Kultura Ondarearen Ikerketak
Investigaciones de Patrimonio Cultural
4

INVESTIGACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA PLATERÍA ANTIGUA EN BIZKAIA

TOMO I

Raquel Cilla López

EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO
KULTURA ETA HIZKUNTZA POLITIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA

Índice

TOMO I

Preliminares. Revisión y actualización del trabajo de investigación 7

Agradecimientos 9

Introducción 11

- Objetivos y método de investigación 11
- Estado de la cuestión 14

Marco geográfico e histórico del territorio 17

Organización gremial en la platería bilbaína. Ordenanzas 23

- Ordenación del trabajo 12
- El taller del platero 31
- Actividad de los plateros 32
- Génesis de la obra: clientela, contratos, valoración 35

Los plateros bilbaínos y el control de la plata 43

- La ley de la plata. El peso y el contraste 43
- La marca de Bilbao. Evolución del punzón 49
- Las marcas de artífices. Cuadros 51

El ceremonial litúrgico y los elementos de platería 91

- Evolución de las piezas 101

El proceso creativo y las técnicas artísticas 117

La evolución artística de la platería 129

- Platería tardogótica 131
- Introducción. Estado de la cuestión 131
  - Antecedentes. Características generales 133
  - Estudio tipológico 136
- Otras consideraciones 172
- Platería renacentista 185
  - Características generales 185
  - Estudio tipológico 189

Platería clasicista 239
Características generales 239
Estudio tipológico 243
Platería barroca y rococó 293
Características generales 293
Estudio tipológico 296
Disolución del barroco y primer neoclasicismo 367
Características generales 367
Estudio tipológico 369

Platería de origen indiano 391
Estado de la cuestión. Características generales 391
El mecenazgo indiano a través de los documentos 392
La plata americana y sus particularidades 396
Estudio tipológico 397

Bibliografía 441

Autores de material gráfico 467

TOMO II. INVENTARIO DE PIEZAS

Criterios de Valoración. Propuestas de protección 5

Catalogación de obras de platería 18

Catalogación de obras de metalistería 268

TOMO III

Biografías de plateros 5-129

TOMO IV

Apéndice documental 5-598

Preliminares. Revisión y actualización del trabajo de investigación

Emblemas de poder u ostentación, testimonios de devoción y fe, los objetos de platería han poblado las parroquias de nuestro entorno desde que se erigieron aquellos templos, o han formado parte de colecciones particulares, cuyos poseedores volcaron en ellos el anhelo de proyectar poderío entre sus congéneres.

Constituyen por ello, no solamente objetos artísticos, de mayor o menor fortuna formal, sino que si los analizamos en profundidad, en ellos se ha decantado el pensamiento de cada momento, el poder y la fe, y en algunos casos converge en ellos hasta la idiosincrasia regional.

Sin embargo, estos objetos argénteos no han comenzado a ser tenidos en consideración hasta fechas recientes, y los estudios de platería tienen un recorrido relativamente joven aún. Sin duda, las publicaciones editadas en otros territorios, a nivel nacional, así como los estudios parciales de algunas obras o colecciones concretas, han ido mejorando el conocimiento de la platería, a grandes rasgos.

Incluso en nuestro entorno, contamos desde hace ya unos años con sendas publicaciones, en origen tesis

doctorales, sobre la platería en Gipuzkoa[1] y en Álava[2], que supusieron un hito destacado en el conocimiento del patrimonio artístico y cultural vasco.

Seguía, empero, la parcela de la platería vizcaína aún por explorar en profundidad, aunque, como veremos en el capítulo del "Estado de la cuestión", se han ido sumando artículos y publicaciones diversas, que han avanzado en su conocimiento.

Nuestra apuesta fue una investigación de calado sobre la platería en Bizkaia, desde que tenemos testimonios de los primeros objetos, de época medieval, hasta el neoclasicismo, tras el que llegó la industrialización y la elaboración fabril de muchos de estos objetos. La tarea desembocó en la presentación y lectura de una tesis doctoral en 2016 titulada "La platería en Vizcaya: del gótico al neoclasicismo", que obtuvo la máxima calificación académica en la Universidad de Cantabria. Dicho estudio estuvo dirigido por el profesor Dr. Aurelio Ángel Barrón García, gran experto en el campo de la platería y, por extensión, magnífico conocedor en otros ámbitos artísticos.

Aquella incursión, de largo recorrido, nos permitió sumergirnos en el mundo de la platería de nuestro ámbito cercano, y poder poner de manifiesto la cantidad y calidad de las piezas de plata que menudean en diversos templos y museos, entidades locales, instituciones forales y alguna colección particular. No hemos abandonado nuestro empeño de seguir pendientes de esta parcela del patrimonio histórico-artístico, y tras la conclusión de la tesis, continuamos recopilando información relativa a objetos de platería (y metalistería) en Bizkaia.

Con este objetivo, vimos la oportunidad de ahondar en el tema y aportar nuevos datos, gracias a la subvención concedida por el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco, a través de la que hemos podido añadir no solamente datos actualizados de algunas obras, sino especialmente, establecer categorías de valoración para que se procure una mayor atención de las piezas y se fomente una adecuada protección de las mismas.

En este sentido, nuestra aportación va más allá del conocimiento en profundidad de la platería en el Territorio Histórico de Bizkaia, ya de por si de notable interés, sino que nos parecía si cabe más relevante ofrecer herramientas para procurar una apropiada valoración y para la protección de dicho patrimonio.

De hecho, por nuestra experiencia, hemos constatado la habitualmente escasa estima que se tiene por este tipo de objetos, amén del desconocimiento de su valor, tanto desde el punto de vista material, como, sobre todo, histórico y artístico, que los hace peligrosamente susceptibles de desaparecer, o al menos, dejar arrumbados en un rincón hasta su irremediable deterioro. Durante el trabajo de campo, hemos sido testigos de esta realidad con frecuencia, lo que ha despertado nuestras alertas y nos ha hecho plantearnos la necesidad de articular mecanismos para, por un lado, divulgar un mayor conocimiento de estas obras, y por otro lado, fomentar su valoración y consecuentemente su protección, pues forman parte, de igual modo que las (cuestionablemente) mal llamadas "artes mayores" de nuestro legado cultural.

Este trabajo de investigación se ha marcado por tanto las citadas premisas, dando como resultado una actualización del conocimiento de algunas de las obras de platería, con la incorporación de nuevas piezas. A lo que se suman por otra parte, las valoraciones artísticas y/o históricas de cada una, y las propuestas de protección que nos parecen adecuadas, atendiendo no solamente a su valor como objeto de arte, sino también teniendo en cuenta otros aspectos que pudieran afectar a su pervivencia, como son su ubicación, su estado de conservación, su potencial peligro de ser robadas o desaparecer, etc.

A lo largo del trabajo, iremos desgranando distintos aspectos de la platería en Bizkaia, estudiada desde el punto de vista formal, ahondando en el ámbito de trabajo de sus artífices, en los estilos artísticos… hasta llegar al inventario de piezas (en el que se incluye la metalistería), y tras el que se adjuntan las biografías de los plateros y el apéndice de documentación relativa al mundo orfebre en Bizkaia.

1 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, Donostia-San Sebastián, 2008.

2 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997.

Agradecimientos

El trabajo que presentamos a continuación, refleja las conclusiones de una extensa labor de investigación desarrollada durante años, y que desembocaron en la lectura de la tesis doctoral en el año 2016, con calificación *cum laude*. Sin embargo, trascurridos casi cinco años desde entonces, no hemos abandonado nuestro interés por este campo de la platería en el ámbito vizcaíno, y hemos logrado profundizar en su estudio pidiendo aportar novedades y, sobre todo, ofrecer herramientas para poner en valor este nutrido grupo de obras de arte, en algunos casos aún muy desconocidas entre nosotros.

No obstante, hemos de señalar que la culminación de tan vasta tarea no hubiera sido posible sin la subvención aportada por el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco y su Centro de Patrimonio Cultural, gracias a la cuál hemos podido dedicar el tiempo que precisaba dicha investigación para actualizar y revalorizar la platería en Bizkaia.

Además de ello, deseo expresar mi agradecimiento y consideración a diversas personas e instituciones por su apoyo en esta empresa, sin las que no hubiera llegado a buen puerto este estudio, disculpándome de antemano por alguna omisión involuntaria.

Así pues, durante los años dedicados a investigar la platería en Bizkaia, he contactado con diversos especialistas, instituciones y una extensa lista de personas, que me han facilitado la tarea en los diversos ámbitos que ha abarcado el trabajo.

En primer lugar, quiero expresar la máxima gratitud al profesor Aurelio Ángel Barrón García, director de la tesis, que me brindó siempre la mejor de las ayudas, consejos y estímulos durante todo este tiempo.

Agradezco de manera especial al Museo de Arte Sacro de Bilbao, y concretamente a su director, Juan Manuel González Cembellín, todas las facilidades que me han dado para poder estudiar las piezas del Museo, así como el valioso acceso al Catálogo Monumental de la Diócesis, la revisión de sus fondos fotográficos y la consulta de algunos apuntes manuscritos acumulados durante largos años por el profesor Barrio Loza, depositados en dicho Museo. De igual forma, debo agradecer las gestiones que desde esta institución se han realizado con las parroquias, a la hora de planificar las visitas a los templos, allanando el camino.

Apoyo desde los inicios de la investigación y compañero en el plano laboral, amén de afecto personal, debo agradecer a Jesús Muñiz Petralanda su estímulo en los momentos de flaqueza, así como algunas informaciones inéditas que generosamente me ha proporcionado.

Quiero dejar testimonio, de igual modo, de mi respetuoso agradecimiento a la profesora Rosa Martín Vaquero, con quien me inicié en este campo de investigación.

También agradezco a los profesores José Manuel Cruz Valdovinos y Cristina Esteras Martín, por las observaciones y comentarios realizados sobre algunas piezas de platería de Bizkaia, que me han sido de gran utilidad para catalogar y contextualizar la obra de distintos artífices.

Debo manifestar mi agradecimiento a los profesores de la Universidad de Sevilla, Fernando Quiles García y José María Sánchez, por los datos aportados relativos a las mandas de indianos protocolizadas desde Sevilla.

Y no puede quedar en el tintero mi gratitud hacia el profesor e investigador Ignacio Miguéliz Valcarlos, que me ha gestionado algunos asuntos relacionados con obras y fondos documentales en Navarra; a la profesora Aintzane Erkizia y al investigador José Julián Letona por otros datos relacionados con artífices de Vitoria-Gasteiz y a Aintzane Eguiluz por las noticias sobre ciertas piezas de plata vizcaínas del barroco.

Tengo una gran deuda de gratitud especialmente con Elia González Roiz, y también con María Urruticoetxea y Pablo González, quienes me han prestado mucho más que ayuda en la conclusión de este trabajo.

Me queda agradecer a las distintas instituciones vizcaínas y de fuera del territorio, la amabilidad y buena disposición que han mostrado siempre ante mis peticiones: al Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, al Archivo Histórico Foral de Bizkaia, al Archivo de la Real Chancillería de Valladolid –que se interesaron por mi trabajo y me facilitaron referencias documentales “extra”-, al Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid, al Museo de Bellas Artes de Bilbao, al Museo Vasco de Bilbao –especialmente a Marian Álvarez-, al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, a la Casa de Juntas de Gernika –sobre todo a Ana Belén Alberdi-, al personal de los distintos ayuntamientos vizcaínos, a los responsables de la Catedral de Santander, etc...

Debo expresar mi gratitud a las parroquias, sacerdotes y otros seglares que velan por ellas, y a los responsables de los conventos, por permitirme amablemente el acceso y observación de las piezas.

Por último, y no menos importante, deseo cerrar esta lista agradeciendo a mi familia, por el apoyo moral, a Iker Mugarra por los desvelos y el diseño final de esta investigación, y a mis hijos que han sufrido las ausencias.

Introducción

Objetivos y método de investigación

El objetivo de este trabajo ha sido el estudio de la platería en Bizkaia, producida desde sus inicios en las últimas décadas del siglo XV hasta el arranque de los procesos industrializados o seriados en las primeras décadas del siglo XIX. Por tanto están incluidos los estilos del gótico final, el renacimiento, el Clasicismo, el barroco y el rococó, hasta una primera fase del Neoclasicismo. Están añadidas igualmente las piezas de origen indiano que, dado el peso específico que supusieron para Bizkaia, se han abordado en un capítulo propio.

Comprende por tanto, el análisis de los objetos de plata vizcaínos o llegados para instituciones vizcaínas, labrados siguiendo procesos artesanales. El estudio se circunscribe al actual Territorio Histórico de Bizkaia, a excepción del municipio de Orduña y sus aldeas, ya estudiado en un trabajo específico sobre la platería en la Diócesis de Vitoria-Gasteiz[1].

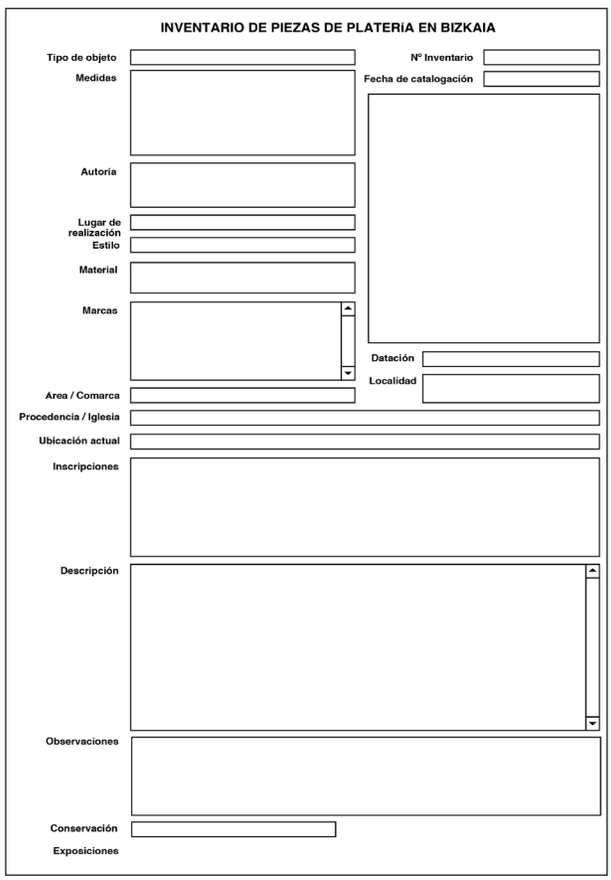
Para abordar este estudio se organizó el trabajo en varias fases, que han comprendido la labor de campo, la consulta y el análisis documental y el estudio pormenorizado de las piezas. En dicho análisis se han revisado cada

1 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997.

una de las fichas de inventario, para otorgar una valoración patrimonial y realizar una propuesta de protección individualmente, que redunde en una adecuada gestión de este conjunto del arte mueble.

Respecto de la primera tarea, conviene apuntar que nuestro acercamiento inicial fue a través de los fondos del Museo de Arte Sacro de Bilbao, donde se conservan y exponen un buen número de piezas de platería y orfebrería de las parroquias vizcaínas. El estudio de estos fondos derivó en la publicación que recoge una selección de las obras de arte más destacadas del Museo, entre las que se incluyen un buen número de platería[2].

Por otra parte, nos ha sido de gran utilidad la consulta del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*[3], documento inédito custodiado en dicha entidad, a partir del cuál hemos seguido la pista a las piezas a la hora de emprender el trabajo de campo. Además hemos partido igualmente de la revisión del archivo fotográfico del Museo de Arte Sacro, donde se custodian una serie de fondos (diapositivas fundamentalmente) que nos han proporcionado un primer contacto con las obras. A partir de ahí, se inició la labor de campo, visitando las parroquias vizcaínas, las ermitas, los conventos, y también otras instituciones en las que se han conservado diversas piezas de platería, como la Casa de Juntas de Guernica, el Museo de Las Encartaciones (Avellaneda, Sopuerta), el Museo Vasco (Bilbao), el Museo de Bellas Artes (Bilbao), algunos ayuntamientos (Bilbao, Sopela, Berriz, Abadiño…), etc. En esta clasificación hemos considerado no solamente las obras que han tenido la fortuna de llegar a nuestros días, sino también alguna otra de reciente desaparición o publicadas en catálogos antiguos, que nos permiten completar el discurso sobre el panorama de la platería vizcaína[4]. A ellas hemos añadido las obras de metalistería, que nacieron con unos objetivos parecidos a las de plata, pero fueron fabricadas en metal menos noble. Tenerlas en consideración ha sido necesario para analizar la realidad de distintas iglesias, muchas veces de rentas más modestas, que tenían que conformarse con imitar en metal a los modelos de plata.


INVENTARIO DE PIEZAS DE PLATERÍA EN BIZKAIA

Tipo de objeto
Nº Inventario
Medidas
Fecha de catalogación
Autoría
Lugar de realización
Estilo
Material
Marcas
Datación
Localidad
Area / Comarca
Procedencia / Iglesia
Ubicación actual
Inscripciones
Descripción
Observaciones
Conservación
Exposiciones

Los datos sobre las piezas se fueron volcando en una base de datos creada específicamente con los campos que considerábamos imprescindibles para su clasificación y estudio, resultando un total de 742 obras de platería y 102 de metalistería.

La información recogida nos ha permitido analizar las piezas, y determinar talleres, cronologías, estilos, etc. y concretar su valoración. Durante el trabajo de campo se tomaron fotografías generales de las obras, así como diversos detalles ornamentales y de los punzones, cuando los había. De otras piezas hemos tenido que recurrir a fotografías de archivo, generalmente diapositivas, que han sido escaneadas a la mejor resolución posible. En nuestro estudio hemos incluido una imagen general de la obra y las marcas, puesto que presentar los detalles hubiera sido una tarea innecesaria en muchos casos.

2 CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008.

3 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

4 ECHEGARAY CORTA, Carmelo, *Geografía general del País Vasco-Navarro*, *Provincia de Vizcaya. II,* en CARRERAS y CANDI, Francisco (dir.), Barcelona, 1911-1925; ITURRIZA y ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Barcelona, 1884; SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.

Contamos con otras imágenes procedentes de catálogos sobre platería en colecciones particulares, en donde figuran algunas obras vizcaínas. Es el caso de las colecciones Várez-Fisa (Madrid), Hernández-Mora Zapata (Murcia) o Alorda Derksen (Barcelona)[5]. Hemos rastreado igualmente alguna otra pieza en colecciones de museos fuera de la Comunidad Autónoma del País Vasco, hallando varias obras en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) y en el Museo de Navarra (Pamplona)[6]. Respecto del primero, las fotografías empleadas han sido las publicadas en su web, mientras que las imágenes de la pieza conservada en el Museo de Navarra nos han sido facilitadas amablemente por el investigador Ignacio Miguéliz Valcarlos. De algunos otros objetos en paradero desconocido hemos tenido que conformarnos con las escasas imágenes publicadas por Ybarra, Sesmero o Iturriza, que adolecen de muy mala calidad.

Aparte de incluir imágenes de las obras, hemos decidido realizar dibujos de algunas de ellas para que se aprecie mejor el aspecto estructural en algún caso, o el aparato ornamental en otros. En la elección de estas obras, hemos tenido en cuenta la significación tipológica, la representatividad del modelo y del estilo, seleccionando cruces, cálices, custodias, copones, crismeras, etc. de distintos estilos y formatos.

Completando la información de cada ficha, se ha diseñado una presentación abreviada de las mismas, con la información más significativa, fotografía y número de inventario, a la que se ha añadido un par de campos: uno con la valoración patrimonial, en tres categorías (alta, media, baja y, para los objetos cuya ubicación es desconocida, se ha añadido el ítem "sin valorar"); y otro con la propuesta de protección (especial, media, otra y sin determinar, en el caso de que no haya sido posible concretarlo por no tener acceso al objeto).

Estos valores se han incorporado con el objetivo de procurar una adecuada gestión y protección de las obras.

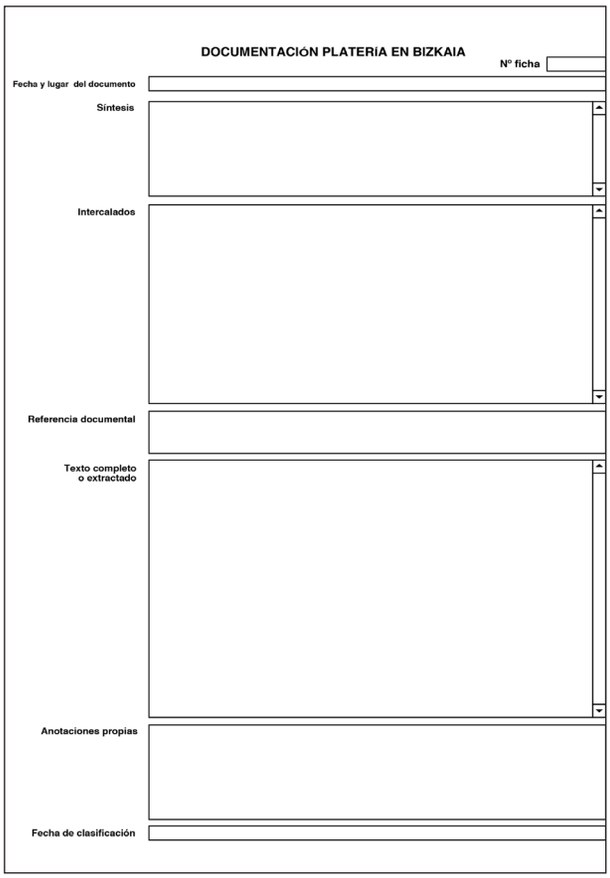
En paralelo al trabajo de campo, hicimos el pertinente expurgo bibliográfico, que iniciamos con las noticias publicadas en las *Monografías de pueblos de Vizcaya*, editadas por la Diputación en distintos años, que de manera desigual nos fueron aportando datos sobre artífices, encargos de piezas de plata, regalos, etc. Igualmente destacadas han sido las noticias extraídas de los volúmenes de *Fuentes Documentales Medievales del País Vasco*, en los relativos a Bizkaia, publicados por la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza. Y para el siglo XVIII han sido de gran ayuda los datos recogidos en el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, sobre la actividad artística en Bilbao, donde se incluyen varias noticias de los plateros[7]. También nos hicimos eco de algunas informaciones reunidas por Barrio y Valverde en el Catálogo Monumental, que nos sirvieron de base para consultar después ciertos documentos. A estas reseñas se unieron algunos apuntes manuscritos del profesor Barrio Loza, depositados en el Museo de Arte Sacro, muchos de ellos con noticias inéditas, que nos pusieron sobre la pista de ciertos documentos archivísticos.

Respecto de la investigación en los archivos, se han consultado una gran cantidad de fondos, que nos han ayudado a dar cuerpo a la platería bilbaína, a los aspectos devocionales o sociales, y a conocer en definitiva de un modo más completo los entresijos del oficio, la clientela, los tipos de encargos, etc. En este sentido han resultado muy eficaces en un primer momento las consultas online, para conocer sobre todo la documentación relativa a Bizkaia en otros archivos fuera del ámbito territorial. Y a partir de ahí, se han solicitado varios expedientes a los Archivos de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo General de Simancas, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Archivo de la Real Academia de la Historia… Sin embargo, el grueso de la documentación ha sido extraído de los libros parroquiales custodiados en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, de la documentación municipal y judicial del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, y de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Se han revisado más de 3.000 documentos, pero lógicamente se hizo un espurgo para dejar los más significativos.

5 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006; Esteras MARTÍN, Cristina, *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda - Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona-Londres, 2005.

6 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Copón-píxide" en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2008, pp. 18-21.

7 LEIS ÁLAVA, Ana Isabel y MADARIAGA VARELA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare, cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012.


DOCUMENTACIÓN PLATERÍA EN BIZKAIA

Nº ficha

Fecha y lugar del documento

Síntesis

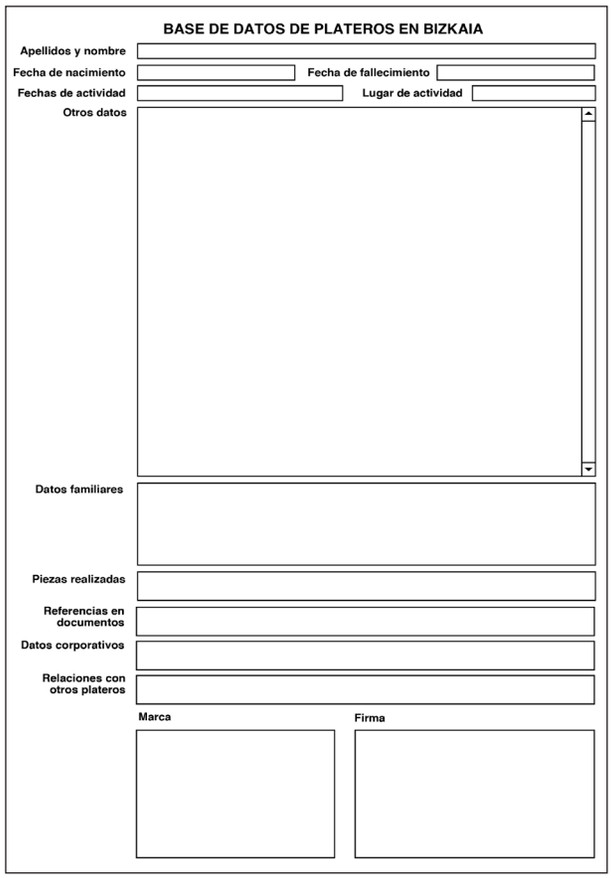
Intercalados

Referencia documental

Texto completo o extractado

Anotaciones propias

Fecha de clasificación


BASE DE DATOS DE PLATEROS EN BIZKAIA

Apellidos y nombre

Fecha de nacimiento

Fecha de fallecimiento

Fechas de actividad

Lugar de actividad

Otros datos

Datos familiares

Piezas realizadas

Referencias en documentos

Datos corporativos

Relaciones con otros plateros

Marca

Firma

La información documental se ha volcado igualmente en una base de datos *ad hoc*, con distintos campos que nos han permitido realizar a posteriori búsquedas parciales y organizar los documentos según intereses concretos.

Las consultas online resultaron muy provechosas a la hora de obtener datos de los libros sacramentales, sobre todo para confeccionar las biografías de los plateros, en buena parte vaciados en la web del Sistema Nacional de Archivos de Euskadi (http://dokuklik.snae.org/sacramentales.php). Estas gestiones virtuales nos han hecho más cómoda parte de la tarea documental, al evitar trasladarnos a los Archivos físicos en Donostia-San Sebastían y Vitoria-Gasteiz. Los numerosos datos obtenidos fueron trasladados a otra ficha catalográfica, que nos ha permitido una correcta clasificación de la información netamente biográfica y familiar, profesional o social. En total hemos estudiado a 280 plateros, documentados desde 1430 hasta los primeros años del siglo XIX.

Con los datos obtenidos en las distintas tareas de la investigación, hemos tratado de abordar el estudio de la platería vizcaína desde varios frentes.

Estado de la cuestión

Partíamos de la base de algunos estudios previos, en los que se dieron a conocer varias piezas destacadas de la platería en Bizkaia. El primero de ellos corrió a cargo del profesor José Ángel Barrio y de José Ramón Valverde (director del Museo de Arte Sacro de Bilbao, entre los años 1980 y 2000), cuando publicaron en 1986 un catálogo con motivo de una exposición sobre la platería vizcaína en el Museo de Bellas Artes de Bilbao[8]. Esta publicación fue una de las que sentó las bases para futuras investigaciones en el terreno de la platería vasca. A ella precedió la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, donde se dieron a conocer algunas piezas de Bizkaia y sobre todo los punzones[9].

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

9 FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984.

Con posterioridad algunas obras, sobre todo de origen hispanoamericano, han sido objeto de distintos estudios, con motivo de exposiciones temporales o incluidas en tratados más amplios sobre la platería americana[10]. A estos análisis se puede añadir alguna otra mención a producciones vizcaínas en obras de estudio general de los estilos artísticos, como Summa Artis[11].

Sobre la platería en Bizkaia, fundamentalmente Bilbao en sus primeros años de actividad conocida, contamos con algunos artículos del profesor Barrón García, que han arrojado información inédita sobre el marcaje en la villa, los punzones y las obras de los plateros[12]. Barrio Loza por su parte, ha incorporado algunas reseñas sobre obras de platería en publicaciones amplias, por ejemplo de la Catedral de Bilbao, y en otras del ámbito vizcaíno general[13]. Así mismo ha dado a conocer en varios artículos datos sobre el gremio y sus ordenanzas, y noticias relativas a obras del periodo barroco[14].

Sobre la fase del Neoclasicismo ha sido el investigador Jesús Muñiz Petralanda el encargado de abordar el asunto, a través del estudio de una selección de piezas del Museo de Arte Sacro de Bilbao[15]. Este mismo autor analizó el panorama de la platería en Bizkaia durante el periodo tardogótico, dentro de un estudio más amplio[16].

Hace unos años, con motivo de la inauguración de una exposición sobre el platero bilbaíno Eloy García, se publicó un libro y Cd-Rom donde se analizaba la platería en Bizkaia, desde el punto de vista estilístico, pero también abordando la cuestión de las técnicas, frecuentemente olvidada en muchos estudios sobre el tema[17]. Colaboraron distintos especialistas en materia histórico-artística que, de manera divulgativa, elaboraron varios capítulos que trataban de abarcar los diversos aspectos que hay alrededor del arte de la platería.

Por nuestra parte, además de la publicación de la *Guía del Museo Diocesano de Bilbao*, donde se analizan varias obras de platería, hemos puesto nuestro granito

10 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 349-410; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 139-159; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, pp. 106-116; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986; Id., "Platería virreinal novohispana / Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 79-406; Id., "Luis de Lezana, platero de Cuzco (1665-1713) en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* XLVIII, Madrid, 1992, pp. 31.60; Id., "Monstrance", en PHIPPS Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830*, Nueva York, 2004, pp. 310-311; Id., "Custodia" en Solís, F. (com), *El imperio azteca. Obras de la exposición*, Bilbao, 2005, pp. 124-125; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 303-315; VALVERDE PEÑA, José Ramón, "La pieza: Custodia de la iglesia de San Vicente de Sodupe (Güeñes)", Museo de las Encartaciones, Bilbao, 1996; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.

11 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, pp. 513-609.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 99-118; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 131-166; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 91-120; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 41-59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, pp. 300-322.

13 BARRIO LOZA, José Ángel, (dir.), *Monumentos nacionales de Euskadi*. III. Vizcaya, Vitoria-Gasteiz, 1985; BARRIO LOZA, José Ángel, (dir.), *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*, Bilbao, 1989-1991; BARRIO LOZA, José Ángel, "El arte durante los siglos XVII y XVIII: el clasicismo y el barroco", en GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo Rafael, *Bilbao, arte e historia*, Bilbao, 1990; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 163-164.

14 BARRIO LOZA, José Ángel, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia-San Sebastián, 1983, pp. 185-192; BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, Bilbao, 1986, vol. 16, nº 36, pp. 135-145; BARRIO LOZA, José Ángel y LEIS ÁLAVA, Ana Isabel, "Noticia histórica sobre el sitial (tabernáculo) de Santiago de Bilbao. El "Santísimo presente" en las solemnidades religiosas del barroco", en *Letras de Deusto*, 35, nº 109, Bilbao, 2005, pp. 79-104;

15 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 303-315.

16 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011, pp. 44-47.

17 CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel (eds.), *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006.

de arena dando a conocer algunos datos sobre la platería vizcaína en la conocida revista de *Estudios de Platería San Eloy*, anualmente publicada por la Universidad de Murcia[18].

Finalmente, resultaría muy tedioso enumerar todas las publicaciones en las que han aparecido con mayor o menor protagonismo piezas de platería vizcaína, dentro de estudios locales, en monografías sobre templos o en libros y revistas antiguas, que muchas veces añaden poco más que un enunciado de las piezas.

Con estos precedentes contábamos a la hora de abordar el estudio de la platería vizcaína, no pocos, aunque en general orientados a análisis parciales. Hemos tratado de dar una perspectiva unitaria del tema, aportando una notable cantidad de documentos inéditos –algunos de ellos vinculados al ámbito civil, tan escasamente estudiado-, así como piezas destacadas muy poco o nada conocidas, algunas de primer orden, que suponen un enriquecimiento del conocimiento de esta parcela del arte mueble vizcaíno.

A los habituales capítulos sobre los estilos y los dedicados a la organización gremial y control de la plata, hemos querido añadir un apartado con una aproximación a la liturgia, el por qué de la aparición de ciertas piezas, el por qué de su evolución formal y sus implicaciones en el arte de la platería. Y también se ha incorporado un pequeño apartado sobre las técnicas artísticas, tan comentadas y a veces tan desconocidas desde el punto de vista de los procedimientos.

Además, previo al inventario de las piezas de platería y metalistería, se incluye un capítulo donde se detallan los aspectos que se han tenido en consideración a la hora de acometer la valoración patrimonial de las obras[19]. Y consecuentemente, las propuestas de protección para cada uno de los más de 800 elementos.

En general, el estudio ha resultado muy satisfactorio, pero arduo, debido fundamentalmente al amplio abanico cronológico que abarcamos. Durante este largo periodo se produjeron muy diversas situaciones de índole económico y social, que tuvieron su trascendencia en la fabricación de objetos de platería. No ha sido nuestro propósito analizar en profundidad las circunstancias históricas –ni nos vemos capacitados suficientemente para ello- que influyeron en los procesos creativos, pero si ha sido preciso enmarcar a los plateros en el ambiente social que los vio desarrollarse para entender este arte desde un punto de vista más social y no únicamente artístico, estético o estilístico.

18 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 139-159.
CILLA LÓPEZ, Raquel, "El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2010*, Murcia, 2010, pp. 185-194.

19 Existe una exigua bibliografía dedicada a este respecto, y ciñéndonos al ámbito del patrimonio mueble religioso de nuestro entorno, hemos basado parcialmente nuestros criterios siguiendo el artículo de BARRIO, Maite, BERASAIN, Ion, MUÑIZ, Jesús, MIGUÉLIZ, Ignacio, TIMÓN, Pía y AZUA, Itziar de, "Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio religioso", en *Ge-conservación*, Madrid, 2016, pp. 45-57.

Marco geográfico e histórico del territorio

La investigación que nos ocupa se centra en el estudio de la platería en el Territorio Histórico de Bizkaia, donde se incluyen un total de 114 municipios, en los se localizan las parroquias cabecera de partido, diversas ermitas, conventos, etc… que han atesorado a lo largo de los siglos distintos objetos de platería.

El territorio vizcaíno tiene una superficie de 2.217 kms cuadrados, constituyendo la penúltima provincia española más pequeña en extensión. Limita con Gipuzkoa y Cantabria, a este y oeste, y con Álava y Burgos por el sur, territorio este último con el que mantuvo unos estrechos vínculos comerciales, que influyeron en la producción y el arte de la platería vizcaína. Por otro lado, tiene una línea costera de unos 80 kms donde se instalaron los importantes puertos de Bilbao, Portugalete o Lekeitio, que desde la Edad Media sirvieron de gozne con otros países europeos a donde se llevaban sobre todo productos castellanos (lana o hierro) y volvían paños, obras de arte, y en definitiva nuevos aires que repercutieron notablemente en los talleres locales[1]. Nuestro estudio se ocupa

1 Sobre el comercio en Bilbao y las exportaciones en el siglo XVI, ver PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, passim.; la relación Flandes-Bilbao y la influencia en la platería en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en

Mapa municipal y comarcal de Bizkaia

de analizar la situación de la platería en este entorno, a excepción de la demarcación de Orduña, perteneciente al marco administrativo vizcaíno, pero con evidentes vínculos históricos con el foco alavés, cuyo estudio además ya fue abordado convenientemente por la profesora Martín Vaquero[2].

Además de la jurisdicción por municipios, Bizkaia se divide en varias comarcas, que son: Bilbao y Gran Bilbao, Arratia, Duranguesado, Encartaciones, Gernika-Bermeo, Karrantza, Markina-Ondarroa y Plentzia-Mungia[3]. Distribuidas por estos términos se cuentan 297 parroquias, 24 anejas y 459 ermitas o lugares de culto. La explicación a tamaña diversidad y número de iglesias -o similares- en un territorio bastante reducido, responde a la propia configuración orográfica y poblacional de Bizkaia, con numerosos núcleos humanos repartidos en barrios, que generalmente contaban con su propio templo para cubrir las necesidades espirituales de sus vecinos sin tener que desplazarse al foco principal del municipio.

Como ya hemos adelantado, las vías de comunicación fundamentales eran las establecidas con Castilla y Burgos, a través de Orduña o Balmaseda, a las que unía el trayecto de comunicación con Álava, sobre todo por Durango, de donde partían ramales hacia Bilbao, Bermeo y Lekeitio[4]. Con Cantabria los vínculos fueron intensos con localidades como Castro Urdiales, que durante algunos periodos estuvo incluída en el Señorío y fue siempre puerta fronteriza entre Cantabria-Burgos y Bizkaia[5].

Por medio de estas rutas llegaron al territorio vizcaíno los productos del campo castellano que abastecían la demanda local y otros que eran embarcados hacia los puertos del norte. Fueron vías de gran importancia des-

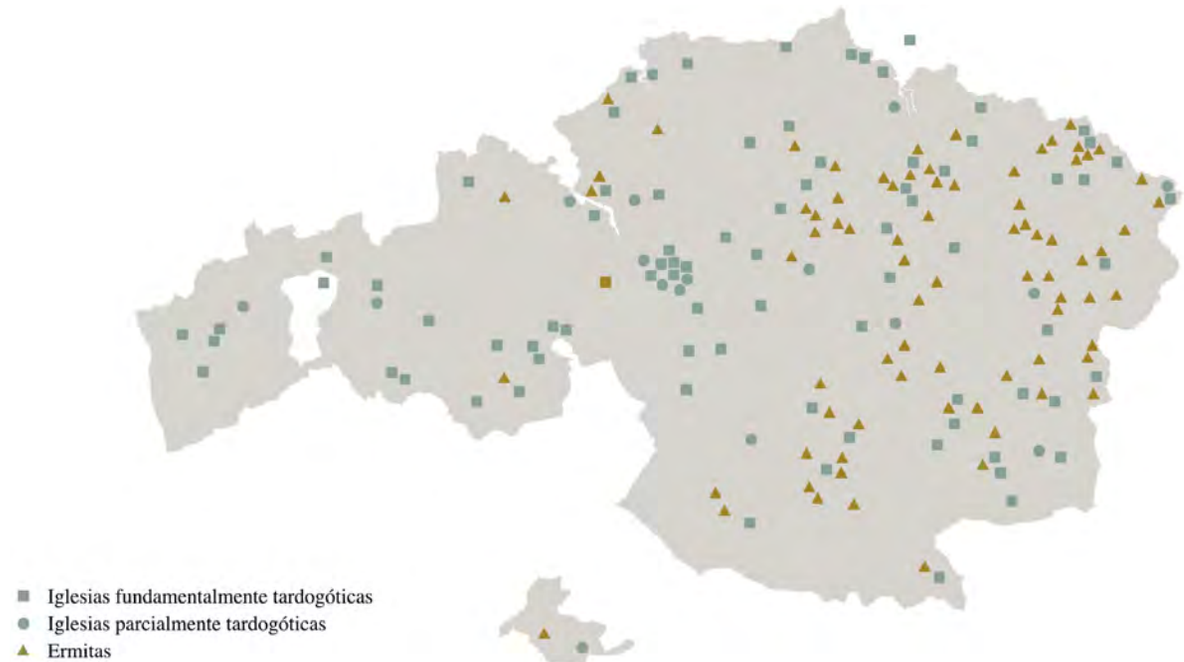
RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 99-118.

2 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997.

3 Sobre las características de cada una de estas zonas, puede consultarse BARRIO LOZA, José Ángel, (dir.), *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*, tomos I-III, Bilbao, 1989-1991.

4 ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, pp. 24 y 26.

5 DELGADO VIÑAS, Carmen, "Castro Urdiales (Cantabria), de "villa marinera" a ciudad de servicios. La transformación urbanística de una "ciudad de frontera", en *Ería*, nº 86, Santander, 2011, pp. 237-270.



Templos construidos o reconstruidos hacia 1500

de el punto de vista comercial, pero también artístico, ya que al ser Bizkaia un espacio periférico –no solamente físico sino institucionalmente también-, estos viales de comunicación con el interior eran el nexo de unión con los focos artísticos importantes, de donde llegaban modelos, estampas y artífices.

Precisamente los núcleos mejor comunicados y más desarrollados suelen ser los que han copado una mayor producción artística, como vemos en Bilbao, Durango, Lekeitio o Balmaseda. Aunque no hay que olvidar otros lugares secundarios, incluso recónditos podría decirse, adonde llegaron importantes obras de platería. Sirvan de ejemplo un cáliz de la ermita de Santa Elena de Emerando en Meñaka (nº inv. 115), fabricado en Londres y llegado por una donación particular en 1598, o las numerosas piezas novohispanas que se hallan distribuidas por iglesias carranzanas (nº inv. 498, 441, 531, etc.).

El despegue económico de Bizkaia, al que estuvo sujeto lógicamente el gremio de plateros, se produjo al final de la Edad Media[6]. Tras el fin de las guerras de bandos, se produjo un afianzamiento del poder real en el territorio, con el nombramiento del Corregidor que trataba de reordenar administrativamente las villas (sujetas normalmente al Fuero de Logroño) y que actuaba como juez y árbitro en la Tierra Llana (regida por el Fuero de Bizkaia)[7]. En este relanzamiento económico jugó un papel fundamental el puerto y la plaza de Bilbao, convirtiendo a la villa en el principal motor del Señorío. La bonanza económica se hizo notar en el número de plateros que pululaban por Bilbao, que encontraron gran parte de sus modelos en piezas y grabados noreuropeos, que desembarcaban directamente en Bizkaia. En este caldo de cultivo, la creciente población bilbaína demandaba todo tipo de enseres, entre los que se incluían los de plata, tal como hemos comprobado en algunos inventarios particulares. Y era necesario poner orden y controlar la producción, su marcaje y su ley.

El poder central fue ocupado por Bilbao, y los plateros se localizaron fundamentalmente aquí, aunque se registra actividad platera en otras localidades como Durango, Lekeitio, Balmaseda, etc., cuyos vecinos e instituciones religiosas demandaron igualmente piezas de plata labrada.

Las anteiglesias, agrupaciones dispersas de vecinos que regían la vida social, administrativa y religiosa,

6 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011, pp. 23-26.

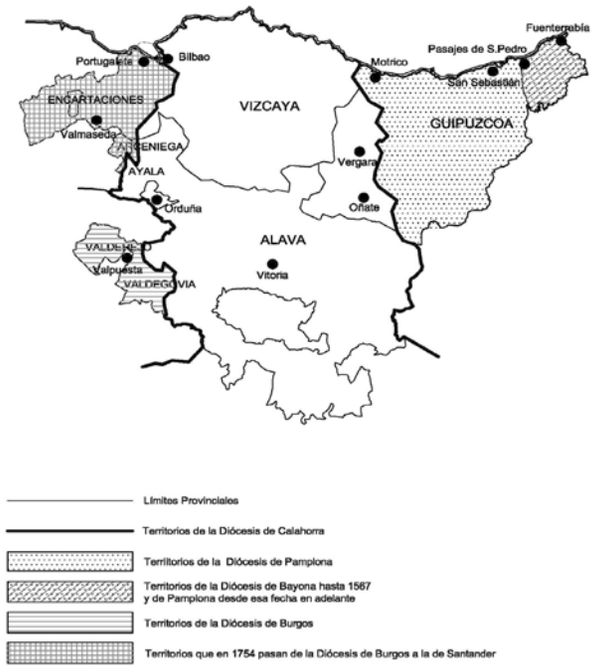
7 SESMERO CUTANDA, Enriqueta y ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, "La estructuración del territorio en la Bizkaia medieval: ensayo de interpretación", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, t. 17, Madrid, 2004, pp. 533-542.

se multiplicaron y necesitaron dotar a sus templos del mobiliario pertinente.

También tenemos constancia a través de pleitos, compra-ventas o testamentos, de la estima de la plata en el ámbito particular, sin embargo, a falta de una clase social noble en Bizkaia, el mayor cliente para los plateros lo constituiría la Iglesia, en sus más diversas variantes (conventos, parroquias, ermitas, cofradías…).

Desde el punto de vista del ámbito diocesano, el territorio de Bizkaia ha formado históricamente parte de la Diócesis de Calahorra-La Calzada desde el siglo XI hasta 1862, cuando se constituyó la de Vitoria-Gasteiz a la que entró a formar parte[8]. Y solamente desde 1949 se constituyó con una diócesis propia[9]. Por otra parte, el área de Las Encartaciones, estuvo incluida (salvo Gordexola) en la Diócesis de Burgos hasta 1754, año en el que se integró en la santanderina.

Durante el periodo que nos ocupa, seguramente uno de los cambios más importantes a nivel eclesiástico se produjo entre los siglos XV y XVI, cuando el desarrollo económico propició la creación de nuevas iglesias. Uno de los rasgos más característicos de las iglesias desde el siglo XV fue el reconocimiento de los patronatos laicos sobre varios templos vizcaínos, un status que fue admitido en las Constituciones Sinodales, y que en los siglos posteriores provocó no pocos enfrentemanientos entre feligreses, patrones y poderes diocesanos, por el mantenimiento, las rentas y diezmos de los templos[10]. A medida que transcurría el siglo XVII la situación va relajándose, y a pesar de las crisis iniciales, se vivió un periodo de afianzamiento y esplendor en la Iglesia vizcaína. Se reguló, tras Trento, la instrucción y el culto religioso, se fomentaron las devociones piadosas, proliferaron las órdenes religiosas con sus conventos y se multiplicaron las cofradias. Todo esto tuvo su repercusión en la cartera de clientes de los plateros, que surtirían con sus realizaciones a estas instituciones.



División del País Vasco en diócesis durante la edad moderna

La organización administrativa de la Diócesis estuvo dividida a su vez en arcedianatos y arciprestazgos, desde la Baja Edad Media, circunscripciones menores que velaban por el mejor gobierno de la Diócesis, que contaba con un número cada vez mayor de iglesias. La documentación menciona los arciprestazgos de Durango-Tabira, Bermeo, Bilbao, Lekeitio, Busturia, Arratia, Uribe y Orozko[11]. Al que se sumaron los arciprestazgos de Las Encartaciones.

Dentro de cada una de ellas se incluían las parroquias, con sus rectores al frente, de las que dependían a su vez otros entes sufragáneos que tuvieron un destacado papel en la vida social y religiosa vizcaína, como fueron las ermitas y las cofradías (de barrio, gremiales y devocionales)[12]. Desde estos estamentos se demandaban objetos de plata (o de metal, en función de la renta y otras circunstancias), que se adecuaban a los criterios

8 VV.AA., *Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la erección de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1964, pp. 359-382.

9 VV.AA., *La Catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 225-226.

10 Para profundizar sobre este patronato en Bizkaia ver LARREA BEOBIDE, Ángel, *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 2012, passim. También GASTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, Eva, "Redes eclesiásticas diocesanas en el País Vasco (siglos XIV-XVI)", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (dir.), *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*, Bilbao, 1994, pp. 17-24.

11 CURIEL YARZA, Iosu, *La parroquia en el País Vasco-Cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclésiastica, poder señorial, territorio y sociedad*, Bilbao, 2009, pp. 50-52.

12 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Por el bien común. Aproximación a las cofradías de Elorrio*, Elorrio, 2013.

artísticos, doctrinales e iconográficos dictados por Trento y divulgados por las Constituciones Sinodales.

Otras circunstancias históricas repercutieron en la promoción y el legado de obras de arte de platería, como fue, de manera muy significativa, la llegada de vascos al Nuevo Mundo desde fechas tempranas, atraídos por sus riquezas[13]. Movidos por el deseo de perpetuar su memoria, respondiendo a una devoción personal o para honrar a sus parroquias de origen, muchos de estos emigrados remitieron mandas de dinero u obras de arte que no solamente enriquecieron los templos, sino que terminaron siendo una fuente de inspiración para los talleres locales, que copiaron algunos de aquellos modelos. De la abundancia de objetos de procedencia indiana y los ajuares de los templos dan buena muestra los inventarios parroquiales[14].

Estos momentos de pujanza se desarrollaron durante todo el periodo que estudiamos, sobre todo desde el siglo XVII, sin embargo, para la platería hemos de considerar otra circunstancia histórica que truncó tan benevolente registro. Nos referimos a la recogida de plata labrada perteneciente a iglesias, conventos y cofradías, requerida por la Diputación para costear los gastos de la Guerra de la Convención (1794)[15].

Con todos estos devenires y particularidades históricas se ha ido configurando el panorama actual de la platería vizcaína, cuyo desarrollo gremial y tendencias estilísticas deben mucho a las épocas de pujanza, a las relaciones comerciales o al declive socio-económico por los que atravesó el Territorio Histórico de Bizkaia.

---

13 GARCÍA FUENTES, Lutgardo, "Los vascos en la Carrera de Indias en la Edad Moderna: una minoría predominante", en *Temas americanistas*, nº 16, Sevilla, 2003, pp. 29-49.

14 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993.

15 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ01531/006.

Organización gremial en la platería bilbaína. Ordenanzas

Al igual que sucedía en otros gremios, la actividad de los plateros estaba regulada por una hermandad o cofradía, encargada de velar por el buen funcionamiento del oficio y por el cumplimiento de las leyes. El hecho de trabajar con una materia prima que en sí ya tenía un valor comercial importante, y que estaba sujeta a variaciones monetarias y cambios en su composición, hacía si cabe más preciso un organismo ocupado de que todo se hiciera bajo la legalidad.

En Bizkaia, como en otro territorios, se acogieron bajo el patronato de San Eloy, pero son muy pocas las noticias sobre los aspectos gremiales que conocemos. Un hecho que se debe sin duda a que la cofradía de San Eloy en Bilbao no tenía un carácter tan autónomo, como podía suceder en otros lugares peninsulares, sino que estaba sujeta a las ordenanzas municipales, englobando a sus artífices junto a otros oficios del metal[1].

Seguramente con la fundación de la villa de Bilbao en 1300, los gremios vieron reforzada su situación, desarrollándose en un ambiente de crecimiento económico y comercial. Los privilegios que conllevaba el fuero

1 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 13-14.

de Logroño[2], con la prácticamente exención fiscal, estimularon la actividad mercantil en general[3] y también favorecerían al gremio de los plateros.

Sin embargo, el consistorio bilbaíno se hizo pronto con el control del oficio, a través de una Provisión de 1561 en la que determinó que sería desde el ayuntamiento desde donde se llevaría el control de oficio, quedando sometidos a las Ordenanzas Generales de Bilbao. Así la cofradía de San Eloy en la villa, si contaba con algún tipo de ordenanza interna, quedaba suprimida y su función se limitaría a otros aspectos ligados a la fraternidad o la religiosidad. Por este motivo, son muy pocos los datos relativos a la cofradía bilbaína. Sin embargo, seguramente desde los siglos medievales se acogieron bajo algún tipo de hermandad, pues el número de artífices que se contabilizan en 1464, unos trece, invita a pensar en la existencia de una corporación para la regulación sobre el oficio[4]. De hecho, la cifra de plateros en esos momentos suponía el colectivo más numeroso de la villa, superado solamente por los canteros[5]. La actividad derivó en el nombramiento en 1483 del primer marcador para Bilbao, cargo que recayó en Martín Pérez de Ahedo[6], ya que hasta entonces no había habido marcador de plata y "cada platero ha acostunbrado e acostunbra en qualquier obra que fuese, asi taças, copas, jarros, seruilleros e otras qual(tachado:es) quier obra marcar cada vno de su marca".

La normativa sobre el control del oficio quedó

ORDENANZAS
DE LA NOBLE VILLA DE
BILBAO
LAS ORDENANZAS QVE TIENE,
VSA, Y GVARDA LA MVY NOBLE, Y MVY LEAL
Villa de BILBAO, confirmadas por
sus Magestades.
Con licencia Real: EN BILBAO, por Nicolas de
Sedano, Impressor del muy Noble, y muy
Leal SEñORIO DE
VIZCAYA.
Año de 1682.

supeditada al consistorio de la villa desde mediados del siglo XVI, y con anterioridad no conocemos datos sobre la organización de los plateros como gremio. Las ordenanzas de Bilbao de 1593 recogen algún capítulo relativo a los oficios del metal, donde se incluirían a los plateros, aunque no se citan expresamente[7]. Uno de los epígrafes regula los pesos y medidas, que debían ser controlados por el afinador municipal, señalando que "todos los vezinos y moradores deste dicha villa y sus arrabales, que tuuieren pesos y medidas para tomar y recebir y vender por ellos, y los que vsan de varas de medir, sean obligados en principio de cada vn año de lleuar los dichos pesos y medidas, y varas de medir al Procurador general desta villa, y a los afinadores, puestos por la justicia y Regi-

2 Por ejemplo, en 1397 Enrique III confirmaba un privilegio a favor de las villas del Señorío por el que dispuso que todas las mercancías que saliesen de Bizkaia debían de ser embarcadas en navíos vizcaínos, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1300-1473)*, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 128-129.

3 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, pp. 35-36.

4 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 137.

5 Foguera de Bilbao, 1464-1492, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Repartimientos y foguera-vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San Sebastián, 1996, pássim.

6 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 137-139; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*. Donostia-San Sebastián, 2003, p. 109.

7 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 14; MAÑARICUA NUERE, Andrés Eliseo, *Las Ordenanzas de Bilbao de 1593*, Bilbao, 1954, pp. 78 y 96.

miento della, para que vean si estan buenos y estandolo se las marquen, y las que no estuuieren tales se las remedien, y hasta estar sellados y marcados, no vsen de los dichos pesos y medidas, y varas de medir, sopena de cada mil marauedis por cada peso y mdida, o vara que tuuieren y se les hallare, aplicados para el Alcalde y Iurados, y que los dichos afinadores afinen los dichos pesos y medidas, luego que se les lleuaren, sin se las detener a los dueños, y no les lleuen mas derechos de los que les estuuieren señalados por la Iusticia y Regimiento en cada año, so la misma pena". En otro capítulo se manda utilizar siempre la misma marca, y no cambiarla sin tener permiso de la municipalidad: "ordenauan y ordenaron y mandaron, que todos los oficiales espaderos, puñaleros, cuchilleros, cereros, puchereros que labran estaño, y otros qualesquier oficios, que tienen por costumbre de poner sus marcas en las obras que hazen, sean obligados a vsar de marca que tienen mostrada a la Iusticia y Regimiento, y no la puedan mudar ni vsar de otra marca ni señal alguna, sopena de cada tres mil marauedis por cada vez, aplicados a tercios, para los reparos, juez y denunciador, y que los oficiales que de nueuo pusieren tiendas, sean obligados a acudir a la dicha Iusticia y Regimiento y dar su marca, y pedir licencia para vsar della, y de otra manera no la pongan so la misma pena".

Parece que una de las mayores preocupaciones del ayuntamiento fue el control de los pesos y medidas, y así lo vemos en una referencia de las ordenanzas de 1497, cuando se dice que "los plateros nin otras presonas algunas non sean osados de tomar, por su derecho de pesar oro o arriales mas de vn cornado de cada pieça de oro e medio cornado por cada vn real, so pena de vn real de plata por cada ves a cada vno; e el que llevare vn real solo vn cornado"[8]. Al año siguiente, las mismas ordenanzas insistían en similares medidas relativas a los pesos, en estos términos: "ordenaron e mandaron que ningunos plateros non fuesen ozados de llevar mas de dos maravedís por cada peso de marco de reales, entiendase por pesar vn marco de reales, so pena de dozientos maravedís a cada vno por cada vez"[9]. En 1509 el regimiento bilbaíno ordenó pagar al platero Juan Saes de Calabria, un castellano de oro por afinar los pesos de la villa[10]. En 1513 y 1514 por el mismo trabajo, se pagó a Juan Saes de Calahorra y a Pedro Follon[11]. Y al año siguiente se nombró contraste a Martín de Lezama[12]. Y fuera de la villa, en lugares como Durango, Lekeitio o Balmaseda, se documenta la actividad de plateros también desde fechas tempranas, realizándose alguna visita a los pesos y medidas de estos artífices. Así sucedió en Lekeitio en 1514, cuando el visitador Diego Ruis de Lugo, en la tienda de Rodrigo, el platero, señaló que "el peso quel tiene de horo no se puede determinar por bueno ni por malo; e porque en caso de duda non se a de dar lugar a que aya cosa faltosa, mando al dicho Rodrigo, platero, que non pese con el dicho peso, so pena de dos mill maravedís, e que sea quebrrado e puesto en lugar acostunbrrado syn que le traygan afinado e a vista de Juan Martines de Sagarteguieta e maestre Juan de Mondrragon, sobre juramento que declaren ante los alcaldes desta villa". Más adelante añade que "el marco que tenia muy defetuoso, a cabsa que lo mayor pesa mas quinse granos que debia pesar, e tomando por menor pesa las pesas menores dose granos menos, el qual es falso, mando que sea quebrado e puesto en el logar acostunbrrado; e por quanto el dicho marco es sellado le librra de dolo e de la pena, pero mando al dicho Rodrigo que de aquí adelante los marcos e pesas que toviere tenga mucho cuydado que esten vien afinados, por mayor e por menor, con aperçibimiento que sy otra cosa en contrario le fuere allado non le escusara que sean alladas (sic) pues el es maestro e la debe remediar"[13].

8 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Ordenanzas Municipales de Bilbao (1477-1520),* Donostia-San Sebastián, 1995, p. 130.

9 Id., p. 134, Capítulo que los plateros non lleven mas de dos maravedis por cada peso de marco de los reales.

10 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 133.

11 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección Documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, pp. 1395 y 1431.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 141; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 240.

13 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del corregidor (1508-1521) y libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, pp. 33-34.

En la misma fecha, otras poblaciones no contaban con pesos y medidas, como en Markina donde se ordenó dar "pesas e pesos e medydas, asy a los carniçeros e regateros e panaderos e taverneros e candeleros e pescaderos e azeiteros que sean afinadas e çiertas e selladas por el sello e marca de la dicha villa" y que sean revisadas semanalmente para que "no pueda aver ninguna falta en ellas"[14]. El control sobre la actividad artesanal, hizo que periódicamente se realizaran visitas e inspecciones a las tiendas de los plateros, penalizándoles si no se ajustaban a las normas de pesos y medidas generales. Así ocurrió en 1577 cuando el platero y afinador Martín de Arrieta realizó una inspección por las tiendas de Bilbao, para controlar las pesas, marcos, balanzas y varas utilizadas[15]; y en 1583 se realizó otra inspección tras la que fueron sancionados los plateros Juan de Ugarte, Martín de Arrieta, Pedro de Carranza y Pedro Ochoa de Aguirrebengoa[16]. En los controles sobre pesos y medidas, vemos que se englobaban a los plateros junto a otros oficios diversos, sobre todo con lenceros, traperos, merceros, puchereros, caldereros, cordeleros... Y así se mantuvo en las ordenanzas de Bilbao de 1673, cuando ya aparecen citados expresamente, encabezando el capítulo, en el que se regula el marcaje: "Los plateros, espaderos, puñaleros, cuchilleros, estañeros, cerrajeros, y otros que sus obras deben marcarlas, y tratan de poner tienda en esta Villa, para que la puedan tener. Ordenaron, que antes de ponerla pidan licencia al Ayuntamiento para ello, y en el se les de la marca que han de echar en las obras; y en recibiendo, no la muden, si no es precediendo mucha licencia del mismo Ayuntamiento, y el que de otra manera contraviniere a lo arriva expressado, incurra en pena de tres mil maravedís, aplicados por tercias partes, Iuez denunciador, y Camara y se le quite la tienda"[17]. Además el ayuntamiento reafirmó su autoridad sobre el nombramiento de examinadores y veedores de distintos oficios, dejando poco margen a la cofradía, y obligando a examinarse ante el regimiento para poder ejercer el oficio y abrir tienda. Unos años después, las ordenanzas del año 1682 repiten en el capítulo XXVI las mismas exigencias, englobando a los plateros junto a otros artífices del metal. Y lo mismo sucede en las normativas municipales de años siguientes. Queda por tanto un poco diluída la actividad de estos plateros, dejando poca potestad para el gremio.

Tratando de poner orden y determinar las normas en el gremio, se redactaron unas Ordenanzas y rolde de los plateros de Bilbao en 1746, que por otra parte siguieron muy coligadas al consistorio[18]. Más que dar autonomía a la cofradía, parece que se hizo necesario regular algunos aspectos con unas ordenanzas concretas. La situación de Bilbao como plaza comercial de primer orden, desde donde se llevaban o traían todo tipo de mercancías, se introducía moneda foránea o se instalaban plateros sin autorización municipal, pudieron ser factores que obligaron a revisar la normativa general y redactar unos capítulos concretos para regular el oficio. Analizando cada uno de los items que se recogen, advertimos que sigue quedando clara la preeminencia municipal sobre el gremio. El primer capítulo determina que ninguna persona pudiera ejercer el oficio de platero sin estar aprobado por el examinador municipal. En el siguiente punto, se añade que para poder examinarse y abrir tienda era preciso pagar las correspondientes tasas del ayunyamiento y otros gastos de la Hermandad, que se entregaban al mayordomo. Pero para poder acceder al examen, lo primero que tenían que demostrar era la limpieza de sangre, según las leyes del Fuero de Bizkaia, y ser vecino de la Villa (capítulo 3º). En el caso de artífices extranjeros, debían pasar por los mismos trámites y además tenían vetado el acceso al puesto de contraste[19]. Respecto de este aspecto de conocimiento del metal, el 4º punto señala que aunque un platero fuese apto para el oficio, era posible que no tuviera conocimiento de los metales, por lo que el examinador tenía que especificar si el examinado estaba capacitado para entrar en el Rolde de fiel contraste. El siguiente apartado se detiene en la obligatoriedad de marcar las piezas, de acuerdo a lo determinado por el ayuntamiento. Ni siquiera en este aspecto, tiene competencias la cofradía directamente. Seguramente la circulación de moneda falsa o de ley inferior y la plata de baja calidad, así como el fraude en algunas obras labradas, hizo re-

14 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del Archivo Municipal de Marquina (1355-1516)*, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 337.

15 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0510/001/006.

16 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0510/002/008.

17 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 14.

18 BARRIO LOZA, José Ángel, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia-San Sebastián, 1983, pp. 185-192.

19 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

REGULACION
DE LO QUE EL CONTRASTE DE ESTA VILLA
HA DE LLEVAR POR PESAR MONEDAS,
Y ECHAR MARCAS.

REgulacion, que los Señores Alcalde, Justicia, y Regimiento de esta N. Villa de Bilbao hazen à Juan Agustin Garin, Artifice Platero, y fiel Contraste, y Marcador nombrado por dichos Señores, y demàs, que fueren en adelante, de los derechos, que deberà llevar por pesar, y reconocer el Oro, y Plata, y por Marcador de las Alhajas de Plata, que se hicieren, y fabricaren por los Plateros de esta citada Villa, para que dicho Juan Agustin, y demàs, que en lo futuro fueren Contrastes, y Marcadores, observen, guarden, cumplan, y executen en todo, y por todo.

I. Lo primero, que à los Marcaderes, que por sus se ajuste, ò convenio, ò en otra forma han llevado dichos Contrastes, por pesar, y reconocer el Oro, y la Plata en cada un año cantidad determinada, estijan, y cobren en adelante una tercia parte menos, de la que estuvieron ajustados, y à igual proporcion se hagan, y executen en adelante los ajustos, que pacturen.

II. Lo segundo, que assi por una, como por dos monedas sueltas de Oro, ò Plata, que reconocieren, y pesaren todos los Vecinos, y Naturales de esta N. Villa, ayan de llevar dos maravedis; y por tres monedas, quatro maravedis: è igual cantidad por quatro monedas, quando se ofrezcan cinco, ò seis monedas, se estijan, y cobren seis maravedis; y por siete, y ocho monedas, ocho maravedis; y en esta conformidad, se lleven respectivamente por las demàs monedas, que pesaren, y excedan de este numero.

III. Que à los que no fueren Vecinos, ni Naturales, puedan exigir, y cobrar por razon de dicho peso, y reconocimiento de monedas sueltas, la misma cantidad, que hasta aqui se ha acostumbrado.

III. Que por razon de marcar todas las piezas, que excedieren de una onza, trabajadas por los Artifices Plateros de esta N. Villa, aya de llevar dos maravedis de vellon en cada pieza de hasta dos onzas, y de aqui para arriba, quatro maravedis por cada una de dichas piezas.

V. Que por afinar Marcos, y Medias, se le aya de pagar lo que està arreglado, y se ha acostumbrado hasta aora.

Y como su Sindico General de esta N. Villa de Bilbao lo firmò en ella à dies, y nueve de Mayo de mil trecientos y cinquenta y tres. Don Thomas de Olavarrieta. Por mandado de los Señores Alcalde, Justicia, y Regimiento de esta Villa de Bilbao, su Secretario: Francisco Antonio de Elorrieta.

Corresponde esta Copia con su Original, que queda en mi poder, y Registro de Escrituras publicas, à que en todo lo necessario me remito, y en fe de lo signo, y firmo en dos ojas de pliego entero. En testimonio de verdad: Francisco Antonio de Elorrieta.

Se hallarà en la Imprenta de Antonio de Egusquiza.

dactar el siguiente apartado, en el que se determina que el platero que deje su cargo de contraste, ha de quedar responsable el siguiente año de revisar y ensayar el oro y la plata que se trabaje en la villa, entregándole las marcas del Ayuntamiento para marcarlas. Y también se encargaría de tasar las alhajas de oro y plata de los vecinos de la villa. Por otra parte, la circulación de vendedores ambulantes, plateros sin licencia o revendedoras de alhajas, se pretendió controlar en el punto 7º. Aquí se determina que la Hermandad nombraba dos o tres corredoras de confianza, con licencia municipal, para vender alhajas usadas y otro tipo de joyas, bajo control del ensayador para que las reconozca y así evitar fraudes. Además de estos aspectos puramente laborales, entre las pocas referencias a la Cofradía como hermandad de piedad o religiosa, se incluye un capítulo que especifica que cualquier platero o familiar directo del mismo que falleciera, debía ser llevado por los demás cofrades, con achas y hacerle una misa cantada con la asistencia de los demás hermanos. Se obligaba también a asistir a la misa de San Eloy y a todas las juntas que se convocaran, so pena de dos libras de cera para el Santo, a no ser que se justificara por estar indispuesto o con otra ocupación, que no se detalla.

A continuación, los siguientes puntos se detienen en regular las obligaciones del fiel contraste, de nuevo indicativo de la necesidad de controlar la calidad de la plata que circulaba por la villa. El nombramiento del contraste se realizaba el día siete de enero de cada año, recibiendo del anterior contraste la balanza, pesos de monedas y otros instrumentos correspondientes al cargo, afinados y bien compuestos. Y se le hace reponsable de cualquier daño o perjuicio en el reconocimiento de monedas de oro y plata. Sobre el lugar donde instalar su oficina, se dice que ha de ser un espacio claro y espacioso, con mesa amplia para poder contar monedas y suelo bien entarimado, de forma que si se cae una moneda se localice fácilmente. También se determina que ha de tener tinta y pluma para poder anotar las faltas u observaciones sobre las piezas, tanto para usarlo él o el que fuera a su cuarto. Se obliga igualmente a contar y tener a disposición de los que lleguen, la real pragmática de monedas en la que se determina cómo pesar y otros aspectos legales. Finalmente queda señalado que los que recibían monedas debían de pagar al contraste por su trabajo, mientras los que entregaban no tenían que contribuir con nada. Seguidamente se añade el rolde de plateros, con el orden a seguir para ocupar el puesto, que debía de ser una inscripción voluntaria, a juzgar por los nombres que por entonces estaban activos y no figuran en dicho listado.

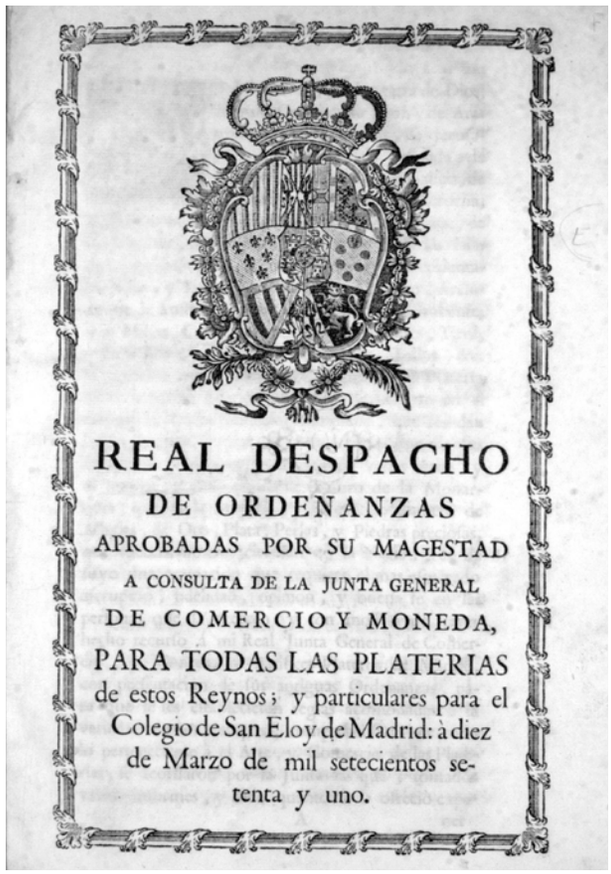
Respecto del nombramiento del contraste, parece que los plateros querían ser ellos los que determinaran quién ocuparía el cargo, a lo que el ayuntamiento enseguida puso coto. De aquel mismo año de 1746, se conserva un informe por el que el consistorio señalaba que las Ordenanzas de los plateros no debían contravenir a las municipales, siendo la elección del Fiel Contraste una competencia municipal, determinando una periodicidad de un año para el cargo, que no tenía ninguna retribución por el servicio que prestaba[20]. En este documento se añade el dictámen sobre una sentencia seguida contra Francisco de Lorena, en la que se le autoriza a abrir tienda en la villa (pues no es judío, ni moro, ni tiene mezcla), pero se le niega el derecho a ser elegido como contraste, por no estar avecindado en ella. Tampoco los extranjeros podían ser incluidos en el rolde, y con respecto a ellos, el gremio bilbaíno alegaba la necesidad de controlar a aquellos artífices foráneos y la apertura de tiendas, pues suponían una competencia importante. A cualquiera de los profesionales que venían de fuera, extranjeros o de otras regiones españolas, se les exigían todo tipo de certificados y requisitos burocráticos para avecindarse en Bilbao[21].

Las siguientes Ordenanzas fueron las promulgadas en 1771 por Carlos III para todas las platerías del reino[22]. Sin embargo, en Bilbao fueron desoídas hasta

20 AFB, municipal, Bilbao, segunda, 0161/019.

21 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

22 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0007/001/007.



REAL DESPACHO
DE ORDENANZAS
APROBADAS POR SU MAGESTAD
A CONSULTA DE LA JUNTA GENERAL
DE COMERCIO Y MONEDA,
PARA TODAS LAS PLATERIAS
de estos Reynos; y particulares para el
Colegio de San Eloy de Madrid: à diez
de Marzo de mil setecientos se-
tenta y uno.

el año 1782. En los años intermedios se sucede alguna alegación municipal sobre sus competencias. En 1780 se señalan una serie de puntos en los que el consistorio hallaba incompatibilidades con su normativa[23]. El primero es relativo a la marca. Las nuevas ordenanzas del colegio de plateros determinaban que competía a este organismo dar la marca a los artífices, a lo que el ayuntamiento alegó que "no es compattible ni conciliable con los Pribilegios que en el particular competten de estta Noble Villa", y que le correspondía al ayuntamiento. También señalaban su jurisdicción en la capacidad de dar permiso para poner tienda, debiendo sujetarse a la normativa municipal y no a otra. El siguiente punto al que se opusieron fue el referente al nombramiento de corredores y corredoras ambulantes, al respecto del cuál el ayuntamiento entendía que interfería en sus competencias. Tampoco estaban de acuerdo en otro capítulo en el que se determinaba que, en caso de los excesos cometidos en el arte de la platería se remitiría a la Junta de Comercio y Moneda, a lo que el ayuntamiento decía que debían de hacerlo ante el Corregidor o el Alcalde. Y finalmente, el consistorio determinaba que las ordenanzas de los plateros debían aprobarse sin perjuicio de las de la villa, otro gesto más de querer mantener el control sobre el oficio. Dos años después, en 1782, se volvía a insistir en lo mismo, respecto de las competencias del ayuntamiento y las de los plateros[24]. En concreto, en este caso relacionado con el nombramiento de examinadores y aprobación de exámenes de plateros, que había sido atribución municipal desde "memorial tiempo", hablándose de "hallanamiento hecho por el colegio de platteros" en este sentido. Pero en junio de ese mismo año, se recibió un oficio del Corregimiento de Bizkaia por el que se instaba al ayuntamiento a someterse a las ordenanzas dadas por Carlos III, aceptando las nuevas normas sobre el oficio que les despojaban de parte de sus tradicionales competencias[25]. En cualquier caso, los plateros y el ayuntamiento acordaron ceder al consistorio el nombramiento de los examinadores, previo visto bueno del gremio de plateros. En dicha documentación, se incluyen además unos autos en los que se propone reconocer a los oficiales que ejercen el oficio sin estar examinados, pasando por los trámites legales de probanzas de hidalguía y de conocimientos del arte de la platería, reconocidos por el colegio de San Eloy. Entre ellos estaban Mariano de Garín, Manuel de Basozabal, José Meave y Luis de Guezala, y posteriormente los plateros Lorenzo y Andrés de la Fuente, a quienes se acusaba de estar ejerciendo el oficio ilegalmente, pues habían sido examinados en el ayuntamiento, y no por examinadores puestos por el colegio de San Eloy[26].

En dichas Ordenanzas se nombraron los cargos por dos años: dos mayordomos, dos examinadores, un secretario, un tesorero y un contador[27]. Y se regulaban los aspectos sobre el aprendizaje del oficio, determinando una duración de seis años. Para poder abrir tienda, además debían de pasar otros cuatro años como oficial. Se señalaba también la necesidad de contar con dos oficiales, por cada aprendiz que hubiera en el taller. Aunque esta disposición tuvo una aplicación laxa en los obrado-

23 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0319/001/037.

24 Id., 0320/001/023.

25 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR2680/007.

26 AHPV, notariado, Antonio de Barroeta, 3204, fs. 947r-954r, 955r-963r, 964r-971v, 978r-985v, 986r-993v.

27 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

res bilbaínos, tal como revela una inspección a los talleres en 1783, en la que el número de oficiales con respecto a los aprendices no seguía el ratio marcado en las ordenanzas[28]. En dicha inspección se detalla de donde procedían los oficiales, normalmente de provincias limítrofes al Señorío, que luego solían marcharse, mientras que los aprendices eran todos vizcaínos.

Ordenación del trabajo

A pesar de que las ordenanzas de 1746 recogen capítulos sobre el funcionamiento interno del gremio, no incluyen ningún epígrafe que aborde el aspecto sobre el aprendizaje del oficio, ni sobre otros asuntos piadosos, que si se encuentran en otras ordenanzas gremiales. Sabemos que el colectivo tenía su sede en la iglesia de Santiago de Bilbao, con un retablo dedicado a San Eloy, que ya existía en 1685, cuando fue renovado[29]. Aquel año se anotan las cuentas por hacer y dorar aquel altar, que estaba situado debajo del órgano de la iglesia: Antonio de la Concha, arquitecto entallador, se encargó de "componer y hacer de nuevo dicho altar con su cornisa y arbotantes"; Martín de Elorriaga y Ventura de Labarrieta doraron el retablo y el bulto de San Eloy; Nicolás Bustrín se hizo cargo de pintar doce apóstoles en el pedestal y de nuevo Martín de Elorriaga se encargó de pintar de azul y poner estrellas de oro en el entablado bajo el órgano. El escultor Francisco de la Dehesa hizo el busto "de la lossa" y Ventura de Zugazu lo doró, y también la peana nueva de San Eloy. Otro escultor, Oliberos de Canos, realizó los bustos de San Esteban y San Vicente, y Ventura de Zugazu fue encargado del dorado, como también doró otros dos bustos de Nuestra Señora y San Juan que estaban a los lados del Santo Cristo de dicho altar. Unos años después, en 1657, parece que el retablo estaba "yndecente", según información de Martín de Gardoqui[30]. Se pidió limosna al ayuntamiento para repararlo, a lo que se podían sumar las cantidades que estaban obligadas a dar los plateros foráneos que pusieran tienda en la villa, temporal o permanentemente. Pero el consistorio no les correspondió con fondos. No se conservan los libros de la cofradía, por lo que no contamos con datos sobre su vertiente religiosa, festiva o socio-laboral, que pudieran ilustrarnos sobre sus relaciones internas y la confraternidad del gremio.

Carecemos igualmente de documentos en los que se determine la normativa sobre el aprendizaje del oficio, que se subsana en parte con la relativa abundancia de contratos de aprendizaje o *aparejamientos*, documentados desde el siglo XVI. La primera escritura que conocemos data de 1586, y está firmada entre la madre de Cristóbal de Berango y el platero Juan de Ugarte[31]. Se acordó formalizar un contrato de seis años y medio, en el que el platero le daría vestido, calzado y sustento, enseñándole el oficio, mientras la madre aportaría camisas. Trascurrido este tiempo, debía de darle un "vestido negro de veinteno capa e sayo y calças e jubon de lienço conforme se suele y acostumbra dar a los aprendizes". El mismo año se firmó el aparejamiento entre el platero Pedro de Carranza y Martín de Olarte[32]. Durante los siglos siguientes se fue incrementando la presencia de este tipo de contratos, que en general están muy codificados. Durante el siglo XVII[33], la duración de los *aparejamientos* oscila entre cinco y siete años, incluyendo unas condiciones muy semejantes entre unos y otros. El platero básicamente enseñaba el oficio y le mantenía en su casa, con cama, ropa y alimento, dándole un vestido de paño al terminar el aprendizaje, mientras que el aprendiz debía de servirle en el taller y en la tienda, comprometiéndose a no abandonar durante el periodo acordado. El inicio de este aprendizaje solía comenzar con 14 o 15 años, firmando como responsables los padres o tutores del interesado. Durante el siglo XVIII[34], las escrituras de aprendizaje son muy numerosas,

28 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

29 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736, sig. 0694/002. Cuentas del 5 de diciembre de 1685, f. 87v.

30 AFB, municipal, Bilbao, actas de 1657, nº 81.

31 AFB, notarial, Bilbao, N0486/0228.

32 No ha sido posible el acceso a este documento, del que se da noticia en SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 195.

33 En 1618 se cita el contrato de aprendizaje entre Juan de Gardoqui con Juan de Castañeda, en AHPV, notariado, 2514, microfilm 1677, fs. 29r-30r; en 1657 Juan de Gardoqui recibió como aprendiz a Juan de Ugarte, en AHPV, notariado, 5045, Domingo de Landayda, microfilm 813, fs. 264r-265r; en 1661 se firmó el aparejamiento entre Lázaro de la Serna y el aprendiz José Gómez, en AHPV, notariado, 5049, microfilm 817, fs. 418r-419r; en 1666 el platero Domingo Zuri de Arbolancha tomó de aprendiz a Martín de Aperribay, de Galdakao, en AHPV, notariado, 3793, Felipe de Villalante, fs. 348r-349r; el mismo año Lázaro de la Serna firmó aparejamiento con Pedro del Hoyo, en AHPV, notariado, 5053, Domingo de Landayda, microfilm 821, f. 113r-v.

34 Noticias extraídas de LEIS ALAVA, Ana Isabel y MADARIAGA VARELA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 28, Donostia-San Sebastián,

pero perpetúan los mismos términos que en documentos anteriores. La mayor diferencia es que en algunos contratos, se determinan ciertas cantidades que han de pagarse al platero por enseñar el oficio. Es el caso de la escritura entre Miguel de Alipazaga y el aprendiz José de Garro, en la que se acordó entregar al platero 500 reales de vellón al año, durante los cinco años que duraba el *aparejamiento*[35]. Aunque también sucedía que el platero al finalizar el periodo acordado, pagaba alguna cantidad a su discípulo, como vemos en la escritura de *aparejamiento* de Francisco de Lorena y Agustín de Urrechi Norzagaray, en la que el primero se comprometía a dar al aprendiz "veinte y zinco pesos excudos de plata por una bez"[36], y la misma cantidad se determinó en el aparejamiento entre el platero Bartolomé de Urquijo y José de Mugaburu[37]. Los aprendices se supeditaban a su maestro, al que debían servir en su casa y en el oficio, casi en calidad de criados, como de hecho se menciona en algunos casos, como sucede en el *aparejamiento* entre el platero Francisco de Lorena y el francés Jorge Guay[38]. La mayor parte de los aprendices que figuran en los aparejamientos, solían ejercer luego como plateros, sin embargo en algunos casos, no hallamos rastro sobre actividad propia posterior. Por ejemplo, no tenemos constancia del trabajo de Martín de Aperribay, que aprendió con Domingo Zuri de Arbolancha en 1666[39]; ni tampoco de Pedro del Hoyo, aprendiz de Lázaro de la Serna el mismo año[40].

También podía suceder que se rompiera el contrato de aprendizaje, por distintas desavenencias. Así lo vemos en el aparejamiento entre el platero José de Asteiza y el aprendiz José de Arespezueta, formalizado en 1686[41], del que se presentó desentimiento en 1689, pasando el aprendiz a formarse en el taller de Domingo de Barandica[42].

Una vez transcurrido el tiempo determinado para aprender el oficio, se pasaba a un grado intermedio, con la categoría de oficial. A este grado parece que se llegaba simplemente una vez superado el periodo de aprendizaje, dando por hecho el conocimiento del oficio, sin exigirse examen o prueba alguna[43]. Probablemente la mayor parte de los oficiales trabajaran en talleres abiertos, a las órdenes de un maestro, y son pocas las noticias sobre ellos. En 1676 sabemos de un oficial de platero alemán, residente en Bilbao, de nombre Guillermo Monte Branyno, que se cita en unos autos acusado del hurto de 8.000 reales y diversas alhajas[44]. En el año 1758 el platero Antonio de Ripando declaró conocer a Juan Buen Maison, residente en Zaragoza, a quién tuvo como oficial en Pamplona durante dos años, y que posteriormente estuvo trabajando en Madrid para el platero Antonio de Albero[45]. Con objeto de pasar el examen de platero, Miguel de Garay declaró en 1771 haber estado en el taller de Pedro Ramón Eguiarte desde 1760, primero como aprendiz y luego otro tiempo como oficial[46]. Seguramente el hecho de tener que pasar el examen y pagar ciertas cantidades para poder abrir tienda, frenó algunas iniciativas de nuevos talleres. Por otro lado, la denominación de "oficial", resulta a veces confusa, pues por ejemplo en las Ordenanzas de la villa de 1682, en el mismo encabezamiento del capítulo XXVI se ordena "Que los oficiales pongan la marca que les diere la Villa en las obras que hizieren"[47]. Los oficiales eran necesarios para poder desarrollar el arte de la platería, y

2012. Recogemos algunos ejemplos: en 1701 el platero Manuel de Villar tomó de aprendiz a Gerardo de Otuel, en AHPV, notariado, 7317, Antonio de Histendi, f. 952r; en 1710 se firmó el *aparejamiento* entre Miguel de Alipazaga y Juan de Zavala, en AHPV, notariado, 2754, Domingo de Alipazaga, sf; en 1741 Francisco de Lorena tomó de aprendiz a Jorge Guay, francés, en AHPV, notariado, 3325, Joaquín de la Concha, fs. 992-993; en 1748 Francisco Xavier López tomó de aprendiz a Nicolás de Lecea, en AHPV, notariado, 5532, José de Legorburu, fs. 42-43; Martín de Picazarri en 1758 firmó contrato de aprendizaje con José Antonio de Arpide, en AHPV, notariado, 3190, Antonio de Barroeta, fs. 298-299; en el 58 José de Lorena tomó de aprendiz a José González de la Mata, en AHPV, notariado, 3442, Antonio de Esnarrizaga, fs. 560-561; en 1762 el platero Manuel de Lorena formalizó aparejamiento con José de Basozabal, en AHPV, notariado, 5438, Martín Mateo de Longaray, fs. 132r-133v; en 1768 Bartolomé de Urquijo tomó de aprendiz a José Asensio de Lecea, en AHPV, notariado, 3419, Francisco Antonio de Elorrieta, fs. 361r-362r; dos años después Miguel García Murillo tomó de aprendiz a Vicente Rubio, en AHPV, notariado, 3421, Francisco Antonio de Elorrieta, fs. 137r-138v; y en 1771 Fernando de Acha estableció contrato de aprendizaje con Manuel Marien y Arrospide, en AHPV, notariado, 4163, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 133r-135r.

35 AHPV, notariado, 5705, Domingo de Alipazaga, sf.

36 AHPV, notariado, 2792, Juan Bautista de Asturiazaga, f. 79.

37 AHPV, notariado, 4873, Domingo de Ugarte, fs. 37r-38v.

38 AHPV, notariado, 3325, Joaquín de la Concha, fs. 992-993.

39 AHPV, notariado, 3793, Felipe de Villalante, fs. 348r-349r.

40 AHPV, notariado, 5053, Domingo de Landayda, microfilm 821, f. 113r-v.

41 AHPV, notariado, 4606, Antonio de Hostendi, microfilm rollos 1615, 1616 y 1617, fs. 466r-467v, publicado en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 117.

42 AHPV, notariado, 4609, Juan Antonio Elorrieta, f. 643.

43 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 39-40.

44 AFB, judicial, corregidor, criminal, JCR1193/003.

45 AHPV, notariado, 3442, Antonio de Esnarrizaga, f. 794.

46 AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 947r-954r.

47 *Ordenanzas de la Noble Villa de Bilbao*, Bilbao, 1682, accesibles en Fundación Sancho el Sabio, en pdf, http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/8823

el hecho de no tenerlos despertaba sospechas o recelos. De este modo ocurrió en 1782 cuando Martín de Picazarri acusaba a Mariano de Garín de que no disponía de los oficiales necesarios para poder trabajar en su oficio[48].

El mayor grado en el oficio era el de maestro, al que se llegaba tras superar un examen, que era de competencia municipal. Solamente contamos con exámenes de plateros del siglo XVIII, que mantienen un formulismo muy parecido entre ellos. En estas pruebas se realizaba una prueba de dibujo, y se declaraba si el aspirante era capaz de reconocer la plata y el oro. No se conserva ningún dibujo de examen de platero, contando únicamente con los documentos notariales en los que se da fe de la aprobación y emisión del título de los artífices. Superar el examen era lograr el máximo grado profesional, obteniendo permiso para abrir tienda y tener aprendices y oficiales. El esquema más habitual de estos documentos, incluye una declaración del examinador afirmando haber visto al aspirante trabajar alhajas de plata y oro con perfección, realizándole preguntas acerca del oficio y finalmente declarándolo apto, con las concesiones que suponía. En estos documentos no se menciona el dibujo o la pieza que han tenido que realizar, salvo en el examen de Manuel de Sancho de 1755, examinado por Francisco Xavier López, en el que se especifica que tuvo que dibujar un puño de bastón[49]. Seguramente en dicho expediente se detalla excepcionalmente el tipo de dibujo, porque fue un proceso atípico, en el que el examinador suspendió a Sancho "por la mala voluntad que me profesa". A raíz de ello hubo una protesta y se nombró a Manuel Ripando y Francisco de Lorena para repetir el examen, que aprobaron finalmente a Manuel de Sancho. Con anterioridad al siglo XVIII no hemos hallado ninguna noticia relativa a exámenes, seguramente porque existía una larga tradición de heredar los talleres entre padres, hijos y otros parientes. Las relaciones entre los plateros son de hecho estrechas, y es habitual que hijas de plateros casen con otros plateros, y que en los talleres trabajen hermanos o sobrinos. El platero Sebastián de Castañeda se casó con Úrsula Isla, hija del platero Diego de Isla, hacia 1580[50]; Miguel de Alipazaga se casó en 1730 con la hija del platero José Asteiza[51]; los hermanos plateros Manuel y José de Lorena heredaron el taller de su padre Francisco de Lorena, avecindado en Bilbao desde 1738[52]; el platero Manuel de Villar Serna era hermano del también platero Matías del Villar con quien compartía obrador; como también fue estrecha la relación de los Gardoqui, que eran tío y sobrino. Los gallegos Andia Varela, Antonio y Marcos, se establecieron como plateros en Bilbao en 1672[53], y eran padre e hijo. La misma filiación mantenían Juan de Larrea e hijo, y Antonio de Ripando y su hijo Manuel, etc.

El taller del platero

Los plateros que tenían taller solían abrirlo en el mismo lugar donde residían, en el bajo. Como sucedía con otras tiendas, las casas del Casco Viejo de la villa eran estrechas y profundas, con una planta baja que era el acceso a la vivienda delante del cuál se colocaba el mostrador con los elementos a la venta, y al fondo estaría el taller[54]. La localización de estas tiendas se ha documentado en distintos lugares de las siete calles. El platero Juan de Bajaneta tenía en 1560 su tienda, con sala y morada de bajo, bastarda, media bodega y tienda, en la calle Tendería[55]; el mismo año el platero Juan de Larrea mantenía un pleito con Pedro Loperi, sobre la pertenencia de la mitad de la portalada de una casa con el derecho de poner banco en ella[56], sita en la calle Tendería; el mismo platero tres años después tenía arrendada una sala y morada de bajo, su bastarda, tienda y pertenecidos, en la calle Somera[57]. El platero Pedro Ochoa de Aguirrebengoa ocupó en 1588 una tienda arrendada junto a la cárcel del Portal de Zamudio[58], sin duda un enclave estratégico en el eje de entrada y salida de la villa. Algunos estaban de alquiler, pues no tenían residencia fija, y se movían a otras localidades. Es el caso del platero Martín de Padura, que vivía

48 AHPV, notariado, 3370, José Benito de Dúo, sf.
49 AHPV, notariado, 3187, Antonio Barroeta, f. 258.
50 AHEB, libro de bautizados de Santiago, Bilbao, 1572-1589, f. 84; AHEB, libro de bautizados de San Antón, Bilbao, fs. 103, 136, 165; AHEB, libro de bautizados de Santiago, Bilbao, 1586-1598, f. 177.
51 AHEB, libro de casados de los Santos Juanes, Bilbao, 1706-1747, fs. 355v-356r.
52 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ03247/003.
53 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0381/001/007.
54 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 43.
55 AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR2659/257.
56 ARChV, registro de ejecutorias, caja 983,25.
57 AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR2659/493.
58 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0077/001/045.

a caballo entre Bilbao y Bermeo desarrollando su trabajo de platero. En el año 1659, en Bilbao estaba alojado en la casa de Catalina de Armurua, que le reclamaba 600 reales por su manutención, arrendamiento de la tienda, dos vestidos y un préstamo. A lo que el platero argumentaba que la tienda "no se la arrendo la dha Catalina sino q se la dio graciosamte"[59]. Otro artífice al que encontramos en un arrendamiento es Martín de Gardoqui, en 1662[60]. Ocupó la casa y tienda de Diego del Campo y esposa durante tres años, sita en Artecalle, pagándoles una renta de seis ducados y medio. También el platero Domingo de Arbolancha arrendó una casa y tienda en 1675[61]. Se encontraba en la calle de los Cintureros de Bilbao, y era propiedad de Antonio de Zumelzu, que en 1678 le reclamaba al platero 40 ducados de la renta. En 1789 el platero Atanasio de Palencia acordó ocupar la mitad de una tienda en la calle Tendería, durante dos años, por 20 ducados de vellón pagados dos veces al año[62]. Era propiedad del convento de La Encarnación de Bilbao, y el platero se quejaba del acoso que recibía en la tienda por parte de su convecino Agustín de Elorriaga. Al año siguiente Elorriaga promovió pleito contra el platero sobre el desocupo de dicha tienda[63].

Fuera de Bilbao, sabemos que el platero Diego de Salinas, vecino de Lekeitio, tenía la tienda en "las casas del cantón", que eran propiedad de su hermano, Juan de Salinas, alcaide de Nájera, tal como figura en su testamento[64]. Por otro lado, teniendo en cuenta que los plateros solían tener la tienda en el lugar de su vivienda, en los bajos, a través de las fogueras ya podemos deducir el dato de la ubicación de estos talleres.

Respecto del equipamiento de estas tiendas, podemos deducir ciertos datos a través de algún documento de tasación e inventario de bienes de platero. En el inventario de bienes del platero Pedro de Leaegui, vecino de Mutriku (Gipuzkoa), en depósito de Catalina de Unda en 1655, se citan " un arca nueba… y los adriezos de Yerro de oficio de platero Y no otra cosa. Otras dos arcas anbas pequeñas Y biegas, dos yunques Y otras piezas de Yerro de oficio de platero Y unos polbos tanbien del oficio Y otros maderos y trastos biexos que por no ser de importancia no se ponen"[65]. En 1673 se hizo inventario de las herramientas del taller del platero Lázaro de la Serna[66], entre las que se citan elementos para forjar, cortar, aplanar, dorar, tornear… y donde figura el platero Domingo Fernández del Río. El platero Francisco de la Llana, vecino de Begoña, en 1719 dejó en su testamento las herramientas de su oficio, aunque no se detallan[67]. En cambio, sí se hace en la memoria de los bienes que aportó Manuel de Goicoechea al matrimonio con Josefa de Aquesola[68]. Se citan bastantes piezas de plata labrada (hebillas, espadín, relicarios, campanilla, cruces, cubiertos, joyas…), y respecto de los útiles de trabajo se incluyen "dos tases, treze martillos y estacas, el fuelle y armason [armazón] de forja, ttres y media dozenas de patillas nuebas de acero y una porción de pisarras salatron, alun, crisoles y un mazo de ylo [hilo] de fierro, veinte y cinco libras de plomo en moldes, quattro peroles de cobre…".

Predominan sobre todo las referencias a piezas terminadas, como también ocurre en el inventario del platero Felipe Cruz de Aguirre, de 1803, en donde la lista de obras de uso doméstico, como cubiertos, chofetillas, cafeteras, hebillas, sortijas, pendientes, etc. son muy superiores a las referencias a las herramientas, que incluyen moldes de plomo, limas, martillos[69]… No hemos hallado referencia a repertorios de grabados o libros con modelos, que a buen seguro emplearían en los talleres.

Actividad de los plateros

El trabajo fundamental de los talleres de plateros fue la creación de piezas de plata. Sin embargo a esta tarea se unieron otras actividades más diversificadas, que permitían vivir del oficio, como tasaciones y reparaciones.

En las obligaciones de obra nueva se suele atender a la cantidad de plata que se emplea, al precio pagado por

59 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR3557/006.
60 AHPV, notariado, 5050, Domingo de Landayda, microfilm 817, fs. 217r-218r.
61 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR1877/011.
62 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0665/014, fs. 9r-10r.
63 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR3218/009.
64 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental de los monasterios de Santo Domingo de Lequeitio (1289-1520) y Santa Ana de Elorrio (1480-1520)*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 107.

65 AFB, notarial, Lekeitio, N0253/0065.
66 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 117.
67 AHPV, notariado, 5519, Manuel de Ybarrola, fs. 159-170.
68 AHPV, notariado, 2780, Martín Antonio de Arríen, fs. 95r-107v.
69 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0690/032, fs. 8r-10r.

cada onza de plata y a la fecha de entrega del trabajo. Sin embargo, no es muy habitual encontrar referencias a la hechura de estas piezas. En este sentido, en 1533 se firmó un contrato entre la fábrica de Santa María de Lekeitio y el platero Pedro de Escalante, por el que el platero se comprometía a hacer dos cetros de plata[70]. En dicho documento se estipulaba que las cabezas de los cetros y los mangos tenían que estar "vien e suficientemente labrrados", y que debían ser de la misma hechura que los cetros mayores de la iglesia de Ondarroa. En la misma iglesia de Lekeitio unos años más tarde, en 1555 se formalizó el contrato con el platero Lope de Marquina para hacer una custodia, para lo cuál le entregaron dos cálices viejos de la iglesia[71]. Durante el siglo XVII, los contratos mantienen los mismos datos, sobre todo destacando la cantidad de plata empleada y las fechas de ejecución. En ciertos casos trasciende algún detalle sobre la hechura, como en 1648, en el contrato entre la fábrica de Santa María de Lekeitio y el platero Martín de Goizueta, por el que se comprometía a hacer un jarro de plata liso "sin grabadura ni labor alguna"[72]. Este mismo templo encargó en 1654 una custodia al platero Francisco Arenas[73], que debía ejecutar "conforme echura que les mostro" y debía dorarse y grabarse en partes. El mismo artífice se obligaba al año siguiente con la iglesia de San Andrés de Ibarranguelu, de hacer una lámpara de plata de "hechura a lo moderno"[74]. Los contratos del siglo XVIII suelen incluir algún item más en las condiciones, además de que contamos con un mayor número de documentos relativos a la fabricación de piezas. En 1728 el platero Matías del Villar firmó obligación de hacer dos atriles de plata, por 10.000 reales, donde se hacen observaciones sobre el tamaño de los mismos, el grosor de la chapa de plata ("ha de ser proporcionada"), y se dice que deben ajustarse a la traza[75]. Mucho más detallado es el contrato por el que el platero Manuel de Ripando se comprometía en 1752 a realizar un sagrario para el altar de San José de la iglesia de Santiago de Bilbao[76]. En este documento las condiciones son más detalladas, indicando el tipo de ornamentación y escenas que deben aparecer, e incluso la colocación de algunos de los elementos decorativos y figurados. Pero sin duda el contrato más prolijo es el firmado por Mariano de Garín en 1771, por el que se comprometía a confeccionar un viril para la custodia de la iglesia de Santiago, empleando las joyas y piedras preciosas que había regalado Inés de Goicoechea[77]. Sobre esta pieza y sus vicisitudes ya nos detenemos en el capítulo correspondiente.

Por otra parte, lo que más abundan son las noticias a reparaciones diversas de piezas que ya existían en los templos. Se adoban cálices, se aderezan cruces, se componen incensarios, se blanquean vasos, se doran custodias, etc. En Lekeitio en 1511 se pagó al platero Rodrigo por "adobar un calis byen quebrrado"[78]; y en 1534 la iglesia de Santiago pagó "al platero de la plaçuela por adobar la cruz mºr"[79]. En 1532 la fábrica de Lekeitio pagó a Pedro de Escalante 60 maravedís por aderezar las cadenas del incensario[80]; la misma iglesia encargó a Lope de Marquina aderezar la cruz mayor del altar en 1554[81].

Como señalábamos, además de los incensarios, la mayor parte de las reparaciones se hacían en piezas de uso diario, como los cálices, expuestos a un mayor desgaste. El propio uso de las obras, hacía preciso un mantenimiento habitual de las mismas, de donde derivó la necesidad de contar con un platero que, en los templos más importantes, se hacía cargo del cuidado y reparaciones que fueran menester. Así, en la iglesia de Santiago de Bilbao encontramos hacia mediados del siglo XVI a Martín de Arrieta y a Pedro Pilla ocupándose de diversos trabajos; en el último cuarto del siglo fue Pedro Ochoa de Aguirrebengoa el que tomó el relevo; a comienzos del

70 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536, fs. 112r-v.
71 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583, sig. 2516/001.
72 AFB, notarial, Lekeitio, N0250/0122, fs. 250-251.
73 AFB, notarial, Lekeitio, N0252/0183, f. 2.
74 AFB, notarial, Lekeitio, N0253/0055, f. 128.
75 AHPV, notariado, 3941, Manuel de Rementería, sf.
76 AHPV, notariado, 3630, Juan Jerónimo Zugasti, fs. 158-161.

77 AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 1012-1014; AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 753-762.; AHPV, notariado, 3205, Antonio de Barroeta, fs. 747-755; AHPV, microfilm 568, Asensio de Llano, f. 20; AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0446/001/041/002, fs. 475r-477v; BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, Bilbao, 1986, vol. 16, nº 36, pp. 135-145; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 320-321.
78 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del Corregidor (1508-1521) y Libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 208.
79 AFB, municipal, Bilbao, antigua, caja 0138/001, f. 17v.
80 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536, f. 96r.
81 Id., cuentas del 19 de junio de 1554, sf.

siglo XVII era Martín de Olarte el que copó el trabajo de este templo bilbaíno; y posteriormente aparecen con frecuencia los Gardoqui.

Otra de las actividades que ocupó buena parte del trabajo de los plateros, fueron las tasaciones y el peritaje de los bienes de platería de particulares o de los templos. Del primer caso, contamos con abundante información del siglo XVIII, mucho más reducida en siglos anteriores. Normalmente eran requeridos para realizar la valoración de bienes *postmortem*, declarando el peso y valor de los objetos existentes, de cara a su repartición o herencia. Contamos con varios ejemplos desde el siglo XVI al XVIII. Por citar alguno, en 1548 Andrés de Bermeo y Catalina de Arratia hicieron inventario de sus bienes, y para la valoración de su extenso ajuar de plata contaron con los plateros Pedro Pilla y Juan de Bajaneta[82]; en el año 1637 el platero Juan de Gardoqui realizó la tasación de plata del inventario de bienes de Juan de Cardoso Buergo[83]; y durante el siglo XVIII se multiplican las noticias, donde en algunos casos se llega a distinguir lo que tasa el platero y lo que valora el filigranero, como la tasación hecha en 1730 de los bienes de José de Lezama Axpee, en la que figuran José de Asteiza, en calidad de platero, y José de Monzón, como filigranero[84].

Aparte de este tipo de tasaciones a nivel particular que, por otra parte, nos ilustran sobre el tipo de obras que había en los ambientes domésticos y civiles, sus tipologías y la estima que existía sobre aquellas, los plateros podían ser requeridos por las iglesias o los municipios para valorar la calidad y hechura de piezas confeccionadas por otros colegas de oficio. Así lo vemos en la tasación efectuada en 1558 en la parroquia de Santa María de Lekeitio, para tasar la custodia que había terminado Lope de Marquina. El templo llamó al platero Juan de Garos, vecino de Donostia-San Sebastián, para que valorara la pieza, mientras la iglesia contó con Antonio del Campo, para lo mismo[85]. En 1774, concluida la obra del viril de la custodia de Santiago, se llamó a los plateros José de Ballerna y Manuel Valcorta, ambos de Vitoria-Gasteiz, para hacer el reconocimiento final[86]. Normalmente se proponían dos tasadores, uno por parte del cliente y otro llamado por el platero, sin embargo en el caso de esta obra, el artífice Mariano Garín eludió nombrar a un perito, que finalmente fue elegido por el ayuntamiento. Un hecho que fue visto por Garín como un acto de desconfianza hacia los plateros locales, y que pone en evidencia el ambiente existente en el gremio en aquellas fechas, que tenían que convivir con la competencia de plateros ambulantes, los extranjeros, los que no tenían los títulos sin homologar, etc. También podían ser emplazados para simplemente confirmar o reconocer el metal de las piezas, como vemos en 1775 cuando Andrés de la Fuente fue a la parroquia de San Juan de Berriz a ver si la custodia era de metal o de plata[87].

Otro tipo de tasaciones para las que eran requeridos, sucedía cuando llegaba algún legado desde las Indias. Entonces el templo correspondiente llamaba a un platero para que pesara y valorara lo que se había recibido, pues de hecho en muchas ocasiones eran piezas que se vendían para sufragar otros gastos de la fábrica. En 1754 llegó una lámpara a Bilbao que fue reconocida por el platero Domingo de Eguiarte[88]; y en 1771 el platero José de Lorena se encargó de pesar y valorar la plata enviada desde Lima (vía Cádiz) para la iglesia de San Pedro de Galdames: un blandón, una manzana y una cruz[89]. Sin embargo la mayor parte de las tasaciones fueron realizadas en inventarios particulares, que sobre todo en el siglo XVIII debieron suponer un aporte importante en las cuentas del oficio. De hecho, a algunos plateros únicamente los vemos referenciados en este tipo de peritajes, y no hay rastro de ellos en los libros parroquiales, como sucede en el siglo XVIII con Atanasio de Palencia o José Monzón.

Pero las ocupaciones todavía podían ser más diversificadas, tal como descubrimos en numerosos documentos desde el siglo XVI. Posiblemente el trabajo como platero no resultaba suficiente para mantenerse, y debieron de buscar otras alternativas que completaran el jornal. Es frecuente encontrar a plateros comerciando con telas y paños, como vemos repetidamente en el caso de Juan de Larrea desde 1542[90], que trajinaba con lienzos de

82 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0207/003/001, f. 1r-9v.
83 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0896/021.
84 AFB, judicial, alcalde de Bilbao, civil, JCR4257/009.
85 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583, sig. 2516/001, f. 90r.
86 AFB, judicial, alcalde de Bilbao, civil, JCR0791/033; BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, Bilbao, 1986, vol. 16, nº 36, pp. 143-144.
87 AHEB, libro de fábrica de San Juan evangelista, Berriz, 1774-1882. Cuentas del 2 de marzo de 1775, sf.
88 AHPV; notariado, 3630, Juan Jerónimo Zugasti, sf.
89 AHPV, notariado, 3455, Antonio Esnarrizaga, f. 954.
90 SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en*

diversas clases y mantenía una fluida relación comercial con los yangüeses. Su mujer, María Ibáñez de Jáuregui, era lencera, y seguramente el negocio de ésta resultaba más lucrativo que el de su marido. Un negocio que parece continuó el hijo, y que compaginaba con el oficio de platero, y los intereses en el ámbito agrario. Figura también en un pleito sobre unas pinturas traídas de Flandes, que se habían perdido[91]. Aparecen igualmente algunos plateros en transacciones de compra-venta de fincas o casas, como cuando Juan de Bajaneta vendió una casería en Meñaka al zapatero Juan de Landa en 1565[92]. Y en otro tipo de operaciones comerciando con pescado: el platero Juan de Bengoechea, de Orozko, figura en una obligación de pagar por "cierta sardina, buena y marchante"[93]; y Martín de Olarte aparece en un pleito de 1621 sobre el pago de 279 quilates de pescado[94].

En general parece que eran considerados personas de fiar, y así lo certifican los numerosos documentos en los que aparecen firmando como testigos. Y alguno también llegó a ocupar cargos concejiles, como Pedro Saez de Otaza elegido diputado en Bilbao el año 1508[95].

Esta estima hacia los artífices en general no implicaba que tuvieran la consideración de artistas. La mayor parte fueron profesionales artesanos, que satisfacían las demandas del mercado local, y como se va viendo, muchos tuvieron que compaginar su labor orfebre con otras actividades.

Génesis de la obra: clientela, contratos, valoración

Los principales clientes para los plateros fueron el clero, seguido de un pequeño grupo de burgueses. Por un lado, a diferencia de lo que ocurría en otros territorios en los que la nobleza y la alta burguesía suponían un estamento importante, que era consumidor de objetos de platería, en Bizkaia las familias y personajes más influyentes pertenecían al ámbito del comercio, burgueses y comerciantes enriquecidos, cuyo consumo de plata no podía ser equiparable al de aquel grupo social nobiliario. La tradicional vocación mercantil de la villa, condicionó sin duda el tipo de habitantes que tenía. Por otro lado, no hay que olvidar que Bilbao no contó con la presencia de altos estamentos eclesiásticos, ya que no ha tenido sede episcopal hasta tiempos recientes. En otros lugares, este grupo fue un demandante importante de objetos suntuarios.

Aquí la propia configuración del espacio a base de discretas anteiglesias repartidas por el Señorío, determinó una demanda de objetos de plata igualmente comedida. Fue sobre todo desde los albores del siglo XVI cuando se multiplicó el número de iglesias, constituyéndose una densa red, que en muchos casos eran de patronato laico, con lo que eso repercutía en las rentas y sus recursos[96]. Los conventos o las cofradías aparecen de vez en cuando entre los clientes de los plateros, y es probable que algunos de los primeros contaran con ajuares destacados, pues a ellos llegaban dádivas en forma de dinero o de piezas donadas por particulares. Entre las obras de platería comisionadas por los conventos, sabemos que en el año 1718 el platero Matías de Villar hizo una lámpara de plata para el convento de San Agustín de Bilbao, con un coste de 31.995 reales[97]; en 1756 el convento de La Encarnación de Bilbao encargó a Manuel Ripando la confección de un frontal de plata para el altar del Rosario[98]; y para el convento de San Francisco de Bermeo el platero Martín de Picazarri hizo una cruz de plata en 1761[99].

A estos conventos y a las iglesias llegaron piezas desde el ámbito civil, como bandejas o jarros, y de hecho algunos inventarios de particulares reflejan una riqueza y diversidad de objetos de platería importante. La élite burguesa vizcaína, formada sobre todo por comerciantes y gente de la administración, se dotaron igualmente de objetos de platería para su uso doméstico o para el adorno personal. Este grupo, sobre todo en el siglo XVIII, debió constituir un clientela notable para los plateros. Hemos

Vizcaya, Bilbao, 1954, p. 196.

91 ARChV, sala de Vizcaya, caja 2901,1.

92 AFB, judicial, Corregidor, notarial, JCR0335/046.

93 AHPV, Sebastián de Ceballos, f. 189; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 108; SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 195.

94 ARChV, sala de Vizcaya, caja 2309,2.

95 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del archivo histórico de Bilbao (1501-1514)*, Donostia-San Sebastián, 2000, p. 1034.

96 CURIEL YARZA, Iosu, *La parroquia en el País Vasco-Cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclésiastica, poder señorial, territorio y sociedad*, Bilbao, 2009, pp. 185-186.

97 AHPV, notariado, 5282, Pedro Francisco de Garaitaondo, sf.

98 AHPV, notariado, 4296, Francisco Antonio de Recondo, fs. 361-363.

99 AHPV, notariado, 2778, Martín Antonio de Arríen, fs. 66r-67r.

tratado de ilustrar esta parcela menos conocida de la platería en el ámbito civil, con el análisis de diversos inventarios particulares documentados desde el siglo XVI. A raíz del fallecimiento de Martín de Salcedo en 1563 se hizo inventario de sus bienes de plata, entre los que había varias joyas, cadenas, sortijas, cintas, rosarios, cucharas, tacillas, salero, jarra[100]…; en 1594 el inventario de María Sánchez de Urizar contenía una larga lista de "cosas de plata y oro", entre ellas tazas, jarros, rosarios, cucharas, saleros, botones, cadenillas, anillos, relicarios, etc[101]. En el siglo XVII el inventario de Juan Pérez de Mújica hace una relación detallada de los objetos de plata de su propiedad, que resulta verdaderamente extensa y rica[102], e incluye:

"dos salvillas todas doradas con sus escudos de armas en medio
tres copones y un salero dorados y grabados
un jarro todo dorado con su escudo de armas
una porçelana toda dorada y grabada de Reliebes de caça
otra porcelana toda dorada y labrada
otra porçelana toda dorada y labrada de rreliebes de monteria
otra porçelana toda dorada y en medio un [m---] curon y labrada
un salero de diez [pieças] labrado y todo dorado
otro salero de tres pieças con su pimentero todo dorado y labrado
quatro medios saleros con sus [pies] todos dorados y labrados
un jarro todo dorado y labrado con quatro escudos de [nil] es mas y dos con azul
una salvilla medio dorada
un copon con su pie todo dorado y grabado con ocho escudos y [nieldados] de negro
un cintillo de oro de camafeos esmaltados de negro y azul con sus perlas y algunas pieças con cada siete perlas esmaltadas en blanco y colorado
otro cintillo con quinçe pieças con piedras y perlas y esmaltados de azul blanco y colorado y verde
un anus dei de oro labrado y esmaltado de azul verde y colorado blanco y negro con sus cristales yluminado con estampas de san grmo [Jeronimo] y San
otro anus dei de oro labrado y esmaltado verde negro y blanco con bultos de oro por anbas partes
dos librillos de oro labrados y esmaltados de negro blanco y verde y colorado ya que con sus cristales yluminados
otro anu dei de oro esmaltado de colorado y blanco y con sus cristales yluminados
un Rosario de plata de [---] con cinco estremos de oro y un anus dey y una cruz de oro
una mano de marfil con sus sortijas y en caxas de oro
una [higa] de cristal con su puño de oro esmaltado de negro y blanco
un Rosario de coral engarçado y chapado de oro y estremos de oro esmaltados de azul y blanco
una gargantilla de oro con veynte piedras de esmeraldas finasy sus perlas
unos braçaletes de oro esmaltados de blanco y colorado
unos çarçillos de orode encomiendas y por las esmaltadas de verde y blanco y colorado y azul y un frasquillo de oro
otros çarçillos de papagayos y esmeraldas esmaltados de verde
un camafeo con quatro piedras de diamantes y su figura esmaltado de color blanco y azul
una sortija de oro con su camafeo labrado de Reliebes con esmalte blanco verde azul
otra sortija de oro con una piedra de esmeralda con esmalte negro
una sortija de oro con una piedra amatista y esmalte negro
una sortija de oro con una piedra de esmeralda grande con esmalte bnco [blanco] azul y colorado y verde
un Rosario de coral menudo con sus estremos de oro y su cruz y un anus dei de oro
dos sortijas de diamantes la una de punta y la otra quadrada sin esmaltes
un cintillo de oro con veynte y quatro botonçillos y tres pieças del cavo esmaltados de negro y blanco".

Este inventario resulta especialmente rico, y se registran otro buen número de ellos en el siglo XVII, con mayor o menor número de obras de plata, que resultan significativos para conocer el tipo de clientela y los en-

100 AFB, judicial, Corregidor, notarial, JCR1039/033, fs. 562r y 563r.
101 Id., JCR2612/015, fs. 3v-4r y 6v-7r.
102 AHPV, notariado, 2521, Juan Altamira, microfilm rollo 615.

cargos que solían realizarse. El inventario de Gabriel del Barco de 1668, que fue cónsul de la Casa de Contratación de Bilbao, es igualmente extenso y prolijo[103]; y también el de Diego Allendesalazar de 1671[104]. Durante el siglo XVIII crecen las referencias documentales a este tipo de inventarios postmortem, donde actúan de tasadores los plateros, y en los que se evidencia el tipo de clientela que demandaban objetos de plata, fundamentalmente comerciantes enriquecidos y algunos personajes vinculados con la Administración municipal.

A este grupo de clientela local, hemos de sumar las piezas que venían desde las Indias o las que se comisionaban desde allí. Entre las noticias más antiguas está la manda realizada en 1529 por Ortuño de Urkullu, desde Panamá, en la que dejaba cierta cantidad de dinero para que la iglesia de San Vicente de Barakaldo hiciera "un caliz de plata sobre dorado con su portapaz de lo mismo, e mando para él quinze castellanos"[105].

Otras obras eran comisionadas por personajes del clero o la administración que estaban en la Corte o en las colonias. Muchas piezas procedían directamente de aquellos lugares, pero la realización de alguna otra podía recaer en los obradores locales. Es el caso de un cáliz de la iglesia de San Pedro de Murueta en Orozko (nº inv. 221), costeado por Diego de Olarte hacia 1623, residente en Madrid y luego emigrado a Perú[106], y que fue una obra del taller de los Gardoqui.

En otras ocasiones, fueron los vecinos los que se hicieron cargo de los costes de alguna pieza nueva. Sucedía con frecuencia que los templos no contaban con los recursos necesarios para hacer frente a este tipo de gastos extra, ante lo cuál los vecinos podían tomar la iniciativa de costear entre todos determinada obra. En otras ocasiones, se determinó secuestrar los diezmos de los patronos para poder llevar a cabo algunas empresas. Un ejemplo lo hallamos en Orozko, cuando el visitador a la iglesia de San Lorenzo de Urigoiti en 1723 determinó que, aunque estaba todo con aseo y limpieza, tenía suma falta de vasos sagrados[107]. Sin embargo, "para nada de ello se halla con caudal", por lo que mandó que se debía "suplir la cantidad del ymportte de los Diezmos de la dha Yglesia".

En muchos casos, los contratos de obra nueva incluían algunas cantidades de plata vieja (normalmente piezas en desuso o rotas), que podían ser reutilizadas y servían para descontar del coste final de la obra. Hay numerosos ejemplos. En 1527 maese García de Çiarreta hizo dos cruces para la iglesia de Santa María de Lekeitio, que tenían un coste de 64.189 maravedís[108]. Sin embargo, le dieron unas piezas de plata vieja, que descontadas dejaban un total de 44.707 maravedís. En 1627 la parroquia de Arrigorriaga encargó un relicario nuevo, a trueque de cierta plata vieja, por 707 reales[109]. Y en 1761 el platero de Durango, Andrés de la Fuente, hizo dos cálices nuevos reciclando plata vieja, para la iglesia de San Andrés de Etxebarria[110].

Los encargos de obra nueva solían formalizarse con la firma de un contrato entre las partes, si bien no son demasiados los conservados en Bizkaia. En dicho documento se determinaba el tipo de obra a realizar, la cantidad de plata empleada y el precio por onza, y el plazo de entrega y modo de pago. Pero como hemos visto, son pocos los detalles que trascienden de las hechuras. Algunas veces se habla de seguir un modelo determinado, normalmente creado por el propio platero o inspirado en alguna obra conocida. A la hora de valorar el coste final, se distinguía entre el valor propio del metal y el del trabajo del platero, mucho más variable en función del prestigio del artífice. Si el cliente entregaba, como hemos visto, plata vieja, ésta se descontaba del coste del material, algo frecuente en los encargos de iglesias. Respecto de las formas de pago, encontramos distintas variables, aunque era frecuente adelantar una cantidad o ciertas onzas de plata, e ir pagando a plazos hasta la entrega final de la pieza, cuando se liquidaban cuentas. En los contratos solía figurar un fiador del platero, que era una garantía para cumplir con las condiciones y plazos establecidos. Aunque en algunos momentos debieron responder ante la inobservancia del artífice, como cuando en 1609 San Juan de Axpee, carpintero de Lekeitio, tuvo que devolver 350 reales, como fiador del platero Jacobo de Goizueta,

103 AHPV, notariado, 3768, Lope de Sertucha, fs. 230r-249v.
104 AHPV, notariado, 3798, Felipe de Villasante, fs. 198r-206v.
105 BAÑALES, Goio, *In insula maris, 1041-1887: el mundo naval de Las Encartaciones. Portugalete y el Valle de Somorrostro*, Bilbao, 2014, pp. 426-427.
106 AGI, Contratación, 5229, N.5, R.10; AGI, Contratación, 5285, N. 34.
107 AHEB, libro de fábrica de San Bartolomé de Olarte, Orozko. Papeles varios, doc. 33, sig. 3002/000.
108 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536, f. 18v.
109 AHEB, libro de fábrica de Santa María Magdalena, Arrigorriaga, 1621-1708. Cuentas de 1627, sf.
110 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 12 de mayo de 1761, sf.

que se había comprometido a componer y dorar una cruz para la iglesia de San Pedro de Barinaga y no la había hecho[111]. La fábrica le había adelantado 31 ducados (341 reales), pero San Juan de Axpee se comprometió a devolver 350. Finalmente en los contratos se señalaba una fecha de entrega, que de forma habitual solía ser alguna festividad religiosa destacada, como el Corpus Christi, sobre todo en encargos de custodias que serían estrenadas en dicha festividad. Es el caso de la obligación del platero Francisco Arenas de 1654, que debía de hacer una custodia de plata dorada y grabada, para ser entregada el día del Corpus del mismo año[112]. En Lemoiz el año 1560 contrataron con el platero Martín de Olarza la fabricación de una cruz de plata para la iglesia, que debía ser entregada "el dia de nra señora de Agosto próximo"[113]. En el caso de que el plazo de entrega fuera incumplido, el platero era sancionado económicamente, descontándole alguna cantidad determinada en el contrato. En la obligación de la cruz de Lemoiz citada, se apunta que "si [pasa] el dho [dicho] plazo no les diere y entregare le avia de pagar y pague a los dhos [dichos] mayordomos por cada dia de los pasaren despues del dho [dicho] dia de todos los santos un ducado con mas las costas e daños q [que] por falta dello se les recrecieron". En algunas obligaciones se hace mención de la traza o el diseño que debía seguirse a la hora de confeccionar la obra, aunque en Bizkaia solamente se han conservado dos diseños: el dibujo del viril de la custodia de Santiago, realizado por Mariano Garín en 1771[114], y el diseño de una lámpara para el Consulado, ejecutado por el platero Juan Antonio de Vildolosa en 1778[115]. Seguramente el hecho de quedar normalmente estos dibujos en manos de los plateros, ha conllevado su pérdida. A la hora de formalizar el contrato, estas trazas se exponían ante el escribano que daba fe de su presentación, y quedaban a cargo de los artífices que las tendrían como modelos. Los plateros solían ser los autores

Diseño de viril. Catedral de Santiago (Bilbao). Bilbao, 1771. Archivo Foral de Bizkaia (Bilbao), JCR0791/33

de los diseños, aunque también hay casos en los que se trabajaba con trazas de otro artífice, o al menos con su visto bueno. En Abadiño, se contrató la hechura de una cruz en 1766 (nº inv. 349), realizada en Vitoria-Gasteiz por Manuel Llorente, cuyo diseño era obra del arquitecto Gabriel de Capelastegui[116]. Otro ejemplo lo tenemos en la obligación de Pedro Ramón Eguiarte de 1786, en la que se comprometía a hacer los adornos para el altar de jaspe de la Concepción (un año después los estaba haciendo José de Ballerna), cuyo diseño debía ser aprobado por el académico Luis Paret[117]. A veces, se especifica que se tome de modelo una pieza anterior, como sucede en el contrato entre Martín de Olarte y el cura de la iglesia de San Román de Okendo, de 1629, sobre la confección de una cruz, en el que se detalla que ha "de ser de la misma forma y echura que lo que antes tenia echo menos la doradura y el arbol mayor y la mançana del pie

111 AFB, notarial, Lekeitio, N0018/0422.

112 AFB, notarial, Lekeitio, N0252/0183, f. 2.

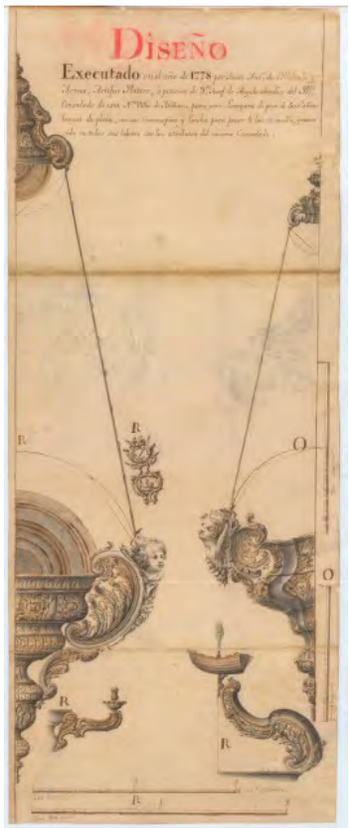
113 AFB, judicial, Corregidor, notarial, JCR2659/347, fs. 402r-403v.

114 AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 753-762; BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, Bilbao, 1986, vol. 16, nº 36, p. 136bis; CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, p. 12.

115 AFB, instituciones, Consulado, 0367/003; GONZÁLEZ, Yolanda y RUIZ, Rosa, *Bilbao: Kontsulatuaren 500 urteurrena – 500 aniversario Consulado*, Bilbao, 2011.

116 AHEB, libro de fábrica de San Torcuato, Abadiño, 1764-1784.

117 AHPV, notariado, 3371 y 3372, José Benito de Dúo, sf.



Diseño para lámpara del Consulado (Bilbao). Bilbao, 1778. Archivo Foral de Bizkaia (Bilbao), Consulado 0367/003.

algo menor"[118]. Los modelos más populares se repetían en distintos talleres, llegando a estandarizar y perpetuar durante largo tiempo algunos esquemas. Quizás uno de los ejemplos más claros fueron las cruces tardogóticas, o los cálices del clasicismo, cuya difusión fue tal que perpetuaron los modelos bien superados los estilos donde habían nacido.

Respecto de los precios, ya hemos señalado que por un lado estaba el valor fijo del material, y por otro el del platero, la hechura de la pieza, que era más susceptible a variaciones en función de la calidad del artífice. Durante el siglo XVI hay una notable diversidad, si comparamos el coste de varias piezas. Además muchas veces dentro del precio final, se incluían herrajes, soportes de madera, incluso "dietas" del artífice o el coste de la reparación de otras obras. Por este motivo, a veces resulta complejo desligar cuál fue el valor concreto de una pieza, y qué parte corresponde a trabajos auxiliares. Además de los precios estipulados a abonar en los contratos, lo más frecuente es encontrar los datos sobre el coste de las distintas piezas en los libros de fábrica y cuentas parroquiales. Existía un precio fijo, pagado por el valor de la plata, que durante el siglo XVI y parte del XVII se mantuvo en 65 reales el marco. Desde 1686 su cuantía ascendió a 81 reales y cuarto, y en 1737 se estipuló en 80 reales de plata (20 reales de vellón la onza)[119]. Sin embargo estos precios podían ser alterados, como cuando el platero José de Meabe, nombrado tasador en la entrega de plata al Señorío por la Guerra de la Convención, estipuló el valor de la onza de plata a 18 reales y medio, aplicados al valor de una cruz propiedad de la iglesia de Santo Tomás de Bolibar[120].

Respecto de las hechuras, su coste variaba en función del platero, pero también hay cambios sensibles en el tipo de piezas. Generalmente los precios de piezas de uso más habitual, mantenían mayor estabilidad en los precios, mientras que en encargos importantes sufrían desfases más notables. La valoración de la hechura osciló bastante durante los siglos XVI y XVII, mientras que en el XVIII se suele fijar en los 8 reales de vellón la onza.

En el siglo XVII, los precios se redujeron de forma considerable, debido a la crisis general que afectó a todas las platerías españolas. Y el XVIII volvió a revitalizar el panorama, subiendo y unificando la valoración de las hechuras.

Trasladamos a continuación unas cuantas referencias sobre piezas de nueva factura, en las que no parece haber duda de ser precios solamente aplicados a dichas obras, descontando ya los restos por entrega de plata vieja. A este listado de precios podrían añadirse otras cuentas en las que resulta mucho más confuso desligar el precio de una obra determinada, por lo que hemos optado por ilustrarlo con unas cuantas obras que resultan claras, ordenadas de forma cronológica.

118 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR1541/009, fs. 7r-8v.

119 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, I, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 131.

120 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Bolíbar, 1779-1855.

Precios de obra nueva (materia y hechura)

AÑO	OBRA	AUTOR	COSTE	COMITENTE
1521	Cruz		81.000 mrv	Colegiata de Zenarruza
1527	Cruz mayor y cruz menor		64.189 mrv	Lekeitio. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
1533	Cetros	Pedro de Escalante	8.172 mrv	Id.
1533	Cáliz	Pedro de Escalante	263 mrv	Id.
1549	Cáliz, patena y custodia		18.676 mrv	Gordexola. Iglesia de San Juan de Molinar
1549	Candelero	Juan Pérez	935 mrv	Bilbao. Iglesia de Santiago
1550	Cruz	Pedro Pilla	28.392 mrv	Iglesia de Santa María de Artea
1562	Cruz e incensario	Juan Larrea	46.308 mrv	Lezama. Iglesia de Santa María
1584	Dos báculos	Pedro Ochoa de Aguirrebengoa	225 rs	Bilbao. Iglesia de San Antón
1587	Custodia	Martín de Betoño	200 rs	Colegiata de Zenarruza
1592	Cruz	Taller de Sevilla	167.777 mrv	Catalina de Eguierrea para Markina-Xemein. Iglesia de Santa María
1598	Pilares de la manzana de la cruz mayor	Mateo de Gastaneda	88 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1598	Salero	Sebastián de Castañeda	77 rs	Pedro de Lecoya (Lekeitio)
1604	Lámpara	Reinaldo de Lara	3.624 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1613	Dos mazas	Sebastián de Castañeda	250 rs	Bilbao. Ayuntamiento
1615	Cruz	Martín de Olarte	1.553 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago

1619	Custodia	Castillo (Sevilla)	5.000 rs	José de Munive para Markina-Xemein. Iglesia de Santa María
1619	Dos candeleros	Martín de Olarte	902 rs	Alejandro deEchávarri (Elgoibar, Gipuzkoa)
1630	Dos mazas	Martín de Olarte	1.680 rs	Bilbao. Ayuntamiento
1637	Cruz	Taller de Sevilla	705 rs (con la traída)	Markina-Xemein. Ermita de Santa Marina de Ylloro
1639	Cruz		621 rs y 22 mrv	Atxondo. Iglesia de San Juan Bautista
1644	Seis ramilletes	Taller de México	Más de 1.600 rs	Juan de Mañozca desde México, para Ondarroa
1648	Cruz	Francisco Arenas	550 rs	Lekeitio. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
1654	Custodia		800 rs	Gizaburuaga. Iglesia de Santa Catalina
1656	Salvilla y cuatro vasos	Domingo Fernández del Río	350 rs	Pablo de Ugarte (Bilbao)
1657	Custodia	Francisco Arenas	1.221 rs	Lekeitio. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
1670	Peana de plata para cruz	Andrés de Cortazar	8.604 mrv	Bilbao. Iglesia de Santiago
1692	Custodia		486.404 mrv	Bilbao. Iglesia de Santiago
1718	Lámpara de plata	Matías de Villar	31.995 mrv	Bilbao. Convento de San Agustín
1725	Corona	Taller de Bilbao	425 rs	Güeñes. Iglesia de Santa María
1728	Dos atriles	Matías de Villar	10.000 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1731	Seis candeleros y Cruz	Matías de Villar	17.360 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1746	Salero de plata	Pascual Elorriaga	191 rs y 20 mrv	Manuela de Arteaga
1753	Incensario	Martín de Picazarri	300 rs	Galdakao. Iglesia de Santa María

1761	Cruz	Martín de Picazarri	4.048 rs y 21 mrv	Bermeo. Convento de San Francisco
1761	Espadín y alhajas	Martín de Picazarri	521 rs	José de Aguirre (Bilbao)
1761	Custodia		1.045 rs	Galdakao. Iglesia de Santa María
1761	Cruz		1.604 rs	Lekeitio. Convento de Santo Domingo
1762	Sitial			
1763	Cruz	Francisco López Ruidiaz	3.294 rs y 24 mrv	Ereño. Iglesia de San Miguel
1769	Pila y espadel	Juan Antonio de Vildosola	6.202 rs y 12 mrv	Francisco de Loyola, para la iglesia de Begoña (Bilbao)
1771	Viril	Mariano de Garín	25.000 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1773	Custodia	Manuel de Goicoechea	982 rs y 17 mrv	Ea. Iglesia de San Pedro de Bedarona
1775	Pomero	José de Basozabal	228 rs y 9 mrs	Galdakao. Iglesia de Santa María
1780	Relicario de filigrana		620 rs	Berriz. Santuario de Nuestra Señora de Andikona
1781	Crismera	José de Basozabal	78 rs	Galdakao. Iglesia de Santa María
1786	Adornos para el altar de jaspe	Pedro Ramón Eguiarte / José de Ballerna	12.000 rs	Bilbao. Iglesia de Santiago
1797	Lámpara	Antonio y Juan Cruz de la Fuente	5.589 rs y 26 mrv	Bolibar. Iglesia de Santo Tomás
1813	Cruz	Francisco de Ullivarri	3.651 reales	Ibarrangelu. Iglesia de San Andrés

Los plateros bilbaínos y el control de la plata

La ley de la plata. El peso y el contraste

El arte de la platería tiene una particularidad que la distingue de otras artes, que es el valor intrínseco que ya tiene la materia prima con la que se trabaja. Por este motivo, desde fechas tempranas el oficio se sometió a una regulación específica para garantizar la calidad del metal. Los municipios y la cofradía de San Eloy debían velar por la calidad del metal empleado, y evitar los fraudes. Para ello las piezas realizadas por los orfebres debían ir marcadas. Es decir, debían presentar una serie de estampaciones realizadas con un punzón metálico mediante presión o golpe seco, generalmente de martillo, sobre la superficie del metal. Estas marcas son, en realidad, la forma más antigua de garantía comercial, pues con ellas se controlaba tanto la autoría y procedencia del objeto como la calidad de su ley.

En Castilla las marcas de garantía surgieron en el siglo XIV, en primer lugar estampando el sello topográfico y después, los de autor y marcador[1]. El año 1435 el rey Juan II ordenó que todos los plateros marcaran sus

1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Plata de ley", en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 73-89.

obras con un sello propio, debajo del de la ciudad. Esto certificaba que se había empleado plata de ley, que era de mayor calidad que la empleada en la moneda[2]. Este doble marcaje se había puesto en práctica en Burgos, y logró su aprobación en la Corte, desde donde además se añadía que los plateros debían dar a conocer su marca en el municipio, y no podían cambiarla sin el permiso pertinente. A ello se unió un tercer punzón, de marcador, que verificaba la calidad de la plata antes de su marcaje. La eficacia de este triple marcaje se hizo extensiva al resto de platerías del reino en 1476 en las Cortes de Madrigal, pues de este modo se podía controlar la calidad de la plata empleada, ya que circulaban monedas de distintas ligas. Entonces los Reyes Católicos ordenaron que en todos los lugares se labrara con plata de marcar de 11 dineros y 4 granos, castigando a los que usaran plata de menor ley[3]. Esta disposición fue ratificada en la pragmática de Valencia de 1488, ordenándose el nombramiento de contrastes en las cabeceras de partido[4].

En Bilbao la vitalidad de su puerto y su plaza comercial, propiciaban un ambiente beneficioso para el gremio de plateros. Las relaciones con Castilla, por un lado, y el comercio con los países del Norte de Europa, por otro, pudieron atraer a una clientela diversa y también a otros artífices foráneos, que encontraron en la villa un enclave idóneo para desarrollar su trabajo. Las primeras noticias de plateros en Bilbao datan de 1430, cuando figura el platero Juan Veltrán como testigo en la relación de bienes de Juan de Çebericha[5]. Pero mucho más elocuente resulta la foguera de 1464, en la que se registran hasta 13 talleres activos. Parece que en la villa no se marcaba la plata, pero sin duda el carácter aperturista de Bilbao, por donde entraba y salía moneda de distintas calidades, hacía necesario seguir algún protocolo para certificar la calidad de las piezas labradas. A raíz de las disposiciones de la Corte, por las que se obligaba a las ciudades a ir a Burgos a adquirir el marco y ley de la plata, el regimiento de la ciudad de Vitoria-Gasteiz fue el primero de los consistorios vascos que acudió a recogerlo en 1480[6]. Tres años después en Bilbao se acordó recibir las ordenanzas de Vitoria-Gasteiz, tratando de poner fin a las luchas de bandos[7], y en las mismas fechas el consistorio hizo una petición a los Reyes Católicos para regular el sistema de marcaje en la villa[8]. Se solicitó el nombramiento de un marcador, pues en Bilbao "no ha havido ni tuvo veedor marcador de plata labrada", y los plateros acostumbraban a "marcar cada uno de su marca". Ante esta solicitud, se nombró marcador al platero Martín Pérez de Ahedo para que "tomase de labrar e marcar en la dicha villa porque es onbre ydonio e sufiçiente para ello e de onesta vida y fama". Así pues, podemos suponer que el inicio del marcaje en Bilbao lo marcó la fecha de 1483, seguramente empleando punzón de autor y de marcador[9]. Hasta que se dictó la pragmática de 1488 que generalizaba el triple marcaje, en Bilbao se emplearía el sello del marcador.

La función del marcador era comprobar la pureza de la plata que se había empleado para labrar obras de platería, mediante la toma de una muestra del metal, practicando la denominada burilada[10]; aunque quedaba otra parcela que controlar, los pesos y medidas de las monedas y objetos de plata. Esta necesidad provocó la creación de las oficinas de contraste, desde 1499, para que cada municipio controlase y pesase estas piezas con las que se comerciaba[11]. En Bilbao, el año 1515 el platero

2 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 132.

3 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 29.

4 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 134.

5 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 136; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 77.

6 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 137.

7 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500),* Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 513-515.

8 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 138; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*, Donostia-San Sebastián, 2003, p. 109.

9 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 139.

10 CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, p. 41.

11 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*,

Martín de Lezama figura como contraste "para pesar el oro" de la villa[12]. Declara haber recibido "tres balanças mas tresientos e nobenta e quatro pyeças de pesas para pesar el oro e vna caxeta que bayan las dichas balanças e pesas". Se dice que "tomo el cargo del dicho contraste porque fasta agora non se ha estado", con una duración anual. El contraste contaba con una "casylla" con los elementos de su cargo, teniendo que devolver dichos útiles en buenas condiciones al final de su contrastía, para que fueran usados por el siguiente contraste que se nombrara. Fuera de Bilbao, del mismo año es una referencia al contraste de Lekeitio, que durante una visita a su peso se "hallo que la vna balança pesava mas que la otra, paresçio que hera la cavsa estar mas suzio; mando quel que tiene el cargo la linpie cada semana"[13].

Por otra parte, parece que la duplicidad de cargos, marcador y contraste, no tuvo mucho recorrido, unificándose en una misma persona al menos desde 1547. Aquel año el platero Pedro Pilla figura como contraste y marcador de Bilbao, en una obligación de pagar 48 ducados de oro por un jarro y dos tazones de plata[14]. A las figuras del contraste y el marcador, se sumaba la del afinador, que se encargaba de ajustar y controlar los pesos y medidas en distintos comercios. Las primeras referencias a este cargo en Bilbao son de 1509, cuando se pagó un castellano de oro a Juan Saez de Calabria, por afinar los pesos de la villa[15]. En 1514 el visitador a su paso por Lekeitio había detectado "algunas faltas en las pesas, pesos e medidas" de esta villa, y había señalado que "las pesas tienen falta a cabsa de tener otras pesilla colgadas dellas, lo qual es manera de defraudar la gente"[16]. Unos días después, ese mismo corregidor, Diego Ruiz de Lugo, señaló que en Markina no había pesos y medidas, pero que "ay mucha falta", por lo que ordenó hacer "vnas valanças e vn peso e pesas muy afinadas e buenas" y dar "pesas e pesos e medydas, asy a los carniçeros e regateros e panaderos e taverneros e candeleros e pescaderos e azeiteros que sean afinadas e çiertas e selladas por el sello e marca de la dicha villa"[17]. De aquellas fechas es el pago que el ayuntamiento de Bilbao hizo al platero Juan Saez de Calahorra por afinar todos los pesos, y por lo mismo se pagó a Pedro Follon en 1513[18]. En 1577 el afinador de la villa era el platero Martín de Arrieta, que acompañó al alcalde por las tiendas de la villa, para revisar las pesas, marcos, balanzas y varas de medir[19]. Las ordenanzas de la villa de 1593 señalaban la obligatoriedad de llevar los pesos y medidas a los afinadores nombrados por el ayuntamiento, para que fueran revisados y marcados[20]. De no tenerlos bien afinados, no podían usarse y se penalizaba al artífice que lo hiciera. En 1622 el platero de origen francés Guillermo de Caupena, vecino de Eibar, fue denunciado por no tener "pesas ni balanzas buenas y ajustadas conforme lo rrequiere su oficio"[21]. El platero declaró haber tenido el peso, la balanza y el marco ajustados, pero dijo que se los habían robado, teniendo que usar el peso de San Juan de Çavala, boticario.

Las Ordenanzas del colegio de San Eloy de Bilbao de 1746, determinaban en su punto sexto que, con objeto de evitar los fraudes, cuando terminara el cargo de contraste de un platero, al siguiente año se nombraría afinador de los pesos y marcos de los comercios de la villa[22]. En las Ordenanzas municipales de 1797 se insiste en el control de los pesos en tres títulos: señalando la exigencia de afinarlos a principios de año, de castigar a los que usaran pesos, medidas y varas inferiores

38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 141.

12 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 240.

13 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del Corregidor (1508-1521) y Libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 42.

14 AFB, judicial, Corregidor, notarial, JCR2232/157.

15 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 133.

16 Id., p. 33.

17 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del Archivo Municipal de Marquina (1355-1516)*, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 337.

18 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del archivo histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, pp. 1395 y 1431.

19 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0510/001/006; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 141-142.

20 MAÑARICÚA NUERE, Andrés Eliseo, *Las Ordenanzas de Bilbao de 1593*, Bilbao, 1954, p. 78.

21 Archivo Histórico Municipal de Eibar, fondos judiciales, C/309-21.

22 BARRIO LOZA, José Ángel, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 2, Donostia-San Sebastián, 1983, p. 189.

al padrón y marco de la villa, y a la prohibición de tener pesos sin licencia del Ayuntamiento[23]. Por lo que se ve a través de la documentación, el cargo de afinador seguía derroteros distintos al de contraste marcador. El marcaje estaba centralizado en Bilbao, pero parece que en algún momento del siglo XVII se marcó en Balmaseda, donde usaban el sello personal de los artífices, y no el de ciudad[24]. La figura del afinador complementaba a la del marcador contraste, y entre ambas se trataba de regular y velar por la legalidad de la plata. En efecto, este asunto era una constante en los asuntos del municipio, que con cierta frecuencia se veían salpicados de pleitos por fraude en la ley del metal. Durante el siglo XVII es cuando mayores denuncias de este tipo se registran. Los plateros dejaron de marcar las piezas, pues las tasas del marcador se encarecieron notablemente, lo que aprovecharon algunos para trabajar con plata de menor ley o mezclada con otros metales. Quizás el caso más sonado fue la denuncia efectuada en 1663 contra los plateros Domingo Fernández del Río, José de Enciso y el mismísimo contraste de Bilbao, Lázaro de la Serna, que habían confeccionado y marcado una serie de piezas orfebres con plata mezclada con otros metales[25]. El platero y contraste Guillermo de Carrera, vecino de Lekeitio, acudió a requerimiento del municipio para examinar algunas obras de plata labradas de ocho años a esta parte. Entre ellas estaba una lámpara de plata fabricada por José de Enciso, por orden del almirante Juan Castaños que la dio de limosna para el convento de La Merced de Barakaldo. La pieza había sido contrastada por Lázaro de la Serna, pero las cartelas, las cadenas y una sotija que tiene para colgarla no eran "de satisfacción de ley la plata que tiene por tener mezcla de cobre". También había engaño en la plata empleada en dos escudillas del mismo autor, marcadas por de la Serna, y en otras seis escudillas pertenecientes a Juan de Bilbao, que no tenían plata de ley en las asas y los pies, en media docena de tenedores de Tomás de Santiago Loma, y en cuatro candeleros propiedad de Gabriel del Barco hechos por Domingo del Río. Ya se sospecharía algo cuando el ayuntamiento mandó revisar a un platero que no estaba avecindado en la villa, una larga lista de objetos de plata. De hecho, el documento arranca diciendo que "avia muchos dias que en esta dha villa corria rrumor y queja que la obra de plata labrada que hacen los plateros no hes de la ley y que lleba mezcla de otro metal en gran eçeso Agrabio fraude y perjuicio de los vecinos que compran"[26]. A aquellos plateros los llevaron a la cárcel, les embargaron sus bienes y les impusieron severas penas: a José de Enciso lo condenaron a un año de destierro de la villa de Bilbao, seis meses de suspensión de oficio y 30.000 maravedís; a Domingo del Río a cuatro años de destierro de la villa y otros tantos de suspensión de oficio, más 50.000 maravedís; y a Lázaro de la Serna a dos años de destierro de la villa, otro año de suspensión del oficio y 30.000 maravedís[27]. Unos años después, en 1676 se presentó un dictamen sobre los procedimientos a tomar contra los plateros que cometieran fraude en la ley de la plata[28], por lo que deducimos que sería un problema relativamente habitual. Se determinaba llamar a un "platero contraste capaz yntelixent recto y de toda satisfacion de fuera" para examinar la calidad de la plata labrada de seis u ocho años a esta parte, se avisaba a los vecinos que tuvieran queja o recelo sobre alguna pieza de plata para que la llevaran ante dicho contraste, y se les informaba si se hallaba fraude pudiendo querellarse contra el artífice. En el siglo XVII se produjo alguna otra diligencia sobre el reconocimiento de monedas falsas, como sucedió en 1664 cuando se promovieron autos contra Tomás Martínez, marino natural de Amsterdam, sobre la tenencia de cuatro piezas de moneda falsa, que fueron reconocidas por el contraste Domingo de Arbolancha[29]; o en 1680, cuando el contraste Francisco Martínez Pascual reconoció ciertas monedas fraudulentas[30]. Un año después el Corregidor acusaba a varios vecinos de Etxebarria, de Markina y al platero Guillermo de la Carrera, francés avecindado en Lekeitio, de fabricar e introducir moneda falsa de oro, plata y vellón[31].

La villa de Bilbao, con su puerto, era una entrada fácil para monedas francesas y de otros lugares, que so-

23 ORDENANZAS DE LA NOBLE VILLA DE BILBAO (1797), Bilbao, 1797, pp. 24 y 71-73 en http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/56

24 BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

25 ARChV, sala de Vizcaya, caja 951,3, fs. 17v-51v.

26 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0033/001/006, f. 4r.

27 ARChV, sala de Vizcaya, caja 951,3, fs. 51r-v; AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0033/001/006

28 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0312/001/015/015, fs. 382r-v.

29 AFB, judicial, Corregidor, criminal, JCR1473/022.

30 AFB, judicial, Corregidor, criminal, JCR1339/031.

31 AFB, judicial, Corregidor, criminal, JCR2933/033 y JCR0497/013.

lían ser de una ley inferior a la española. En estos casos, se ponen más en valor si cabe la figura del contraste de la villa.

Durante el siglo XVIII, el marcaje y control sobre el metal estuvo más regulado, aunque aún se detectan algunos casos de moneda fuera de la ley. En 1766 se localizaron algunas monedas limadas, que fueron reconocidas por el contraste Nicolás de Lecea[32]; al año siguiente apareció cierto doblón de a ocho falso y otras monedas de menor ley, que fueron entregadas al mismo contraste[33]; y el mismo platero en 1771 recibió el encargo del Corregidor de romper varios doblones y escudos de oro limados, incautados a distintas personas de Bilbao que comerciaban con aquellas monedas[34]. Con anterioridad, en 1746, una circular reiteraba la orden de alzar las alhajas de plata a 11 dineros y las de oro a 22 quilates, con el fin de evitar trampas en la composición de objetos de platería[35].

La figura del marcador contraste era fundamental para garantizar el cumplimiento de estas leyes, y desde 1752 se establecieron las características y el tiempo en el cargo del fiel contraste y marcador de la villa de Bilbao[36]. Viene a decir que por ley se faculta a las ciudades a nombrar contrastes cada año, que el oficio de contraste y marcador lo desempeñe la misma persona -tal como se hace en el resto de ciudades-, que el nombramiento sea por seis años, pero que transcurrido ese tiempo pueda ser reeleguido el mismo artífice, y que debía pasar por la Corte para ser examinado. Al año siguiente, el regimiento bilbaíno reguló los derechos que debía cobrar el fiel contraste y marcador de la villa, por pesar y reconocer el oro y la plata y por marcar las alhajas fabricadas por los plateros de Bilbao[37]:

> I. Lo primero, que à los Mercaderes, que por via de ajuste, ò convenio, ò en otra forma han llevado dichos Contraste, por pesar, y reconocer el Oro, y la Plata en cada un año cantidad determinada, exijan, y cobren en adelante una tercia parte menos, de la que estuvieron ajustados, y à igual proporcion se hagan, y executen en adelante los ajustes, que pactaren.
>
> II. Lo segundo, que assi por una, como por dos monedas sueltas de Oro, ò Plata, que reconocieren, y pesaren todos los Vecinos, y Naturales de esta N. Villa, ayan de llevar dos maravedís; y por tres monedas, quatro maravedís: è igual cantidad por quatro monedas, quando se ofrezcan cinco, ò seis monedas, se exijan, y cobren seis maravedís; y por siete, y ocho monedas, ocho maravedís; y en esta conformidad, se lleven respectivamente por las demás monedas, que pesaren, y excedan de este numero.
>
> III. Que á los que no fueren Vecinos, ni Naturales, puedan exigir, y cobrar por razón de dicho peso, y reconocimiento de monedas sueltas, la misma cantidad, que hasta aqui se ha acostumbrado.
>
> IIII. Que por razon de marcar todas las piezas, que excedieren de una onza, trabaxadas por los Artifices Plateros de esta N. Villa, aya de llevar dos maravedís de vellon en cada pieza de hasta dos onzas, y de aqui para arriba, quatro maravedís por cada una de dichas piezas.
>
> V. Que por afinar Marcos, y Medidas, se le aya de pagar lo que está arreglado, y se ha acostumbrado hasta ahora.

En 1754 se vuelve a insistir en que ningún artífice se dedique a pesar monedas ni marcar objetos de oro y plata, so pena de 100 ducados de vellón de multa y dos meses de cárcel, pues era labor del marcador de la villa[38]. Y respecto de la duración en el cargo, de nuevo en 1759, el Corregidor subrayaba la necesidad de cumplir con la Real Orden de la Junta de Moneda, por la que se determinaba un periodo de seis años para el cargo de contraste, y no de dos como lo había decretado la Diputación vizcaína[39].

Al cargo de fiel contraste podían optar los plateros que estuvieran avecindados en la villa y hubieran demostrado su limpieza de sangre. Sobre este asunto, en 1746 se inició un pleito entre Domingo de Eguiarte y otros plateros, contra Francisco de Lorena, que recla-

32 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0743/021.
33 AFB, judicial, Corregidor, criminal, JCR0084/004.
34 AFB, judicial, Corregidor, criminal, JCR0593/006.
35 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ00883/001.
36 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0186/011.
37 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0477/001/052.
38 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0477/001/040.
39 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0484/001/001.

maba ser nombrado marcador de la villa, a lo que la otra parte aducía que no se le podía admitir en el rolde de contrastes, porque "solo esta admitido a la residencia y morada y no a la vecindad por no haver provado su Nobleza e Ydalguia según fuero y Carta de unión"[40]. Lorena alegaba que había sido admitido por el regimiento de la villa en el rol de contraste, por decreto de 1741, y que desde 1747 le correspondería ocupar aquel cargo[41]. La causa alcanzó la Real Audiencia de Valladolid, pidiendo Lorena que le fuera reconocido tal derecho, y que dejaran de "molestarme mas y mas y a ynquietarme en dicha mi justta posesion y causarme maiores costtas y gasttos"[42]. En 1748 parece que la situación estaba menos enconada, y los plateros retiraron las causas[43].

A pesar de estos y otros altibajos acaecidos en el cargo de contraste, el marcaje en Bilbao mantuvo una relativa continuidad, y a través de la documentación y de las propias piezas, podemos seguir una línea bastante completa de los artífices bilbaínos que ocuparon dicho puesto, aunque en sus inicios no contamos con datos fiables y nos movemos en el terreno de la hipótesis.

FECHA	NOMBRE
1483	Martín Pérez de Ahedo
Años 80	Iñigo Martínez de Larrea
Años 90	Juan ?
Hacia 1501 ?	Miguel de Marquina ?
1505-10	Pedro Martínez de Otaza
1515	Martín de Lezama
Hacia 1520	Pedro Saez de Larrea
1526	Pedro ?
Hacia 1545-1560	Pedro Pilla
Hacia 1560	Martín de Arrieta
1583	Diego de Isla
1613	Sebastián de Castañeda ?
1630	Martín de Olarte
1638-39	Juan de Gardoqui
1663	Lázaro de la Serna
1664	Domingo Zuri de Arbolancha
1680	Francisco Martínez Pascual
1683	Francisco de Unzaga
1694	Matías de Villar
1715	José de Asteiza
1737	Juan de Ripa Olano
1739	Domingo de Salazar
1740	Alejandro de Arratia
1742	Pascual Elorriaga
1743	Domingo de Zurbano
1746	Domingo de Eguiarte
1753	Domingo de Zurbano
1754-1759	Juan Agustín Garín
1764	Manuel Sancho
1767	Nicolás de Lezea
1771	Pedro Ramón Eguiarte
1779	Miguel Garai
1786	Mariano de Garín
1791-1795	José Basozabal
1796	Francisco Aranguren
1802-1807	José de Meabe
1807-1813	Juan Bautista Miguel López
1813-1819	Manuel de Loizaga

40 AFB, municipal, Bilbao, segunda, 0161/019.
41 AHPV, notariado, 3991, Bruno de Yurrebaso, fs. 341-342.
42 Id.
43 AHPV, notariado, 5532, José de Legorburu, sf.

Escudo de Bilbao, 1556. Archivo Foral de Bizkaia, BILBAO ANTIGUA 0052-001-001_000400

La marca de Bilbao. Evolución del punzón

El punzón de la villa de Bilbao contó con los mismos elementos desde su inicios -en las últimas décadas del siglo XV- hasta el siglo XIX. Pero evolucionó desde el punto de vista gráfico y compositivo[44]. Se incluye la torre de la iglesia de San Antón junto al puente del mismo nombre, es decir, el escudo de la villa. Con estos elementos básicos se fueron desarrollando distintas variantes que señalamos a continuación:

Bilbao-1[45]

El punzón más antiguo es de un tamaño bastante considerable y formato apaisado. Muestra la torre de San Antón a la izquierda, rematada por una cruz, el puente gótico de dos ojos en el centro y una letra B a la derecha (de Bilbao), a la misma altura que el puente. Su uso se pudo extender durante la última década del siglo XV y el cambio de centuria.

Se estampó en una custodia de Santurtzi (nº inv. 15) y en otra que se conserva en Montenegro de Cameros (Soria) (nº inv. 13).

Bilbao-2

La segunda variante es muy similar a la anterior, con la salvedad de que la letra B se sitúa más elevada que el puente, casi llegando a la cota de la torre, y los ojos de dicho puente presentan mayor diferencia de vano entre ellos. Se punzonó con dicha marca desde los primeros años del siglo XVI hasta la tercera década del siglo. Hay varias piezas que llevan este sello, como una cruz de Ispaster (nº inv. 4), un cáliz de Plentzia (nº inv. 30) o una custodia de Sopela (nº inv. 17).

Bilbao-3

Hacia los años 40 el punzón empleado mantenía la misma composición, aunque la hechura de la torre está algo más adelgazada, la B también tiene un trazo más fino y, sobre todo, el puente es de un solo ojo, con ondas simulando agua bajo él, y elevándose a la misma altura que la letra a su lado. Esta variante se emplearía hasta los años 60, coincidiendo con el periodo de contrastía de Pedro Pilla que, siguiendo a Barrón, pudo ser el autor de dicho punzón[46]. Con él se marcaron un copón de la iglesia

44 Los primeros estudios sobre el punzón de Bilbao, se encuentran en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 20-21.

45 Los punzones bilbaínos de los siglos XV y XVI fueron estudiados y clasificados en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 131-166.

46 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*,

de San Antón en Bilbao (nº inv. 59), una cruz de Busturia (nº inv. 11) o un cáliz de Mendata (nº inv. 33), entre otros.

Bilbao-4

La siguiente marca bilbaína, presenta un diseño más esquematizado. La torre sigue un trazo rectilíneo delgado, con poca proyección de la cumbrera, el puente se mantiene de un solo ojo con simulación de la Ría bajo el mismo, y la letra B sube hasta alcanzar la altura de la torre.

Su empleo se ha registrado en obras realizadas desde los años 60, como un jarro de pico de la colección Várez-Fisa (nº inv. 84,), un cáliz de Begoña (nº inv. 103) o una cruz de Basauri (nº inv. 142).

Durante el siglo XVII, es frecuente que las piezas carezcan de la marca de la villa, y en las que muestran punzón, lo hacen con este mismo de Bilbao-4.

Bilbao-5

Se trata de un sello de formato horizontal, con los ángulos achaflanados, que muestra el puente de San Antón con dos ojos, en el que se pormenoriza el despiece de sillería, y sobre él parecen ubicarse la torre a la izquierda y el arranque de la letra B al otro lado, aunque la parte superior de la marca está incompleta.

Tan interesante y detallada variante del punzón bilbaíno, únicamente la hemos encontrado en un cáliz de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Zeanuri (nº inv. 259), que se acompaña por los punzones de Lázaro de la Serna, que figura ocupando el cargo de contraste en 1663.

Bilbao-6

En el siglo XVIII se produjo la mayor variación del punzón de Bilbao. Las piezas confeccionadas en la primera mitad de siglo carecen de la marca de la villa, y es posible que siguieran usando el punzón anterior. Acaso podemos suponer que fue a partir de las Ordenanzas de 1746 cuando se adoptara el nuevo sello, pues las obras de la segunda mitad de siglo ya ostentan este punzón. Presenta formato oval y está coronado, incluyendo la torre y puente de San Antón, con los dos lobos pasantes a la derecha (emblema de Bilbao). Este punzón se mantuvo hasta los primeros años del siglo XIX.

Lo podemos observar en varias piezas, como un hostiario de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 557), un corona de Gordexola (nº inv. 633) o una cántara de elecciones de Galdames (nº inv. 663).

38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 149.

Las marcas de artífices. Cuadros

Aunque contamos con datos que nos informan sobre plateros activos en Bilbao desde 1430[47], sería a partir de 1483, fecha de solicitud para el nombramiento de marcador en la villa, cuando probablemente se inició el uso de marcas de artífices de una manera más ordenada. De hecho en aquella petición se comenta que "cada platero ha acostunbrado e acostunbra en qualquier obra que fuese, asi taças, copas, jarros, seruilleros e otras qual(tachado:es)quier obra marcar cada vno de su marca"[48]. Estos artífices utilizaron abreviaturas de su nombre o apellido, y frecuentemente símbolos, que corresponden sobre todo a las marcas de contrastía. El punzón del autor suele tener mayor tamaño que el de contraste, y normalmente se identifica con mayor facilidad. La elección de símbolos por parte de algunos plateros de los siglos XV y XVI, nos recuerda a las marcas comerciales empleadas por mercaderes vizcaínos que comerciaban con lanas y otros bienes, y que podemos ver grabadas en laudas sepulcrales, talladas en capillas y también buriladas en alguna pieza de platería (cruz de Mundaka, nº inv. 6). Algunos de estos símbolos se relacionan con el apellido o los orígenes de los plateros, pero otros son más complejos de interpretar. Tal vez una Y griega fue el símbolo elegido por el platero Iñigo Martínez de Larrea, un pajarito dentro de un óvalo el emblema de Pedro Martínez de Otaza, una flor de lis el de Pedro Sáez de Larrea, una roseta estrellada el símbolo de Pedro Pilla, etc. Entre las marcas más antiguas se encuentra la punzonada en el copón-custodia de Zamudio (nº inv. 21), a modo de un escudete cortado, que en su mitad inferior tiene ondas, y en la superior lleva dos letras góticas, quizás una a y una o. Se ha identificado como perteneciente a Martín Pérez de Ahedo, primer marcador[49], pero no podemos descartar otras hipótesis, ya que dicho escudete se corresponde con el blasón de la familia Zamudio. Tampoco está clara una marca con un tulipán o unas llaves cruzadas, que evocan algunos punzones empleados en Alemania y los Países Bajos[50], con los que los puertos vizcaínos mantenían fructíferas relaciones comerciales. En otras ocasiones, entre los miembros de una misma familia, se utilizaron punzones casi iguales, como sucede en el caso de los Larrea, padre e hijo, que tienen un punzón casi igual salvo por la disposición de los lises laterales, en un caso rectos y en otro más diagonales. A veces los punzones debieron pasar de una generación a otra sin variaciones, lo que dificulta la adscripción de algunas piezas. De este modo sucede con el punzón de Castañeda, que creemos que fue empleado sin cambios por su hijo Juan, o con el punzón de los Gardoqui, que plantea dudas a la hora de adjudicar las obras a Martín o a Juan. Desde el siglo XVII la forma más habitual de los punzones incluye la abreviatura del nombre, con el apellido a continuación o en una segunda o tercera fila, abandonando ya los símbolos. Así punzonaba Domingo de Guecho (DO/GUECHO), Martín de Olarte (M/OLARTE), Lázaro de la Serna (L/SER/NA) o Celedón Usparicha (Z/VSPARI/CHA). El XVIII mantuvo este mismo formato, marcando los contrastes con abreviaturas de los apellidos o con sus marcas habituales, lo que en algunos casos ha resultado confuso, y es preciso consultar la documentación para determinar quién actuó como contraste y quién fue el artífice. En el coponcillo de la Catedral de Bilbao (nº inv. 413) se da esta circunstancia. Esta marcado en Bilbao, por EGUIARTE y B/URQUIJO, y ambas marcas son de igual tamaño. Cuando se utilizan abreviaturas suele ser más sencillo determinar autoría y contrastía, aunque cuando ambas marcas tienen el mismo tratamiento de nuevo es preciso recurrir a los documentos. Así lo vemos en unas bandejitas de comunión del Museo Vasco de Bilbao (nº inv. 595), marcadas son BSL y F/AN, correspondientes a José de Basozabal como artífice y Francisco Aranguren como marcador.

En cualquier caso, las marcas permiten afinar bastante la cronología de las obras, vinculándolas a talleres concretos. Reproducimos a continuación los punzones de plateros bilbaínos registrados en el periodo de tiempo

47 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 77.

48 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 138; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*. Donostia-San Sebastián, 2003, p. 109.

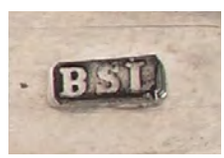
49 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 142.

50 TARDY, Maurice (ed.), *Les Poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, Mayenne (Francia), 2004, passim.

que estudiamos, ordenados alfabéticamente. Añadimos otros cuadros con marcas de diversos centros plateros españoles, europeos y americanos, presentes en las piezas vizcaínas. Y uno final con punzones que no hemos logrado identificar.

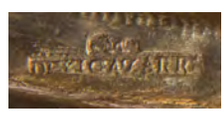
Plateros de Bizkaia (orden alfabético)

PLATERO / AÑO	MARCAS	PIEZAS con su marca
Acha, Fernando (1770-1829)		Corona nº 713 Naveta nº 553 Relicario nº 711
Aguirre, Pedro de (1766)		Cáliz nº 430
Ahedo, Martín de ? (1464-1484)		Custodia nº 21
Alipazaga, Miguel (1701-1745)		Cálices nº 442, 434, 435, 436, 443, 438,
Aranguren, Francisco (1776-1818)		Lámpara nº 333 Aguabenditeras 717, 718 Bandejitas nº 595
Armona, Estanislao (1778-1793)		Jarro nº 707
Arratia, Alejandro (1730-1743)		Cruz nº 347 Copón nº 401 Copón nº 402

Arrieta, Martín de (1542-1598)		Cáliz nº 67 Crismeras nº 132 Custodia (pie) nº 87 Cáliz (copa) nº 69 Jarro nº 84
Arrola, Juan Manuel (1795-1849)		Custodia nº 675 Custodia nº 678
Asteiza, José (1686-1738)		Cáliz nº 432 Copón nº 400 Cántara elecciones nº 662 Bandeja nº 582
Basozabal, José (1762-1826)		Cáliz nº 690 Cruz nº 354 Bandejitas nº 595 Copón nº 680 Urna de votaciones nº 706 Relicario nº 711
Castañeda, Sebastián o Juan de ? (1616-1626)		Jarro nº 331 Cáliz nº 107 Cruz nº 142 Cáliz nº 205 Cruz nº 144 Hostiario nº 51 ?? Fuente nº 330
Eguiarte, Pedro Ramón (1759-1795)		Coponcillo nº 413 Cántara elecciones nº 663 Corona nº 633 Farol nº 725 Urna de votaciones nº 706 Mazas nº 726 Vinajeras y salvilla nº 703 Candelero nº 655 bis
Elorriaga, Pascual (1739-1756)		Cáliz nº 461 Copón nº 406 Corona nº 626 Plato petitorio nº 598

Escalante, Pedro de ? (1520-1552)		Incensario nº 34 ? Incensario nº 36
Guecho, Domingo de (1616-1645)		Cáliz nº 216 Copón nº 188
Garay, Miguel (1771-1790)		Aguabenditera nº 717 Farol nº 725
Gardoqui, Juan o Martín de (1618-1676) (1653-1662)		Cáliz nº 246 Cáliz nº 221 Cáliz nº 256
Garín, Juan Agustín (1743-1771)		Atril nº 656 Custodia nº 381 Custodia nº 380 Cáliz nº 276 Cruz nº 157 Ramilletes nº 649 Hostiario nº 557 Plato petitorio nº 598
Garín, Mariano (1771-1807)		Viril nº 670 (firma) Plato petitorio nº 600 Cruz nº 353 Cruz nº 354 Chuzo nº 723 Custodia nº 677
Isla, Diego de (1565-1591)		Cáliz nº 117 Cáliz nº 106 Cáliz nº 100
Juan		Hostiario nº 43
Larrea, Juan de (1542-1554)		Cáliz nº 64

Lezea, Nicolás (1746-1791)		Lámpara nº 333 Chuzo nº 723 Corona nº 633
Loira, Juan de ? (1547)		Cruz nº 85
Loizaga, Manuel (1797-1825)		Jarro nº 707 Cruz nº 144 Corona nº 713 Vinajeras y salvilla nº 703
Lorena, José de (1770-1797)		Copón nº 416
Lorena, Manuel de (1754-1773)		Custodia nº 382 Hostiario nº 557 Cáliz nº 460 Cruz nº 157
Marquina, Miguel de ?		Custodia nº 16 ?
Martínez de Larrea, Iñigo ? (1470-1516)		Custodia nº 16 ? Cáliz nº 30
Martínez de Otaza, Pedro (1470-1512)		Custodia nº 15 Cáliz nº 28
Meabe, José (1782-1808)		Plato petitorio nº 600 Cáliz nº 690 Copón nº 680 Custodia nº 675

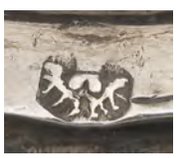
Miguel López, Juan Bautista (1787-1813)	 	Corona nº 714 Custodia nº 678
Mugaburu, José de (1763-1795)		Aguabenditera nº 718
Sáez de Larrea, Pedro (1509-1529)		Cáliz nº 30 Copón-custodia nº 23 Hostiario nº 41
Ochoa de Aguirrebengoa, Pedro (1582-1588)		Cáliz nº 117 Cáliz nº 106 Cáliz nº 100
Olarte, Martin de (1586-1638)		Copón nº 189 Mazas nº 337
Picazarri, Martín (1743-1782)		Custodia nº 383 Custodia nº 381 Cáliz nº 276
Pilla, Pedro (1536-1575)		Copón nº 58 Copón nº 59 Cruz nº 11 Patena nº 83
Río, Domingo del (1639-1665)	 	Cántara elecciones nº 338 Custodia nº 180

Ripando, Manuel (1750-1757)		Atril nº 656 Ramilletes nº 649
Sancho, Manuel (1755-1773)		Custodia nº 383 Cántara elecciones nº 663
Serna, Lázaro de la (1658-1673)		Cáliz nº 259 Cántara elecciones nº 338 bis
Urquijo, Bartolomé (1762-1802)		Coponcillo nº 413
Urquijo, Isidoro ?		Incensario nº 695 Naveta nº 696
Usparicha, Celedón (1690-1694)		Cáliz nº 426 Cáliz nº 425 Copón nº 394 Crismeras nº 321
Villar, Matías (1683-1741)		Incensario nº 540

Fuente, Andrés de la (Durango) (1747-1783)		Cáliz nº 478 Cáliz nº 488 Cáliz nº 489 Bandeja nº 590 Plato petitorio nº 599 Corona nº 631 Copón nº 414 Diadema nº 642 Urna de votaciones nº 663 bis
Fuente, Juan Cruz de la (Durango) ? (1771-1797)		Copón nº 417 ?
Fuente, Lorenzo de la (Durango) ? (1776-1821)		Cáliz nº 484 ?

Marcas de Vitoria-Gasteiz (orden alfabético)

CIUDAD	PLATERO	PIEZAS
Vitoria-Gasteiz 	Ballerna, José Bolangero, Manuel 	Cáliz nº 526
Vitoria-Gasteiz 	Betoño, Martín de 	Copón nº 48

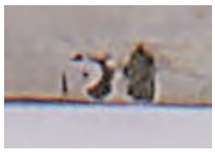
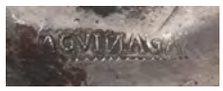
Vitoria-Gasteiz	Bolangero, Pedro 	Cáliz nº 462 Cáliz nº 474 Cáliz nº 464 Cáliz nº 469 Cruz nº 349
	Bolangero, Santiago 	Cáliz nº 465 Cáliz nº 466
Vitoria-Gasteiz 	Buena Maison, Manuel Ullívarri, Francisco de 	Cruz nº 672
Vitoria-Gasteiz 	Echavarría, Juan Bolangero, Pedro 	Cáliz nº 469
	Isunza, Pedro de ? 	Hostiario nº 39

	Llorente, Manuel	Cáliz nº 473 Relicario nº 608 Copón nº 411 Custodia nº 375 Cruz nº 349
	Llorente, Mauricio	Cáliz nº 487
	Pitano, Juan de	Cáliz nº 105
	Pitano, Martín de	Copón-custodia nº 24
	Saenz, F.	Bandeja nº 591
	Sotil, Juan Antonio	Bandeja nº 591
	Zuazo, José	Bandeja nº 588

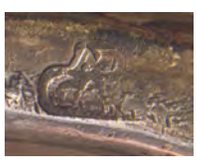
	Fernández Valcorta, Manuel	Diadema nº 638 Media luna nº 639 Ráfaga nº 640

Marcas de Gipuzkoa y Navarra

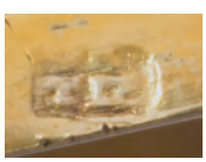
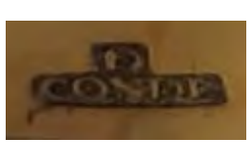
CIUDAD	PLATERO	PIEZAS
	Aspiazu, Nicolás 	Bandeja nº 594
	Izaguirre, Juan 	Portapaz nº 139
	Arenas, Francisco 	Cálices nº 261, 262, 263 Custodia nº 183 Custodia nº 181 Copón nº 201 Cruz de altar nº 156
	Arenas, Pedro 	Copón nº 204
	Arpide, José Antonio 	Cáliz nº 532 Corona nº 635 Aguadenditera nº 716

Pamplona 	Aguinagalde, Pedro 	Cáliz nº 521
Pamplona	Lecumberri	Cáliz (pie) nº 206
Tudela	Laoz, Lorenzo	Cáliz nº 491

Marcas de Madrid (orden cronológico)

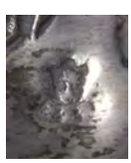
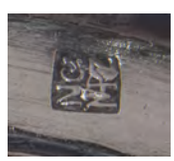
CIUDAD	PLATERO	PIEZAS
Madrid corte	Garro, Andrés 	Copón nº 196
Madrid corte	Sevillano, Andrés	Copón nº 389

Madrid, 1712 	Artífice no identificado Muñoz, Juan	Cáliz nº 448
Madrid, 1731 	Fernández Castelao, Domingo Ruiz o Moreno, Antonio ? 	Cáliz nº 454
Madrid, 1747 	Gómez, Juan Francisco Muñoz, Bernardo 	Cáliz nº 467
Madrid corte 	Bravo, Pedro González Morano, Lorenzo 	Custodia nº 374

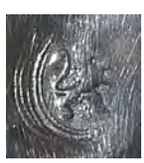
Madrid corte 	Correa, Blas Melcón, Eugenio	Cáliz nº 495
Madrid 	Dos frustras	Cáliz nº 468
Madrid, 1773 		Guarniciones nº 660
Madrid villa Madrid corte 1776 	frustra 	Cáliz nº 512
Madrid, 1782 		Custodia nº 386
Madrid villa, Madrid corte 1784	Gavilanes, Vicente	Hostiario nº 697
Madrid villa, Madrid corte 1784	 Conde, Domingo	Cáliz nº 525 bis

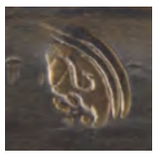
Madrid, 1788 		Cáliz nº 533
	Macazaga, José Ignacio 	Cáliz nº 694
Madrid 1800 		Cáliz nº 692
Madrid villa Madrid corte 1816 	San Pedro, Manuel Pablo 	Relicario nº 710
Madrid villa 1818 		Escribanía nº 724

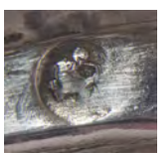
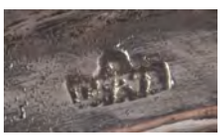
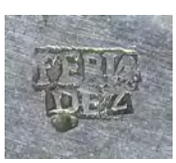
Marcas de otros talleres españoles (orden alfabético de ciudad)

CIUDAD / AÑO	PLATERO	PIEZAS
Barcelona	Altet y Sempere, Ramón	Cáliz nº 524
Barcelona	Mateu, Antonio (inscripción)	Custodia nº 372
Barcelona		Cáliz nº 451
Barcelona		Cáliz nº 444
Burgos 	Martínez de los Huertos, Nicolas  Rodríguez Castro, Juan	Cáliz nº 455

Burgos 	Torrijos, Lucas Arze, José ? 	Bandeja nº 587
Burgos 	Rozas, Jerónimo Mendoza, Diego de 	Hostiario nº 70
Cádiz 	Pastor, Juan Antonio Rodríguez Meuta, Manuel 	Atril nº 657

Córdoba 	Sánchez Bueno Taramas, Francisco García de los Reyes, Bernabé 	Copón nº 403
Córdoba 	García y Aguilar, Bernabé Gálvez Aranda, Bartolomé 	Jarro nº 601
Córdoba 	Góngora, José de Gálvez Aranda, Bartolomé 	Bandeja nº 589

Córdoba 	Ruiz Lara, Antonio Gálvez Aranda, Bartolomé 	Cáliz nº 508
Córdoba 	Santa Cruz, Antonio José Gálvez Aranda, Bartolomé 	Cáliz nº 509
Córdoba 	Santa Cruz y Zaldúa, Antonio José de Luque, Juan de	Cáliz nº 515
Córdoba 	Martínez Moreno, Mateo 	Cáliz nº 523

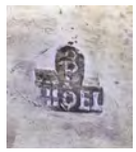
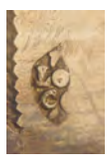
Córdoba	Repiso, Manuel Francisco Martínez Moreno, Mateo 	Cáliz nº 525
Córdoba 	Luque, Juan de  Martínez Moreno, Mateo 	Cáliz nº 534
Córdoba 	Luque, Juan de 	Cáliz nº 513
León	Fernández, Gaspar 	Hostiario nº 72

León	Pérez, Juan	Salvilla nº 702
Logroño	Campo, Pedro del ?	Cruz nº 54
Murcia		1690-1700
Palencia	Balcayo o Balcavo	Relicario nº 708

Salamanca	Collar, Manuel Pérez ? Otra no identificada 	Bandeja nº 704
Santander 	Gordejuela, Faustino Ruiz de Salmón 	Copón nº 681
Segovia 	Manso, Facundo Nájera, Baltasar 	Bandeja o platón nº 585

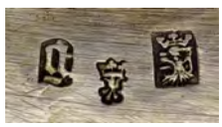
Sevilla	Gargallo, Vicente	Custodia nº 676
Sevilla	Zuloaga, Juan Bautista	Cáliz nº 486
Sevilla	Zuloaga, Juan Bautista	Cáliz nº 485
Sevilla	Amat, Blas Cárdenas, Nicolás de	Custodia nº 373

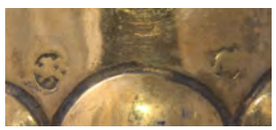
Sevilla ? 	Cárdenas, Nicolás de 	Corona nº 627
Toledo 	Rodríguez de Babia, Juan 	Cáliz nº 68
Toledo 	Lara, Manuel de Casa, José de la 	Copón nº 405
Valladolid 	Isla, Francisco de Otra sin identificar (Alonso?) 	Cáliz nº 93

Valladolid 	Miguel, Pedro  Gutiérrez el joven, Alonso 	Cáliz nº 96
Valladolid	Campos Guevara, Andrés de 	Custodia nº 167
Valladolid 	Aguilar, Juan ? Lorenzo, Juan 	Custodia nº 160
Valladolid 	Garrido, Pedro Cisneros, Toribio de 	Cáliz nº 277

Valladolid	Fernández Pesquera, Damián Sanz, Juan Antonio 	Bandeja nº 592
Valladolid	Reconcho (Carlos o José) 	Atril nº 657 bis
Zaragoza	Palacios, Pedro o Tomás ? 	Relicario nº 613
Zaragoza	Estrada, Domingo 	Cáliz nº 511

Marcas de talleres europeos

CIUDAD	PIEZA
Brujas Maestro del tulipán 	Cáliz nº 26
Brujas ? 	Cáliz nº 32
Londres 	Cáliz nº 115
Londres 	Custodia nº 89
Amberes 	Custodia nº 14

Augsburgo o Nuremberg? No identificada OP u OR 	Copa con tapa nº 335
Augsburgo o Nuremberg? 	Copa con tapa nº 336
Augsburgo Johann Joachim Lutz I 	Custodia nº 366 bis

Marcas de talleres hispanoamericanos (orden cronológico)

CIUDAD / PLATERO / CONTRASTE / FISCAL	PIEZAS
México	Custodia nº 165
	Custodia nº 178

	Sagrario nº 342
Yucatán	Aguabenditera nº 664 bis
González de la Cueva, Diego	Cáliz nº 496

Ribas Angulo, Felipe o José 	Cáliz nº 449
frustras 	Cáliz nº 441
	Cáliz nº 453

Peña Roja, Francisco de 	Cáliz nº 493
Montiel, Juan González de la Cueva, Diego 	Custodia nº 378

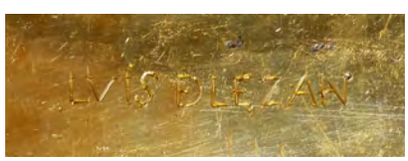
González de la Cueva, Diego 	Cáliz nº 497
González de la Cueva, Diego 	Custodia nº 384

González de la Cueva, Diego 	Custodia nº 377
González de la Cueva, Diego 	Cáliz nº 506

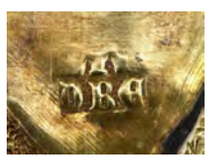
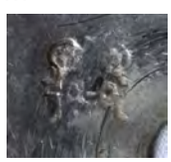
González de la Cueva, Diego 	Vinajeras nº 580
González de la Cueva, Diego 	Cáliz nº 500

Rodallega, José María Frustra 	Cáliz nº 522
Lince González, José Antonio 	Custodia nº 387
Lince González, José Antonio 	Cáliz nº 528

Lince González, José Antonio 	Crismeras nº 572
Forcada y la Plaza, Antonio 	Cáliz nº 530

Forcada y la Plaza, Antonio Perú	
Forcada y la Plaza, Antonio 	XVIII fines cáliz
Lezana, Luis de (firma)  	Custodia Nº 361
	Cáliz nº 483

Marcas no identificadas

CIUDAD	PLATERO / CONTRASTE	PIEZAS
Bilbao ?	Tulipán	Crismeras nº 43
Bilbao	Escudete	Custodia nº 13
Bilbao	Concha de Santiago	Incensario nº 34
	I/OBE 	Copón-custodia nº 22
	PIER/RE O	Copón nº 57
Bilbao	P/… 	Cáliz nº 112
	MAVR o IVANR (sin foto)	Custodia nº 163

	D´ALBANO	Custodia nº 180
Bilbao	Cuartelada con cuatro letras	Custodia nº 380
	GVA…/TT	Copón nº 393
	GVALENT/TT ?	Cáliz nº 428
Bilbao	Escudo de Bizkaia	Copón nº 400
	ADL	Cáliz nº 471
	S/…RPIN	Copón nº 684
	F/LA	Corona nº 712

El ceremonial litúrgico y los elementos de platería

La Real Academia de la Lengua define la liturgia como el "orden y la forma con que se llevan a cabo las ceremonias de culto en las distintas religiones".

El cristianismo, desde sus primeros tiempos y posteriormente con el crecimiento de la Iglesia católica, fue desarrollando ese culto y haciendo más compleja la liturgia en los ceremoniales.

Así, a lo largo de la Historia se han ido introduciendo y modificando gran variedad de ritos en los oficios divinos, regulados conforme a sucesivos dogmas y libros litúrgicos sacramentarios[1].

Lógicamente, esto ha conllevado cambios en los instrumentos concebidos para su celebración. Y tanto en la conmemoración de los oficios divinos -sobre todo en la santa misa con la eucaristía como eje central-, como en la administración de distintos sacramentos o en las manifestaciones externas del culto cristiano, la Iglesia rodeó a la liturgia con una variopinta diversidad de elementos que no harán más que aportar magnificencia y pompa a la conmemoración de los sacramentos y a la expresión del culto cristiano. Un amplio ajuar concebido siempre desde la base de que se trataba de elementos para el servicio de

1 TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p.147.

Dios, lo que imponía ciertas condiciones.

De entre todos los ritos litúrgicos, el de mayor relevancia desde los inicios sigue siendo la eucaristía, su celebración en la santa misa, y la comunión o momento en que los fieles la reciben. Respecto de su denominación, el término *misa* se dio al conjunto de ritos de la liturgia cristiana, recogiéndose por primera vez en textos de San Ambrosio. Parece que la expresión procede de *Ite, missa est*, significando *missa*, lo mismo que *missio* o despedida. Para los fieles el momento central de la ceremonia era la comunión, que se recibía de pie sobre la palma de la mano, aunque las mujeres solían recibirla sobre un paño de lino llamado *dominicale*[2]. El altar se convirtió en el elemento central en torno al cuál tenían lugar las celebraciones, y a su alrededor se fueron generando diversos objetos que respondían a las exigencias litúrgicas específicas.

Los instrumentos de culto más importantes en los primeros tiempos eran el cáliz con su patena, la *pyxis* donde se guardaban las formas consagradas –que además hacía las veces de portaviático para llevar la comunión a los enfermos- y el sagrario que tenía idéntica función. Todos ellos directamente vinculados con la eucaristía.

Pero, como decíamos, la liturgia se hacía más compleja, y con ello el ajuar necesario para su celebración. Es desde la Edad Media cuando la Iglesia instaura una liturgia normalizada (la liturgia romana), con sus ciclos, festividades y tratados sobre los oficios litúrgicos[3].

Así, aparece en el siglo XIII la costumbre de elevar las sagradas especies durante la misa, para hacerlas bien visibles a los fieles[4]. Este rito favoreció la práctica de la exposición del Santísimo Sacramento en la centuria siguiente, tanto estáticamente sobre el altar como en las procesiones. Lo que propició la aparición de otra pieza esencial, la custodia, que se convertirá en uno de los principales objetos litúrgicos conociendo diversas transformaciones formales a lo largo del tiempo.

Por otra parte durante ese mismo siglo se perfiló la teología sacramental, concretándose en siete los sacramentos[5]: bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, unción de los enfermos, orden sacerdotal y matrimonio. Y para celebrar con dignidad cada uno de ellos, se desarrollaron unos objetos determinados[6].

En cualquier caso, será la devoción a la eucaristía la que adquirió mayor estimación. Este impulso se vió además acrecentado tras las alegaciones del teólogo Berengario de Tours[7] (h. 1000-1088), quién negaba la transubstanciación y la presencia de Cristo bajo las dos especies (pan y vino). La Iglesia y sus teólogos oficiales contradijeron enérgicamete tales teorías, y creció aún más ese entusiasmo hacia la figura de Cristo y su sacrificio. Este culto eucarístico fue ganando protagonismo, sobre todo de la mano del Cister, y tras la adoración al Sacramento en sí mismo llegó la devoción hacia los contenedores donde se guardaba la Hostia: el tabernáculo o el sagrario. Eran los lugares destinados a custodiar las Sagradas Formas, y por ello merecedores de gran celo y contemplación por parte del pueblo.

Posteriormente el franciscano Juan de Winterthur (h. 1300-1348) afirmó que el culto al Santísimo Sacramento era la devoción moderna más importante. Es por entonces cuando comenzó la aparición de pequeños tabernáculos tras el altar, que con el tiempo dio lugar a los retablos con sus sagrarios.

Paralelamente se popularizaron varios hechos milagrosos vinculados con la eucaristía, que le aportaron un mayor impulso. Entre ellos los numerosos milagros y visiones eucarísticas narradas en textos literarios medievales[8], como las revelaciones de Santa Juliana de Lieja desde 1209, o conocidos sucesos supuestamente milagrosos como el de los corporales de Daroca (1239), cuando los soldados cristianos sitiados por un ejército musulmán vieron durante la misa que las hostias alzadas por el sacerdote empapaban de sangre el paño que las envolvía, o el muy similar pero mucho más famoso milagro de Bol-

2 RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Tomo I, Parte III, cap. 4 (Los gestos litúrgicos).

3 Entre ellos descataron los escritos sobre la Eucaristía del obispo Ivo de Chartres. Sobre este tema puede verse LÓPEZ-GONZÁLEZ, Pedro, "Origen de la expresión "Res et Sacramentum"", en *Scripta Theologica*, nº 17, Pamplona, 1985, pp. 93-96.

4 Sobre el rito de la elevación de la Hostia puede consultarse BRILLANT, Maurice, *Eucaristía. Enciclopedia*, Buenos Aires, 1948, cap. X. pp. 232-235. Y también DEL POZO COLL, Patricia, "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio", en *Anales de Historia del Arte*, nº 16, 2006, pp. 25-58.

5 Teólogos como Otón de Bamberg, Hugo de San Víctor, Gregorio de Bérgamo, Pedro Lombardo, etc. definen la teología sacramental. Sobre ello, ver LLORCA, Bernardino, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, MONTALBÁN, Francisco J., *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid, 1963, tomo I, pp. 835-837.

6 MARTÍN ANSÓN, Mª Luisa, "Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida" en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, Madrid, 2014, pp. 339-340.

7 Desarrollado en su obra *De sacra coena adversus Lanfrancum* (A. F. et F. Th. Vischer, 1834).

8 Descritos por Jacobo de Vitry, San Pedro Damiani, San Gregorio Magno y otros autores como Wolfram de Eschenbach.

sena-Orvieto (1263), según el cual mientras celebraba misa el Padre Pedro de Praga, que dudaba sobre el misterio de la transubstanciación de Cristo, la Sagrada Forma sangró enrojeciendo el corporal. Precisamente tras este hecho el Papa Urbano IV instituyó la fiesta del Corpus Christi (aunque no sería hasta 1311 cuando la Iglesia declarara la fiesta oficial)[9].

Como veremos esta festividad va a conocer un importante ímpetu en las centurias posteriores, sobre todo durante la Contrarreforma, unido a lo cuál tendrán un gran desarrollo algunos objetos ceremoniales de orfebrería, especialmente la custodia de tipo procesional y otros vasos eucarísticos. De hecho, al principio las procesiones del Corpus se realizaban con un viático, pero el deseo de los fieles de ver la Sagrada Forma hizo exponerla en relicarios provistos de cristal, colocando un viril sobre el copón o sobre el cáliz, hasta que finalmente se llegó a la custodia expositor propiamente dicha[10].

Junto con la eucaristía, durante la Edad Media se generalizó el culto hacia la figura de Cristo crucificado, y en general hacia los episodios de su Pasión. Como consecuencia, también la cruz fue testigo de una reverencia especial, sobre todo con la devoción a las cinco llagas de Cristo, protagonistas de algunos milagros que lograron una importante difusión[11]. En paralelo a este culto se multiplicaron las devociones a los santos y el fervor hacia sus reliquias, de modo que aumentaron las peregrinaciones. Testimonios de este sentimiento religioso fueron tanto la abundante literatura creada sobre la vida de varios santos (cuyo máximo exponente sería la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine[12], como la aparición de cofres, relicarios, expositores, etc. –muchos de ellos de orfebrería–, para dar cobijo a una increíble variedad de milagrosos vestigios de santos[13].

La liturgia adquirió tal componente de diversidad, con la aparición de distintos ejercicios de piedad, que desembocó en una nueva corriente espiritual que trató de poner orden a estas formas de religiosidad de cierto anarquismo, la *Devotio moderna*. Esta nueva doctrina, nacida en los Países Bajos, buscaba una espiritualidad cristocéntrica, basada en la humanidad de Cristo, más mística que el escolasticismo intelectualista del momento. La obra de Tomás de Kempis *De imitatione Christi* será el principal texto de la *Devotio moderna*. En él se hace un elogio de la figura de Cristo como modelo a seguir, y se llama a buscar la interioridad, el amor divino y la devoción hacia la eucaristía[14].

Pero no todas las iniciativas iban en la misma dirección. Entre las polémicas y teorías herejes surgidas en los siglos XIV y XV, las de mayor trascendencia fueron precisamente las que pusieron en duda la presencia real de Cristo en la eucaristía[15]. La aparición de estas nuevas corrientes coincidió con un momento de gran crispación socio-religiosa y de grave tensión socio-política en la Corona de Castilla[16]. Era necesario poner orden. La Iglesia emprendió entonces la reforma de las ordenes monásticas, aunque entre los fieles surgieron nuevas formas de religiosidad, entre ellas el estallido de diversos brotes

9 Sobre estos y otros milagros, puede consultarse: CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los corporales*; en *Aragón en la Edad Media*, nº 12, 1995 , pp. 61-122, o CARMELO, Juan del, *Milagros en la eucaristía*. Sevilla, 2008, pp. 104-105. Sobre la instauración de la festividad del Corpus, ver TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, p. 153.

10 CORREIA DE SOUSA, Ana Cristina, "In the name of the Lord: The affirmation of the Cult of the Blessed Sacrament and the Liturgical Objects in the Late Medieval Period in Portugal", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, Madrid, 2014, pp. 553-554.

11 La devoción a las cinco llagas o hacia el costado de Cristo, fue desarrollada por San Edmundo de Canterbury, San Francisco de Asís en el monte Alverna, San Bernardo, Santa Gertrudis la Grande, etc. En LLORCA, Bernardino, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, MONTALBÁN Francisco J., *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid, 1963, tomo II, p. 842.

12 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, 1996.

13 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Jocalías de la Catedral", en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, 2013, pp. 238-244; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón", en *Memoria Ecclesiae*, nº 35, Madrid, 2011, pp. 97-138; MEDIAVILLA MARTÍN, Benito y RODRÍGUEZ DÍEZ, José, Las reliquias del Real Monasterio del Escorial, I, Madrid, 2004, pp. 11-16.

14 Tal como se apunta en GONZÁLEZ COUGIL, Ramiro, *Piedad popular y liturgia*, Barcelona, 2005, p. 154-155, "si la liturgia no ofrecía contenidos adecuados para la vivencia espiritual del pueblo, era necesario buscarlos en los ejercicios piadosos y en la *devotio moderna*". Sobre la Devotio moderna, corriente espiritual iniciada por Geert Groote y Florens Radewijns, se puede profundizar en SUÁREZ, Luis, *La construcción de la cristiandad europea*. Barcelona, 2008, pp. 489–505.

15 Entre ellas destacó la herejía de Wiclef. Sobre ésta se puede consultar BRILLANT, Maurice, *Eucaristía*. *Enciclopedia*, Buenos Aires, 1948, cap. III. pp. 86-87. Y para ampliar el tema ver RUBIN, Miri, *Corpus Christi*. *The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 2002, pp. 14-34.

16 Sobre este tema se puede consultar GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Expresiones heréticas en la España medieval: Los herejes de Durango"; en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel. *Cristianismo marginado: rebeldes, excluidos, perseguidos*. *II: del año 1000 al año 1500*. Actas del XII Seminario sobre Historia del Monacato, Madrid, 1999, pp. 149-178.

heréticos. Esto último ocurrió en Bizkaia con los herejes de Durango (1442), liderado por el franciscano Alfonso de Mella[17], o su secuela en Berriatua, donde una década más tarde fray Guillén de Albesa y otros franciscanos difundieron sus ideas y fueron ayudados por todos los vecinos cuando los beneficiados de Lekeitio quisieron prenderlos[18].

A raíz de este tipo de cuestiones de desorden dogmático y de otros debates religiosos, los Reyes Católicos promovieron una profunda reestructuración eclesiástica en la Iglesia española. Era patente la ignorancia de los religiosos y la poca práctica de la predicación y de la enseñanza cristiana. Y consecuentemente existía un evidente desconocimiento del pueblo cristiano en aspectos fundamentales, como oraciones, rituales en la misa o funciones de los clérigos.

Por otro lado se produjeron ciertas irregularidades dentro del clero y de los fieles que debían ser corregidas (falta de decoro, conductas inapropiadas, laxitud en la administración de sacramentos, etc). Todo ello creaba un campo abonado para todo tipo de desviaciones de la ortodoxia.

En Bizkaia aquella situación quedaba patente en problemas como el abandono doctrinal en el que se encontraban algunas localidades. Así, los feligreses de Ispaster, Gizaburuaga y Amoroto, dependientes de la curia de Lekeitio –a 5/8 kilómetros de distancia–, se quejaron de que los sacerdotes no acudían a administrar los sacramentos, por lo que "muchos de los dichos parrochianos murieron syn penitençia e sus fijos syn bautismo", y que "non... los instruyan e informavan en la fee catolica", lo que había provocado que "muchos dellos, teniendo otras opiniones de la fee que tiene la Santa Madre Yglesia, fueron quemados"; reclamaban, por ello, "que se provea a la salud de sus animas e les sean dados los sacramentos eclesiasticos en las dichas yglesias por propios saçerdotes que moren ally... (y) para los informar e instruir en la fee catolica"[19].

Frente a situaciones como ésta, la reforma pretendió hacer resurgir con fuerza el ministerio pastoral de los párrocos, la devoción al culto divino y la instrucción cristiana del pueblo, según unos dogmas concretos[20]. Y, muy especialmente, el reforzamiento de la eucaristía como eje básico de la fe cristiana[21].

Sin embargo, el hecho que marcará definitivamente la transformación de la Iglesia y del que emanarán cambios trascendentes será el Concilio de Trento (1545-1563). En lo que a la liturgia se refiere, se dictaron normas (Sesión XIII de 11 de octubre de 1551 y Sesión XXII de 17 de septiembre de 1562) sobre el dogma, la misa y su ceremonial, y el culto al Santísimo Sacramento. En general, la Contrarreforma revitalizó los "sentimientos" de la religión, basado en una devoción emocional, espiritual, frente a la "racionalidad literaria" reformista. Si el protestantismo se centró en la lectura directa de la Biblia ("el verdadero tesoro de la Iglesia es el Santísimo Evangelio", decía Lutero[22]), el catolicismo arraigó aún con más fuerza en las devociones a la eucaristía (como eje central de la fe cristiana), la Virgen y los santos[23], logrando reavivar profundos sentimientos

17 Ver BAZÁN, Iñaki, "Formas de disidencia frente a la iglesia medieval: los herejes de Durango", en *Norba. Revista de historia*, nº 20. 2007, pp. 31-51.

18 AMLekeitio. Reg. 24, nº 4, fols. 1r-3v. Se dice "es contra la verdad lo oposito antes por querer quitar la heregia que se començaua contesçer por tierra de Birriatua que es en la comarca quanto vna legua fue el arçipreste de Lequetio con otros siete o ochos clerigos a prender a fray Gilen de Albesa e otros sus secaçes frayles de la orden de Sant Françisco que leuaron la praua opinion de eretica prendeslos e trayendo para la villa de Lequetio para los leuar al obispo de Calahorra, se leuantoron (sic) los de la dicha tierra de Berriatua e les fisieron dexar eençerraronlos en la torre del solar d'Arançibia, que es vna casa torre noble de aquella tierra, e los quisieron matar; e avn despues desto el arçipreste de la villa de Lequetio fue con fray Garçia de Enterna, monje de Sant Gironimo, prior de (tachado: Morgue) Mor, excutor (sic) del rey e del obispo a la dicha Amorodo a le fauorisar contra los tales hereges, e pusieron baçin en la (roto) yglesia para proseguir contra los hereges e fisieron otras diligençias)."

19 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier et al, *Colección documental del Archivo Municipal de Lequeitio. Tomo I. (1325-1474)*, Donostia-San Sebastián, 1992, pp. 297-299.

20 Los Sínodos de Alcalá (1497) y de Talavera de la Reina (1498), dirigidos por Cisneros, marcaron las pautas a seguir en la reforma del clero secular. Para ampliar el tema, ver LLORCA, Bernardino, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, MONTALBÁN Francisco J., *Historia de la Iglesia III, Edad Nueva*, cap. XVIII, pp. 618-621. No obstante, los logros fueron muy parciales en lo que a la formación religiosa del pueblo se refiere, como medio siglo más tarde manifestaron Bartolomé de Carranza, arzobispo de Toledo, o Juan Bernal de Luco, obispo de Calahorra. Ver MANSI, Giovanni Domenico, *Sacrorum Conciliorum nova et amplísima collectio*, v. 32, col. 582, París, 1692-1739, en http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1692-1769__Mansi_JD__Sacrorum_Conciliorum_Nova_Amplissima_Collectio_Vol_032__LT.pdf.html y MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, *La Biblioteca del Obispo Juan Bernal Diaz de Luco*, Madrid-Barcelona, 1954.

21 SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, nº 22, Sevilla, 2012, pp. 89-111.

22 Ver MOREAU, Edouard y JOURDA, Pierre, *Histoire de l'Eglise*, T. XVI, París, 1956, p. 43.

23 MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ma-

religiosos y de piedad popular. Una religiosidad quizás más impulsiva, más "mediterránea" y emocional, donde el triunfo eucarístico, con el Cuerpo y la Sangre de Cristo, fueron los protagonistas indiscutibles[24].

En este sentido, y en concreto con respecto a la misa, se estipuló la obligación de reservar el Santísimo en un sagrario, visitar a los enfermos y llevarles el viático, y ofrecer ocasionalmente la comunión a los fieles bajo las dos especies (ofreciendo la Sagrada Hostia y el cáliz). Aspectos que supusieron importantes aportaciones en cuanto al ajuar ceremonial. Así pues, este culto al Santísimo Sacramento se manifestará en la renovación o adquisición de custodias procesionales, sagrarios o tabernáculos, y otros vasos litúrgicos vinculados con el sacramento de la eucaristía y con la recién impulsada devoción hacia el Corpus Christi, que hará por ejemplo multiplicarse las procesiones y otros actos de pública exaltación cultual[25]. Por otra parte, también los demás sacramentos fueron administrados de forma más frecuente, sobre todo confirmación y extremaunción, a raíz de lo cuál convenía contar en las parroquias con portaviáticos, ampollas para aceites –crismeras-, campanillas, cruces y otros objetos.

La aplicación de las normas tridentinas no fue de efecto inmediato, aunque si muy rápido. En España se implantaron en los años finales del siglo XVI, regladas bajo las Constituciones Sinodales de cada diócesis, y con un decidido impulso de la monarquía[26].

En el territorio vizcaíno, en su mayor parte adscrito a la Diócesis de Calahorra-La Calzada, y sólo en su parte más occidental a la de Burgos (desde 1754 a la de Santander), comenzaron a difundirse por medio de las visitas realizadas por los visitadores a las parroquias[27], en las que se trataron de hacer efectivas tanto las directrices tridentinas como las más cercanas fijadas en las constituciones sinodales. Entre otras cosas, los visitadores llamaron la atención sobre aspectos relativos al uso, situación o decoro del ajuar litúrgico. Ya en 1553 las Constituciones de Calahorra-La Calzada determinaron por ejemplo "como se ha de llevar el cuerpo de Iesu Christo nuestro Señor a los dolientes, y con que reverencia, y los perdones que ganan los que acompañan", especificándose que (el Cuerpo de Jesucristo) se "lleve dentro de un caliz y la patena puesta encima…". A raíz de estos requerimientos y por la ausencia de piezas específicas para transportar la Sagrada Forma, surgió la necesidad de fabricar hostiarios o copones, en fechas posteriores. Seguidamente

drid, 2001, cap. II, pp. 41-56.

24 "Si alguien dijere que en el sacrosanto sacramento de la Eucaristía queda remanente la substancia de pan y de vino junto con el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo y negare aquella maravillosa y singular conversión de toda la substancia de pan en el cuerpo y de toda la substancia de vino en la sangre, de modo que sólo permanezcan las especies de pan y de vino, conversión a la que llama la Iglesia católica con toda propiedad transubstanciación, sea anatema". Canon 1; Sesión XIII del 11 de octubre de 1551. También en Trento se insta a que se "deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires… y… condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos". , en la Sesión XXV, del 3 y 4 de diciembre de 1563. Sobre el culto a las reliquias, ver DÁVILA TOLEDO, Sancho, *Veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo en el Sanctissimo Sacramento*, Madrid, 1611, libro II, cap. X, p. 307 y ss; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón", en *Memoria Ecclesiae*, nº 35, Madrid, 2011, pp. 97-138; o la tesis doctoral de MARTÍN, Catalina, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia, 2010.

25 En palabras de BOUZA, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, 1990, p. 42: "En contra de la interiorización de la devoción erasmista, la Iglesia Católica promoverá la vulgarización del culto, excitando todos los resortes de la sensibilidad por la pompa, esplendor y brillantez de las manifestaciones externas de piedad".

26 Felipe II impulsó fervientemente las reformas del Concilio de Trento. Ya desde 1553 (Orden al Consejo de Estado, en abril de 1553, en AGS, Estado, leg. 98, f. 156), ordenó que fueran aplicándose cada uno de los decretos a medida que se iban aprobando. Al final cuando concluyó el Concilio en junio de 1564, solamente se tardaron dos semanas en aceptar los decretos como ley en España. Ver KAMEN, Henry, "La política religiosa de Felipe II", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 7, Pamplona, 1998, 1998, pp. 21-33; y TINEO TINEO, Primitivo, "La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 5, Pamplona, 1996, pp. 241-296.

27 Las visitas pastorales a los arciprestazgos de Bizkaia no se realizaron hasta 1545, ya que el Fuero vizcaíno prohibía expresamente la entrada en el territorio al obispo o a sus representantes. Los parientes mayores –titulares de los linajes locales–, patronos de muchos templos, se oponían a que ninguna autoridad diocesana ejerciese poder en sus iglesias, y también algunos cabildos se negaron a someterse a los dictados del prelado correspondiente. Así se recoge en el párrafo 225: "Otrosí dijeron que, por cuanto antiguamente había de fuero e uso e costumbre que en el dicho condado de Vizcaya no entrase obispo ni sus vicarios… por razón que con tal, muchas discordias habían acaecido de tiempo acá en dicho condado, algunos parientes mayores y linajes para facer sus fechos y avergüenza de sus enemigos, trajeron en el dicho condado vicarios del obispo…". Ver CURIEL, Iosu, *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media*, Bilbao, 2009, pp. 232-233; LARREA, Ángel, *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 2012, cap. 3, pp. 41-44 e HIDALGO DE CISNEROS, Concepción, LARGACHA RUBIO, Elena, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Fuentes Jurídicas Medievales del Señorío de Vizcaya. Cuadernos Legales, Capítulos de la Hermandad y Fuero Viejo (1342-1506)*, Donostia-San Sebastián, 1986, pp. 165-166.

anotan en el capítulo II "Como se debe tener el cuerpo de Dios nuestro Señor en Arca cerrada con llave, y de la pena en que cae el cura negligente", detallándose además que debe estar "en una caxa de plata, o de latón, o de estaño, muy limpiamente…". Posteriormente, en las Sinodales de 1601, se añadieron algunas oraciones para ser declamadas en el momento de alzar la Hostia y el Cáliz y se repitieron los mismos mandatos anteriores con leves modificaciones, aunque se añadió un cuarto capítulo donde se especificaba "que se guarden algunas formas consagradas el Iueves Sancto, despues de encerrado el Sanctisimo Sacramento…" en la Custodia, y que debían de quedar algunas para administrar a los enfermos. Por otra parte se anotaba (capítulo 7), que el uso del cáliz en el lavatorio se debía reservar para los sacerdotes, siendo para los seglares utilizado otro vaso, pues "parece que se augmenta el respecto devido al Sanctisimo Sacramento y a la Sagrada Sangre de Christo". Aquí mismo se ordena que "de aquí en adelante los Curas tengan vassos de plata, o de vidrio, para dar el lavatorio a los que comulgan, y en ninguna manera den el Caliz"[28]. Indudablemente estas disposiciones irían teniendo su repercusión en las parroquias vizcaínas.

El ajuar litúrgico ya debía ser un elemento de consideración cuando se dictaron normas sobre su uso fuera del templo (Libro IV, cap. 3, fol. 117), o cuando se prohibió la venta de cálices, aras u otros ornamentos bendecidos por parte de mercaderes u oficiales (Libro V, cap. 4, fol. 122)[29]. Estas disposiciones tuvieron sus salvedades si por ejemplo existía necesidad imperiosa de la fábrica. Veamos algunos ejemplos vizcaínos. En 1605 en la ermita de los Santos Antonios de Urkiola (Abadiño) se hizo un extenso inventario de los bienes para poner a la venta y hacer frente a diversos gastos[30]. O en Lekeitio en 1724, cuando el mayordomo de la fábrica de Santa María, otorgó poder en favor del procurador de la audiencia episcopal de Calahorra y La Calzada para que gestionara el permiso para vender "piezas y halajas de plata vieja quebrada, que no sirven por tener otras muchas para el servicio del culto divino", y con el dinero obtenido blanquear y lucir paredes y bóvedas de Santa María, que "es de las (iglesias) mas suntuosas y anttiguas del vascuenze", y se halla sin fondos porque se han comprado ornamentos, órgano nuevo y otras cosas[31]. O cuando en Karrantza, parroquia de Santecilla, (1738) se dio poder para vender una lámpara que estaba rota, atendiendo a "la falta y necesidad que la Iglesia padece", porque sus rentas no excedían de 13 reales anuales[32].

Las sucesivas disposiciones sinodales añadieron capítulos sobre el uso de los Santos Óleos y su custodia ("Que se hagan alacenas para el Chrisma y Santos Óleos, y ampollas de plata"[33]), sobre el transporte del Santo Sacramento a los enfermos ("lleven cruz, luz y agua bendita, y en sus manos el Oleo infirmorum, cubierta la Chrismera con algun tafetan"[34]) o acerca de la necesidad de tabernáculo para custodiar el Santísimo Sacramento ("como se ha de guardar el Santisimo Sacramento, y quando se ha de renovar, y que assistan los Sacerdotes el Jueves, y Viernes Santo"[35]). Y además en todas ellas se insiste en hacer inventario de los bienes y ornamentos de las iglesias.

Como vamos indicando, a consecuencia de todo esto la liturgia se enriqueció desde el último tercio del

28 Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada. Libro III. *De Custodia eucharistiae*. Cap. I y II. Logroño, 1553. Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada. Libro I. Titulo de summa trinitate, et fide catholica, cap. 1, p. 7v, cap. 7, p. 106, Logroño 1602. *De Custodia eucharistiae*, p. 106. Consultables en GARCÍA GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum*, VIII, Madrid, 2007.

29 Id., Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada. Diego Mares, Logroño, 1602.

30 "... yten un crucifixo bueno Con su pie que está en la dha yglesia y hermita... yten tres calices con sus patenas Los dos de Plata y otro de estaño
... yten vna sortija de plata con sus canpanillas mayores y menores que la ymagen de señor sant anton las tiene al cuello... yten vn çarcillo Dos cascabeles vn anus Dey Pequeño, vna sortija Dorada con su ojo De cristal… ocho sortijas llanas pequeñas de Plata -otro anus Dey dorado- con su figura De cordero con su cintilla… yten vnas cadenillas De Plata y en ellas dos canpanillas de plata y vn anus Dey Dorado y otro anus Dey sin dorar -otro anus Dey sin figura sin dorar-... yten vna cruz De / oja de Flandes y otra cruz de laton...
Los dhos mayordomos nuebos los llebaron con otras cossillas De liencos Para bender en almoneda por no ser cossas De que sirbe la dha hermita e con su balor hazer otras cossas Tocantes al servicio della y de los enfermos que acudieren a ella ...
yten se anoto que el dho caliz De plomo llebaron los dhos mayordomos Para bender
Ansi bien se anoto que vn salero De Plata esta en poder del dho min lopez De traña el qual queDo De entregar a los dhos mayordomos -y ellos Protestaron de bender.
yten Ansi bien sea notorio que el dho cristobal Dixo que una nomina De plata estaba en su poder y que entregaria -a los dhos mayordomos... Recogido por LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 32-33.

31 AFB, notarial, Lekeitio, N0452/0117.

32 AHPV, notariado, 1219, Juan Francisco Bollain Ahedo, sf.

33 CS de 1698, libro I, título IV, constitución IX, p. 203.

34 CS de 1698, libro I, título VI, constitución XV, p. 208.

35 CS de 1700, libro III, título XXII, constitución III, p. 625.

siglo XVI y durante las centurias del barroco, debido fundamentalmente a ese impulso otorgado a la eucaristía desde Trento, reforzado por la actuación de la Compañía de Jesús ("el ejército del Papa"), y el consiguiente auge de la devoción por este sacramento[36] a través de distintas manifestaciones dentro y fuera de los templos, que consiguientemente precisaban de un ajuar ceremonial *ad hoc* para los ritos a celebrar. Se tradujo este hecho en la sustitución de píxides por copones que tenían mayor capacidad para contener las Formas consagradas; la demanda de arquetas eucarísticas para el Jueves Santo (de las que durante los siglos XVII y XVIII se realizaron bellísimos ejemplares labrados o de filigrana, y otros mixtos de carey y plata); el significativo protagonismo del tabernáculo o sagrario, algunos de los cuales estaban realizados parcialmente de plata; y sobre todo la multiplicación de las custodias, de variados tamaños, funcionalidades y formatos (procesional, portátil, de asiento…)[37]. Contamos con ejemplos de todo ello en varias localidades vizcaínas. Como la "custodia de plata sobredora(sic) y esmaltada ynviada (a Berriatua) por Joan de Ybarra para traer el santisimo el dia del Corpus y su otaba" en 1654[38]. O el dato de 1710 cuando Domingo de Acha Anguelua, cura y beneficiado de las iglesias de Santa María de Zaloa y San Lorenzo de Urigoiti (Orozko), deseando un mayor aumento y decencia del culto divino, debido a que las procesiones del Corpus Christi se hacían con la Hostia consagrada cubierta con un tafetán en el cáliz, hizo fabricar a su costa en Madrid un viril o custodia de plata dorada a fuego de peso 35 y medio (¿onzas?), con su pie de metal dulce y caja hechos en Bilbao[39]. En 1727, el convento de Larrea recibe de Dª Teresa Francisca de Mudarra y Herrera, viuda del caballero D. Juan de Larrea, una serie de objetos para la comunidad, entre los que se cuenta "una urna de terciopelo carmesí con piezas de plata vaciada, con llave del mismo metal, urna que remataba con un busto de plata representando la fe, y destinada á encerrar el Santísimo en Jueves Santo"[40].

Además algunos inventarios dejan ver la funcionalidad diferenciada de las custodias, tal como ocurre en un listado de Lekeitio de 1739, cuando se anota por una parte "una custodia grande de plata sobredorada, con varias piedras de rubí… y otras azules de esmalte, que se saca el día de Corpus y su octava", y por otro lado, "otra custodia de plata sobre dorada menor para las procesiones de Minerba"[41].

Pero, como hemos mencionado más arriba, no solamente es un momento de crear *ex-novo* todo tipo de elementos litúrgicos, sino que además muchas veces se aprovecha la plata vieja u otras piezas que ya no son decorosas para servir al culto, para a partir de ellas realizar una obra nueva. Un ejemplo de ello lo encontramos en 1577 en Etxebarri, cuando en una visita se mandó hacer una custodia mayor que la que había y para ello "se dió una custodia pequeña que la dicha iglesia tenía para el Santísimo Sacramento que pesó cincuenta y ocho reales, a fin de hacer otra mayor"[42]. O cuando en 1654 se encargó a Francisco de Arenas, platero, vecino de Mutriku (Gipuzkoa), hacer una custodia de plata para Santa María de Lekeitio, dorada y grabada según una traza propia, que entregará para el día del Corpus, para lo que recibió "una custodia de echura antigua su plata de peso de treinta marcos y cinco onças de plata quitadas unas vidrieras de cristal"[43].

Toda esta diversificación tipológica y aumento en el número de las piezas del ajuar litúrgico queda manifiesta si comparamos los inventarios de los templos.

Veamos unos ejemplos en las siguientes páginas.

36 BRILLANT, Maurice, *Eucaristía. Enciclopedia*. Buenos Aires, 1948. Cap. VII. p. 180-181.

37 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.), *El barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

38 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657, inventario de 1654, f. 349v.

39 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, pp. 228-229.

40 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 150.

41 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.

42 AHEB, libro de fábrica de San Esteban protomártir, Etxebarri, 1543-1755.

43 AFB, notarial, Lekeitio, N0252/0183.

Portugalete (Iglesia de Santa María)[44]

1570	1656
• Dos custodias de plata sobredoradas, una grande y otra pequeña. • Una cajeta de plata con su cobertor de lo mismo, conteniendo reliquias. • Una cruz de plata sobredorada. • Otra sin sobredorar. • Otra pequeña con su pie de plata también. • Tres cálices de plata sobredorados con sus patenas. • Siete del mismo metal sin sobredorar. • Un incensario de plata con su naveta de ídem. • Dos pares de vinageras de lo mismo. • Un porta paz de plata. • Tres cetros de plata. • Dos lámparas de plata con sus cadenas de ídem que ardían delante del Tabernáculo. • Crismera de plata con su cadena de ídem. • Dos candeleros de plata.	• Dos cruces de plata para las procesiones. • Seis cálices, cuatro dorados y dos blancos. • Dos vinajeras de plata. • Un plato de plata. • La cruz de plata del pendón. • Un incensario de plata con su naveta y cuchara de lo mismo. • Dos cetros de plata y la cruz de la Cofradía de la Concepción, también de plata. • Ocho lámparas. Tres en la capilla mayor; una en el altar del • Rosario, otra en el de la Santísima Trinidad, otra en el Santo • Cristo del agua bendita y dos en la Vera Cruz. • Dos custodias de plata doradas que están en el sagrario del altar mayor. • Un viril de plata dorado. • Una custodia grande dorada y grabada de plata que dio de limosna el general Martín de Vallecilla. • Un vaso de plata dorado, con su pie, que sirve para las comuniones y que está en el sagrario de la Vera Cruz. • Una arquilla de plata donde están las reliquias de la iglesia. • Unas crismeras de plata para los óleos. • Una ampolla de plata para la santa unción. • Trece coronas de plata que están en las imágenes de los altares. Tres en el mayor, cuatro en el de Santa Ana, dos en el del Rosario, dos en la cruz y dos en la capilla de Herrada

44 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 406-407, y RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete,* Bilbao, 2003, p. 520-521.

Busturia (Iglesia de Santa María de Axpe)[45]

1616	1644
• Cuatro cálices con sus patenas y purificadores... • Dos cruces, una de plata sobredorada con manga de terciopelo carmesí y otra de bronce. • Un incensario de plata con su naveta y cucharilla. • Una custodia de plata y crismera.	• La Cruz maior de plata sobredorada . • Otra Cruz menor de plata, y de bronce en partes. • Otra Cruz de plata pequeña que suele estar con las Chrismeras, y aunque havia antes otra cruz pequeña de plata que solia estar en el Altar maior qe, estava desconcertada la llevó el platero Domingo de Guecho vecino de Bermeo, y la • Combertió cuando hizo el reliquiario del Santisimo porque el que havia de antes se havia quemado. • Otra cruz de bronce que estava en el Altar maior. • El reliquiario, y Custodia de plata con su veril de arriba en donde suele estar el Santissimo y se suele sacar el dia de • Corpus y los terceros domingos de cada mes, la peana fue sobredorada por ser antigua. • Otro relicario de plata pequeño en donde se suele llevar el • Santissimo a los enfermos. • Las chrismas de plata en donde suelen estar los santos óleos, y crisma en dos partes divididos, qe. son mui buenas. • Una lampara de plata razonable que suele estar delante del • Altar maior ardiendo de dia y de noche al Santissimo que la presento a la dha Yg^{a} Antonio de Garategui quando bino de las Indias con sus cadenas de plata. • Otra lampara de plata mas pequeña que suele estar delante de nuestra Señora del rosario que la presentó a la dha Yg^{a} • Dn Juan de Busturia de su voluntad. • Un caliz de plata sobredorada de mucho peso con sus esmaltes que la embió Dn Juan de Busturia de las Yndias de presente y de su voluntad a dha Yg^{a} con su patena. • Asi bien imbio dho Dn Juan de Busturia de las Yndias dos candeleros grandes valdones de plata qe. se suelen poner en el altar maior los dias de fiesta solemnes. • Dio dho Dn Juan de Busturia quando vino a la tierra dos vinageras de plata sobredoradas con su plato ó salvilla sobredorada con sus encaxes. • Ai otras dos vinageras de plata con sus cubiertas que son las • Antiguas, y de muchos años á esta parte. • Un Yncensario de plata con su naveta de plata, y el maior que solia ser antes esta descompuesto, y aunque antes avia siete calices con sus patenas el uno de ellos con su patena se vendio para rehacer la dha custodia, y reliquiario que se havia quemado como lo saven todos los vecinos de manera que aora al presente no ai sino seis calices, y la que imbió el dho Dn Juan de Busturia que son en todo siete calices las que estan en dha yg^{a}. • Otras dos calices estan en las hermitas de San Migl. de Altamira, y nuestra Señora de Pareci...

45 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia,* Bilbao, 1997, pp. 265-266.

Etxebarri (Iglesia de San Esteban)[46]

1549	1704
• Una custodia de plata chiquita con sus cruces doradas • Una cruz de plata con su crucifijo e nra. señora sobredorada • Dos cálices de plata, el uno dorado	• Primeramente la cruz mayor de plata con sus dos tafetanes • y otra cruz pequeña con su tafetán • Tres cálices de plata con sus patenas • Tres lámparas, una plata y las dos de asofar • Un incensario, naveta y cuchara de plata • Dos arañas de plata seis candeleros de esofar • Tres aras en los tres altares • Un pendón de Damasco carmesí con su cruz de plata

Gordexola (Iglesia de San Juan degollado de Molinar)[47]

1545	1677
• Una cruz de plata, • Un incensario de plata, • Una custodia de plata, • Una copa de plata sobredorada y • Un cáliz de plata con sus respectivas patenas, algunas de ellas sobredorada	• Cruz principal con imagen de Jesucristo por una cara y de la Virgen por la otra. • Cruz pequeña de plata sobredorada. • Lámpara grande para el Santísimo Sacramento. • Custodia de plata sobredorada, rodeada de rayos para la procesión del Corpus donada por el capitán Diego de Axcaray. • Cáliz de plata pequeña con su patena, donado por el capitán Francisco de Arechederra. • Relicario de plata con su cruz. • Relicario de plata donde se guardan las hostias. • Dos cálices de plata sobredoradas con sus patenas. • Incensario de plata con labores de enrejados y rematado de un chapitel. • Dos relicarios de plata con una cruz encima. • Tres burelones de plata con algunas imágenes a los lados con astas de madera, donados por Martín de Sanchoyerto. • Cáliz de plata sobredorado para la capellanía fundada por el propio Sanchoyerto. • Salvilla de plata con dos vinajeras para uso de dicha capellanía.

46 MALO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 398 y 402.
47 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, libro 1, f. 53, y libro 2, fs. 65-69.

Como vemos desde el siglo XVII la renovación del catolicismo, triunfante en toda Europa, despertó profundos sentimientos religiosos y de piedad popular, que se tradujeron en el deseo de adecuar los elementos de la liturgia y el culto a las fervorosas manifestaciones cultuales, subordinando el arte de la orfebrería a las recientes necesidades[48] (nuevas devociones, sobre todo de tipo mariano, veneración de los santos y sus reliquias[49] y celebración de varias fiestas litúrgicas)[50]. Respecto de la eucaristía, se introdujeron prácticas inéditas en su veneración y custodia, realizándose mayor número de tabernáculos. Por otra parte, también los demás sacramentos fueron administrados de forma más frecuente, sobre todo confirmación y extremaunción, a raíz de lo cuál convenía contar en las parroquias con portaviáticos, ampollas para aceites, campanillas, cruces y otros objetos. En relación a dicha renovación, existen varios ejemplos en Bizkaia, como lo declarado en la iglesia de Lemoiz en 1724, cuando "para la Dessencia del culto divino faltava por agora lo sgte.= Lo primero que se deve hazer al copon grande donde esta colocado el Santissimo Sacramento Una caja de platta con llave de combeniente tamaño a su proporzion, y a de ser sobredorada Juntamente con el copon grande. Yten se hallan dos patenas y un Caliz con nezesidad de dorar el caliz por la partte ynferior y las dos patenas por la parte superior"[51].

Por otro lado, a este mobiliario litúrgico hubo que imprimirle un carácter nuevo, dotarlo de la exuberancia, ampulosidad y riqueza propia del arte barroco[52], que fue *in crescendo* a medida que avanzaba el siglo XVIII. Y en lo que concierne a la platería, acaso el ejemplo más llamativo lo encontramos cuando Inés de Goicoechea, viuda de D. José del Portillo, donó en 1756 al Cabildo eclesiástico de Bilbao quince mil reales y varias alhajas para que se construyera "el más precioso viril que se pudiese para la custodia del Santísimo Sacramento"[53].

Pero lo cierto es que durante el siglo XVIII no se produjeron nuevas disposiciones en las sinodales que hicieran modificar formalmente los objetos para la liturgia y el culto, más allá de estos aspectos "de moda". Y es que las nuevas constituciones repitieron las normas dictadas previamente. Así por ejemplo las Constituciones Sinodales de Calahorra-La Calzada de 1700 perpetuaron los capítulos y mandatos recogidos en las disposiciones de 1600, 1620 y 1698. En consecuencia el ajuar litúrgico, tanto en lo referente a la variedad de las piezas como a su evolución formal, apenas conoció cambios en el resto del período estudiado.

Evolución de las piezas

En este somero ensayo sobre la evolución y reglamentación de la liturgia y su influencia directa sobre el mobiliario litúrgico, hemos ido apuntando algunas de las modificaciones tipológicas que han conocido las piezas a medida que se disponían nuevas normas para el culto. A continuación nos detendremos con más detalle en las tipologías de objetos litúrgicos de platería más destacadas.

Cáliz y patena

De entre los elementos para la celebración de la eucaristía, el de mayor antigüedad es el cáliz.

El Diccionario de Covarrubias (1602) lo describe como el vaso "en que se consagra la sangre preciosisima de nuestro Redentor, en el sacrificio de la Misa".

Su nombre proviene del término griego "kylix" o del latín "calix", que define a un vaso profundo que sirve

48 "La Iglesia, dice Molanus, respondiendo a los protestantes, es una imagen del cielo sobre la tierra. ¿Por qué no adornarla con lo más precioso que existe?", en MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001, cap. II, p. 36.

49 DÁVILA TOLEDO, Sancho, *Veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo en el Sanctissimo Sacramento*, Madrid, 1611, libro II, cap. X, p. 307 y ss. También en Trento se insta a que se "deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires… y… condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos", en la Sesión XXV, del 3 y 4 de diciembre de 1563. Sobre el culto a las reliquias, ver IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón", en *Memoria Ecclesiae*, nº 35, Madrid, 2011, 97-138; o la tesis doctoral de MARTÍN, Catalina, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia, 2010.

50 Más sobre este tema en LLORCA, Bernardino, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, MONTALBÁN Francisco J., *Historia de la Iglesia Católica III*, cap. XV, Madrid, 1963, pp. 1049-1051.

51 AHDB. 190-11.

52 Como recoje CATTANEO, Enrique, *Introducción a la historia de la liturgia occidental*, Madrid, 1969, p. 142, en el barroco el arte había que hacerlo rico y emotivo, o como decía un contemporáneo "el que no sepa asombrar, que se vaya a almohazar".

53 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, pp. 320-321; y en BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el "viril" de la custodia", en *Letras de Deusto*, vol. 16, nº 36, Bilbao, 1986.

para beber, y en algunos documentos se anota simplemente como "copa"[54].

Ya desde tiempos antiguos se pueden encontrar múltiples ejemplos en los que, durante un festín u otra celebración, se usaban copas ceremoniales para sellar alianzas, pactos o conmemorar determinados sucesos[55].

En el ámbito de la liturgia cristiana, en origen serían recipientes generalmente con asas, fabricados de madera, asta o, más frecuentemente, de cristal (tal como era costumbre en el mundo romano). Aunque ya conocemos que el Papa Urbano I (227-233) mandó realizar cálices de oro y plata[56].

Otro dato que arroja luz sobre la factura de los cálices lo aporta San Gregorio de Tours cuando dice que el rey Childeberto se llevó, tras su paso por España (en el año 531), "nam sexaginta calices, quidecim patenas, viginti evangeliorum capsas detulit, omnia ex auro puro, ac gemmis pretiosis ornata"[57].

Con posterioridad, a la hora de fabricar estos vasos se fue generalizando el uso de la plata, y de hecho en algunos Concilios del siglo VII –Reims, año 625- se prohibió expresamente el uso de cálices de madera o cristal, y se ordenó que por lo menos la copa fuera de plata dorada[58].

Durante la alta Edad Media se fabricaron diversos cálices, muy lujosos, de oro o plata, que en ocasiones no servían al rito litúrgico, sino que fueron concebidos como objetos decorativos y suntuosos[59], o para la consagración del vino (*maiores*). Por contra, los usados por los fieles eran más ligeros y manejables (*ministeriales*). Por otra parte, estos cálices de uso más común dejaron de fabricarse con asas, ya que fue decayendo la comunión de la feligresía bajo las dos especies[60].

En el siglo XIII, con la introducción del rito de elevación de la Hostia tras la consagración, el cáliz adquirió mayor relevancia si cabe dentro de la eucaristía. Y en las centurias siguientes, sobre todo tras Trento, con el evidente impulso que alcanzó el rito eucarístico, no solamente el cáliz sino también el resto de vasos sagrados fueron adquiriendo notoriedad y se realizaron con los mejores materiales, pues debían ser dignos receptores de la presencia de Dios. En el Pontifical Romano *Ordo ad Synodum* del año 1596 se dictó que "el cáliz y la patena deben estar hechos en oro o plata, no en bronce, ni en cobre, vidrio o madera"[61]. Y una década antes el orfebre Juan de Arfe decía que había de ser "de metal, limpio, excelente… porque para este efecto milagroso no es bueno el cobre, el vidrio es peligroso"[62].

Y no solamente las iglesias se dotaban de este ajuar. La devoción particular, unida al afán de lujo y de ostentación, llevó a nobles y burgueses, nuevos ricos dedicados generalmente al comercio, a llenar sus capillas privadas (creadas previa autorización eclesíastica) con este tipo de objetos, que podían así mismo regalar a sus parroquias: eran el vehículo para alabar a Dios, pero también eran objetos de distinción social. En este sentido, el cáliz, como vaso principal de la misa destinado a contener la "sangre de Cristo"[63], fue uno de los objetos que se prestaba a la perfección para ser objeto de dádiva. Así en Bizkaia lo vemos en los numerosos ejemplares que exhiben inscripciones de donación[64], como un cáliz de Lekeitio (nº inv. 108), que reza en el pie: *Este caliz fizo fazer Maria de Salbide sesora de la Madalena el año de 1588*; otro de Orozko (nº inv. 221) fechado hacia 1630-1640,

54 CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Manuel d´archeologie Chretienne despuis les origines au VIII siecle*, París, 1907, I, p. 36, y II, p. 399.

55 RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, tomo I, parte III, cap. 7.

56 Dice en el Liber Pontificalis I –Urbano I- "hic fecit ministeria sacrata omnia argentea et patenas argenteas", recogido en MONCHIACENO, Antonio, *Christianae religionis institutionisque domini nostri Iesu Christi et apostolicae traditionis*…, París, 1562, cap. VI, p. 21. Sobre el cáliz ver ALONSO, Niceto y ANGULO, Juan, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Tomo II, Barcelona, 1885, pp. 461-463.

57 San Gregorio de Tours, *Historiæ ecclesiasticæ Francorum*, Libri decem, vol. 1, París, 1838, p. 149.

58 ALONSO, Niceto y ANGULO, Juan, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Tomo II, Barcelona, 1885, p. 461.

59 En RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, Tomo I, parte III, cap. 7, se anotan los donados por Adriano II, León II, Carlomagno… que pesaban entre 8 y 10 kg.

60 "en los libros pastorales y manuales de misa se indica a los sacerdotes sobre el peligro que podría ocasionar que durante la comunión de los fieles cayese algún pedazo de las hostias consagradas o se derramara un poco de vino", hasta que quedó finalmente prohibido en el Concilio de Constanza (1414-1418), en DEL POZO COLL, Patricia "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio", en *Anales de Historia del Arte*, nº 16, 2006, p. 29.

61 *Calix, et patena sint aurei, vel argentei, non aerei, aut aurichalcei, vitrei, vel lignei*, *Pontificale Romanum, Ordo ad Synodum,* 1596, Ciudad del Vaticano, 1997.

62 ARFE, Juan, *De varia commensuracion para la esculptura, y Architectura*. Sevilla, 1585. Libro IV, Título II, cap. 2, I, p. 27. Ver también MARTÍN, Catalina, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia, 2010, p. 272.

63 TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 271.

64 Enumeramos solamente unos ejemplos, entre la considerable nómina de objetos de platería con inscripciones que se conservan en Bizkaia.

con la leyenda: *Este caliz mando hazer Diego Olarte para la iglesia de S. Pedro de Murueta*; o un cáliz de Mallavia (nº inv. 105) que nos informa de que: *Este caliz mandaron hazer Iorge de Verano Barrenhechea i dona Mari Iv an de Malea su muger, 1582*. Una circunstancia, la de las donaciones de particulares a sus parroquias, que se vio acrecentada en cantidad y calidad en siglos posteriores, sobre todo con la llegada de piezas americanas[65].

La documentación también nos ilustra sobre la consideración del cáliz dentro del ceremonial litúrgico. Y de hecho, como elemento principal de la eucaristía, es uno de los que reciben con mayor frecuencia observaciones por parte de los visitadores. Hay muchos ejemplos, pero entre lo que se señala más habitualmente es que se dore ("un Caliz con nezesidad de dorar por la partte ynferior"[66]) o que se aderece o adecente (en las cuentas de la iglesia de San Miguel de Linares de Artzentales de 1635, se pagan 63 reales por aderezar un caliz que estaba "crebado"[67]). Por otra parte las Constituciones Sinodales dedicaron igualmente atención a dictar normas sobre la dignidad de los vasos sagrados, sobre todo del cáliz, sobre el que se ordenaba que esté "con la decencia y asseo que conviene" incluso en las misas que se celebraban en la cárcel episcopal[68]. O cuando se habla de los hurtos en las iglesias, señalando que "causa pavor" el robo de los vasos sagrados, cálices, patenas y ampollas de los Santos Óleos[69].

Por otro lado, es uno de los objetos que con mayor frecuencia aparece en mandas testamentarias, donaciones, etc. Veamos un par de ejemplos: en 1492 el fundador de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad de Galindo, Pedro González de Salazar, en su testamento mandó que se labrase un cáliz y patena de plata para la capellanía; y en las cuentas de 1556 de la parroquial de Berriatua se cita "un caliz de plata que mando para la yglesia maestre Pedro de Ascarça"[70] . Y, por supuesto, es el principal

Cáliz de Gizaburuaga (nº inv. 123)

protagonista en los inventarios de las iglesias: 7 en el de Begoña en 1503; 10 en Portugalete en 1637; 7 en el de Lekeitio en 1739[71]...

Respecto del aspecto formal del cáliz, ha ido evolución desde la hechura de vaso bajo, muchas veces dotado de asas, con copa ancha y pie corto en la antigüedad, hasta la concepción de vasos más estilizados, de copas de perfil abierto y pies realzados en el barroco, donde la decoración de temática eucarística ganó protagonismo. Sin embargo una importante aportación sobre cómo debía ser su formato general quedó definido en el siglo XVI, las dimensiones y proporciones adecuadas que había que otorgarle así como el ornato que era conveniente incorporar[72]. En la cronología que abordamos, partimos de un cáliz de regusto gótico, con pie poligonal o mixti-

65 Ver GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993.

66 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lemoiz, 1671-1758. Visita de 1724.

67 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Linares, Artzentales, 1610-1676.

68 Constituciones Synodales de Calahorra-La Calzada, 1700. Libro II, título IV, p. 308.

69 Constituciones Synodales de Calahorra-La Calzada, 1700. Libro III, título XII, p. 505.

70 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo II, Bilbao, 1895-1903, pp. 635-637; AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1555-1604, cuentas 1556, s.f.

71 ARChV, Sala de Vizcaya, Pleitos Civiles, caja 2914.0006, sf. Copia en traslado de Ochoa Sáez de Larrinaga, escribano de Bilbao; AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.

72 ARFE, Juan, *De varia commensuracion para la esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585. Libro IV, Título II, cap. 2, I.

líneo, astil facetado y nudo con detalles arquitectónicos o esferoide achatado adornado con botones romboidales, y copa de boca abierta. De este modelo, sirven de ejemplo un cáliz de Gamiz (nº inv. 32), aunque su copa no será la original, y otro de Plentzia (nº inv. 30) que recurre a una solución fuera de lo habitual en el astil. Las novedades del siglo XVI se introdujeron lentamente, pues lo gótico había logrado un fuerte arraigo en los talleres locales. Por ello encontramos piezas que, aunque incorporan decoración renaciente (*candelieri*, cintas y otros vegetales burilados), mantienen la estructura formal anterior, con pie mixtilíneo, astil de sección poligonal y nudo arquitectónico o con losange. Es lo que sucede en un cáliz de Lezama (nº inv. 29) o en otro de taller bilbaíno, lamentablemente quemado, procedente de Mendata (nº inv. 33). Los vasos genuinamente renacentistas ya presentan pie redondo, astil abalaustrado, nudo en manzana achatado, lóbulos o gallones decorando el pie, la subcopa o el nudo, y copa bastante abierta. Lo vemos en una pieza de Orozko (nº inv. 67) o en otra de Abadiño (nº inv. 66), ambas de mediados del siglo XVI. Los cálices manieristas presentan la novedad fundamental del nudo, que adopta la forma de jarrón ovoide. Además predomina en ellos la decoración a buril de vegetales, tornapuntas y espejos, sobre todo en el pie. Es el caso de un cáliz bilbaíno de Lezama (nº inv. 100), y otro de la iglesia de San Antón en Bilbao (nº inv. 109), que nos van adelantando claramente lo que traerá el clasicismo. Este estilo apostó por las formas desnudas, la estructura limpia, haciendo uso de molduras y toros, y el ornato casi nulo, a excepción de algunos ejemplares que llevan apliques de esmaltes. De este momento se conservan numerosos cálices. Uno de ellos es un cáliz de Abadiño (nº inv. 213) que además exhibe inscripción de donación en 1614, y también otro de Elorrio (nº inv. 226) que se enriquece con botones ovales de esmalte. El modelo de cáliz clasicista tendrá una larga pervivencia, y la asimilación de las formas dieciochescas se hará percepcible sobre todo en la mayor altura del pie y profundidad de la copa, y en la evolución del astil que adquiere una silueta más sinuosa con el nudo aperado. Un buen ejemplo es un cáliz limosnero de Karrantza (nº inv. 468) de 1749 con leyenda en el pie. La excepción a esta tendencia la ponen las piezas americanas que, sobre todo desde el último tercio, se recrean en un mayor ornato, con perfiles bulbosos llenos de cintas, roleos, rocalla o angelitos. Un cáliz de Galdames (nº inv. 496) y varios llegados a Karrantza dan buena muestra de ello. Nos detendremos a analizar la evolución de estas piezas en los capítulos sobre los estilos correspondientes.

Como se apunta generalmente en los inventarios, acompañando al cáliz suele estar la patena (de *patere*). Se trata de un platillo plano que servía para colocar sobre él el pan o las viandas. A nivel litúrgico, tal como narran los evangelistas[73], sobre él se disponía el pan consagrado. Y en la antigüedad el sacerdote también hacía uso de él cuando distribuía la comunión entre los fieles. Hoy en día su función es la de servir de platillo para la Hostia durante la celebración de la eucaristía, y también se usa para tapar la copa del cáliz.

Al igual que sucedió con la fabricación de cálices, las patenas en origen no se realizaron de metal, sino que generalmente fueron de vidrio[74]. Eran el complemento de los cálices, por lo que su formato y dimensiones se adaptaban al de aquellos. Existían dos tipos distintos, unas más grandes (*patinæ ministeriales*) que iban con los cálices ministeriales y debían de tener además buen peso[75], donde se hacía la fracción del pan, y otras de tamaño más reducido que eran de uso más común y mucho menor peso.

Poco tiempo después, con el Papa Urbano I (222-230), tenemos noticia de que ya se usaron patenas de plata[76], y también Constantino (272-337) debió regalar patenas de oro y plata a las basílicas de Roma[77]. Y así mismo, de los siglos V y VI se conservan algunos ejemplares hechos de plata[78].

Durante la Edad Media las patenas de mayor tamaño, las ministeriales, cayeron en desuso, y las que se utilizaron fueron reduciendo su tamaño progresivamen-

73 Mateo 26, 23; Marcos 14, 20.

74 Como por ejemplo sucede con la patena de Colonia, del siglo III-IV, decorada con una franja de escenas bíblicas de factura clásica, o la descubierta en 2014 en Cástulo (Jaén), del siglo IV, que muestra a tres figuras (Cristo flanqueado seguramente por San Pedro y San Pablo), imberbes y nimbadas, de rasgos sintéticos, esgrafiadas sobre un fino vidrio transparente. Por otra parte, en el *Liber Pontificalis* (I, pp. 61 y 139) ya se habla de patenas de vidrio en una anotación sobre el Papa Ceferino (199-217 d.C.).

75 En algunos inventarios del *Liber Pontificalis* (I, pp. 202, 271 y ss.), algunos de estos *patinæ* pesaban veinte o treinta libras.

76 Fecit ministerio, sacrata omnra argéntea, et patenas argénteas XXV posuit. Recogido en RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, Tomo I. Parte III, cap. 7.

77 LEÓN, Pedro de (ed.), *Cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma en donde se trata de las iglesias, estaciones, reliquias, y cuerpos santos, que ay en ella*, Roma, 1720, pp. 22, 45, 94.

78 En Canosio (Umbría, Italia) se hallaron cuatro patenas de plata, una de ellas con decoración grabada e inscripción (*De donis Dei sancti martyris Agapiti mater es eíix*). Recogido en RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, Tomo I. Parte III, cap. 7.

Patena de Busturia (nº inv. 83)

te y se realizaron de plata, que generalmente se doraba. En la alta Edad Media algunas se decoraban con piedras preciosas y semipreciosas, como la conocida patena de Silos (Burgos), de tipo ministerial y tradición mozárabe, de la segunda mitad del siglo XI, decorada con incrustaciones, entre otras con un camafeo romano y otra gema que muestra una inscripción en caracteres griegos (*salbo kommodo felix fausteina*).

Pero a medida que transcurrieron los siglos la mayor parte de ellas eliminaron este tipo de aplicaciones, y se limitaron a dejar una depresión central bastante marcada, donde podían exhibir algún tipo de decoración, normalmente grabada, de temática eucarística.

Sobre su hechura también Arfe hace algunas anotaciones, estableciendo su diámetro conforme al pie del cáliz que acompañe: "la patena a de tener de area toda la circunferencia dedentro del pie, y el hueco de ella muy poco, y tan grande como la boca de la copa"[79]. Así mismo señala que no conviene ponerle "obra relevada", y esta pauta se generaliza desde entonces, aunque su uso es muy anterior y Arfe lo recogió de acuerdo a lo que se hacía en los obradores de plateros.

De hecho, también en el gótico la patena podía situarse bajo el pie: era una manera de guardarla y transportarla, e igualmente solían carecer de relieve. Las que se conservan son patenas normalmente lisas y sobredoradas (al menos por el lado que está en contacto con la Hostia[80]). Los inventarios no son muy ilustrativos con respecto a las patenas, y únicamente se limitan por ejemplo, a citar la presencia de "un caliz con su patena dorados de plata"[81], a dejar constancia del peso de la plata en la manda de "un cáliz de plata que, con su patena y cucharilla, pesaba veinte onzas y tres ochavas"[82], o a describir sucintamente la plata reciclada empleada en la confección y modo de dorado de "una patena que se trajo de la hermita de santa Cathalina dorada interiormente por haverse hecho con los dos calizes viejos"[83]. A veces también se anota quién lo manda, como el "cáliz de plata pequeña con su patena, donado por el capitán Francisco de Arechederra"[84] o el metal empleado en su fabricación como en "otro caliz de plomo con su patena"[85].

Al tratarse de un elemento necesario para la liturgia, pero adjunto a otro de mayor entidad, muchas patenas no se han conservado. Son además escasamente valoradas, lo que ha favorecido su fácil sustitución en muchos casos. Por otro lado, su habitual simplicidad formal y decorativa las convierten a veces en piezas complejas de catalogar o adscribir a una cronología. A estos efectos, la presencia de marcas de artífice, ciudad o cualquier otro sello son de gran ayuda. Dentro de la nómina de patenas vizcaínas destaca la labrada por el platero bilbaíno Pedro

79 ARFE, Juan, *De varia commensuracion para la esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585, Libro IV, Título II, cap. 2, I, p. 28.

80 Por ejemplo en una relación de los reparos necesarios en la iglesia de Santa María de Lemoiz, en cumplimiento con la real cédula de 11 de enero de 1724, se dice que hay "dos patenas y un Caliz con nezesidad de dorar el caliz por la partte ynferior y las dos patenas por la parte superior". En AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lemoiz, 1671-1758.

81 Inventario de la plata de la iglesia de Begoña en 1503. ARChV, sala de Vizcaya, Pleitos Civiles, caja 2914.0006, sf.

82 José de Apraiz envió en 1793 varios objetos de plata a la iglesia de Santa María de Axpe (Busturia), entre los que se encuentran este cáliz. Dato recogido por LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 557.

83 Inventario y entrega de la plata, alhajas y ornamentos de la iglesia de Santa María de Lekeitio, en 1730. AFB, notarial, Lekeitio, N0455/0157.

84 Inventario de bienes de la iglesia de San Juan degollado de Molinar, 1677. (Gordexola). En AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, nº 2, f. 65-69.

85 Inventario de la iglesia de San Justo Pastor, sufragánea de Begoña, en 1503. En ARChV. Sala de Vizcaya, Pleitos Civiles, caja 2914.0006, sf, publicado en DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, LEMA PUEYO, José Ángel, MUNITA LOÍNAZ, José Antonio, DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527),* Bilbao, 2010, pp. 239-251.

Pilla (nº inv. 83), de mediados del siglo XVI, que tiene el borde realzado y se decora en su interior con el anagrama de Cristo (IHS) en caracteres góticos entre flores de lis. Exhibe excepcionalmente marcas de localidad (Bilbao), artífice (P/PILA) y otra en forma de estrella, que será del marcador. Pero la mayor parte de las patenas se confeccionaron doradas, lisas, levemente cóncavas, sin ningún tipo de decoración, ni siquiera resaltando el contorno, y tampoco es habitual que incorporen punzones.

Píxide y copón

La píxide es un objeto destinado a contener las Hostias consagradas que serán distribuídas durante la comunión entre los fieles: *si qui sunt eommunicandi in missa, sacerdos post sumptionem sanguinis, antequnm se purificet, farta gennflexione, ponat particulas cousecratas in pyxide... nisi a principio positoe fuerint in pyxide, seu alio calice*[86]. Su nombre procede del griego *pyxis*, caja. También se ha denominado ciborio, del término latino *ciborium*, cofre o copa.

En los primeros tiempos, la reserva del Sacramento se hacía en sencillas cestas de mimbre (*canistrum* o *cista*): en algunos frescos del cementerio de Calixto (siglo II) o en los de las catacumbas de Roma, se pueden observar estos cestos junto a panes y peces, y el signo de la cruz. San Jerónimo escribió en el siglo IV, en relación a San Exuperio, que *qui Corpus Domini in canistro vimineo, sanguinem portat in vitro (nadie es más rico que el que lleva el cuerpo de Cristo en el cesto de mimbre)*[87]. El uso de estos contenedores se documenta hasta el siglo VI, como cuando en el año 519 Doroteo, arzobispo de Tesalónica, distribuyó masivamente la eucaristía entre los fieles en cestos llenos del sagrado pan, ante la inminente persecución que se anunciaba y que podía dejarlos sin comulgar largo tiempo[88].

Por otra parte, parece ser que otro de los usos de estas cajas era el de servir para llevar y guardar la eucaristía en las casas particulares, como en el caso que menciona San Cipriano: *cum quaedam arcam suam in qua Domini sanctum fuit manibus inmundis temptasset aperire, igne inde surgente deterrita est ne auideret adtingere* (como una mujer hubiese intentado abrir con manos inmundas un area suya en la que estuvo lo santo del Señor, al punto un fuego que salió de ella la asustó para que no se atreviese a tocarla[89]. Una costumbre que pervivió durante varios siglos.

Posteriormente, avanzada la Edad Media, el formato de la píxide fue el de un recipiente circular o cuadrado, que podía estar realizado de diversos materiales: madera, marfil, cristal o metal, al que se proveía de una tapa articulada con un gozne. El modelo que logró mayor difusión estaba realizado en cobre, no tenía pie, contaba con tapa cónica y se decoraba con esmaltes, creación original de los talleres limosinos[90]. Este tipo de recipiente pequeño, generalizado a partir del siglo X, cilíndrico y dotado de tapa relevada (remate en *turriculum* o torre), fue el que ganó terreno, realizándose otras píxides u hostiarios en materiales como marfil o metal siguiendo el mismo formato.

Sin embargo, la costumbre de tener a la vista la píxide sobre el altar desde el siglo X, normalizada mediante la *Admonitio synodalis* (*Super altare ponatur nisi capsae et reliquiae et quattuor Evangelia, et pyxis cum Corpore Domini ad viaticum infirmis; caetera in nítido loco recondantur*)[91], pronto hizo aparecer otro modelo de contenedor. Era en forma de paloma (*columba*) practicable por el lomo para acceder a las formas consagradas y se disponía colgada sobre el altar o sobre un plato protegida por una tela[92]. Pero esta manera de guardar la

86 Missale Romanum, Ritus celebrandi missam. Art. X, nº 6, Venecia, 1787.

87 San Jerónimo: *Epist. Ad Rusticum*, Basilea, 1516. Tomo I, fol. 23. Y también HOOPER, John, *Early Writings of John Hooper*, Cambridge, 1843, vol. 20, p. 233.

88 Ver textos de *Collectio Avellana* en GUENTHER, Otto, *Epistolae Imperatorum Pontificum Aliorum Inde ab a. CCCLXVII usque DLIII datae Avellana Quae Dicitur Collectio, in Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. 35, Praga/Viena/Leipzig, 1895. Vol. III-IV, 186, 4 (Indiculus del obispo Juan); 225,7 (Suggestio del obispo Germán).

89 SOLANO, Jesús, *Textos eucarísticos primitivos*, Madrid, 1952. Vol. I, p. 177.

90 Dentro de esta tipología se incluyen varios ejemplares: una en el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (Huesca), dos del Museo Lázaro Galdiano (Madrid), otra del Museo Diocesano de Pamplona, una más en el Museu Nacional d´Art de Catalunya, etc. Para ampliar sobre el tema, puede consultarse, O'Neill, John (ed.), *Enamels of Limoges: 1100-1350*, Nueva York, 1996.

91 AMIET, Robert, "Une Admonitio synodalis de l´epoque carolingienne", en *Pontifical Institute of Medieval Studies*, nº 26. Turnhout (Bélgica), 1964, pp. 12-82.

92 *Diaconus de columba iugiter pendente super altare…* en Ordo Cluniacensis, 1726, p. I, c. 35. La paloma para los antiguos paganos era símbolo de amor, y para los cristianos representaba al Espíritu Santo, tal como apunta TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 286. De este modelo se conservan bellos

Hostiario de Karrantza (Sierra) (nº inv. 128)

eucaristía presentaba problemas de accesibilidad y de mantenimiento, por lo que se prohibió en el Concilio de Letrán (1215). No obstante debió pervivir aún mucho tiempo, ya que en el Concilio de Tolosa (1590) se reiteró la prohibición[93].

Aparte de este tipo figurado de píxide, la hechura más habitual fue la heredada del modelo medieval, cuyo modelo en España fue difundido desde Burgos: una pequeña caja cilíndrica, sin pie y con tapa, que se realizaba de plata labrada lisa o que podía incorporar los elementos decorativos propios del momento en que se fabricara. Así pues, las encontramos con motivos arquitectónicos, como en un hostiario de Aulestia (nº inv. 50) con detalles de almenado y despiece de tejas en la tapa; otras lucen leyendas eucarísticas, como muestra una de Areatza-Villaro (nº inv. 51) (*Ego Sum Vitis Pacintes / Manus tuas Domine conicudo et pumu* (?)), y alguna exhibe leyenda alusiva al donante, como ocurre en una de la iglesia de San Pedro de Sierra en Karrantza (nº inv. 128) (*Esta custodia dio a S. Pedro Grabiel Ezquerra y de Manzanera. Año 1597*).

En general, las píxides evolucionaron desde los primeros ejemplares medievales, incorporándoles progresivamente pie y elevando más las cubiertas. Pero la cada vez más frecuente comunión de los fieles, también fuera de la misa, propició la necesidad de contar con píxides de mayores tamaños, para dar cabida a un mayor número de Formas consagradas. Ya a fines del siglo XV encontramos que la píxide se ha convertido en copón, aunque lo habitual es que se siga denominando como píxide. Poco después, en el siglo XVI la Iglesia recomendó contar con una píxide mayor, que se guardaría en el sagrario, y otra de menor tamaño y más sencilla, destinada a llevar el viático a los enfermos. Aquellas piezas mayores serían los copones, y las píxides fueron quedando relegadas a las sacristías, reutilizadas como hostiarios para transportar el viático o como contenedores secundarios donde guardar otras Formas sin consagrar[94].

En el siglo XVII, se ordenó además que el Santísimo Sacramento solamente se conservara *in pyxide argentea intus deaurata*[95].

La renovada devoción eucarística desde Trento motivó la aparición de un tipo de copón que es el que ha perdurado hasta la actualidad. Su hechura ha evolucionado únicamente en cuanto a lo decorativo se refiere, ya que estructuralmente mantiene los elementos básicos: pie, astil y caja cerrada. Durante la época gótica pudo adoptar perfiles poligonales y ornato de arquitecturas del momento. Con el renacimiento se hizo frecuente el *candelieri*, los copones de abultadas cajas con gallones o los detalles de *putti*. La fase clasicista ofreció copones de formas sobrias, con poca concesión a lo decorativo. Y con el barroco se gana en riqueza plástica, con la aplicación de esmaltes, ces, rocalla y otros motivos del repertorio tradicional de los siglos XVII y XVIII.

De cada uno de estos momentos, se conservan en Bizkaia dignos ejemplares. Los modelos más tempranos eran custodias de caja cerrada, que luego pasaron a utilizarse como copones. Incluida en el gótico final está por ejemplo una custodia de taller bilbaíno de la parroquia de San Jorge de Santurtzi (nº inv. 15), con pie mixtilíneo

ejemplares como la del Museu Nacional d´Art de Catalunya, la del Museo Lázaro Galdiano, otra del Metropolitan Museum of Art (NY), la de la National Gallery of Art (Washington), otra del Museum of Fine Arts (Boston), etc.

93 TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 287.

94 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.), *El barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza, 2010, p. 281.

95 En la Congregación de Ritos, 1693. Recogido en ALONSO, Niceto y ANGULO, Juan, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Tomo II, Barcelona, 1885, p. 211.

decorado con escenas de la Pasión, astil hexagonal, nudo con crestería gótica, caja hexagonal que lleva parejas de apóstoles en cada faceta, y se tapa con cubierta escamada. Renacentista es otra pieza de la catedral de Santiago (Bilbao) (nº inv. 58), de pie redondo, astil balaustral y caja redonda achatada, decorado con bollones, *candelieri*, acantos y angelotes. De la fase clasicista sirva de ejemplo uno de la parroquia de San Miguel arcángel de Zalla (nº inv. 203), de plata en su color, liso y sin decoración. Aunque los hay también con aplicaciones de esmaltes, como sucede en otra pieza de la catedral bilbaína (nº inv. 189), marcada por Martín Olarte. Esta tendencia a la simplicidad y limpieza ornamental en los copones ganó protagonismo en buena parte del siglo XVIII, sobre todo en las realizaciones locales. Aunque por otra parte encontramos alguna obra de plástica más exuberante, procedente de América, como se aprecia en un copón mejicano (nº inv. 395), conservado en Ea, desproporcionado en su hechura, con una caja desmesuradamente amplia con respecto al pie, que hace uso de un repertorio decorativo a base de vegetales, querubines, etc., aunque conservando un perfil típicamente barroco con sucesión de niveles, toros y arandelas. En la fase rococó los perfiles resultan más movidos, los pies y cajas se realzaron y se llenaron de espejos, rocalla y láurea.

La documentación por su parte no arroja datos muy prolijos en cuanto a su factura, aunque aporta alguna información relativa a su uso en la liturgia, como cuando en Barrika durante una visita en 1791 se expone que "se carece de un Copón grande que esté siempre en el Sagrario, y que con el otro único que al presente (hay) se hace la comunión", por lo que se dispone que "se haga un Copón Grande para el Sagrario que se dore como con el viril de la Custodia y uno y otro se lleve a su bendición, que dicho Copón esté siempre en el sagrario, y que con el otro único que existe pequeño se de la comunión…"[96]. En este mismo sentido apunta otro documento relativo a una donación de "dos copones de plata, uno grande y otro pequeño para la comunión" al convento de Larrea (Amorebieta-Etxano), en 1727[97]. Lo habitual es que sencillamente se recoja la existencia del copón, si bien a veces se asienta quién lo regaló o su peso, como en la manda de una serie de alhajas, entre ellas un copón de plata, a la iglesia de San Torcuato de Abadiño en 1757[98].

Tabernáculo o sagrario

Uno de los elementos más importantes del templo católico es el sagrario, ya que en él se encuentran custodiadas las Formas Sagradas, el cuerpo de Cristo.

La denominación tabernáculo, en hebreo *mishkan*, significa la morada de Dios en la Tierra, donde se guardaba el Arca de la Alianza. Por otro lado, la forma latina *tabernaculum*, designa genericamente a una tienda de campaña, pero también de forma más específica a una tienda augural, que eran las que se levantaban en época romana en acontencimientos concretos para que los augures realizaran sus consultas a los dioses. Así que, por tanto, era también una tienda donde se custodiaba lo más sagrado.

Su origen en el culto cristiano está intrínsecamente unido a la custodia de la eucaristía. Y desde la primera centuria se recoje su uso litúrgico y su especial cuidado como receptáculo sagrado[99]. San Ireneo (h. 130- h. 202) informa que los presbíteros romanos solían mandar la eucaristía incluso a los hermanos cuartodecímanos (los de Asia Menor)[100]. En el siglo III, Serapión de Alejandría antes de morir, recibe el pan eucarístico que se lo enviaba el presbítero de la Iglesia, y San Hipólito advierte de la necesidad de estar atentos para que ni los infieles, ni ratones u otros animales tomen la eucaristía (*Ut non in fidelis gustet de eucharistia, aut ne sorix aut animal aliad*)[101]. Con ello se constata un hecho acostumbrado hasta el siglo V, que existió la custodia de la eucaristía también fuera de los templos, en las casas particulares.

En el siglo IV, en el Concilio de Nicea (325), se dictó "que si alguno va a salir de este mundo, no se le prive del último y más necesario viático"[102].

96 A.HEB. Barrika, Fábrica, cuentas y visita (1745-1886), A-057.

97 Recogido por LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya,* Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 150.

98 El copón de plata, de 5 marcos de peso, lo mandó Domingo de Alzaga y Gorozarri, vecino de Cádiz, originario de la casa infanzona de Gorozarri, en dicha anteiglesia, por el afecto que profesaba á su iglesia. LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 334.

99 San Justino, mártir, dice que tras la misa dominical, los diáconos llevaban el Pan consagrado a los ausentes (I, Apología, 67).

100 RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, Tomo I. Parte III, cap. 6 (El altar cristiano).

101 Traditio apostolica, 37, recogido en SOLANO, Jesús, *Textos eucarísticos primitivos*, Vol. 1, Madrid, 1952, p. 121.

102 Concilio de Nicea, Del bautismo de los herejes y del viático de los moribundos, 129 Dz, 57, canon 13.

Ya vimos que, desde sus orígenes, el cristianismo consideró a la eucaristía como lo más preciado, que debía reservarse y cuidarse. Las Constituciones Apostólicas (h. 380) nos informan sobre la liturgia en los tiempos de los primeros cristianos de Oriente, y señala que "los diáconos deberán llevar el sobrante de las especies consagradas durante la misa y los pondrán en el pastoforio"[103] (*Diaconi reliquias accipiunt et inpastophoria inferunt)*[104]. Éste adoptaba la forma de habitación anexa próxima al altar donde se custodiaban además otros elementos de la liturgia –algo similar a una sacristía-. Sin embargo, en Occidente este elemento parece que no tuvo mucho recorrrido.

En Occidente se denominó *secretanum* o *sacrarium*, y era un espacio junto al altar, cerrado con llave, donde había un armario o *conditorium*, que conservaba en su interior la *capsa* o caja eucarística con las Formas consagradas[105]. Este parece que fue el primer tipo de sagrario, cuyo formato debió mantenerse aproximadamente hasta el siglo X.

Posteriormente, la *Admonitio Synodalis* (principios del siglo X) permitió colocar sobre el altar las reliquias de los santos y la píxide[106] -que se describe como un elemento rectangular metálico de material rico, que se colocaba sobre el altar o sobre los manteles-, aunque tras la celebración de la misa era preciso guardarla en un lugar seguro. Apareció entonces el *propitiatorium*, situado *super posteriori parte altaris* y en cuyo interior se reservaba la píxide[107]. En opinión del obispo Guillermo Durando (+1296), estos muebles no tuvieron una difusión generalizada, y se trataba de discretos elementos portátiles de madera o estructuras cubiertas de tela para proteger el contenedor con las Hostias[108].

Después, con el fervoroso culto a la Sagrada Forma, la custodia de la eucaristía sale de estos espacios privados, y se acerca a los fieles, prorrumpe en el templo, generalmente colocada en la parte central del altar, en

Sagrario de Markina-Xemein (nº inv. 653)

unos muebles nuevos, los retablos (*retro-tabula,* detrás de la mesa).

Esta tipología de sagrario adosado al altar será la que se mantendrá, con más o menos modificaciones, a lo largo de los siglos.

Las disputas de los protestantes y la consiguiente Contrarreforma precipitaron aún más si cabe la exaltación del significado eucarístico del retablo, colocándose el sagrario en un lugar destacado[109]. De hecho, en el Concilio de Trento (sesión XIII, 11 de octubre de 1551, titulada "Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la eucaristía", y en la XXII celebrada en 1562), se definió el dogma de la Transubstanciación y se dictaron las normas básicas de la doctrina, que obligaba a reservar el Sacramento en el sagrario[110].

En cualquier caso esta disposión no salía de la nada, antes ya había introducido esta novedad el obispo de Verona, Mateo Giberti (1495-1543), quién mandó realizar un altar mayor con el sagrario en el centro[111].

103 http://arquitecturaycristianismo.com/2012/09/16/el-sagrario-o-tabernaculo/

104 RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956, tomo I, parte II, cap. 2 (Las liturgias orientales).

105 Id.

106 AROCENA, Félix, *El altar cristiano*. Barcelona, 2007, p. 35.

107 FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro románico", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XVII, nº 1 y 2, p. 210.

108 AROCENA, Félix, *El altar cristiano*. Barcelona, 2007, p. 38.

109 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, p. 17.

110 LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, 1856. Sesión XIII, cap. V y VI ("Del culto y veneración que se le debe dar" y "Que se debe reservar el Sacramento en el Sagrario y llevar a los enfermos"), pp. 117-119.

111 *Tanquam cor in pectore mentem in anima,* recogido en

Parece que esta práctica fue aceptándose progresivamente en el resto de Europa[112], y en el ritual romano promulgado en 1583 por el Papa Gregorio XIII, se dispuso que en todos los templos el sagrario ocupara un lugar privilegiado, en medio del altar[113]. Como la mayor parte de lo emanado en Trento, fue un proceso lento, y con posterioridad el Papa Paulo IV en el ritual de 1614, ratificó de nuevo esta misma normativa.

Las Constituciones Sinodales de la diócesis calagurritana de 1553 y 1601, únicamente insistían en tener el "Cuerpo de Dios nuestro Señor en arca cerrada con llave, y que lo tengan en una caxa de plata, muy limpiamente"[114]. En las de 1620[115], ya se mandaba que "los Curas, y Clerigos de Nuestro Obispado, tengan el Santísimo Sacramento en Tabernaculo, o Relicario decente, cerrado con llave, y en dos caxas de plata" y se dan cuatro meses desde esta publicación para que, si no hay tabernáculo en alguna iglesia, se ejecute o los visitadores lo manden fabricar. Una norma que se repite literalmente en las Sinodales de 1700[116].

Así pues, fue el Concilio de Trento –y las posteriores Constituciones de cada obispado-, lo que marque una vez más este cambio de rumbo en el ajuar litúrgico[117], disponiéndose los sagrarios en el altar mayor, y fabricándose algunos de ellos de plata (al menos su parte delantera).

Sin embargo, la documentación no se detiene apenas en detallar la factura de estos elementos, siendo lo más habitual recoger únicamente la noticia de su existencia en los inventarios de los templos. Lo más pormenorizado hasta la fecha, lo hemos hallado en un registro del Santuario de Begoña de 1714, donde se anota un "sagrario de plata cenefa y caidas de lo mismo que estan en la capilla mayor de la Sta. imagen"[118], o la obligación del platero Manuel de Ripando de ejecutar un sagrario para el altar primero de la parte de la Epístola de la iglesia parroquial de Santiago (Bilbao), a razón de 10 reales de vellón por cada onza de plata[119].

Tampoco contamos entre las piezas vizcaínas con un número excepcional, aunque si debemos reseñar su calidad artística. Entre ellas destaca el único sagrario cubierto en casi todas sus facetas por chapas de plata, procedente de Zaldibar (nº inv. 342) enviado a mediados del siglo XVII desde México por Francisco de Urquiza. Resultado también de la manda de un indiano es el llamativo tabernáculo a modo de pelícano eucarístico, de la parroquial de Otxandio (nº inv. 665). Se trata de una tipología propia de la región andina peruana, que fue utilizada sobre todo como pieza procesional[120]. Además, se conservan dos puertas de sagrario, de las localidades de Markina-Xemein (nº inv. 653) y Bilbao (nº inv. 654) respectivamente, que son obra del siglo XVIII. Ambas lucen textos eucarísticos labrados, y la primera tiene un Agnus Dei rodeado de ornato vegetal, mientras la bilbaína muestra una composición más compleja con la Última Cena entre motivos decorativos del barroco.

Custodia u ostensorio

Con la finalidad de promover el culto al Santísimo Sacramento, y especialmente hacer visible la Hostia entre los fieles, hace su aparición las custodia, que adquirió un particular impulso con la festividad del Corpus Chris-

AROCENA, Félix, *El altar cristiano*. Barcelona, 2007, p. 38.

112 En algunos lugares de Francia, Bélgica y Alemania, la introdución de esta novedad fue muy lenta, y la costumbre de suspender al Santísimo sobre el altar perduró durante siglos. Ver AROCENA, Félix, *El altar cristiano*, Barcelona, 2007, p. 38.

113 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, p. 19.

114 Constituciones Synodales de Calahorra-La Calzada. 1601. Libro III, Cap. 2, p. 105, que repiten lo dicho en las de 1553 (Libro III, Cap. II, fol. lxxvij) (*en Arca cerrada con llave, y que lo tengan en una caxa de plata, o de latón, o estaño, muy limpiamente*), en GARCÍA GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum*, VIII, Madrid, 2007.

115 Constituciones Synodales de Calahorra-La Calzada. 1620. Libro III, Tít. XVII, Const. III, p. 158.

116 Constituciones Synodales de Calahorra-La Calzada. 1700. Libro III, Tít. XXII, Const. III, p. 625.

117 Sobre las consecuencias de Trento y los sagrarios en los siglos del barroco, puede consultarse MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", en *Imafronte*, nº 12, Murcia, 1998, pp. 25-50.

118 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, pp. 68-71.

119 AHPV, notariado, 3630, Juan Jerónimo Zugasti, ff. 158 a 161.

120 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 386 y 409; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Pelícano eucarístico" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*; Bilbao, 2008. pp. 258-259; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal", en VV.AA., *Perú: indígena y virreinal*, Barcelona, 2005, p. 116; MARTÍNEZ RUEDA, Fernando, *Otxandiano*, Bilbao, 1992, p. 128.

ti. También ha recibido el nombre de ostensorio[121].

Su origen se sitúa en el siglo XIII, de la mano de las celebraciones del Corpus, fijándose dicha fiesta mediante la bula *Transiturus de hoc mundo* (11 de agosto de 1264), del Papa Urbano IV, que dice: "*Así los clérigos, como los legos, gozosos, se levanten en cánticos de alabanza; los corazones, los afectos, las voces y labios de todos tributen himnos de saludable alegría; cante la fe, dance la esperanza, salte de placer la caridad, haga aplauso la devoción, el coro jubile, la pureza se alegre; todos y cada uno con ánimo regocijado y pronta voluntad, se junten y ejerciten en sus habilidades, para celebrar la grandeza de tan soberana fiesta"*[122].

Sin embargo, parece que con anterioridad ya se habían producido algunas manifestaciones de culto externo, con la elevación y exposición de la eucaristía, en cierto tipo de urnas de cristal. En los epílogos del siglo XI, el obispo de Canterbury realizó una procesión el Domingo de Ramos, con una urna en la que estaba "guardado el cuerpo de Cristo"[123]. Un siglo más tarde, en los sínodos de París (1196) y en el IV de Letrán (1215), se invita a guardar el cuerpo de Cristo "in pulchriori parte altaris cum summa diligentia et honestate"[124]. Pero además de estas recomendaciones sobre su adecuada custodia, la elevación de la Hostia llegó a constituir el momento culmen de la eucaristía, y los fieles se sintieron profundamente atraídos por aquel acto de fe y devoción. El deseo de poder venerar la Sagrada Forma en otros momentos o durante un periodo de tiempo mayor, hizo que se empezara a pensar en contar con otro elemento adecuado para ello, un nuevo objeto litúrgico que tuviera un expositor de cristal para colocar ahí el Cuerpo de Cristo: la custodia con sol. Sin embargo, hasta su generalización, la exposición de la Hostia a los fieles se subsanó con la readecuación de las piezas existentes, mediante añadidos de viriles en la parte superior de relicarios, cálices o copones.

Como decíamos, el apogeo de la custodia llega con la procesión del Corpus, desde finales del siglo XIII[125], cuando el culto se traslada a la calle, celebrándose ritos y cantos distintos en cada ciudad, en torno a la Hostia[126]. De hecho, aunque la fiesta se había instituído en 1264, no fue definitivamente aprobada hasta 1311, con el Papa Clemente V en el concilio de Viena, cuando se hizo extensiva a todo el orbe cristiano. Unos años más tarde (1316), Juan XXII añadió la disposición de llevar en procesión al Santísimo Sacramento públicamente[127].

La custodia se convirtió desde entonces en el elemento principal de la eucaristía, y por tanto del ajuar litúrgico cristiano, adoptando formas diversas, que constituyen un "desbordamiento de arte y de devoción eucarística"[128]. Su evolución formal[129] arranca desde los ejemplares más antiguos, turriformes o de asiento, como los de Ibiza, Barcelona y Sangüesa (Navarra), las custodias portátiles, cuyo ejemplo más conocido sea quizás la custodia de los Corporales de Daroca (Zaragoza), sigue con los modelos creados por Enrique y Juan de Arfe[130], que marcaron la pauta a seguir desde entonces, y cuyos estándares fueron difundidos por los plateros Juan Ruiz, Francisco Becerril e hijo, Pedro de Lamiason, Francis-

121 ALONSO, Niceto y ANGULO, Juan, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Tomo III, Barcelona, 1885, p. 344.

122 Recogido en RAMOS, Alfonso, "La fiesta del Corpus en la Marchena barroca. Escenografía y elementos simbólicos", en *Revista de Marchena*. Sevilla, 2007, p. 116.

123 HERRÁEZ, Mª Victoria, "Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Madrid, 1994, pp. 783-791.

124 POISSON, Nicolas Joseph, *Delectus Actorum ecclesiae universalis*. 1706, tomo I, donde se recogen las constituciones del sínodo de París (Cap. V, VII, p. 1254) y del Concilio Lateranense IV (Cap. XX, p. 1307) .

125 Sobre la fiesta del Corpus Christi y el culto al Santísimo, consúltese BRILLANT, Maurice, *Eucaristía. Enciclopedia*, Buenos Aires, 1948, Cap. X. pp. 235-237.

126 El origen de la fiesta del Corpus y las procesiones de algunas ciudades, se analiza en los capítulos I y II de GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*. Barcelona, 1916. Y sobre las celebraciones en Castilla, ver VALIENTE TIMÓN, Santiago, "La fiesta del "Corpus Christi" en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna", *Ab Initio*, nº 3, Madrid, 2011, pp. 45-57.

127 GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916, p. 6.

128 TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 302.

129 Para ampliar sobre las diversas tipologías, ver TIXIER, Frederic, *La monstrance eucharistique. XIII-XVI siècle*, Rennes, 2014, pp. 101-155.

130 La primera obra conocida de Enrique es la custodia de León, fundida durante la guerra de la Independencia. Entre la abundante bibliografía sobre este artista, para ampliar sobre ésta y otras de sus obras, ver LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Enrique de Arfe. La custodia de la Catedral de León, la de Sahagún, y su criado el platero Fernand o Hernand González", en *Norba revista de arte*, vol. XXXII-XXXIII, Cáceres, 2012-2013, pp. 85-106. Más datos de este artista, su hijo Antonio y su nieto Juan, en HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los Arfes (1501-1603)*, Madrid, 1920; SANZ, Mª Jesús, *La custodia procesional, Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000; HERRÁEZ, Mª Victoria, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988.

co Álvarez, Juan de Benavente, Francisco Alfaro…[131], y culmina con los ejemplares barrocos de tipo sol que alcanzaron gran desarrollo y plasticidad y cuyo formato con un expositor a modo de sol aludía a Cristo como "sol de Justicia" (Salmos, 18) o a la "luz verdadera que ilumina a todo hombre" (Juan, 1, 9)[132].

Por ello, su etapa de mayor floreciento se alcanzó en el siglo XVI y durante el barroco, sobre todo tras el impulso otorgado en el Concilio de Trento, donde se hizo una enérgica defensa del Santísimo Sacramento y se estimuló su devoción, tal como se manda: *"la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerable Sacramento, y la de conducirlo en procesiones honorífica y reverentemente por las calles y lugares públicos, se introdujo en la Iglesia de Dios con mucha piedad y religión"* [133].

Juan de Arfe en su famoso tratado dedica un capítulo específico a las custodias, de asiento y portátiles, donde las define como "templo rico, fabricado para triunfo de Cristo verdadero. Donde se muestra en pan transustanciado en que esta Dios y Hombre todo entero"[134]. Se anotan además cuales son las proporciones idóneas y los órdenes arquitectónicos convenientes y el ornato que había que aplicar en cada cuerpo.

Al ser la pieza más destacada del ajuar de un templo, en su factura se empleaban no solamente pingües recursos dinerarios, sino que se ponía igualmente celo en su concepción formal, plástica y ornamental. Se utilizaban ricos metales, oro y plata, y se decoraba del modo más fastuoso y exquisito, pues su cometido era albergar el Cuerpo de Cristo para exponerlo a los fieles. En el programa ornamental abundan, como es lógico, sobre todo las figuras y escenas relacionadas con la eucaristía, las representaciones de la Sagrada Forma, se recuperan algunos personajes del Antiguo Testamento y se añaden todo tipo de detalles vegetales, como vides o espigas, de clara alusión sacramental[135].

Custodia de Santurtzi (nº inv. 15)

Ya hemos visto que las primeras custodias fueron una adaptación de antiguos vasos litúrgicos, relicarios o píxides, a las que se añadió un viril para su nuevo cometido[136]. Entre ellas, en Bizkaia contamos con una custodia tardogótica de Sopela (nº inv. 17), a la que en el siglo XVII se le añadió un sol sobre la cúspide, otorgándole una doble función. De aquellas cajas cerradas, se pasó a las custodias con expositor de sol, que muestran diseños arquitectónicos propios del gótico final, como la de Ondarroa (nº inv. 18), en templete y portátil. También de templete, pero de cronología más avanzada, es una custodia de Durango (nº inv. 88), en la que se descubren las características del manierismo romanista (espejos, vegetales burilados, gallones, costillas, nudo en ánfora…).

131 HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, cap. I, pp. 15-31.

132 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.), *El barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza, 2010, p. 283.

133 Concilio de Trento, Sesión XIII, Cap. V.

134 ARFE, Juan, *De varia commensuracion para la esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585. Libro IV, Título II, Cap. 5, p. 36-40.

135 Sobre la iconografía y decoración de las custodias, ver HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, cap. V, pp. 67-75.

136 Acerca de aquellos primeros ejemplos de "custodias", puede consultarse TIXIER, Frederic, *La monstrance eucharistique. XIII-XVI siècle*, Rennes, 2014, pp. 63-68.

Con el barroco llegó el gran momento para la custodia, al convertirse en el útil de propaganda de la Contrarreforma[137]. En un primer momento, desde fines del siglo XVI y aproximadamente hasta el último tercio del siglo XVII, se concibieron custodias de proporciones ponderadas y poco ornato, influenciadas por el estilo herreriano de El Escorial. En nuestro territorio, este clasicismo se manifiesta por ejemplo, en una custodia de Lekeitio (nº inv. 181), punzonada por Francisco Arenas, de elegante diseño con aplicaciones de esmaltes. Con posterioridad esta depuración de las formas se perdió, y el abigarramiento y superposición de elementos fundidos hizo que formalmente las custodias adquirieran mayor dinamismo y suntuosidad. Por otra parte, la tendencia era a realizar piezas de mayor tamaño, ganando en espectacularidad. De este momento se conservan en Bizkaia ejemplares más que notables, alguno de ellos procedente de legados indianos: la custodia peruana de la iglesia de San Antón de Bilbao (nº inv. 360) o la de Gordexola del platero cuzqueño Luis de Lezana (nº inv. 361). En el siglo XVIII se insistía en más de lo mismo, si cabe con todavía más aparato plástico. Los perfiles se complican, gana lo decorativo respecto de lo estructural, y serán las piezas de talleres foráneos las que destaquen –las obras locales generalmente mantienen líneas mucho más depuradas y menos ornato-, como ocurre en las custodias mejicanas que llevan una figura en el astil (nº inv. 384, 387, 378, 377, 365), o en otras piezas también foráneas como la custodia barcelonesa de Ermua (nº inv. 372).

Respecto de las fuentes documentales, la custodia es un elemento de primer orden que se registra habitualmente en los inventarios. Sin embargo, no es muy frecuente que se anoten detalles en cuanto a su factura. Raramente se recogen datos como que esté "dorada e esmaltada donde está el Santo Sacramento, que pesa seys marcos menos dos honças, con los doze Apostoles de bulto e con su crus ençima", en un inventario de 1503 de la iglesia de Begoña (Bilbao)[138], o que sea de "plata blanca y dorada con pie aobado y quatro cabezas de ángeles en el mismo pie. Vaso y caxa para formas con una imagen de la Concepcion encima y quatro ángeles á los lados; los dos pequeños con dos flores, y los otros dos con cada incensario; amas arriba quatro ángeles con las insignias de la Pasion y otros quatro en lo alto con diferentes atributos. En medio de ella el viril con su cordero, encima una corona imperial con su cruz: mas á lo alto el Padre y el Espíritu Santo, y al remate una cruz; y toda la custodia guarnecida con ciento setenta y quatro piedras de diferentes colores"[139]. Algo más frecuente es que se haga referencia a su naturaleza argéntea o su peso, como sucede en 1757 cuando la iglesia de San Torcuato de Abadiño recibe una serie de alhajas entre ellas "una custodia del mismo metal (plata) de 10 marcos y 4 onzas" [140].

Sin embargo, si la pieza ha sido fruto de una donación suele quedar anotado, como vemos en la "custodia de plata sobredora (sic)… ynuiada(sic) por Joan de Ybarra" a la parroquia de Berriatua[141], o la "custodia de plata, dorada, á modo de hostiario con su cruz que está en el Sagrario con las Formas, que le ofreció Juan Hurtado de Mendoza, Secretario de su Magestad, por el mes de Septiembre de mill seiscientos y treze" a la iglesia de Begoña[142].

Por otra parte, para encontrar datos sobre su hechura hay que recurrir a los contratos entre los templos y los plateros, donde se especifica en las condiciones la traza o el modelo, la cantidad de plata empleada, la fecha de entrega, etc. Un ejemplo lo encontramos en 1654, año en el que el platero Francisco Arenas recibió el encargo de hacer una custodia, dorada y grabada según una traza propia, que entregará el día del Corpus, para lo cuál le entregaron "una custodia de echura antigua su plata de peso de treinta marcos y cinco onças de plata quitadas unas vidrieras de cristal"[143]. Otro ejemplo lo hallamos cuando en 1743, los plateros Domingo de Eguiarte y Juan Nicolás de Arana se comprometen a realizar el sitial de plata para el altar mayor de la iglesia de Santiago (Bilbao), según unas condiciones detalladas, como que "la arquitectura

137 Id., pp. 237-242.

138 DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, LEMA PUEYO, José Ángel, MUNITA LOÍNAZ, José Antonio, DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527),* Bilbao, 2010, pp. 239-251.

139 Respecto de una custodia anotada en un inventario del convento de carmelitas de Larrea (Amorebieta-Etxano), en 1724. Se da noticia de ello en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, pp. 131-133.

140 Id., p. 334.

141 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657, inventario de 1654, f. 349v.

142 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, cap. V, p. 330.

143 AFB, notarial, Lekeitio, Juan de Loibe, sig. N0252/0183. Fol. 2.

a de ser bien martilleado a plomo con sus molduras para que brunido sea sin golpes ni basos de martillo…"[144].

En ciertos documentos se aclara para qué fines está dedicada la pieza, como ocurre en un listado de objetos de plata de la parroquial de Lekeitio de 1739, cuando en primera línea aparece "una custodia grande de plata sobredorada, con varias piedras de rubí… y otras azules de esmalte, que se saca el día de Corpus y su octava"[145] . En este mismo escrito se dice que hay "otra custodia de plata sobre dorada menor para las procesiones de Minerba"[146].

Y es que, sin duda alguna, fue la fiesta del Corpus en la que se procesionaba con la custodia, su principal dedicación. Los orígenes de la fiesta en la diócesis calagurritana, a la que mayoritariamente pertenecía Bizkaia, nos llevan hasta 1376, cuando se anota "dar sendas candelas a todos los Beneficiados, Capellanes y Clérigos, el día de Corpore Christi, a la procesión y a la misa"[147]. Ya unos años antes, en el concilio provincial de la diócesis de Calahorra-La Calzada de 1318 se dice que "de aquí que, habiendo mandado el Santísimo Padre Urbano IV, llevado de piadosa devosión, que el Clero y la multitud de los fieles celebrasen la Fiesta del "Corpus Christi", el jueves siguiente a la Octava de Pentecostés, y como el Santo Padre Clemente V, de feliz memoria, hubiese gravemente mandado, en virtud de obediencia, que la referida Fiesta fuese solemnemente celebrada… mandamos con toda la fuerza y energía que, para celebrar la repetida fiesta, las multitudes de los fieles concurran con toda devosión y afecto a las iglesias, y que, así los clérigos como los fieles, alegrándose en el Señor por una fiesta tan grande, prorrumpan en cánticos de alabanzas"[148]. En documentos posteriores y en las Constituciones Sinodales quedó constancia de una u otra manera de su celebración: en 1460 se hacía referencia a la necesidad de contar con candelas encendidas en la procesión del Corpus Christi[149], en las Sinodales de 1555 (fol. XXXV) se prohibió hacer representaciones en las iglesias sin permiso del prelado, salvo en la fiesta del Corpus, en las de 1700 se dedicaba un capítulo con este título "Que no pudiendo hazerse la Procession del Corpus Christi en su mismo dia, por los accidentes del mal temporal, se haga en el primero dia de Fiesta que se sigue; y que hasta que se haga en la Iglesia Matriz, se prohibe hazerla en otras iglesias" (fol. 603), una vez más otra alusión a la existencia de las procesiones de Minerva.

Fiestas en Bilbao (detalle). Thomas Morony, 1784. Euskal Museoa. Bilbao

También en Bilbao encontramos alusiones a la fiesta en la documentación local[150]. En la ordenanza municipal de 1509 se "mandavan e mandaron que ninguno nin alguno sean osados de traer vestias algunas en la dicha villa e sus revales, nin salir dellas con cargas algunas, conbiene a saver: en los dias de la Pascoa de Nabidad e Anno Nuevo e los dias de los Reyes e en todos los domingos, e en los dias de Pascoa de Resurreçion e el dia de Asunçion e el dia de Corpus Cristi e la Pascoa de Pentecontes, que dize Pascoa de Mayo, e el dia de la Trasfi-

144 AHPV, notariado, 3622, Juan Jerónimo Zugasti, ff. 751 a 756.

145 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.

146 Entre las consecuencias de Trento, estuvo la proliferación de cofradías sacramentales, entre las que destacó la Minerva, fundada en 1520 en Roma, y que se encargaba de la reserva del Monumento de Semana Santa. Extraído de HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.), *El barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza, 2010, p. 281.

147 BUJANDA, Fernando, "La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra", en *Berceo*, nº 3. Logroño, 1947, p. 190.

148 Catálogo General de Calahorra, códice XXXIII, nº 15.

149 BUJANDA, Fernando, "La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra", en *Berceo*, nº 3. Logroño, 1947, p. 191.

150 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, pp. 194-226.

guraçion, los quales son dias e fiestas pertenesçientes a Nuestro Sennor Dios… so pena que de e pague el que lo contrario feziere por cada vestia que asy fuere o veniere cada dozientos maravedís, eçeto las vestias que venieren de Castilla con probisiones e otras mercaderias"[151]. De igual forma sabemos que la celebración contaba con autos sacramentales y comedias en el siglo XVI. Se anota como en 1566 los "cofrades mayordomos del Sr. Corpus Christi… tenyan acordado de azer el dia de Corpus Christi dos comedias de la Sagrada Escritura e otros regocijos para en servicio del Señor Sacramento, e para que las jentes se mueban á mas debocion, abiendose dado noticia á algunos senores Teólogos, y porque les interbiene costa, suplicaron á sus mercedes fuesen servidos de dar horden dónde en qué lugar de esta villa se fiziera un tablado", que finalmente se colocó delante de la iglesia de Santiago[152]. Y en 1576 se contaba con un carro que se utilizaba en un auto de la fiesta del Corpus[153]. Una centuria más tarde, con motivo de las fiestas de la octava del Corpus (las de Minerva), el consistorio dedicó una considerable cantidad de dinero para su festejo[154]. Por otro lado, esa reafirmación del culto eucarístico y la vehemencia de la fiesta del Corpus en la villa fue muy enérgica "por estar a la vista de tantos extranjeros herejes como concurren en ella de Holanda, de Inglaterra, Francia y otras partes"[155] (no olvidemos que Bilbao era un importante puerto comercial por el que transitaban numerosos extranjeros).

Parece que en el siglo XVIII la intensidad de la celebración siguió en auge, aumentándose el presupuesto para dicho fin, e incluyendo en el programa festivo desfiles de gigantes y máscaras y corridas de toros en la octava[156]. El caracter religioso de la fiesta era incontestable, sin embargo a ello se añadió el componente lúdico y profano. Pero siempre el objetivo general era la exaltación de la eucaristía, con la custodia como elemento protagonista.

Como hemos visto, será pues el final del renacimiento y durante el barroco cuando la custodia, íntimamente unida a la fiesta eucarística por excelencia, adquiera una dimensión litúrgica y social mayor[157], y por tanto cuando las piezas se impregnan de teatralidad, suntuosidad y exuberancia, tal como queda de manifiesto en el desarrollo plástico que logran, su calidad y el número conservado en Bizkaia. Con la asimilación de las ideas ilustradas comienza el declive de la fiesta del Corpus, pues desde 1765 se prohibieron los autos sacramentales, la tarasca, los gigantes, las danzas en las procesiones, los toros… y se acaba con los elementos más lúdicos y teatrales de la fiesta[158]. Y en paralelo podíamos decir que es el principio del fin de aquella custodia soberbia, que abandona el esplendor del barroco para acercarse a modelos cada vez más reposados, acordes con las pautas estilísticas neoclásicas que iban llegando a los talleres de plateros.

151 ENRÍQUEZ, Javier y otros, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*. Donostia-San Sebastián, 1995, p. 15.

152 AFB, Municipal, Libro de Acuerdos, 1566, fol. 77.

153 BUJANDA, Fernando, "La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra", en *Berceo*, nº 3. Logroño, 1947, p. 190.

154 En 1613 el ayuntamiento destinó 80 ducados y se solicitó aumentar a 250 ducados. En 1628 se propuso crear una sisa sobre el vino para hacer frente a los gastos del Corpus. En 1682 Carlos II concedió permiso a la Villa para gastar 545 ducados anuales en esas fiestas. Datos recogidos por REGUERA, Iñaki, "Espectáculos y diversiones públicas en Bilbao a finales de la Edad Moderna: toros, teatro y fiestas reales", en *Sancho el Sabio*, nº 18. Vitoria-Gasteiz, 2003, p. 28.

155 Id., p. 29.

156 Id., p. 29.

157 Tal como sintetiza RAMOS, Alfonso, "La fiesta del Corpus en la Marchena barroca. Escenografía y elementos simbólicos", en *Revista de Marchena*. Sevilla, 2007, p. 115: "La fiesta no sólo es la expresión de las necesidades lúdicas del ser humano, válvula de escape de la monotonía cotidiana, sino que, como en toda sociedad políticamente organizada y madura, la fiesta está íntimamente relacionada con una visión del poder que, como puso de relieve Maravall, cifra en parte su conservación en la imagen que es capaz de crear de sí mismo, particularmente en un momento histórico de crisis, de duda y desasosiego".

158 Id., p. 117.

El proceso creativo y las técnicas artísticas*

Las palabras del Señor son puras,
son como la plata refinada,
siete veces purificada en el crisol.
Salmo 12,6.

Equiparar la palabra de Dios con la plata, como símbolo de pureza, pone de manifiesto la consideración y estima de este metal desde los primeros tiempos bíblicos. Pero evidentemente el uso de la plata es muy anterior, y parece que las primeras extracciones de plata y su empleo en la fabricación de objetos y adornos diversos se produjo alrededor del año 3.500 a.C. en el Asia Menor[1]. Después fueron griegos y romanos los que explotaron las minas y perfeccionaron las técnicas para trabajar la plata, logrando confeccionar obras delicadas, adornos personales y otros recipientes de calidad, que hicieron de este metal un elemento de lujo, valioso y que, en civilizaciones posteriores, fue el eje sobre el que giró el sistema monetario basado en su pureza y su peso[2].

* Sobre este tema ya tratamos brevemente en CILLA LÓPEZ, Raquel, *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006.

1 FORBES, Robert James, *Metallurgy in Antiquity: A Notebook for Archaeologists and Technologists*, Leiden, 1950, p. 172 y ss; y ROBERTS, Benjamin, THORNTON, Christopher y PIGOTT, Vincent, "Development of metallurgy in Eurasia", en *Antiquity*, vol. 83, Durham, 2009, pp.1012-1022.

2 MORONES, Rubén, "Historia de la plata: su impacto en

Prácticamente desde que se comenzó a utilizar, la plata –junto con el oro- adquirió una categoría especial, no solamente por su escasez, sino sobre todo por su belleza y sus características físicas.

En estado natural la plata se encuentra en forma de nódulos mezclada con otros materiales inservibles, la ganga, y por ello es preciso depurarla o *beneficiarla*. Uno de los primeros textos técnicos donde se describe el proceso de purificación y manipulación de la plata es el escrito por el monje Teófilo, en el siglo XII[3]. Este proceso consistía en lavar el mineral en cajas o mesas de madera para eliminar las impurezas más evidentes. Luego, tras esta depuración, había que triturarlo y fundirlo[4].

Sin embargo, cuando se descubrió el Nuevo Mundo y se comenzaron a explotar masivamente las minas de plata, se vio que este procedimiento era insuficiente para *beneficiar* tales cantidades de mineral, por lo que hubo que desarrollar otros métodos. Uno de ellos fue la amalgamación en frío, inventado por Bartolomé de Medina en 1533. Consistía en mezclar el mineral triturado con una mezcla de agua, sal, azogue (mercurio) y *magistral* (sulfuro de hierro tostado). La plata se disolvía en este fluido, que luego se "colaba" con un lienzo muy tupido del que escapaban los restos de mercurio, quedando dentro la plata[5]. Pero la gran cantidad de azogue que se necesitaba era un importante inconveniente, así que se buscó otro procedimiento.

Esta fue la amalgamación en caliente o de cazo, creado por Álvaro Alonso Barba en 1590. Consistía en calentar la plata triturada en grandes calderas junto con agua y mercurio: la plata se licuaba y quedaba por encima del azogue, por lo que podía ser retirada con un cazo –de ahí su nombre–, ahorrándose además mucho mercurio en el proceso[6]. Con cualquiera de los procesos, el resultado era el mismo: la obtención de lingotes o planchas de plata, que eran pulidas, pesadas y marcadas para ser comercializadas y transformadas en otros objetos. Era entonces cuando el artífice o el platero entraba en juego, dando forma artística a esas chapas metálicas, o cuando sencillamente eran convertidas en numerario.

Para la transformación y el trabajo de estas planchas de plata se utilizan algunas herramientas comunes a otras disciplinas técnicas o artísticas del metal, aunque también se precisa de otros útiles específicos de los orfebres: martillos de varios tamaños, cinceles, buriles terminados con puntas distintas, crisoles, hormas, torno, tas, segueta, bolas de pez sobre las que se coloca la chapa para ser trabajada, etc[7]. Además del instrumental también algunas técnicas son comunes con otras artes, como el grabado, el estampado, el calado, el fundido o el esmaltado, si bien métodos propios de la platería tradicional son el repujado y el cincelado.

Sin embargo, aunque el proceso creativo se realiza sobre la chapa metálica, cualquier trabajo de platería comienza con el diseño previo de la pieza sobre el papel.

Un orfebre debe ser primero un buen "diseñador", dotado en la destreza manual pero también con gusto estético y buen dibujante[8]. El resultado final no se evalúa tanto por la calidad de la materia prima o por la dificultad técnica del proceso, sino por el valor artístico, estético y plástico del objeto. O como hizo inscribir el abad Suger en la puerta de Saint Denis "si quieres exaltar la gloria de estas puertas no te maravilles por el oro… sino por la maestría del trabajo"[9]. El dibujo por tanto es la primera fase a realizar por el orfebre, concretándolo con sumo detalle, definiendo la forma general, el perfil, el volumen, la decoración y todo tipo de pormenores que caracterizarán a la pieza final. Tal ha sido la consideración del dibujo en el oficio de la platería, que a los aspirantes a platero se les exigía superar un examen de dibujo, la *pasantía*, en el que debían demostrar su habilidad como dibujantes, pues "el exerzicio y arte de Platero pide que en sus profesores concurran requisitos mui extraordinarios y diferentes como es el dibujar y otras abilidades espeziales"[10].

En Bizkaia contamos con referencias documen-

las antiguas civilizaciones y la sociedad moderna", en *Revista Digital Universitaria*, México, vol. 11, nº 7, 2010, p. 4.

3 TEÓFILO LOMBARDO, *De Diversis Artibus*, Londres, 1847 (facsímil), pp. 227 y 229.

4 AGRÍCOLA, Georgius, *De Re Metallica*, Basilea, 1561, p. 75.

5 CASTILLO, Manuel, *Bartolomé de Medina y el siglo XVI*, Santander, 2006, pp. 202-204.

6 ALONSO, Álvaro, *Arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por açogue*, Madrid, 1640, Valencia, 1998 (facsímil), pp. 114-115.

7 LOYEN, Frances, *Manual de platería*. Madrid, 1989, pp. 21-34.

8 CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, pp. 141-148.

9 JIMÉNEZ, Mª Teresa, "Perfil del joyero", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Hª del Arte, 10, 1997, p. 60.

10 Capítulo 26 de las Ordenanzas de plateros de Pamplona de 1743, recogido en GARCÍA, Mª Concepción, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991, p. 67.

tales sobre tales exámenes[11], aunque no podemos decir lo mismo de los dibujos, escasamente representados. Por comparación con exámenes de plateros de otras zonas próximas, podemos suponer que aquellos dibujos se realizarían esbozados a lápiz y completados con plumilla, aguada o acuarela. Un buen ejemplo, pese a que no se trata de un dibujo de examen, es el diseño para el viril de la Catedral de Santiago (Bilbao) realizado por Mariano Garín en 1771[12]. Está hecho a color, y en él se detallan con precisión los elementos y apliques que se observan en la obra final. Como vemos, en la tarea del diseño previo sobre papel se intentaba definir al máximo la obra, su forma global y su ornamentación. Para ello se recurría al repertorio decorativo propio del momento, frecuentemente a base de motivos geométricos, vegetales y series repetitivas, que otorgaban cierto ritmo a la obra a la par que simplificaban el trabajo[13]. Además muchas veces estos modelos procedían de colecciones de láminas que circulaban por las ferias locales y europeas, lo que supuso una rápida difusión de los patrones entre los plateros y la uniformización de los estilos[14].

Cuando el dibujo estaba terminado había que pasarlo a la lámina de plata. Este proceso podía realizarse repasando el dibujo con un lápiz sobre papel de calco, o marcando con un rayador o un punzón[15].

Como apuntábamos, los dibujos lamentablemente apenas han llegado a nuestros días, acaso por quedar en propiedad de los mismos artífices y no conservarse sus archivos. Dentro del intervalo temporal que abarcamos en nuestro estudio, en el territorio vizcaíno se hace mención de algunos dibujos o "trazas" en algunas obligaciones de los plateros y en alguna visita parroquial. Por ejemplo en 1604 en una visita a la iglesia de Santa María de Galdakao se pagó al platero bilbaíno Juan de Zamudio, por "2 marcos y 2 onzas de plata que añadió a la lámpara para que correspondiese con la traza que se le dio"[16]. Posteriormente, en 1743 los plateros Domingo de Eguiarte y Juan Nicolás de Arana, firman escritura de obligación para realizar un sitial de plata para el altar mayor de la iglesia de Santiago (Bilbao), según un diseño de José de Zailorda[17].

Una vez trasladado el diseño a la plancha metálica da comienzo el repujado. Esta técnica consiste en trabajar la lámina de plata por el revés o en negativo, dando el volumen general y haciendo resaltar en relieve los motivos que se detallarán por la parte delantera.

Pero antes de empezar a repujar la plata es preciso ablandarla con calor, proceso llamado recocido[18]. Después hay que limpiarla sumergiéndola en una solución blanqueadora, compuesta por agua (80%) y ácido sulfúrico (20%). Entonces la plancha está preparada para ser colocada en la bola de pez[19]. Este elemento, específico de los plateros, es una semiesfera de metal rellena con una mezcla formada por brea purificada o alquitrán, sebo, escayola y resina de piedra o cristal en polvo, que se combinan en distintas cantidades según se desee una superficie más dura o más blanda[20]. A mayor cantidad de resina o escayola, se obtiene una pez más resistente, y si se aumenta el sebo la superficie se ablanda. Los orfebres suelen contar con bolas de pez de distintas durezas, y así por ejemplo las más duras son adecuadas para el cincelado, mientras para el repujado lo idóneo son las blandas.

Para repujar la chapa de plata se trabaja por el reverso con abultadores o baquetones, de distintos diámetros y con la cabeza redondeada que, golpeados con macetas o martillos, permiten dar forma y abultar el metal sin romperlo[21]. Realizado el volumen general, se va definiendo el contorno con otras herramientas más finas, de puntas curvas o baquetonadas.

Cuando el repujado ya está terminado, hay que retirar la lámina de plata de la pez, recocerla y limpiarla antes de colocarla por el anverso sobre otra bola de pez, esta vez más dura, que será la base del cincelado. Esta nueva

11 En LEIS, Ana Isabel, MADARIAGA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012, se recogen noticias de algunos de estos exámenes a los plateros.

12 AFB, judicial, Alcalde de Bilbao, civil, JCR0791/033.

13 CILLA LÓPEZ, Raquel, *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, p. 13.

14 GLANVILLE, Philippa (ed.), *Silver*. Londres, 1996, p. 98.

15 WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, p. 23-25.

16 MALO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 358.

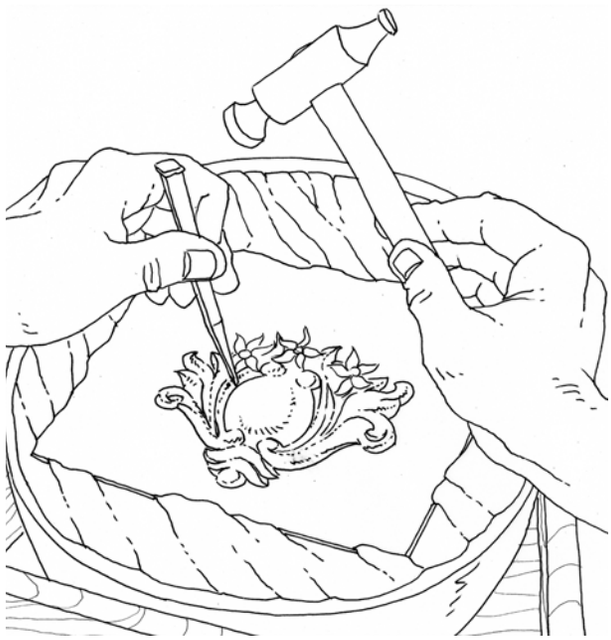
17 AHPV, notariado, 3622, Juan Jerónimo Zugasti, fs. 751 a 756, recogido en LEIS, Ana Isabel, MADARIAGA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012.

18 WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, pp. 69-71.

19 CUZNER, Bernard, *Manual del platero*, Barcelona, 1958, pp. 170-173.

20 Se pueden encontrar fórmulas para componer la pez, en WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, pp. 122-123.

21 CUZNER, Bernard, *Manual del platero*, Barcelona, 1958, pp. 11-12.



Proceso de repujado y cincelado

fase del trabajo es la más delicada y la principal del trabajo del platero, y durante ella se perfilan todos los detalles y relieves de la obra, que previamente se han marcado en el repujado. Por este motivo se utilizan cinceles finos, mates, trazadores, planetes, baquetones, etc[22]. Muchas obras de platería concluyen con este proceso, al no tener elementos fundidos, grabados, esmaltes o calados.

Sin embargo, aunque el repujado y el cincelado son los procesos más particulares de los plateros, la documentación sólo ocasionalmente menciona estos términos, acaso por ser intrínsecos a la realización de cualquier obra de platería. En un inventario del Santuario de Begoña de 1643[23], se contabiliza por ejemplo una lámpara "grande *a manera de basso cincelada y cortada*" donada en 1619. En este mismo listado, se anota un "perfumador de plata labrado y cincelado, grande" recibido en 1625 y otro "de plata dorado y labrado" ofrecido en 1620. El mismo término "labrado", que podemos asimilar con cincelado, se recoge en una carta de pago fechada en 1732, de las dominicas de Lekeitio a Domingo de Gomendio, vecino de México, por varios objetos de plata entre los que se encuentran dos cálices, uno de ellos "labrado" y todos "sobre dorados, de la misma labor de mucho primor"[24]. Otro ejemplo lo hallamos en Orozko en 1768, cuando se recibió una reliquia de San Antolín procedente de la Catedral de Palencia, con destino a la ermita de San Antolín y Santa María, y se dispuso en un "relicario de plata, dorado a trechos, labrado a cincel, de pie y basa redondos con la cebolleja labrada en salomónico, entre dos cristales ovalados con biseles labrados"[25]. Por otra parte, en los contratos y obligaciones de los plateros a la hora de definir las condiciones de la obra, omiten alusiones a dichos procesos técnicos, y lo habitual es que se detengan en aspectos formales, el material empleado, los pagos o los plazos de ejecución.

Otro de los procesos que puede completar una obra de platería es el grabado, también denominado burilado por el instrumento que se emplea en su ejecución. Consiste en rayar la lámina de plata con un buril, creando motivos decorativos a base de dibujos o textos. Por ello se suele contar primeramente con un motivo sobre papel que es copiado o calcado[26]. El motivo se dibuja con pigmento blanco o negro y luego se dispone sobre la lámina bocabajo. La chapa o el objeto de plata se ha impregnado con antelación con una capa fina de cera, de modo que colocando el dibujo y frotando enérgicamente se transfiere el diseño a la cera. Entonces el platero marca, o más bien puntea, el dibujo o el texto con un rayador o punzón y elimina los restos de cera, dando inicio al burilado como si realizara un dibujo a plumilla sobre la plata, rayando, realizando trazos gruesos, profundos o finos, y creando sombras que harán resaltar el motivo[27].

De nuevo revisando la documentación, encontramos en el prolijo inventario del Santuario de Begoña de 1643[28], alusiones a una lámpara "gravada", ofrecida por un vecino de Sevilla en 1610; en el apartado de las coronas se anota una "corona de plata para Ntra. señora y otra pequeña para el Niño Jesús, doradas y grabadas ricamente con sus piedras finas encaxadas en oro y esmaltadas con sus diademas Imperiales", llegada en 1618; además se registra "un cáliz dorado y esmaltado y grabado, con

22 CILLA LÓPEZ, Raquel, *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, p. 15.

23 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1968, T. V, pp. 327-333.

24 Archivo de la Casa de Juntas de Gernika, Protocolos Notariales, Notario Nicolás de Zatica (años 1732-1733), folio sf.

25 CONDE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 240.

26 Sobre las distintas formas de trasladar un dibujo a la plata, ver CUZNER, Bernard, *Manual del platero*, Barcelona, 1958, pp. 179-183.

27 GLANVILLE, Philippa (ed.), *Silver*. Londres, 1996, p. 89.

28 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. V, Bilbao, 1968, pp. 327-333.

sus vinajeras de plata y salvilla, doradas, grabadas y esmaltadas", regalados en 1617; y también hay una "cruz de plata mediana, grabada, de relieve, con sus figuras de Christo y nra Señora que sirve de hordinario". Así mismo en un inventario de la iglesia de Santa María de Portugalete realizado en 1656 se asienta "una custodia grande dorada y grabada de plata que dio de limosna el general Martín de Vallecilla"[29]. Una tercera referencia, en esta ocasión alusiva a un texto grabado, la localizamos en un poder de 1729, en el que el cura beneficiado de Murelaga, Juan Ignacio de Arteach, otorga potestad al jesuita Luis Alonso Teruel para ir a Cádiz y recoger 3100 pesos escudos de plata, una lámpara de plata de 62 marcos de peso y tres alhajas de plata de realce, "una en que estan grabadas las palabras de la consagracion, otra del ebangelio de San Juan, y otra del lavatorio, abiertas a buril", enviado en 1725 por Santiago de Bengoa, cura de la iglesia de Santa Ana de Lima[30].

Otra de las técnicas más empleadas en la orfebrería y de mayor antigüedad es el estampado o estampillado[31]. El proceso consiste en imprimir sobre la lámina metálica un motivo concreto realizado sobre un molde rígido, normalmente de madera, aunque también puede ser de otro metal o de piedra[32]. Si el molde está realizado en hueco, en negativo, se aplica por la parte delantera de la placa. Pero si está trabajado en positivo, en relieve, debe imprimirse por el reverso, para luego habitualmente retocarlo con el cincel. En ambos casos la impresión se logra mediante el golpeteo con el martillo. De este modo, por ejemplo, se logra ornamentar las piezas de forma rápida, pues se pueden estampar motivos decorativos seriados, vegetales, figurados o geométricos, que dotarán a la superficie de un acabado muy aparente[33]. Así sucede en algunas cruces del gótico final vizcaínas (Orozko, Ispaster, Igorre, Busturia…) en cuyos brazos se han imprimido series de círculos, botones y vegetales que ocupan toda la superficie y transmiten un bello efecto de relieve. La relativa frecuencia de este tipo de motivos en obras de platería, nos hace suponer que en los talleres de los plateros existirían algunos moldes o punzones con motivos ornamentales que podían ser utilizados en varias ocasiones, facilitando el trabajo al orfebre, tal como queda patente por ejemplo en el inventario del taller del orfebre valenciano Jaume Anglés[34].

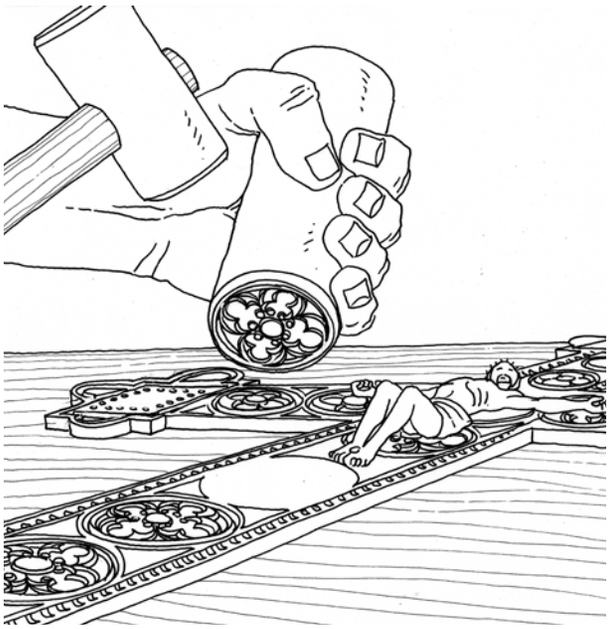
Las referencias a piezas estampadas en los documentos del periodo que estudiamos son muy exiguas, ya que, como hemos visto, el proceso técnico no es un valor especialmente reseñado. Una noticia la encontramos de nuevo en un inventario de la bilbaína iglesia de Begoña, de 1714, donde se anotan "dos piezas de plata la una estampada una mano y en la otra dos pezones de muger pendientes á las dos columnas de la Sta Imagen"[35].

Otro procedimiento que puede aplicarse a la platería es el calado, común a otras disciplinas artísticas, y mediante el cuál se eliminan zonas concretas del metal de modo que el resultado sean creaciones en hueco con diseños decorativos. Para realizar un motivo calado el orfebre debe taladrar con un punzón una serie de puntos sobre la lámina metálica o recortar los fragmentos de chapa ayudado por un escoplo[36].

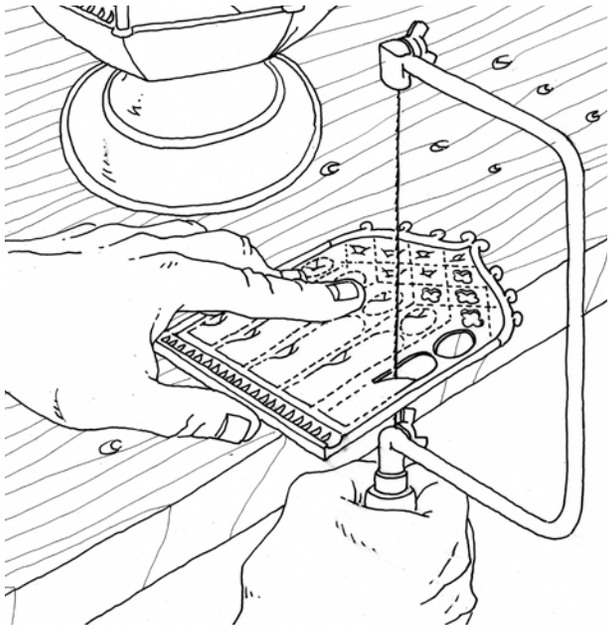
Este método antiguo de crear calados se identifica con facilidad en las piezas, puesto que los cortes y los huecos presentan los bordes hacia dentro. Ya durante el periodo del barroco se introduce la segueta, un arco con una hoja de sierra de filo muy fino para poder ejecutar calados delicados y precisos, que es similar a la utilizada en marquetería[37]. Para realizar un calado con la segueta, hay que taladrar el metal con un punzón y por el orificio introducir la hoja de sierra y empezar a trazar el dibujo recortando la lámina metálica[38]. A diferencia del calado ejecutado con escoplo o punzones, con esta herramienta los bordes quedan rectos aunque se distinguen las huellas de los dientes de la segueta. Otro método para realizar diseños calados es el que se produce mediante el estampado con un troquel de bordes cortantes, que con un golpe seco logra perforar la lámina.

En las piezas vizcaínas es una técnica que vemos

29 RAMOS, Cipriano, *Portugalete,* Bilbao, 2003, pp. 520-521.
30 AFB, notarial, Lekeitio, N0455/0040, f. 95r-v.
31 Sobre la práctica en la antigüedad de esta técnica, ver MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Madrid, 1980, p. 169.
32 GLANVILLE, Philippa (ed.), *Silver*. Londres, 1996, p. 88.
33 CHERRY, John, *Orfebres*, Madrid, 1999, p. 30.
34 ESPAÑOL, Francisca, "El taller de un orfebre medieval a través de sus bienes", en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1982, p. 124.
35 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, Bilbao, 1968, pp. 68-71.
36 CUZNER, Bernard, *Manual del platero*, Barcelona, 1958, p. 193.
37 WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, pp. 13-14.
38 Sobre el proceso de calado y sus herramientas, ver LOYEN, Frances, *Manual de platería*. Madrid, 1989, p. 98.



Proceso de estampado o estampillado



Proceso de calado

aplicada en todos los estilos, aunque es en algunas piezas góticas (calado de tracerías y otras arquitecturas) y sobre todo en obras del barroco (formas vegetales, rocalla, ces…) donde más frecuente es su aplicación.

Una de las técnicas orfebres de mayor antigüedad es la filigrana. Conocida ya por egipcios, griegos y etruscos, los pueblos mesoamericanos y otros orientales, su proceso de ejecución ha cambiado muy poco a lo largo del tiempo. Fundamentalmente se trata de confeccionar complejas obras de platería con el uso de finos hilos de metal que se entrelazan y/o sueldan formando motivos decorativos frecuentemente insertados en marcos rectangulares que se ensamblan para conformar la pieza final. Partiendo de una varilla o un lingote fino de plata, el orfebre debe de ir recociéndolo y ablandándolo para pasarlo por unos rodillos que irán reduciendo su diámetro progresivamente. Después, para convertirlo en hilo, tiene que pasar el metal por un banco de estirar y a través de unas planchas llamadas hileras. Éstas tienen orificios de distintos diámetros, de modo que pasando el hilo por estos huecos cada vez más pequeños, se obtiene un fino hilo de plata[39]. Lo más frecuente es utilizar el alambre de sección redonda pero, en función del tipo de hilera por la que se pase, también se pueden obtener hilos de sección cuadrangular, triangular, semicircular, etc[40]. Después, normalmente a partir de un dibujo, el platero va retorciendo y manipulando los hilos hasta confeccionar y obtener las formas deseadas (motivos vegetales, geométricos, de lacerías…), tarea en la que el artista debe ser bien diestro, "muy hábil en el dibujo de arabescos y transparentes"[41]. Estos diseños se sueldan con fino polvo de plata a un armazón del mismo metal, a modo de bastidor, que permitirá fijar las labores para que no se deformen[42]. Al final con cada una de las partes soldadas se monta la pieza de platería: un cofre, un rosario, una corona… como vemos en los delicados ejemplares vizcaínos que han llegado a nuestros días.

Por otra parte, y a diferencia de todo lo anterior, parece que al tratarse de una técnica un tanto distinguida de los procesos tradicionales de la platería, los documentos sí anotan esta particularidad de las obras. Así por ejemplo, sabemos que en 1670 el alférez Francisco de San Cristóbal envía desde Sevilla "una corona de plata de filigrana de 14 onzas", para el capitán Lorenzo de Arecha-

39 Para ampliar sobre este procedimiento, ver LOYEN, Frances, *Manual de platería*. Madrid, 1989, pp. 104-106.

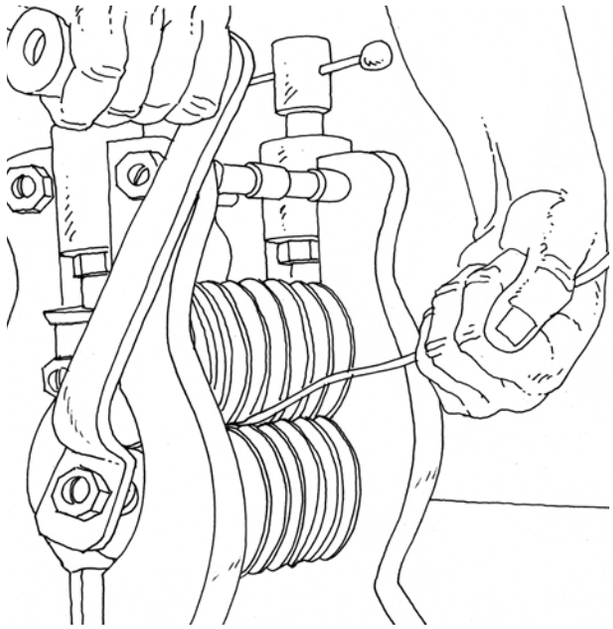
40 WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, p. 185.

41 CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, p. 29.

42 Sobre la forma de soldar la filigrana, ver CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, pp. 30-31.

ga[43]; en 1727 el convento de Larrea de Amorebieta-Etxano, recibe una donación de objetos de plata entre los que se encuentra "una cruz de plata de una tercia de altura, en la que se incluía un pedazo del cilicio de San Francisco de Asís, guarnecido de filigrana de plata sobredorada"[44]; en 1739 en la iglesia de Santa María de Lekeitio se cuentan "una corona grande de plata sobre dorada, toda filigranada que sirve para nra sra de la Resurrección" y "una corona de plata filigranada de nra. sra. de la esclavitud"[45]; y en Gordexola en un inventario de la iglesia de San Juan de Molinar de 1766 hay "dos custodias de plata sobredorada, una de ellas filigranada"[46]. Además, en la documentación se observa que hay una distinción especial entre el artífice platero y el filigranero[47]. En 1725 entre los peritos de un inventario de bienes, figura "José de Monzón, filigranero"; éste mismo vuelve a aparecer en 1728 y 1735, con la misma denominación, como perito para tasar ciertas alhajas. Otro artífice que también figura como "filigranero" es Vicente Solana, que actúa peritando en un inventario de bienes post-mortem en 1746; y se denomina "maestro de oro y filigranero" en otro inventario de 1750, y dos años más tarde aparece en una carta de pago al comerciante Martín de Echavarria por la compra de 97 quilates de diamantes, como maestro filigranero. Así mismo topamos en un contrato de aprendizaje de 1787 con otro "maestro platero y filigranero", Atanasio de Palencia, que toma de aprendiz durante cinco años a Juan Antonio de Arana. Esta distinción entre platero y filigranero nos permite certificar que la pericia en el arte de la filigrana estaba considerada un grado diferenciado y singular que merecía una mención particular, como atestiguan los documentos.

Continuando con este repaso a las técnicas más comunes en la platería, hemos de detenernos en la fundición que, pese a ser un proceso más propio de la escultura, ha sido frecuentemente empleada por los orfebres para realizar imágenes de bulto que incorporan a sus obras. Se trata de una de las técnicas más antiguas de transformación del metal, siendo el método más simple de fundición el que consistía en licuar el metal en el fuego y verterlo directamente en un molde de piedra o de barro cocido. Los moldes más sencillos estaban abiertos a una cara y de este modo se obtenían objetos modelados por un lado y lisos por el otro. El uso de dos moldes bivalvos permitía, por otra parte, obtener obras modeladas por ambas caras. Sin embargo, muy tempranamente, alrededor del año 3000 a.C., apareció el método de fundición a la cera perdida[48]. Es un proceso más complejo que requiere de varias fases[49]. En primer lugar se debe confeccionar un modelo en escayola, madera o arcilla, lo más detallado posible, pues de ello dependerá el resultado final. Con este modelo o escultura inicial se realizan unos moldes para obtener una copia en cera. El modelo en cera se recubre con escayola o arcilla y se deja hasta que endurezca. Después se calienta el conjunto de modo que la cera



Filigrana

43 QUILES, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

44 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1968, T. VI, p. 150.

45 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.

46 AHEB, iglesia de San Juan de Molinar, Gordexola. Subastas e inventarios 1715-1774, libro 15-03, fs. 63-68.

47 Las siguientes noticias están extraídas de LEIS, Ana Isabel, MADARIAGA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012, pp. 452, 719; y AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR3384/008; AFB, judicial, Alcalde de Bilbao, civil, JCR2659/002; AFB, judicial, Alcalde de Bilbao, civil, JCR4257/009; AFB, judicial, Alcalde de Bilbao, civil, JCR0731/003; AFB, judicial, Alcalde de Bilbao, civil, JCR1311/005.

48 Los distintos modos de fundición con moldes se explican ampliamente en MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Madrid, 1980, pp. 51-59.

49 Una breve descripción de este proceso se recoge en CHERRY, John, *Orfebres*, Madrid, 1999, p. 30. Y también puede consultarse GLANVILLE, Phillipa (ed.), *Silver*. Londres, 1996, p. 92.

se derrite y sale por unos orificios practicados en la parte inferior. Una vez que está listo el modelo en hueco, sin cera, se vierte el metal fundido en el interior, ocupando esta colada el espacio dejado por la cera. Cuando ha enfriado se procede a romper el recubrimiento de escayola o arcilla obteniéndose la obra de bulto. El orfebre habrá de retocar esta obra a golpe de cincel para apurar los detalles y corregir los defectos y rebabas derivadas del proceso de fundición.

En una primera fase las piezas realizadas con este procedimiento eran macizas, igual que sus modelos. Pero ya los griegos en el siglo VI a.C. comenzaron a incorporar en el interior de la copia en cera un alma de tierra, con la que se lograban piezas huecas, que además eran más baratas y de menor peso. El metal colado ocupaba solamente el espacio entre ese alma y el molde, y la tierra interior se eliminaba a posteriori. Con este método tradicional de fundición los plateros han continuando realizando piezas hasta nuestros días, si bien gran parte de las piezas de fundición aplicadas en platería son macizas puesto que habitualmente su formato es menudo.

A este modo de fundir se incorporó desde el renacimiento la fundición en arena o en tierra[50], con el que se lograba obtener pequeños objetos y esculturas, y que alcanzó gran desarrollo hasta el siglo XIX. El proceso comienza con el rellenado de la mitad de una caja de hierro con una mezcla de arena y arcilla. El modelo, realizado de escayola, madera o metal, y cubierto con grafito, se hunde en este cajón hasta la mitad. A continuación se rellena otro medio cajón con la mezcla de arena y arcilla, y se ajusta sobre aquella mitad de la caja, de modo que el modelo quede en medio. La arena se endurece con ayuda de un soplete, se abren las cajas y se quita el modelo, quedando el hueco con la forma en negativo de la pieza que se quiere realizar. Entonces se marcan los bebederos, es decir, los canales por donde fluirá la colada de metal. Y se vierte el metal fundido. Cuando se enfría se separan las mitades de las cajas y se extrae la escultura, que tiene que ser repasada y retocada para eliminar las rebabas y otras imperfecciones propias de este tipo de fundición. De este modo se obtienen piezas macizas. Si por contra, lo que se desea es obtener piezas huecas es preciso introducir un macho o *nollo* de arena en el interior del negativo del molde, del mismo modo que se realiza en la fundición a la cera perdida.

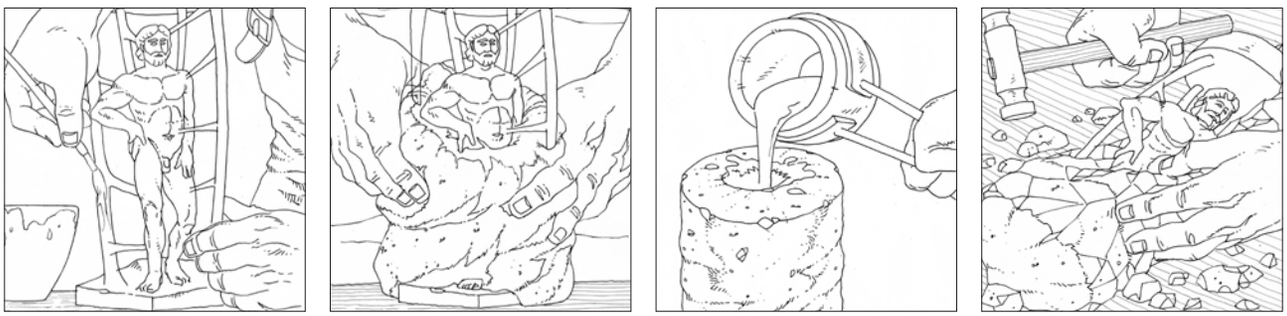
50 Para ampliar sobre este método de fundición, ver LOYEN, Frances, *Manual de platería*. Madrid, 1989, pp. 161-164.

Se trata de un procedimiento más barato, si bien a diferencia de lo que sucede en la cera perdida, en este tipo de fundición los modelos iniciales no pueden tener concavidades, deben de tener *salida*, lo que limita el diseño de las piezas, pues de lo contrario no podrían sacarse de la arena sin romper el negativo del molde.

En las piezas de platería de la cronología objeto de nuestro estudio, parece que el método más habitual ha sido el de la cera perdida, utilizado habitualmente para piezas de menor tamaño como las que podemos ver aplicadas en custodias, cálices, cruces, etc.

Por otra parte, a pesar de ser una técnica bastante habitual en el oficio del orfebre, son pocas las referencias concretas a este tipo de figuras de bulto que se anotan. En un inventario de 1503 de los bienes de la iglesia de Begoña, se recoge la existencia de "una custodia dorada e esmaltada donde está el Santo Sacramento, que pesa seys marcos menos dos honças, con los doze Apostoles de bulto e con su crus ençima"[51]. En otro inventario ya citado de la misma iglesia, del año 1643, se citan "una custodia de media vara de alto, dorada, con relieves y figuras por todas partes", que acaso sea la misma, y "una cruz grande de plata labrada toda de relieves con sus figuras de Cristo y nra Señora y al pie los doce Apóstoles"[52]. Además hay otros documentos donde se manda fundir alguna pieza por estar en mal estado, como cuando en 1739, robaron en la iglesia de San Pedro de Deusto una cruz y cinco lámparas de plata, que se encontraron después en mal estado y fueron recompuestas por el platero bilbaíno Pascual de Elorriaga, aunque la lámpara mayor fue preciso fundirla de nuevo[53]. También se ordena fundir piezas por ser insuficientes para el culto, tal como sucede en 1623, en Murueta, donde se manda "undir el cáliz de la dicha igueleçia porque es muy pequeño y se dize missa con muy grande peligro añadiéndole asta seis ducados de plata"[54], o de igual forma para realizar con la plata fundida otra pieza más necesaria, como vemos en 1685, cuando el cura de la iglesia de Santa María de Galdakao hizo fundir varias piezas de plata para costear la hechura de una lámpara nueva[55].

51 ARChV, Sala de Vizcaya, Pleitos Civiles, caja 2914.0006, sf. Copia en traslado de Ochoa Sáez de Larrinaga, escribano de Bilbao.
52 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1968, T. V, p. 331.
53 Id., T. VI, p. 223.
54 PRADO, Ana Isabel, *Forua y Murueta*, Bilbao, p. 158.
55 MALO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 360-361.



Proceso de fundición a la cera perdida

Cuando un objeto de platería estaba concluido el acabado más noble que podía dársele era dorarlo. El oro ha sido considerado el metal más precioso desde la antigüedad, y muchos objetos realizados en otros materiales buscaban un acabado final dorado emulando visualmente aquel metal. Por otra parte, las obras de platería destinadas a la liturgia debían ser doradas al menos en parte, como sucedía por ejemplo en las copas de los cálices, el interior de los copones o los viriles, que por ser los vasos o elementos que recibían la sangre o el cuerpo de Cristo, su destino hacía que se buscara lo óptimo, por lo que era precepto que estuvieran dorados. Y así lo mandan hacer en varias ocasiones los visitadores.

Además las piezas de plata que se doraban estaban protegidas contra la corrosión, lo que las convertía en elementos más higiénicos y mejor conservados que si se dejaban en el metal original.

Existen distintos métodos de aplicar oro a una obra de metal. El sistema más antiguo -llamado dorado por panes- consistía en colocar una fina lámina de oro sobre la pieza, y prensarla bien con ayuda del martillo. Al mismo tiempo se iba recociendo la pieza para que el oro y el metal de base se fusionaran al máximo y el dorado quedara bien fijado[56]. Al final se bruñía con una piedra de ágata y alcohol, para dar brillo a la superficie y fijar más el oro. Este sencillo método pronto dejó de usarse en favor del dorado al fuego o al mercurio, cuyo proce dimiento describe Cellini con detalle[57] y que fue el usado mayoritariamente por los orfebres hasta el siglo XIX. Lo primero que había que hacer era limpiar bien la pieza, para lo cuál se calentaba y se sumergía en un baño de ácidos y agua alternativamente[58]. Por otra parte, se calentaba una mezcla de oro molido y mercurio, cuya solución se aplicaba a la obra. Una vez hecho esto se calentaba la pieza, de modo que se volatilizaba el mercurio y quedaba fijado el oro[59]. Este método, altamente nocivo por el uso de mercurio, fue el fundamental hasta la llegada de la galvanoplastia y el dorado electrolítico, cuando finalmente fue sustituido.

Otro método para dorar la plata, aunque de mucho menor uso, es el dorado en frío o a pulso[60]. Se trata de disolver oro y cobre en agua regia (ácido nítrico y ácido clorhídrico), empapando posteriormente varios trapos con esta mezcla. Cuando están secos, se queman y, ayudados por un tapón de corcho, se frotan las cenizas sobre el objeto de plata lográndose un acabado dorado.

Como ya hemos adelantado, los objetos de plata destinados a la liturgia podían dejarse en su color, aunque si su fin era recibir o contener las Formas para la euca ristía debían de ir dorados. Este aspecto se refleja habi tualmente en la documentación, cuando se destina cierta cantidad de dinero para "dorar el interior del copón y caja de Veático"[61], o cuando tras el paso del visitador se "manda que se dore la caja en qe se lleba el viatico a los enfermos"[62]. También son habituales los pagos a plateros

56 Sobre este método de dorado, ver MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Madrid, 1980, p. 66.

57 CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, pp. 91-95.

58 Distintas fórmulas de estos baños se describen en WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, p. 92.

59 Sobre los primeros usos de este tipo de dorado en la Península Ibérica y su procedimiento, ver MARTINÓN-TORRES, Marcos y LADRA, Xosé Luis, "Orígenes del dorado por amalgama: aportaciones desde la orfebrería protohistórica del noroeste de la Península Ibérica", en *Trabajos de Prehistoria*, 68, nº 1, Madrid, 2011, pp. 187-198.

60 BERTOS, Mª Pilar, *Los escultores de la plata y el oro*, Granada, 1991, p. 57.

61 El párroco de Axpe en 1736 embarga los frutos de la Fábrica para llevar a cabo estos trabajos, en PRADO, Ana Isabel, *Forua y Murueta,* Bilbao, p. 149.

62 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Romana, Turtzios, 1762-1795. Año 1767, f. 39 r.

por trabajos de dorado de algunas piezas, y son numerosas las referencias a piezas que tienen acabado dorado en los inventarios parroquiales.

Otra técnica orfebre que es empleada ocasionalmente para enriquecer las obras de plata es el esmaltado[63]. Consiste básicamente en aplicar con calor una pasta vítrea sobre la chapa de metal[64]. El primer paso es hacer la pasta de esmalte, triturando los pigmentos. El color dependerá de los pigmentos que se utilicen y también del tipo de soporte metálico sobre el que se apliquen (fundamentalmente oro, plata o cobre). En cualquier caso, los principales ingredientes son la sílice de cuarzo o arena, la sosa o el potasio y el plomo. Estos elementos se muelen hasta reducirlos a un polvo muy fino y se mezclan con agua, conservándolos en un recipiente tapado. Después se aplica esta pasta con un pincel o una espátula sobre la superficie a esmaltar, como si fuera una pintura[65]. A continuación se introduce en un horno de *mufla*, donde la pieza no entra en contacto directo con la llama para que no se decolore, y se calienta entre 760 y 815ºC, dependiendo de los distintos tipos de esmalte[66]. De este modo la pasta se funde y adquiere un aspecto vítreo, opaco o transparente, uniéndose sólidamente a la base de metal. Para concluir el proceso se debe dejar enfriar la obra de forma progresiva, evitando así que se agriete el esmalte[67].

Entre los distintos tipos de esmaltes, los más utilizados son el ***cloisonné*** o tabicado y el ***champlevé*** o excavado. El primero consiste en soldar unos pequeños tabiques metálicos sobre el soporte creando celdas o *cloisons*, donde se depositará la pasta vítrea. Para realizar un esmalte con la técnica del *champlevé*, por el contrario, es preciso excavar la base de metal -que por tanto no puede ser muy fina, y debe tener un espesor suficiente-, con un buril, un cincel o aplicando ácidos selectivamente, para lograr huecos que recibirán el esmalte. Tanto si se utiliza un método como otro, tras aplicar y fijar el esmalte en el horno, es necesario pulir las superficies para eliminar las irregularidades y potenciar el brillo del vidrio esmaltado[68].

La popularidad alcanzada por los esmaltes desde época medieval propició el desarrollo de otras técnicas menores, como el esmalte *base-taille* (esmalte traslúcido sobre relieve), el *plique-à-jour* (esmalte transparente sin respaldo fijo, a modo de vidrieras caladas), el incrustado o *émail in ronde bosse* (habitual en joyería, aplicado a objetos tridimensionales), el pintado, el esmaltado *grisaille* (esmalte blanco sobre un fondo oscuro, creando bellos efectos de profundidad del color), etc[69].

Su difusión alcanzó toda Europa y llegó a América, donde se realizaron vistosos apliques de esmaltes.

Así pues podemos encontrar esmaltes en obras de platería de época medieval, como sucede en Bizkaia, en una cruz de Zeanuri (nº inv) que incluye esmaltes excavados en azul, un cáliz de Ondarroa (nº inv) con botones esmaltados en el nudo o una cruz procesional de Galdakao (nº inv) que también luce unos chatones romboidales esmaltados en el nudo. Sin embargo, será durante el barroco cuando el esmalte alcance mayor desarrollo y se aplique en más obras de orfebrería. Cálices, copones, custodias o cruces exhiben placas de esmaltes, a modo de botones tabicados ovalados, rectangulares o cuadrados, que contienen diseños geométricos o vegetales. Entre las piezas vizcaínas que muestran esmaltes de este tipo, señalar un copón de Bilbao (nº inv) de factura clasicista y animado por botones ovales de esmalte en caja, nudo y pie, un jarro de pico de Lekeitio (nº inv) de mediados del siglo XVII, con elegantes esmaltes en azul y blanco, o una custodia de Durango (nº inv), de similar cronología, que se decora con esmaltes tabicados de buen tamaño en forma de botones ovales y rectangulares, muy delicados.

Una mención destacada merecen por otra parte, las piezas americanas de los siglos XVII y XVIII con esmaltes. En estas piezas la profusión de esmaltes y su colorido sobresalen especialmente, diferenciándose las piezas peruanas de las de Nueva España por su carácter

63 GEE, George, *The silversmith´s handbook*, Londres, 1921, p. 131.

64 Sobre los orígenes de este técnica y los distintos tipos de esmalte, ver MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Madrid, 1980, pp. 187-193.

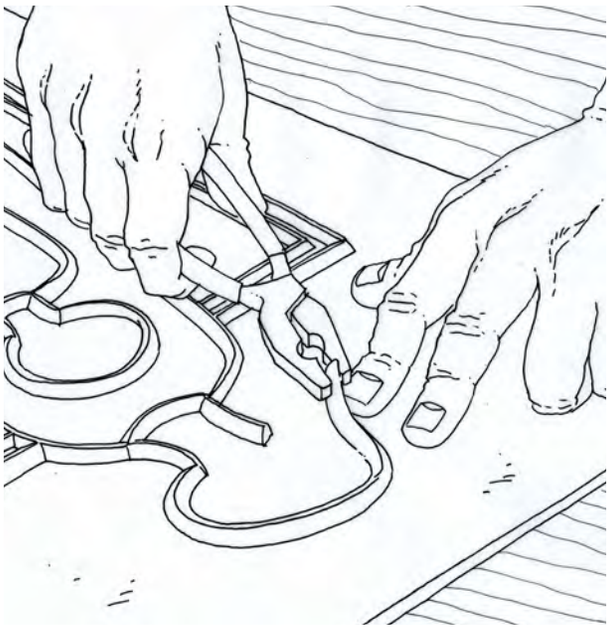
65 En el capítulo dedicado a los esmaltes, Celllini equipara el trabajo del esmaltado con la pintura, por su delicadeza y precisión, ver CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, p. 37.

66 WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, p. 229.

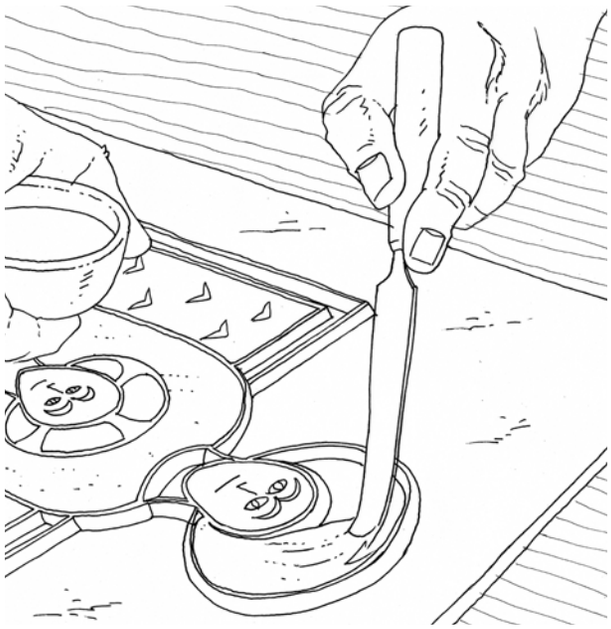
67 Una amplia explicación sobre el esmalte, su preparación y forma de aplicación, y los distintos tipos, puede consultarse en WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, pp. 215-234.

68 Cellini dice que lo más apropiado para pulir y embellecer estos esmaltes, es utilizar la piedra *frassinelle*, en CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, México, 1945, pp. 38-39. También se puede usar polvo de piedra pómez como pulimento, según WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954, p. 231.

69 Acerca de estos otros tipos de esmaltes, ver CHERRY, John, *Orfebres*, Madrid, 1999, pp. 31-32, y MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Madrid, 1980, pp. 191-193.



Proceso de esmaltado. Preparación del modelo



Esmaltado

exótico, sus diseños y el uso a veces excesivo que hacen de estas placas de color. En Bizkaia contamos con bellos ejemplares mejicanos, como una corona de Niño Jesús de Elorrio (nº inv), de buen peso y botones de esmaltes rectangulares y ovoides en azul, o la soberbia custodia de Busturia (nº inv), decorada en diferentes partes con botones ovoides de esmalte de varios tamaños. De entre las obras peruanas con esmaltes destacaremos las custodias de Bilbao (nº inv), Gordexola (nº inv) y Zeanuri (nº inv), seguramente salidas de talleres cuzqueños, y que están recorridas en pie, astil y sol por esmaltes de formas vegetales geometrizadas en varios tonos[70].

En este caso, si hallamos en la documentación referencias acerca de este tipo de técnica. Entre las escasas noticias de objetos de plata civil, hemos topado con una relación de piezas del siglo XVI, entre las que se encuentran un "agnus dei" de oro "esmaltado de azul verde y colorado blanco y negro con sus cristales yluminado con estampas de San Gerónimo y San Joan"[71]. Igualmente era habitual que las piezas de plata sirvieran de garantía en procesos de compra-venta de inmuebles, como vemos en un depósito realizado en un pleito por compra de montes en Zalla, cuando el escribano recibe varios objetos de plata y entre ellos "una jarra e un taçon de plata cucharada con su esmalte con dos lunas en medio, que pesa diez marcos de plata"[72].

Por otra parte, los inventarios de las iglesias son como siempre más ricos, y en uno de la iglesia de Begoña de 1503 se inscribe "una custodia dorada e esmaltada donde está el Santo Sacramento"[73]. En el mismo templo, sabemos que en 1643 había una "corona de plata para Nuestra Señora y otra pequeña para el Niño Jesús, doradas y grabadas ricamente con sus piedras finas encaxadas en oro y esmaltadas con sus diademas Imperiales" donadas en 1618, "un cáliz dorado y esmaltado y grabado, con sus vinajeras de plata y salvilla, doradas grabadas y esmaltadas" ofrecido en 1617, "una cadena de oro menuda de nueve vueltas, que la labor llaman bejuquillo, con joyel de oro esmaltado de blanco, con sus viriles de cristal" y "otra cadena de oro, labor grande, con su cruz de oro esmaltada de blanco con la imagen de nra Señora"[74]. Llegado de Indias es un "caliz de plata sobredorada (con su patena) de mucho peso con sus esmaltes que la embió

70 CILLA LÓPEZ, Raquel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 250, 275.

71 AHPV. legs. 2521, 4029, 3860. A.F.B. leg. 2612, nº 15.

72 DACOSTA, Arsenio; LEMA, José Ángel; MUNITA, José Antonio; DÍAZ DE DURANA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527),* Bilbao, 2010, pp. 327-332.

73 Id., pp. 239-251.

74 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1968, T. V, pp. 329-333.

Dn Juan de Busturia" a la iglesia de Busturia en 1644[75]. Fruto de otro legado es la "custodia de plata sobredora (sic) y esmaltada ynuiada (sic) para traer el santisimo el dia de Corpus y su otaba" recibida por la iglesia de San Pedro de Berriatua en 1654[76]. En el siglo XVIII en una entrega de plata de la iglesia de Santa María de Lekeitio se registran "una custodia grande de plata sobredorada, con varias piedras de rubí… y otras azules de esmalte, que se saca el día de Corpus y su octava", "siete calizes de plata, zinco de ellos sobredorados por dentro y fuera, y tres con varias piedras de esmaltes azules" y "dos binageras grandes con su platillo de plata sobre dorada y piedras azules de esmalte"[77].

Con el esmaltado, a medio camino entre la orfebrería y las artes del vidrio, ponemos fin a este breve repaso por las técnicas más habituales en la platería tradicional.

75 RAMOS, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 1997, p. 266.

76 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657, inventario de 1654, f. 349v.

77 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127. Entrega de plata del año 1739.

La evolución artística de la platería en Bizkaia

Platería tardogótica

Introducción. Estado de la cuestión

Ya desde hace unos años el estudio de la platería ha conocido un importante empuje, gracias a la publicación de diversos trabajos de investigación, tesis y demás artículos, a través de los cuales se ha ido consolidando el estudio de los estilos artísticos y se ha constatado la generalizada uniformidad existente, tanto técnica como ornamentalmente, entre talleres plateros de distintas regiones.

En Bizkaia, el análisis específico de la platería arrancó con una publicación de Barrio y Valverde[1] donde se abordaban asuntos como la ordenación del trabajo, el marcaje, el funcionamiento del gremio, etc, así como se daba a conocer una buena selección de obras desde el gótico al Neoclasicismo. Si bien es cierto, que otros autores habían publicado información de alguna pieza orfebre con anterioridad[2], tal como se hizo sobre un jarrito litúrgico de Mañaria de tradición hispano-visigoda[3] hoy

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

2 Alguna pieza se dio a conocer en YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958; ITURRIZA y ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Barcelona, 1884.

3 ALMAGRO, Martín, "Otro jarrito ritual visigótico", en *Ampurias* IV, 1942, pp. 227-228; PALOL, Pedro de, "Bronces hispano-

en el Museo Vasco de Bilbao, o varias obras de platería dispersas por el territorio, entre ellas algunas actualmente en paradero desconocido, como los incensarios góticos de Sopela, Kortezubi y Mendata, una naveta clasicista de Errigoiti, o una cruz tardogótica de Urduliz[4].

Entre las piezas más antiguas que debieron existir en Bizkaia, cuenta Iturriza a fines del siglo XVIII, que en la iglesia de San Torcuato de Abadiño había "una cruz parroquial antiquísima de plata (de la misma echura [de la] que se guarda en la Santa Iglesia de Oviedo)", pero de la que en la actualidad no sabemos nada[5].

A principios del siglo XX comenzó a publicarse un boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, en el que de forma irregular y esporádica aparecían nuevos datos sobre obras de arte, entre ellas alguna de platería, como la arqueta de reliquias de San Agustín de Etxebarria (Elorrio)[6].

Así mismo, en obras más generales como la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, se divulgaron algunos punzones bilbaínos y se sacaron a la luz algunas piezas de platería vizcaína muy interesantes[7].

Y, aunque de forma muy general, también se reseñó la existencia de varias obras de platería de algunos municipios en la colección de volúmenes de *Monumentos de Bizkaia*[8].

Respecto de la platería de fines de la Edad Media, en los últimos tiempos la aportación más significativa ha sido sin duda la del profesor Barrón García que ha profundizado en el conocimiento de artífices, marcaje y en el análisis detallado de las obras vizcaínas, publicándose el resultado de sus investigaciones en distintos foros especializados[9].

Puntualmente alguna pieza de platería medieval vizcaína ha sido también analizada con motivo de la celebración de exposiciones, como lo hizo el profesor Cruz Valdovinos en el estudio de las custodias de Sopela (nº inv. 17) y Santurtzi (nº inv. 15), el incensario de la Catedral de Santiago (Bilbao) (nº inv. 34) y el cáliz de Plentzia (nº inv. 30)[10].

Por último, para concluir esta revisión bibliográfica conviene citar la *Guía de la colección* del Museo de Arte Sacro de Bilbao, custodio de buena parte de las piezas de platería vizcaínas, en la que se dedican fichas de estudio concretas a una selección de obras de arte, entre ellas varias de orfebrería[11].

---

visigodos", Barcelona, 1950, pp. 65-67; "Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo: I. Jarritos y patenas litúrgicas", CSIC, Madrid, 1952; ALZOLA GEREDIAGA, Nicolás, "El jarrito ritual visigótico de la cueva de Iturrieta de Mañaria", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XIV, (1958), pp. 454-455; YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 833; AGUIRRE ANDRES, Antonio, *Materiales arqueológicos de Vizcaya*, Bilbao, 1955, pp. 206-207.

4 YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, pp. 360, 637, 732; SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 145; ECHE GARAY CORTA, Carmelo, *Geografía general del País Vasco-Navarro*, *Provincia de Vizcaya*. *II,* en CARRERAS y CANDI, Francisco (dir.), Barcelona, 1911-1925, p. 829.

5 ITURRIZA y ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Barcelona, 1884, p. 351.

6 ABELLA, Manuel, *Diccionario Geográfico-Histórico de España por la Real Academia de la Historia*. *Sección I*. *Comprehende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipúzcoa*, Madrid, 1802, p. 234; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 40; CILLA LÓPEZ, R. : "Arqueta de reliquias" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro*. *Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 200-201; IRAZABAL AGUIRRE, Jon y ARRUABARRENA GALLASTEGUI, José Luis, *San Agustín Etxebarria: milurteko eliza istorioak / historias de una iglesia milenaria*, Bilbao, 2003, pp. 37-40; VÁZQUEZ, Pedro, "Una excursión a Elorrio", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, II, Bilbao, 1910, pp. 40-41; YBARRA y BERGE, Javier*, Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 459.

7 Como un soberbio jarro de pico labrado por el platero bilbaíno Martín de Arrieta, a mediados del siglo XVI, en FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 302, sobre el que con posterioridad se han realizado varios estudios.

8 Como ocurre por ejemplo en el capítulo dedicado a la iglesia de Santiago (Bilbao), donde se anotan brevemente la mayor parte de las piezas de platería en, ZABALA URIARTE, Aingeru y GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, Domingo (dirs.), *Monumentos de Bizkaia, I,* Bilbao, 1987, p. 96; o en el dedicado a la iglesia de Santa María de Ondárroa, en el que se describe someramente su orfebrería en, ZABALA URIARTE, Aingeru y GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, Domingo (dirs.), *Op*. *Cit*., II, pp. 309-310.

9 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*. *San Eloy*, *2004,* Murcia, 2004, pp. 99-118; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 131-166; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros*. *El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería*. *San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 91-120; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 41-59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, pp. 300-322.

10 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 58-59, 64-65, 110-111, 207-209.

11 CILLA LÓPEZ, Raquel y GÓNZALEZ CEMBELLÍN,

Antecedentes. Características generales

De las piezas medievales se conservan algunos objetos litúrgicos de metalistería, cruces de factura modesta, asimilables a lo que se estaba produciendo en otros territorios limítrofes como Álava o Burgos[12]. Son obras generalmente de cobre con apliques de esmaltes o pedrería, cuyo valor es lógicamente histórico. Con la renovación del ajuar litúrgico, debido a buen seguro a la época de bonanza que se vivió en Bizkaia a raíz de la fundación de las villas y la reorganización eclesiástica del territorio, cabe suponer que gran parte de estas piezas fueron sustituidas por otras de mayor calidad, y realizadas en plata. A esta circunstancia de escasez de obras, debemos sumar la penuria documental que deja muda esta parcela de nuestra orfebrería. En otro apartado abordaremos el estudio de estas y otras piezas fabricadas en metal, de distintos periodos históricos.

Por tanto, habrá que esperar hasta el siglo XV para encontrar mayor número de piezas orfebres y además de notable calidad. No debemos olvidar que, sin duda, el nacimiento de las villas y su despegue económico desde el siglo XIII, convirtiéndose en goznes del comercio entre Castilla y los puertos europeos, impulsó decididamente el desarrollo de las artes, como la platería, que debió jugar un papel importante en la vida religiosa, doméstica y pública de los vizcaínos[13]. Castilla necesitaba un puerto para dar salida a sus productos, especialmente lanas, por lo que los puertos del Cantábrico se consolidaron como centros de intensa actividad comercial, a donde llegaban todo tipo de productos manufacturados, en el que destacaron el arribo de telas y paños[14]. Fruto de estas fluidas relaciones comerciales llegó también mano de obra especializada, entre la que se encontraban artesanos y artistas formados en distintas materias, que se establecerían en Bilbao de forma temporal o permanente[15]. De hecho, la platería tardogótica vizcaína es deudora de las formas artísticas flamencas, y no es desacertado pensar que algunos de sus artífices fueran de origen noreuropeo[16]. Los vizcaínos se surtían de diversos productos manufacturados en los Países Bajos, entre ellos objetos de latón y platería para uso doméstico o religioso. Así lo vemos en las laudas funerarias, dinanderies y águila-atriles repartidos por distintas localidades vizcaínas[17], o en la presencia de otros objetos de plata como una custodia de Gautegiz

Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008.

12 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 441-453; MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 91-100.

13 Sobre el crecimiento económico en Castilla en relación al País Vasco, puede consultarse GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Hombres y mujeres de negocios del País Vasco en la Baja Edad Media", en BONACHÍA HERNANDO, Juan y CARVAJAL DE LA VEGA, David (eds.), *Los negocios del hombre. Comercio y rentas en Castilla. Siglos XV y XVI*, Valladolid, 2012, pp. 107-146; y PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, especialmente las pp. 35-67.

14 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, pp. 90-92; BAZÁN DÍAZ, Iñaki, "La civilización vasca medieval: vida cotidiana, mentalidad y cultura", en *Revista Internacional de Estudios Vascos,* 46, Donostia-San Sebastián, 2001, p. 115.

15 Ya en el siglos XVI, el ejemplo más conocido es el de los Beaugrant, en BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984. También la do cumentación arroja luz sobre este aspecto, y así se constata la presencia de plateros franceses en Portugalete, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, 4, Bilbao, 1895-1903, apéndice nº 68.

16 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 102; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, p. 50.

17 Entre otros autores: BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 96-102; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Metalistería gótica: laudas sepulcrales, dinanderies y cruces de cobre", en *Orfebres y plateros; El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; BASTIN, Anne-Laure, "Plats à Offrandes", en TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Art du laiton. Dinanderie*, Namur (Bélgica), 2005, pp. 189-207; DIDIER, Robert, "Lutrins et Statuaire en laiton du Pays Mosan au moyen âge", en TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Art du laiton. Dinanderie*, Namur (Bélgica), 2005, pp. 63-94; ECHEGARAY, Carmelo de: "Lauda de Martín Ochoa de Vildosola", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. IV, C. III, (1912), pp. 157-159; FRANCO MATA, Mª Ángela, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica,* Madrid, 1993, pp. 128-130; GUIARD y LARRAURI, Teófilo: "Lauda de Pedro Lopes de Vitoria", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. IV, C. II (1912), pp. 99-104; KOCKEROLS, Hadrien, "Lames funéraires de laiton", en TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Art du laiton. Dinanderie*, Namur (Bélgica), 2005, pp. 131-157; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: "Platos limosneros en Guipúzcoa", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 22, Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 271-300; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús: "La escultura funeraria", en *La Catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 141-154; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011, pp. 44-46; SESMERO PÉREZ, Francisco: "Laudas sepulcrales del renacimiento vizcaíno", en *Zumarraga*, 1953, pp. 66-70; URRIOLABEITIA, Amancio de: "Las laudas de Lekeitio", en *Euzkerea*, 1933, pp. 470-473 (reed.: "Las laudas en la basílica de Santa María de Lequeitio", en *Vida vasca: su industria, comercio y costumbres*, nº40, 1963, pp. 253-255); VAN BELLE, Ronald, *Laudas flamencas en España*, Bilbao, 2011, pp. 81-103, 124-141.

Arteaga (nº inv. 14) con punzones de Amberes[18], o un cáliz en Ondarroa (nº inv. 26) de platero no identificado que tiene marca de la ciudad de Brujas y se decora con los escudos de Bizkaia y Castilla-León[19]. Precisamente Brujas acaparó el comercio exterior con Castilla hasta el siglo XVI, y allí contaba Bilbao con su propia "nación" desde 1455 y con un Consulado desde 1511, encargado de controlar las gestiones mercantiles[20].

Sin embargo, a pesar de la calidad de las piezas de la platería vizcaína en este periodo, un buen número debieron perderse con el devenir del tiempo, tal como deja ver la documentación: algunas por robos[21], otras por ser vendidas para sufragar obras de la fábrica[22], por la renovación del ajuar que suponía la reutilización de la plata de obras antiguas[23] y, más tardíamente, por la recogida de plata para hacer frente a los gastos de la Guerra de la Convención (1794) que llevaron a cabo las Juntas Generales de Vizcaya[24]. Un inventario de la iglesia de Begoña (Bilbao) de 1503 nos ilustra sobre el buen inventario de bienes en plata que poseía el templo, ya desaparecidos[25].

18 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 49; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 103-104; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 113-115; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

19 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 100; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 302; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 66-68.

20 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 95. La mayoría de los vascos vivían en la plaza *Biskajersplaats*, y tenían su propia capilla. Ver también YBARRA y BERGÉ, Javier de, "Vizcaínos en Brujas", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, VIII, cuadernos 3º y 4º, Donostia-San Sebastián, 1952, p. 349.

21 En una sentencia condenatoria contra Sancha López de Otaola, de Bermeo (1487-09-11), se le culpa por el robo de "quarenta mill maravedis en dineros e en oro e plata e en otras/ joyas" en casa de su convecino, en ARChV, Registro de Ejecutorias Emitidas. Vizcaya (1486-1502), caja 10, nº 7. En 1648 se abrió causa criminal contra Francisco del Río, platero, por el hurto de tres piezas de plata del Ayuntamiento, en AFB. Sec. Judicial, Alcalde de Bilbao, Criminal, sig. JCR0743/030. En 1808, el platero José Meabe cobró 2980 rs. por el trabajo de diversas piezas para sustituir a las robadas por los franceses, en AHEB. Iglesia de Santa María de Begoña, Bilbao. Libro de fábrica 1783-1920.

22 En la iglesia de Begoña en 1509, "el conçejo dio liçençia a Pero Saes de Vasoçabala, ma/nobrero de Sennora Santa Maria de Begonna, para bender vna calis/ pequenna de plata para çierta obrra e neçesydad que tyene la dicha/ yglesia con el balor del dicho calis para en seruiçio de Nuestra Sennora,/…", en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 134. En 1790 el visitador a la iglesia de San Pedro de Lanestosa, manda adecentar el edificio, y para sufragar parte de los gastos de las obras, propone vender las alhajas de plata inservibles. Se vendieron una lámpara y una corona pequeña del Niño Dios, obteniéndose por ello 1670 reales. AFB, Archivo Municipal de Lanestosa, caja 20. Libro de fábrica (1756-1857). Auto de visita de 1790, fol. 127. Cuentas del año 1793, fol. 139.

23 En 1560, en Bilbao, se pagan 20.828 mrv al platero Martín de Arrieta por dos cálices que se le mandaron hacer, deduciéndole el valor de dos calices viejos que se le entregaron, en AHEB. Iglesia de Santiago, Bilbao. Libro de fábrica 1555-1619. AFB. Municipal, Sec. Antigua, caja 0138/002, Cuentas de Juan de Otaola, f. 36.
En 1642, en Arrieta se pagan 66 rs a Juan de Gardoqui, platero, por fundir yn cáliz quebrado, en AHEB, Parroquia de San Martín de Libano, Arrieta. Libro de fábrica II, 1628-1666. 5-1. En fecha más tardía, 1783, en Mungia se dice que se encargó a Juan Antonio de Venttades, patron, 7 vinajeras menores y un copón de plata para fundir y hacer otro copón grande que esta éste en el sagrario de San Antonio, en AHEB. Parroquia de Santa María y San Pedro, Mungia. Libro de fábrica 1699-1828. 29-4.

24 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 26-30; en 1792 la iglesia de Santa María de Ea paga 111 rs por la conducción de las alhajas de plata pertenecientes a la citada capilla de Nuestra Señora de Guadalupe a la villa de Bilbao para el gasto de Guerra, en AHEB, Parroquia de Santa María, Ea. Libro de fábrica 1771-1937. 2-1.

25 MAÑARICUA NUERE, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*. Bilbao, 1950, apéndice XVII, pp. 57-62. "Primeramente, una custodia dorada e esmaltada donde está el Santo Sacramento, que pesa seys marcos menos dos honças, con los doze Apostoles de bulto e con su crus ençima.
Yten más, un caliz con su patena dorados de plata, que pesan un marco e medio e una honça.
Yten más, otro caliz con su patena de plata dorada, que pesa un marco e medio e dos honças e medio.
Yten más, otro caliz de plata con su patena dorados que pesan dos marcos e medio e una honça e media.
Yten más, otro caliz de plata con su patena syn dorar, que pesan dos marcos menos dos reales.
Yten más, otro caliz de plata con su patena, la copa para de dentro dorada, que pesan un marco e media e dos honças.
Yten más, otro caliz con su patena de plata syn dorar, que pesan un marco e medio e una honça e medio.
Yten más, otro caliz con su patena syn dorar, que pesan un marco e medio e una honça e media.
Yten más, una crus de plata sobredorada con su Gesus con su pie de cobre, que pesa fasta treze marcos, segund la dejó el platero, e con el título de cristal. //
Yten más, una corona de nuestra Señora sobredorada con çinquenta e seys perlas e con catorze piedras de cristal contraechas, que pesa todo

Así por un lado, contamos con las obras de producción netamente vizcaína y las de procedencia foránea, flamenca. En ambos casos, conocemos a varios de los artífices, bien gracias a sus punzones, bien a las referencias documentales que nos informan sobre otros plateros activos por estas fechas en el territorio. La primera noticia nos lleva a 1430, cuando en una relación de bienes firma como testigo el platero Juan Beltrán[26]. De manera paulatina se fue ampliando la nómina de plateros en la villa de Bilbao, hasta alcanzar los trece en 1464, aunque también estaban activos en otros puntos del Señorío como Durango, Bermeo o Lekeitio[27].

Las obras de este momento de esplendor de la platería vizcaína que han llegado a nuestros días -desde finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI-, son cruces, custodias de caja cerrada, cálices, incensarios, hostiarios y crismeras. Estos modelos tipológicos se mantendrán hasta bien entrado el siglo XVI, concediendo poco a poco paso al renacimiento en lo ornamental, si bien estructuralmente mantendrán su formato hasta casi finales de la centuria[28]. Comparando el volumen de piezas de este periodo con, por ejemplo, el barroco que también conoció una etapa de esplendor en Bizkaia, su número es reducido, pues las razones aducidas con anterioridad provocaron la desaparición de muchas piezas. Los inventarios, cuentas y visitas a los templos ayudan a dar cuerpo a esta carencia física de piezas, y a través de ellos descubrimos la riqueza, variedad y tipología del ajuar litúrgico en aquel momento. También algunos documentos del ámbito civil permiten acercarnos a entender el valor social de la plata, como elemento de pago, dejado en prenda, empeño, etc[29].

Estos documentos no suelen ser muy descriptivos al mencionar las piezas y suelen limitarse a enumerarlas, aunque buscando paralelismos en otras regiones, podemos hacernos una idea de cómo serían aquellas sacristías, las capillas o las mesas de los nobles vizcaínos[30].

---

dos marcos e medio.
Yten más, una bolsa cubierta de aljófares blancos de diversas colores, que pesa con su seda e trença tres honças e media.
Yten más, un collar de plata dorada con su joyel, que pesa un marco.
Yten más, dos cadenas e un collar e çiertas cuentas e un coraçon e una cruçeta con su piedrras de grranatas, e otro joyel con tres piedras contraechas, e una crus e una caxita e dos *anus deys* e un remate e una crus de sant Andres e una crus pequeña con çinco piedrras contraechas, todo de plata e sobredorado, que pesa todo un marco e tres honças.
Yten más, una manilla de plata, que pesa nuebe reales.
Yten más, una çinta de seda e horo con seys chocallos de horo, que pesa todo diez ducados de horo.
Yten más, una nómina de horo, que pesa quatro ducados e medio de horo.
Yten más, un anillo de horo con su guarda, que pesa todo ocho ducados.
Yten más, un anillo de plata dorado, que pesa tres reales.
Yten más, una çinta de plata en texillo de con su cabo e ebilla (?) e treynta e çinco chatones, que pesa çinco honças menos un real.
Yten más, treynta y seys honças de coral, que son nuebe pieças, que pesan con su guarniçiones e una cadenilla de media plata, las dichas treynta e seys honças."
Más adelante, en el inventario de "Sábanas e cabeçales", se anotan "çinco candeleros de laton grrandes, çinco candeleros más pequeños de laton e otro de hierro, dos lanpadas e una linterna, una crus de laton vieja, tres corporales d´estaño, un açetre de laton".

26 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 77.

27 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 104. En 1461 son vecinos de la villa de Durango los plateros Juan de Unda y Rodrigo Abad, en HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango. Pleitos*, IV, Donostia-San Sebastián, 1989, pp. 252 y 266. En 1470 acuden como testigos en un litigio entre el cabildo de Santa María de Lequeitio y las anteiglesias de Ispáster, Gizaburuaga y Amoroto, los plateros Pedro Ochoa de Cearreta y Rodrigo de Goitia, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio*, I (1325-1474), Donostia-San Sebastián, 1992, p. 248.

28 Esta misma observación sobre la pervivencia de las formas góticas se recoge en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa*, I, Burgos, 1998, p. 197; MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 86.; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, I, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 142.

29 En 1432 Mari Iñiguez demanda a Pedro Díaz de Lecue una "votonadura de plata" que le dio en prendas hace siete años, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 42. Y en Balmaseda en 1483 Diego de Santíbañez estuvo preso en la cárcel hasta que no le ofreció al alcalde "vna taça de plata de vn marco e otros mill maravedis/ en dinero", en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 160.

30 Ochoa de Arbolancha en su testamento (1441-07-05) declara "tres taças de plata en prendas", "tres saleres de plata" y "un pichel de plata", en ARChV, Sala de Vizcaya, Pleitos Civiles, caja 0275.0003, leg. 120-3, ff. 42r-46r. El maestre de nao Martín Ibáñez de Marquina dejó en su testamento (1497-09-02), entre otras cosas, "honce piezas de plata, que son de syete platos, e dos escudyllas, e dos taças" y "vna taça, e vn salero de plata, e vn anillo de oro que pesa vna onça e nueve granos de oro", en LORENZO VILLAMOR, Felicitas, *Marki-*

Las obras conservadas y labradas en Bizkaia reflejan bien a las claras el influjo norteño y, como veremos, no sólo formalmente sino también en el ornato incluye elementos figurativos y otros detalles que nos acercan a los modelos de los antiguos Países Bajos[31].

Estudio tipológico

A pesar del discreto número de piezas conservadas en Bizkaia de este periodo, la calidad de las obras sitúa a la platería tardogótica vizcaína en un puesto destacado dentro del panorama peninsular.

La producción de los talleres bilbaínos ocupó un lugar preeminente en Castilla, y Bilbao se convirtió en el principal centro platero del norte, de donde surgieron creaciones propias que respiran influjos de Flandes, de gran calidad artística y técnica. Entre ellas merece destacar las cruces, como elementos emblemáticos de cada parroquia a cuya confección se destinaban importantes recursos, las custodias de caja cerrada, de las que la platería bilbaína cuenta con notables ejemplares, o los incensarios, que muestran una delicada labor de calados imitando la arquitectura gótica.

Cruces

Las cruces de la platería vizcaína confeccionadas en este periodo, constituyen un grupo notable y de buena calidad, que pone de manifiesto el deseo de las parroquias de dotarse de objetos artísticos distinguidos.

Al tratarse fundamentalmente de cruces mayores o procesionales, que eran el emblema de los templos durante las celebraciones litúrgicas y su insignia durante las procesiones, lo habitual era no reparar en gastos a la hora de hacer frente a su coste. Un ejemplo lo encontramos durante los años 1507 a 1510, en el pleito de Otaola (Zenarruza) cuando para encargar la hechura de la cruz nueva y afrontar su cuantía, se hicieron tres partes "la vna parte es del conçejo de la villa de Marquina, e la otra partes los fijosdalgo de la Tierra Llana, y la otra los labradores; e que las dichas tres partes dieron cada partyda vn honbre para haser la dicha cruz e dar la forma della, e quel conçejo de la dicha villa dio por su parte a Juan Gonçales de Arançibya, y los fijosdalgo de la Tierra Llana dieron el dicho Juan de Laca, e los labradores dieron a Juan Ruis de Basabe, e que los dichos tres honbres açetaron el dicho cargo, e que los dichos perrochianos de la dicha yglesia de Xemeyn fizieron cada vno su limosna para haser la dicha cruz"[32]. Por otro lado, el uso de la cruz mayor solía estar bien definido y convenía reservarla para celebraciones de cierto rango. Por lo que era frecuente la presencia de otra cruz menor, empleada para el culto ordinario y durante otros actos del culto considerados de catagoría inferior. En la villa de Portugalete sabemos que en 1487 se ordenó que "non diesen la crus mayor / para enterrar cryaturas e para salyr sobre fuesas quando fasen anibersaryos, saluo la crus / menor," y ordenan que la cruz mayor se pudiese sacar "al enterramiento e nuebe dias e anno e honrras de onbres e / mugeres de syete annos arriba". Sin embargo, parece que este mandamiento no se cumple demasiado y finalmente establecen penas de mil maravedís por incumplirlo[33]. Esta consideración como acompañante en los entierros de burgueses y otros ricoshombres, queda patente así mismo en un testamento de 1511 cuando se pone por condición para donar mil maravedís que a "los clerigos bengan a dar las/ bigilias e responsos a cada uno de nos/ otros quando falesçiere, e aconpan ñar/ el cuerpo todos o la mayor parte dellos// con la cruz de plata de las mejores fasta (roto)/ yglesia de San Françisco; e si como dicho (roto)/ no quisieren venir la mayor parte con l(roto)/ cruz, en tal caso mandamos que no ba(roto)/ga la manda de los dichos mill maravedís..."[34].

Contamos en Bizkaia con un grupo compacto de este tipo de cruces, si bien la documentación nos confirma la existencia de otros ejemplares que hubo desde el

na-Xemein. Estudio histórico-artístico, Bilbao, 1996, p. 272.

31 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, p. 50; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011, p. 46.

32 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; SARRIEGUI ERRASTI, María José, *Colección documental de Santa María de Cenarruza. El pleito de Otaola (1507-1510)*, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 159.

33 HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de decretos y actas de Portugalete (1480-1516)*, Donostia-San Sebastián, 1988, pp. 21-22.

34 Autos de apertura del testamento conjunto de Antón Sáez de la Pobeda y doña Teresa de Salcedo, matrimonio, vecinos de Bilbao, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo Foral de Bizkaia. Sección Judicial. Documentación Medieval (1284-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2006, p. 319.

siglo XV. En 1482, durante una numeración de sepulturas en la bilbaína iglesia de San Antón, se anota que una de las fuesas "traspaso e dio el dicho Ochoa Martines a Sant Anton para la cruz de plata que se ha fecho"[35]. Las referencias en inventarios parroquiales son igualmente frecuentes, ocupando la cruz uno de los primeros items junto con la custodia. En la parroquia de Santa Ana de Durango se anota una "cruz mayor dorada, mandada fabricar por el bachiller Arrázola" y otra "de plata, costeada por los parroquianos"[36]. Como vemos, la cruz, enseña del templo, se prestaba a la perfección para ser objeto de donación, quedando de manifiesto la generosidad y benevolencia del donante frente al resto de los fieles. Un hecho que, en este caso, si suele quedar perpetuado en los inventarios. Lo mismo sucede en 1545 en la iglesia de San Juan de Molinar (Gordexola), cuando hace inventario de sus bienes, y entre ellos se cuenta una cruz con crucifijo de plata dorada, procedente de la donación de Martín de Villanueva[37] .

Sin embargo, otros aspectos estéticos, artísticos o sobre su hechura no suelen estar detallados, y únicamente suele recogerse el dato de estar dorada o de contar con alguna efigie. Este es el caso de "una cruz de plata con su crucifijo e nra. señora sobredorada" que tenía la iglesia de San Esteban de Etxebarri en 1549[38]. A veces puede anotarse su peso, señal de haber empleado una cantidad de plata reseñable, como sucede en Mungia en 1513 cuya fábrica contaba con una cruz de plata que "pesaba cinco marcos e está en Bilbao aderezarse"[39]. La cantidad de plata empleada o lo que se paga a los artífices nos ponen también en la pista del tipo de empresa que suponía realizar una cruz nueva. Los importantes descargos, incluso pagados a plazos, liquidados a los plateros a comienzos del siglo XVI, nos permiten aventurar que estas cruces que se estaban realizando en distintas partes del Señorío debían ser acordes a las nuevas fábricas que por entonces también se estaban renovando. La floreciente etapa económica que atravesó Bizkaia en ese momento histórico, impulsó la renovación y/o remodelación de sus templos, y a su vez, la del ajuar litúrgico. Así pues, las viejas cruces de metal, quedarían arrinconadas[40], mientras el dinero que fluía, las corrientes artísticas venidas del Norte y las ganas de modernidad, contribuyeron definitivamente a ir sustituyendo las piezas destinadas al culto.

El centro platero por excelencia del Señorío fue Bilbao, y suponemos que la mayor parte de las cruces de este momento nacería en alguno de aquellos talleres. La ausencia de punzones en la mayor parte de ellas, no nos permite certificar otros datos. Esta falta de sellos, respondía a la inexistencia de una ordenanza propia para garantizar la calidad del metal. Fue en 1483 cuando el concejo bilbaíno adoptó las mismas normas sobre marcaje que funcionaban en Vitoria-Gasteiz, señalando la obligatoriedad de poner el punzón de autor y de marcador. Y desde 1488 se instauró en todo el territorio nacional el sistema del triple marcaje, al modo burgalés[41].

Las cruces más antiguas no presentan por tanto ningún punzón, y responden al modelo de cruz latina estilizada, de brazos rectos decorados en toda su superfice con motivos vegetales troquelados a modo de rosetas, y con ensanches tetralobulados donde se superponen placas con el Tetramorfos o ángeles pasionarios. Los extremos son flordelisados, y se adornan con cardinas y otros vegetales estampados, y a veces algún botón al centro. Esta tipología de cruz alcanzó gran popularidad por toda Castilla hasta bien avanzado el siglo XVI, y está inspirada en modelos de los Países Bajos[42]. De este modelo, denominado "tipo de cruz vasca"[43], contamos en Bizkaia unos cuantos ejemplares, entre los más antiguos uno en

35 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500)*, Donostia-San sebastián, 1999, p. 478.

36 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. IV, pp. 232-233.

37 AHEB, Iglesia de San Juan de Molinar (Gordexola), libro de fábrica 1 (1536-1628), f. 70.

38 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 398.

39 GUTIERREZ BILBAO, Juan, *Historia de Munguía*, Bilbao, 1933, pp. 213-214.

40 Idem. En Mungia, en 1513 se registra una cruz de latón, vieja, dorada, y otros objetos de azófar, hierro, cobre y estaño.

41 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 121, Bilbao, octubre-diciembre 2008, p. 139.

42 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, p. 46. Y algunos modelos similares, pueden verse en http://balat.kikirpa.be/photo_print.php?path=B004403&objnr=10058005&lang=fr-FR , http://balat.kikirpa.be/photo_print.php?path=M261876&objnr=10056377&lang=fr-FR , http://balat.kikirpa.be/photo_print.php?path=M098144&objnr=10066572&lang=fr-FR , http://patrimoine.region-bretagne.fr/gertrude-diffusion/dossier/croix-de-procession/3e020542-b134-4f13-b7de-1a2f57249660 , http://patrimoine.region-bretagne.fr/gertrude-diffusion/dossier/croix-de-procession/c3611e18-e752-44c4-a023-e2fd7dc0ec53

43 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 103.

Cruz de Ispaster (nº inv. 4)

Galdakao (nº inv. 2) y otro en Arrieta (nº inv. 1) fechados hacia 1475. Arrancan de una macolla de manzana, de regusto flamenco, que en el caso del ejemplar galdacanés se estiliza, mientras la de Arrieta mantiene su formato más achatado. El cañón es corto y de sección poligonal, hexagonal. La cruz de Arrieta es de plata en su color con algunas partes doradas. La decoración de la chapa de los brazos está realizada con diseños troquelados de círculos donde se inscriben cuadrifolios, mientras en los extremos flordelisados exhibe cardina. Rodeando los brazos exteriormente, corre una fina cenefa de florecillas fundidas, muy perdida. Los ensanches de los brazos se decoran con placas sobredoradas con los símbolos de los evangelistas, el ángel de San Mateo y el toro de San Lucas, y con varias figurillas de ángeles con instrumentos de la Pasión, que se repiten en el reverso junto a los evangelistas Juan y Marcos. Justo en la base de la cruz, tanto en el anverco como en el reverso, se disponen dos pequeñas figurillas de la Virgen y San Juan. Por el anverso, preside un Cristo de anatomía adelgazada, cintura y costillas marcadas, que mira al frente. Se cubre con perizoma largo, con generosos pliegues que se recoge a derecha e izquierda. El gesto es doliente y lleva el cabello lacio cayendo sobre los hombros. Está tocado con corona de espinas, y se culmina con nimbo en forma de sol radiado. Por la parte trasera el cuadrón central está ocupado por un templete de arquitecturas góticas fundidas y peana con detalle de despiece, que alberga la imagen de bulto de San Martín obispo en pie, tocado con mitra, y sujetando el báculo con una mano, mientras con la otra exhibe libro abierto. La macolla de donde parte la cruz, es esférica recorrida por gajos decorados a buril discretamente con tracerías, que en el centro se interrumpen por ocho losanges donde están burilados los bustos de los apóstoles San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago. El cañón por su parte, de plata en su color, está dividido en dos alturas idénticas y se ornamenta con pares de tracerías góticas grabadas en cada una de sus secciones.

Muy similar a esta obra es la citada cruz de Galdakao (nº inv. 2), que mantiene el mismo formato, igual decoración estampada, y placas con ángeles de la Pasión en los ensanches, en anverso y reverso. A excepción del Cristo toda la obra está sobredorada, y la mayor diferencia está en el nudo, que mantiene el esquema de manzana con gajos, aunque más estilizada. En la parte central se decora igualmente con chatones romboidales con algunas letras (V, F, O, I…), cuyo fondo seguramente llevaría esmaltes. El enchufe es poligonal y en su color, y carece de ornato, salvo por unas molduras que ocupan la parte baja, central y alta de la pieza. Lo mismo que en la cruz de Arrieta, el Cristo muestra un potente dramatismo, que se logra por la expresividad de su anatomía, con el torso adelgazado y bien marcadas las costillas, y un rostro sereno pero sufriente. Gracias a la documentación, sabemos que la pieza tuvo que ser aderezada en 1598 porque "estaba abollada y torcida de un brazo"[44], y en fecha más tardía (1831) se realizan otros pagos por "clavetear y limpiar la Cruz mayor"[45]. A comienzos del siglo XX, se informa al Obispado de que tienen una "cruz parroquial antigua, inservible, de chapa adherida a la madera" que se encuentra tan deteriorada que "sería inútil su reparación o cuando menos de muchísimo coste", por la que les habían ofrecido 400 pesetas[46]. Piden por ello poder enajenarla y adquirir otra con su importe, pero la respues-

44 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de Santa María, Galdakao, cuentas de 1598-1599.

45 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997p. 348.

46 AHEB, iglesia de Santa María, Galdakao, Papeles varios, año 1904.

Cruz procesional de Galdakao (detalle). (nº inv. 2)

ta fue que "la cruz parroquial ... es importante por contar con siglos de existencia y fue, en su tiempo, un escogido ejemplar de orfebrería de estilo gótico, que es el dominante en sus dibujos", por lo que finalmente se dice que "no procede la enajenación", "que se conserve" y que en caso "de restaurar usar en el interior o en procesiones cercanas"[47].

El gran parecido entre esta cruz y la de Arrieta, con otras del territorio, permite adscribirlas a talleres vizcaínos, fundamentalmente bilbaínos, que funcionarían siguiendo unos cánones, modelos y fórmulas estereotipadas, que lograron gran aceptación, lo que les hizo perdurar durante casi toda la centuria.

A pesar de encontrarse en paradero desconocido, la cruz de Urduliz responde igualmente a esta misma tipología, a excepción del nudo que parece más moderno (nº inv. 3)[48]. El Cristo, a juzgar por la única imagen que se conserva, parece contemporáneo a la pieza, aunque discreto, y en el reverso, se dispone un templete gótico, con peana y dosel que acoge una figura masculina en pie que no podemos identificar con claridad, pero que por la pose y atributos pudiera ser un Ecce Homo, también de mediana ejecución. En los ensanches de los brazos, llevaría en origen chapas con el Tetramorfos, si bien, la mayoría fueron sustituidas por apliques de trebolados de cuatro hojas en una fecha desconocida.

Otra pieza que se engloba dentro de este grupo es la cruz de Mundaka (nº inv. 6), que perpetúa idéntica de-

Cruz procesional de Galdakao (detalle Cristo). (nº inv. 2)

coración estampada, evangelistas en los ensanches de los brazos, y un Cristo gótico doliente de morfología magra, vestido con paño de pureza largo y dorado, de plieges quebrados. Detrás de esta imagen hay escudo con marcas de mercader, que se vuelven a repetir en los ensanches del reverso, y que nos recuerda el tipo de oferentes que tenía la Iglesia, mercaderes y nuevos ricos que volcaban sus anhelos, su piedad, en la confección de estas obras, buscando también su propia redención con la dádiva de este tipo de objetos a sus parroquias. La marca se incluye dentro de una suerte de escudo heráldico, con ondas en la punta, y una banda de fajas horizontal a la izquierda, que recuerda algunas marcas de mercaderes ingleses[49]. La zona de la ría de Mundaka y hasta Bermeo fue un área de control de los Arteaga[50], por lo que podríamos pensar

47 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, pp. 348-349.

48 SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 145, figs. 155 y 156.

49 REDONDO PARES, Iban, "Mercaderes de arte, arte para mercaderes. El mercado artístico durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)", en VV.AA., *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la españa gótica (1350-1500). IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval*, Madrid, 2015.

50 DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, "Patronos y linajes en el Señorío de Bizkaia. Materiales para una cartografía del poder en la baja Edad Media", en *Vasconia*, nº 29, Donostia-San Sebastián, 1999, pp.

Cruz procesional de Mundaka (detalle). (nº inv. 6)

en vincular esta marca a ellos, sin embargo su escudo familiar difiere mucho de este sello.

Por el reverso, al centro, lleva el Cordero Pascual y flor. Con posterioridad la cruz fue intervenida, añadiéndose la pedrería de los brazos por el anverso, y las cráteras que rematan los brazos en el siglo XVII, y posteriormente se haría la base rococó fruto de unos "aditamentos" realizados en 1762[51]. Mucho más reciente es el añadido del halo metálico en la parte central.

Una pieza importante por su hechura, calidad técnica y artística, es la cruz de Ispaster (nº inv. 4), que se engloba en este nutrido grupo de cruces de fines del gótico en Bizkaia. A pesar de mostrar huellas de haber sido reparada en alguna ocasión con apliques de latón, resulta una obra coherente, de un platero bien informado en el gusto gótico aunque conocedor ya de algunas novedades renacientes. Es una pieza de tamaño considerable, en plata sobredorada, con brazos rectos flordelisados y ensanches mixtilíneos para las figuras del Tetramorfos y ángeles pasionarios: por el anverso, el toro de San Lucas y el león de San Marcos, ambos con filacteria y el nombre, y en el travesaño mayor, un ángel sujetando la cruz al centro, que nos recuerda al Trono de Gracia, y en la parte baja otro ángel sin cruz; por el reverso, ángel con filacteria en el vástago vertical (Mateus), y tres ángeles (uno con filacteria) e instrumentos de la Pasión. La decoración de las chapas de la obra sigue la pauta habitual, a base de círculos tangentes estampados, donde se insertan tetralóbulos, mientras los vegetales blandos se dejan para los extremos. Aquí justamente han sido sustituidos los tradicionales botones de metal por cristales blancos, que serán una injerencia moderna. Hasta aquí la cruz responde a la tipología más estandarizada en este tipo de obras. Sin embargo, lo de mayor calidad son las figuras protagonistas en anverso y reverso. Por el frente, preside un Cristo de fisionomía bien modelada, rasgos más naturalistas y cadera marcada, que se cubre con perizoma corto de paños blandos sujeto al centro, y nos acerca más a modelos más evolucionados. Deja caer la cabeza hacia un lado e igualmente naturales se deslizan las guedejas sobre los hombros, en las que se han marcado con detalle los cabellos. Su rostro es manso y se toca con corona de espinas. Tal como apunta Barrón, se trata de un modelo de Cristo gótico frecuente en los talleres burgaleses desde 1493, que está inspirado en grabados nórdicos, y que se asemeja a otro de la cruz de Barambio (Álava) igualmente adscrita a talleres bilbaínos[52].

Por el reverso, destaca la soberbia figura de bulto de San Miguel arcángel que, ataviado como guerrero con todo lujo de detalles (escarpe, greba, rodilleras, quijote, falda sobre barriga, falda de la loriga, guantelete y manoplas, avanbrazo, codal, peto…), retiene bajo sus pies a un monstruoso demonio de piel escamosa, ayudado por la lanza que ha perdido y asiría con la derecha. El arcángel se muestra sereno, con rostro juvenil, y está dotado de unas aparatosas alas, que junto al generoso manto contribuyen a dotar de mayor magnificencia a la obra. Demonio y arcángel se sitúan sobre una peana prismática almenada, cuyas facetas se decoran con estilizadas tracerías góticas a buril. En este caso la pieza está marcada en distintas partes, con el punzón de Bilbao y con otro sello que será de marcador: un escudete con la figura de un pajarito que el profesor Barrón ha identificado con un *otatxori* -en castellano una collalba, un tipo de pájaro de cola blanca o gris que suele posarse en matorrales y en las puntas de la argoma-, por lo que se ha asociado con

26, 43-44.

51 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Mundaka, 1694-1771, cuentas de 1762, s/f.

52 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

Cruz de Ispaster (detalle). (nº inv. 4)

Pedro Martínez de Otaza[53], al que hemos encontrado activo en Bilbao entre 1470 y 1512.

Dentro de este grupo de cruces se incluye también la de Arantzazu (nº inv. 8), que mantiene el mismo formato y decoración que las anteriores. La nota de modernidad -seguramente realizada ya a mediados del siglo XVI-, la aportan los remates abalaustrados gallonados de los brazos, el nudo estructurado en dos niveles separados por escocia, a modo de cuerpos gallonados cóncavos, y el Cristo, una expresiva figura fundida que nos habla ya de manierismo. En opinión de Barrón es posible que estos aditamentos fueran obra de Pedro de Pilla, que trabaja siguiendo patrones góticos pero en clave cercana ya al renacimiento[54].

Con este mismo concepto encontramos la cruz de San Martín de Albizu en Orozko (nº inv. 7), que mantiene el formato de cruz gótica, aunque será obra ya de la tercera década del siglo XVI. Es de plata en su color, salvo por algunos detalles: placas figurativas de los ensanches, botones de los lises, nimbo sobre Cristo y perizoma, cuadrón del reverso. La cruz apea, encajada en una pieza troncopiramidal flanqueada por balaustrillos, sobre una macolla de manzana achatada recorrida por algunos gajos convexos, que en su parte inferior sustituye por vegetales, acantos. Luego le sigue un mastil cilíndrico decorado con una delicada labor burilada de vegetales y arreos militares, muy del gusto renacentista. Y termina en otro segundo nudo, de igual esquema que el de arriba, aunque mayor tamaño. Estos elementos, junto con el Cristo, nos anuncian ya la llegada de las formas renacientes que conviven durante largo tiempo con los esquemas góticos. Así pues, el Cristo presenta un estudio anatómico estudiado, con ligera flexión de las piernas y detalle de la musculatura del torax. El *perizonium* se pega al cuerpo, y es de paños ligeros y plegado suave, anudándose a la izquierda. El gesto se humaniza, con la boca entreabierta y el ladeo de la cabeza, y el cabello está solucionado a modo de mechones ondulantes, especialmente cuidados en la barba. No lleva corona de espinas, pero si un nimbo de rayos flameantes dorado, añadido con posterioridad. También doradas son las chapas de los ensanches que, como es frecuente, representan ángeles con instrumentos de la Pasión (cruz, corona, látigo, lanza, escalera, columna, clavos, martillo…) y las figuras del Tetramorfos por el reverso, que sujetan filacterias y los símbolos que les son propios. En esta parte trasera, el cuadrón central se decora con una placa cuadrangular dorada que encierra una mazonería gótica de tres calles, cubierta al centro con doselete, que se destina a acoger tres imágenes (una de ellas perdida), siendo la central una Virgen en pie fundida. La cruz no tiene marcas, pero vemos que se ajusta a la perfección a los modelos realizados por los talleres locales del momento. También conviene señalar, como apunta Barrón, que conocemos la presencia de los plateros Juan y Pedro de Bengoechea, naturales de Orozko, en los años veinte de la centuria[55].

53 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería 2008*. Murcia, 2008, p. 107; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 121, octubre-diciembre 2008, p. 142.

54 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

55 En 1520 son citados en una obligación ambos hermanos, para pagar una cantidad de dinero en "razón de cierta sardina, buena e marchante", en SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 195; recogido por BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de*

Por estas fechas se realiza otro modelo de cruz ligeramente distinto a las citadas, que mantiene la estructura de los brazos idéntica a ellas, pero se diferencia por la confección de la macolla de tipo arquitectónico. Dentro de este grupo contamos con una cruz de Kortezubi (nº inv. 5), realizada en las primeras décadas del siglo XVI, y que luce una macolla en castillete de doble registro posada sobre cañón hexagonal. La arquitectura exhibe contrafuertes cilíndricos almenados en las aristas, que se rematan por chapitel. Cada una de las facetas muestra un vano con tracería gótica, a las que con seguridad acompañarían otros elementos arquitectónicos perdidos. Los brazos repiten la decoración de medallones estampados y los ensanches para el Tetramorfos, exceptuando el superior, por el anverso, que muestra la figura de Santiago peregrino, clara alusión a la titularidad de la parroquia comitente. El Cristo, más discreto en su factura que otros ejemplares, se sujeta con tres clavos y es de anatomía esquemática, tapándose con paño corto que está sobredorado. Por detrás la cruz lleva un sencillo querubín alado al centro, amén de los acostumbrados ángeles pasionarios de los brazos.

La cruz presenta algunos torpes arreglos en los brazos, y parte de la crestería tampoco es la original, como así mismo sucede con los conopios del nudo.

Con un nudo en castillete, aunque obra mucho más rica, destaca la cruz de Busturia (nº inv. 11), firmada por el platero Pedro de Pilla, y cuya calidad ha sido reconocida en varias publicaciones[56]. Esta monumental obra refleja bien a las claras ese momento de tránsito vivido en los talleres plateros bilbaínos entre el gótico y el renacimiento. No nos detendremos en este caso, en recordar los pormenores de su estructura gotizante, por no redundar en lo apuntando en las obras precedentes, sino que centraremos el comentario en los detalles ornamentales del nuevo estilo. Así pues, a los brazos de la cruz se incorporaron remates de balaustres gallonados, y corriendo por todo su contorno, sustituyeron la cenefa de florecillas medieval, por una serie de balaustrillos fundidos formando eses y pequeños cogollos, que dotan de mayor delicadeza a la pieza. La figura de Cristo presenta un tratamiento naturalista, expresivo, con el cuerpo ligeramente girado –como la cabeza-, las piernas semiflexionadas, y el tronco y brazos marcando musculatura, revelando la tensión del momento. El paño de pureza, dorado, es corto, de telas suaves y con un amplio nudo sobre la cadera izquierda. Su gesto no refleja angustia, más bien serenidad, y entorna los ojos hacia abajo. El tratamiento del cabello es minucioso, delicado, y denota virtuosismo y cuidado en su ejecución. Sobre esta figura, se sitúa un medallón circular con una cruz al centro. De notable calidad es de igual modo la figura del reverso. Se trata de una Inmaculada, con las manos en actitud orante, que flexiona y adelanta una pierna, otorgando movilidad a los paños. Mira al frente y se toca con corona bajo la que asoman largos mechones, uno de los cuales se desliza por delante. La figura se sitúa entre una peana y un dosel prismático que se decoran con vegetales simétricos burilados, mientras a los lados le acompañan las figurillas fundidas, sobre pilares de tradición gótica, de San Pedro y San Pablo. La fusión del contenedor gótico con el nuevo ornato, se hace aún más patente en el nudo. Es una elegante macolla de tipología turriforme, conformada en dos alturas, de sección poligonal, y remates cilíndricos en los vértices, que despliega en cada una de sus facetas un buen repertorio del ornato renacentista, bajo vanos de medio punto: grutesco, putti, máscaras, salvajes, veneras… El enchufe y la pieza que lo conecta con el nudo, son de sección poligonal, aunque de nuevo deco-

Eloy García. Bilbao, 2006. Cd-Rom; y BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería 2008*. Murcia, 2008, pp. 107-108.

56 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 52-53; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 41-59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 121, octubre-diciembre 2008, p. 149; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería 2008*. Murcia, 2008, p. 108; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cruz procesional" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 210-211; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 570; LIZARRALDE, José Adriano de, *Andra Mari de Vizcaya*, Bilbao, 1934, grabado 30, p. 87; LÓPEZ DEL VALLADO, Félix, "Arqueología de las tres provincias vascongadas" en CARRERAS Y CANDI, Francisco (dir.), *Geografía general del País Vasco-navarro*, Barcelona, 1921, p. 940; SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 144, figs. 151 y 152; YBARRA y BERGÉ, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 310.

rados enteramente por vegetales a *candelieri* repujados. Por fortuna, esta magnífica obra no queda en el anonimato, y muestra punzones en distintas partes: la topográfica de Bilbao, un signo estrellado que será del marcador (quizás el mismo Pilla) y el punzón de Pedro Pilla (P/ PILA). Este artifice, activo en Bilbao en las décadas centrales del siglo XVI, tuvo un padre de nombre homónimo (Pedro Saez de Pilla), que acaso fuera también platero, como solía ser frecuente. A juzgar por la hechura de esta obra y las fechas de su ejecución, podemos adjudicarlo a Pedro Pilla, el segundo[57]. Por otra parte, siguiendo al profesor Barrón, puede ser esta la cruz que Pilla, marcador y contraste de Bilbao por entonces, entregó en Gernika en 1550 por cuya confección cobró 28.392 maravedís[58]. En el documento se detalla la cantidad y piezas de plata empleada, así como su peso y el coste de cada hechura[59].

A este mismo artífice podemos adjudicar la factura de una cruz de Igorre (nº inv. 10), en la que se hace patente todavía esa fuerte resistencia a asumir lo renacentista, optando por ir incorporándolo paulatinamente en lo ornamental pero apostando todavía por fórmulas medievales. Como decimos, lo estructural es goticista, el fondo estampado de rosetas también, los apliques de los ensanches y la crestería vegetal del contorno le siguen; sin embargo, hay otros elementos que delatan las nuevas modas. Así sucede son los remates de los brazos, a modo de perinolas con eses fundidas, el cañón cilíndrico con doble macolla semiesférica achatada dividida por escocia que se decora con gallones, cintas de vegetales y querubines, por no decir del Cristo, sujeto con tres clavos, pero que exhibe una anatomía bien proporcionada y fibrosa, sujetándose el paño de pureza, de pliegues blandos y cierto movimiento, a la izquierda. El rostro está igualmente estudiado, con ademán sereno y natural, como así ocurre con el tratamiento de los cabellos, en los que se ha puesto celo en definir los mechones. La parte posterior del cuadrón central está ocupada por un templete de frontón triangular y columnas abalaustradas, que encierran la figura de la Virgen con el Niño en pie, elevados sobre un querubín. A pesar de no presentar marcas, la similitud de esta cruz con la de Busturia, en los aspectos formales y en su calidad, nos permite adscribirla al taller de Pedro Pilla, a mediados del siglo XVI[60].

Por esas fechas se haría también la cruz de Sopela (nº inv. 9), en la que se hace mucho más evidente el nuevo estilo. Mantiene la estructura gótica, que tanto debió gustar a los vizcaínos, pero prescinde de las rosetas troqueladas para el fondo, dando paso a roleos vegetales ondulantes y al *candelieri*, que en los extremos se convierten en capullos y cálices de flores. La crestería que bordea los brazos es también de hojitas encadenadas con perinolas, y los remates de los brazos se realizan a modo de cráteras con eses fundidas. En estos lises incorpora cabujones de cristal de roca, en lugar de botones de plata, ennobleciendo la obra. El Cristo crucificado, por su parte, es de anatomía adelgazada, no tan proporcionado ni fibroso como cabría esperar en una pieza de esta cronología, y con paño de pureza corto anudado a un lado, formando pliegues blandos. Deja caer la cabeza hacia un lado y muestra gesto contenido con los ojos cerrados. Sobre él, un nimbo radiado con cruz central, dorado. Por detrás, el espacio central lo ocupa una hornacina dorada de fecha posterior, con mazonería clásica, que da cabida a las figuras fundidas de la Virgen con el Niño en pie, y San Pedro portando las llaves y un libro. El pie que acompaña a esta cruz, es una doble macolla hemiesférica achatada, seccionada por escocia, que se decora con gallones convergentes arriba y abajo, y sucesión de arquillos ciegos de medio punto en el espacio intermedio de la pieza mayor. A ello se unen algunos acantos en la parte que acoge la cruz y cadeneta geométrica. Encajan estos cuerpos en un cañón cilíndrico, sin decoración. Las placas con el Tetramorfos portando filacterias, y los ángeles con Arma Christi, se mantienen en los ensanches, lo mismo que la estructura general medieval, si bien en esta pieza se certifica esa lenta superación del último gótico, que se produce mediada la centuria.

57 En una foguera de Bilbao de 1511 se anota que "En la calle de Artecalle. "En las casas de Pero Saes de/ Larrea, platero, bibe el mis/ mo e Pero Saes de Pilla, el mas/ viejo", en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera-vecindario de las villas de Vizcaya de 1511*, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 293.

58 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 121, octubre-diciembre 2008, p. 149.

59 AFB, Notarial, Bilbao, N0483/0145, Escribano Martín de Rigoitia.

60 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 121, octubre-diciembre 2008, p. 153; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería 2008*, Murcia, 2008, p. 108.

Como vemos en estas cruces de mediados del siglo XVI, se van incorporando nuevos motivos en la decoración y se sirven de otros modelos figurativos para las imágenes.

Si no se hubieran perdido algunas cruces a lo largo del tiempo por distintas vicisitudes, a este grupo se unirían unas cuantas más, como la que la colegiata de Zenarruza pagó al platero Juan de Calabria en 1521, cuyo costo ascendió a 81.000 maravedís[61]; la que había en Lekeitio que fue soldada por Pedro de Escalante en 1541[62] y más tarde aderezó el platero Lope de Marquina en 1554[63]; la que ese mismo año arregló Pedro Pilla en la iglesia de Santiago de Bilbao, que se había dañado en un *aguadutxu*[64]; otra que este mismo artífice estaba haciendo por mandato de Pedro Jiménez de Bertendona, que pesaba seis marcos[65], estaba cubierta de "relieves y pilastras" y por la que más tarde se entabló un sonado pleito entre el Ayuntamiento y los descendientes del donante[66]; una cruz de plata en Orozko por la que se pagaron 156 ducados de oro a Martín de Arrieta[67]; también otra que encargó en 1560 la iglesia de Lemoiz a Martín de Olarza[68]; o la que se terminó de pagar en 1562 en Lezama al platero Juan de Larrea, por un importe de 46.308 maravedís[69].

Este tipo de cruces tardogóticas se fabricaron habitualmente en plata, pues eran el emblema de la parroquia y por tanto debían de confeccionarse en los materiales más nobles. Sin embargo, siguiendo estos mismos prototipos se realizaron versiones más baratas que reproducían estructural y ornamentalmente los diseños de las piezas de plata. Es el caso de una cruz de la iglesia de San Andrés de Etxebarria, de láminas de latón estampadas y repujadas sobre alma de madera (nº inv. 9-M). Los brazos son flordelisados, con ensanches intermedios y roleos recorriendo su superficie. Se trata de una pieza funcional, únicamente decorada por el anverso, y que estaría en parte esmaltada tal como revelan los restos rojos del único medallón que conserva. Labrada también en los albores del siglo XVI, otra pieza de estas características hay en la iglesia de Santa María de Montellano en Galdames (nº inv. 8-M). De chapa de latón, repite los brazos terminados en lises con ensanches, y también el ornato a base de rosetas y espino ondulante estampado y repujado. El Museo de Bellas Artes de Bilbao guarda también en su colección otra cruz procesional que responde en todo a los modelos imperantes en los talleres castellanos hacia 1500, aunque realizada en chapa de cobre con algunas aplicaciones de esmalte en azul traslúcido en las placas de los ensanches y cuadrón central (nº inv. 7-M).

Custodias

El apartado de las custodias constituye un excelente muestrario de la calidad artística y técnica alcanzada por los talleres orfebres vizcaínos. En la documentación, se denomina custodia al recipiente donde se guarda el Santísimo Sacramento, que no está a la vista de los fieles, y es solamente después de Trento cuando el formato de la custodia va adoptando otra tipología, de tipo sol o de asiento, que tendrá gran protagonismo en algunas celebraciones, como el Corpus Christi.

Así pues las parroquias contaban con una única pieza que servía para contener la Sagrada Forma y que solía guardarse en el sagrario. Su función era custodiar con la máxima decencia el cuerpo de Nuestro Señor, y por ello, sobre todo en los templos más pudientes, se labraron importantes custodias, unas cajas, píxides o arquillas con pie elevado decoradas con el ornato propio de finales del gótico. Normalmente se trata de un cuerpo de sección poligonal, con elementos arquitectónicos góticos, decoración burilada y fundida, y a veces leyendas alusivas a su donación. La custodia, junto con la cruz, constituían los elementos más importantes en la liturgia, y así se deja ver en los inventarios o en el dinero destinado a su fabricación.

En la documentación cuando se habla de custodia, hasta las disposiciones emanadas de Trento, hemos de entender que estamos ante una pieza de esta tipología. Por poner unos ejemplos, en el inventario de la iglesia de Begoña de 1503, se anota que hay "una custodia dorada e esmaltada donde está el Santo Sacramento, que pesa seys marcos menos dos honças, con los doze Apostoles

61 AFB, libro becerro primero del Archivo de Zenarruza, cuentas de 1521, fol. XLVIII vº, sig. Zenarruza 28.
62 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1536-1551. Cuentas de 1541.
63 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Cuentas de junio de 1554.
64 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1533-1554, Cuentas de 1554, f. 165v.
65 AHEB, id., inventario de 1547.
66 AFB, Municipal, Bilbao, Antigua, 0079/002/003.
67 AHEB. Libro de bautizados, matrimonio y defunción. Orozko-San Bartolomé. 1549-1588, f. 65.
68 AFB, Judicial, Corregimiento, Notarial, JCR2659/347.
69 AFB, Judicial, Corregimiento, Notarial, JCR1544/050. En este caso el visitador mandó que no se pagara al platero por defectos en la forma de contratación, pues no se había pedido licencia.

de bulto e con su crus ençima"[70]; también sabemos que antes de 1512 Pedro López de Ibaseta realizó una custodia para la colegiata de Zenarruza[71]; o que en Mungia en 1513 había "una custodia de plata con una crucecita en que lleva el Santo Sacramento"[72]. De mediados de la centuria, sabemos que en 1549 en Etxebarri se anota en el inventario "una custodia chiquita con sus cruces doradas"[73], y que el platero Pedro Pilla aderezó la "custodia grande" de Santiago de Bilbao, porque estaba deslavada y descabezada[74].

Entre las piezas que afortunadamente han llegado a nuestros días con esta tipología de caja cerrada, contamos en primer lugar con una custodia de Castro Urdiales (nº inv. 12) que se expone en la actualidad en el Museo Diocesano Regina Coelli (Santillana del Mar, Cantabria)[75]. Se eleva sobre un pie estrellado mixtilíneo que combina gajos en dos tamaños, mostrando los de mayor formato escotaduras cóncavas en los bordes. Los campos estrechos son lisos, presentando tres de ellos sendos orificios que en la actualidad no cumplen ninguna función, pero que tal vez acogieran medallones con esmaltes como sucede en alguna otra custodia[76]; por otra parte los lóbulos más anchos llevan decoración de ramas y hojas carnosas, entre los que se mezcla algún fruto y un león, tan del gusto en el repertorio ornamental noreuropeo. Tres de estos lóbulos llevan además chapas esmaltadas

Custodia de Castro Urdiales (Cantabria). (nº inv. 12)

superpuestas, que lucen la escena de la Piedad, el Calvario y San Cristóbal con el Niño en sus hombros, inspiradas igualmente en modelos de grabados flamencos (el San Cristóbal recuerda a una estampa de Israhel van Meckenem, y la Crucifixión reproduce una del Maestro de la baraja de cartas[77]). El astil es de sección poligonal, con arquerías y tracerías caladas fundidas en el gollete de la parte baja, y un nudo hexagonal sobre él igualmente arquitectónico. Cada faceta está ocupada por ventanales rematados en gabletes con grumitos vegetales, que encierran rosetones y tracerías delante de los cuales se sitúan pequeñas figuritas fundidas en su color de la Virgen en pie con el Niño, San Juan Bautista, María Magdalena, dos apóstoles y una santa coronada sin identificar (Santa Catalina?). El nudo cierra con cubiertas inclinadas hacia el astil, que en este pequeño tramo repite la decoración de arquerías buriladas. La caja es un cuerpo hexagonal, con cubierta piramidal achatada y base del mismo formato. Los campos de la tapa y el friso principal se deli-

70 DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, LEMA PUEYO, José Ángel, MUNITA LOÍNAZ, José Antonio, DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527)*, Bilbao, 2010, pp. 239-251.

71 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, capítulo X, Bilbao, 1930, p. 112.

72 GUTIÉRREZ BILBAO, Juan, *Historia de Munguia*, Bilbao, 1933, p. 213.

73 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 398.

74 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1533-1554, f. 165v.

75 CAMPUZANO RUIZ, Enrique, *El gótico en Cantabria*, Santander, 1985, pp. 492-493; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 102-106; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 105 ; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom.

76 Custodia, Zaragoza o Valladolid, hacia 1500, colección del Metropolitan Museum of Art (Nueva York), nº inv: 1999.206.

77 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 27.

mitan con cenefa fundida de hojas y grumos vegetales, mientras las facetas de la caja y las escenas se separan por contrafuertes, siendo las facetas laterales mucho más pequeñas que las frontales. Estas imágenes están realizadas a buril y representan escenas de la Pasión de Cristo, mostrando alguna narraciones simultáneas en una misma escena, como es propio en las composiciones de tradición flamenca (como se puede ver en los retablos, por ejemplo) y que tuvieron gran arraigo en la platería vizcaína. Así pues la primera, exhibe una escena que combina el Beso de Judas, junto con el Prendimiento y el momento en que San Pedro corta la oreja a Malco, la segunda es Jesús ante Caifás, le sigue Jesús escarnecido y azotado por los soldados, a su lado atado a la columna, portando la cruz camino del Calvario, Jesús despojado de sus vestiduras, Calvario y Descendimiento. La tapa por su parte, también incorpora otro par de escenas esmaltadas en los campos más amplios, con el Santo Entierro y la Resurreción. El resto de la cubierta se llena de zarcillos carnosos repujados, sobre un fondo matizado. La manera de representar estos episodios pasionarios se inspira en grabados flamencos y alemanes del siglo XV, como los de la una *Passio Christi* publicada en Alemania antes de 1470[78], ciertas imágenes de Biblias Pauperum –sobre todo por su abigarramiento-, una estampa del Maestro de la Madonna de Aachen[79] y alguna otra de grabador desconocido[80]. Bajo estas escenas corre una leyenda que nos informa sobre la factura de la obra: "Esta obra se fyso en la era del nacymiento del senor de myll e CCCCLXVI anos sendo mayordomos Pero Says de Castaneda cura e Martyn Peres del Canpo lego. Fisola M[art]in Follou platero". A este artífice solamente lo hemos encontrado en un documento de 1487, refiriéndose a él como Martin Peres Follon, vecino de Balmaseda[81]. Su apellido denota origen foráneo, acaso francófono o del sur de Inglaterra, y no sería raro en aquella ciudad de tan intensa actividad comercial con los puertos del Norte.

Por otra parte, la forma de dejar constancia en las propias piezas de quién es el donante y de otros detalles acerca de su creación, va a ser una de las características más singulares de la platería en Bizkaia, como veremos que sucede en otras piezas.

La pieza pertenece a la iglesia de Santa María de la Asunción de Castro Urdiales (Cantabria), y no podemos asegurar que se labrara allí o que fuera adquirida en Bilbao, ya que ha existido desde antiguo una sólida relación entre ambas villas. Solamente podemos certificar que en 1566 la pieza ya constaba en su inventario, con la siguiente descripción: "Una custodia de plata toda dorada por fuera con un cobertor de plata dorado por fuera e dos cadenillas que cuelgan a los lados con su cruçifijo en medio dorado: que peso todo ello nueve marcos e una onza con los dos serafines que tiene el dicho cobertor a los lados"[82]. En esta reseña solamente echamos en falta el crucifijo de remate, que se perdió cediendo paso a otra cruz más moderna. Con el análisis de esta obra, comprobamos que los plateros vizcaínos no solamente ornamentaban sus obras con series del repertorio de los antiguos Países Bajos, sino que también imitaron los formatos y la tipología de sus obras. De este tipo de custodias, con caja cerrada y pie elevado, podemos encontrar ejemplos realizados en cobre o plata, por distintos puntos de Europa (Alemania, Bélgica, Francia...)[83], aunque también los hay en Castilla -fundamentalmente Burgos-, y la Corona de Aragón, donde estos contenedores alcanzaron gran desarrollo[84].

Continuando con el análisis de este tipo de custodias cerradas, en la localidad soriana de Montenegro de Cameros, se localiza otra magnífica pieza bilbaína (nº inv. 13) estudiada ya por el profesor Barrón en varias publicaciones[85]. Se apoya sobre un pie mixtilíneo, muy

78 Lessing J. Rosewald Collection (Library of Congress, Washington), http://hdl.loc.gov/loc.rbc/rosenwald.0024.1

79 *Cristo portando la cruz*, grabado en metal de la colección "La caída del hombre, la vida y pasión de Cristo". British Museum.

80 https://arthistoryunf.files.wordpress.com/2013/11/rhenish-crucifixion.png , http://european-art.findthedata.com/l/29344/Buxheim-St-Christopher

81 RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990, pp. 95 y 161.

82 Archivo Diocesano de Santander (ADS), Castro Urdiales, Libro de Fábrica 1566-1609, f. 7r, recogido en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 105.

83 En Deutsche Digitale Bibliothek, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/7LSV25SV6OGFFO7U7FQZVZWKEL5ILVLT , en Bildindex der Kunst und Architektur http://www.bildindex.de nº imagen mi03098e14 y mi03098f01,

84 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 103-112.

85 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 142-145; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 312; BARRÓN

Custodia de Montenegro de Cameros (Soria) (nº inv. 17)

similar al de la custodia de Castro Urdiales, que alterna campos lobulados de dos tamaños, presentando los de mayor formato escotaduras en los extremos, que otorgan un ritmo de curvas y contracurvas de notable movimiento. Los lóbulos estrechos no presentan ornato, mientras los otros lucen escenas de la Pasión buriladas bajo filacterias ondulantes. Los pasajes son la Oración de Jesús en el Huerto acompañado por tres de sus apóstoles dormidos, el Beso de Judas y Prendimiento, Jesús ante Caifás, Flagelación, Coronación de espinas, Ecce Homo o Jesús ante el pueblo judío, camino del Calvario y Crucifixión. Están trabajadas a buril, rayando los fondos para resaltar las figuras, trabajadas éstas con una línea suave y expresiva, pero sin concesión a los volúmenes ni matices de sombras. Lo menos diestro es quizás el tratamiento de los rostros, un tanto estereotipados, aunque en su conjunto las composiciones son acertadas y están bien ajustadas a los espacios decrecientes de los lóbulos. Precisamente por el hecho de tener que circunscribirse a estos campos, no es fácil encontrar referencias gráficas directas para estas escenas, aunque sin duda nos remiten de nuevo a estampas nórdicas. No solamente por la forma de distribuir los personajes, sino también por algunos detalles de la indumentaria, como algunos gorros. Las estampas más cercanas que hemos hallado son de grabadores anónimos de mediados del siglo XV, como sucede con la escena del Beso de Judas. La Coronación de espinas por su parte, se acerca más a una obra de Isrhael van Meckenem y la *Ostentatio Christi*, con el Ecce Homo presentado al pueblo, a composiciones alemanas de hacia 1450[86]. Además de estas escenas, uno de los lóbulos estrechos presenta triple marcaje: de Bilbao, de marcador (escudete con tres filas de ondas) y de artífice -Pedro Martínez o Saez de Otaza- (pájaro sobre PED)[87], del que no solamente tenemos constancia gracias a la marca personal, sino que también, bajo el pie grabó la siguiente leyenda en letra gótica: "Esta obra se acabo en el año de mil e CCCCXC años e la labro Pero Martines de Otaça platero". Por otra parte, siguiendo con la pauta habitual en la platería bilbaína de informar sobre el donante, el friso central del orbe de remate incluye el texto "Esta dio Pero Gomez culra". La caja es octogonal, y se cierra con cubierta apiramidada recorrida por símil de pizarras buriladas. Las aristas de esta tapa se delimitan por fina crestería de grumos vegetales fundidos, y remata en una esfera, con friso al centro donde va la leyenda de donación, que en la mitad superior está maltratada y perdida la cruz final. La parte

GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 107-113; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, p. 50; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 105; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

86 El Beso de Judas y la Coronación de espinas en la colección del Museum Herzog Anton Ulrich (Braunschweig, Alemania), nº inv.: XV. Einbl. V 3.3 y IvMeckenem-Kopie V 3.6247; y el Ecce Homo en la colección del Museo Wallraf-Richartz (Köln, Alemania), nº inv: WRM 0156.

87 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 107.

baja lleva conopios con tracerías fundidas, flanqueados por contrafuertes y pináculos. Similares arquitecturas se repiten en el contenedor, que adorna sus facetas con ventanales ciegos y arcos conopiales fundidos que cobijan tracerías en relieve, delante de las cuales se sitúan parejas de apóstoles fundidos portando filacterias y sus atributos propios, y en una cara la Virgen con el Niño elevada sobre una nube por un ángel. Los ángulos de este templete se rematan con contrafuertes, y por la parte baja discurre una orla fundida con ramitos vegetales. El nexo con el nudo es una pieza troncopiramidal invertida, de ocho lados, que se ha dejado lisa. El nudo es una pieza bastante grande, y reproduce a menor escala el esquema de la caja. Así pues, bajo arcos conopiales y delante de arquerías ciegas, se disponen las figurillas fundidas de algunos apóstoles (Pedro, Andrés, Bartolomé, Pablo), Santa Marina?, Cristo redentor… Y del mismo modo que hace el nexo con el templete, en el pie cuenta con un elemento octogonal invertido que se une con los lóbulos de la base que suben hasta él.

Esta custodia debió de cumplir con distintos cometidos del culto, desde lo más habitual de guardar el Santísimo, hasta hacer las veces de viático o servir en las celebraciones del Corpus Christi, como era normal en poblaciones y parroquias pequeñas que no contaban con un ajuar extenso[88].

El artífice, Pedro Martínez de Otaza, debía conocer bien estos modelos en voga por el norte de Europa, ya que labró esta custodia, y al menos otras dos en Bizkaia. Hemos encontrado piezas semejantes en Francia[89], otras en Bélgica, aunque mucho más sencillas, e incluso en Finlandia[90], por lo que deducimos que estas tipologías alcanzaron una importante difusión.

Precisamente la custodia de Santurtzi (nº inv. 15) es otra de las custodias de caja cerrada, realizada por Pedro Martínez de Otaza[91]. Se apoya sobre una base de perfil compuesto, en la que se integran segmentos conopiales lisos, con otros redondeados más amplios decorados con escenas buriladas de la Pasión (Oración en el Huerto, Prendimiento, Flagelación, camino del Calvario y Crucifixión) y la escena de San Jorge derrotando al demonio. Las composiciones se perfilan sobre fondos rayados, con filacterias y rosetas en la parte superior. Los dibujos son de líneas finas, con detalles rayados para crear sombras, como si se trataran de dibujos a plumilla y hay una mayor concesión al detalle que en los diseños de la custodia de Cameros. Las fuentes gráficas vuelven a situarnos en grabadores alemanes de mediados del siglo XV, como el Maestro E.S., aunque para la imagen de San Jorge y el dragón –patrono de la parroquia de Santurtzi- no hemos localizado paralelismo fiel, salvo ciertas imágenes en manuscritos y libros iluminados. Estos lóbulos se elevan hasta llegar al astil, que es de sección hexagonal, con arquitecturas góticas buriladas y un gollete de tracerías fundidas. El nudo es piramidal achatado, con despiece

Custodia de Santurtzi (nº inv. 15)

88 Id., pp. 111-112.

89 *Ciboire*, Palacio de Bellas Artes de Lille, nº inv: A263;

90 IMMONEN, Visa, *Golden moments. Artefacts of precious metals as products of luxury consumption in Finland c. 1200-1600*, II catalogue, Turku (Finlandia), 2009, pp. 57-58.

91 Además de las publicaciones de Aurelio Barrón en las que se ha analizado la pieza, podemos consultar en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 47; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008, p. 213; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos, Madrid, 1992,* pp. 110-111; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 112.

Custodia de Santurtzi (detalle). (nº inv. 15)

de tejas en la parte superior, y la parte inferior lisa. En su ecuador lleva soldado un ribete de flores fundidas. Continúa en astil poligonal liso hasta alcanzar el contenedor, hexagonal y con tapa piramidal que vuelve a repetir la ficción de tejas. Delimitando las facetas de esta cubierta, hay crestería almenada y de remate hubo de tener un orbe o una cruz que no conserva. Los lados de la caja presentan conopios, flanqueados por contrafuertes y pináculos, para parejas de apóstoles dispuestos sobre pequeñas peanas prismáticas. Los fondos se han mantenido de plata en su color y muestran ligero diseño romboidal a base de líneas diagonales cruzadas que, como supone Barrón, quizás llevaran esmalte azul y se ha perdido[92]. Tal como adelantábamos, la pieza es obra de Otaza, y presenta sus punzones en uno de los lóbulos del pie: de Otaza, de Bilbao y de marcador, una Y griega. Siguiendo al profesor Barrón, podemos aventurar que esta letra corresponda a Iñigo Martínez de Larrea, activo en Bilbao entre 1464 y 1516, y que en la documentación figura como Ynnigo o Yennego-[93]. Con él se dió inicio además a unas de las sagas de plateros bilbaínas más activas durante el siglo XVI, con Pedro Sáez de Larrea y Juan de Larrea. Este triple marcaje, nos sitúa la pieza después de 1488, tras la Pragmática de los Reyes Católicos en la que se regula el sistema, y cuando se inicia el marcaje en la villa[94].

La tercera de las piezas firmada por Otaza es la custodia de Sopela (nº inv. 17), que ya ha sido divulgada en varias publicaciones y exposiciones, además de los citados estudios de Barrón sobre la platería tardogótica vizcaína[95]. Tiene pie hexagonal con lados levemente cóncavos, en cuyo perfil incluye sarta de delicadas perlas. Al igual que en las piezas anteriores, este pie se eleva hasta alcanzar el astil, y presenta alternamente decoración figurada (Virgen María con Niño, San Pedro y San Pablo, bajo filacterias con sus nombres) y campos lisos, junto a otro campo destinado a acoger la inscripción alusiva a los donantes: "esta costodia man/daron fazer juan sa/es de barron e doña mari/lopes su moger". Al lado de esta leyenda se ha esbozado muy tenuemente otro texto que nos facilita la fecha de ejecución: "año de IUdv" (1505). Y debajo, se estampan los sellos de Bilbao, de marcador (escudete con pajarito) y de artífice (PEDR y la O y un pajarito encima), que en este caso ambos corresponden a Pedro Martínez de Otaza[96]. En esta obra, las fuentes gráficas de las figuras parecen estar más claras, encontrando su paralelo en grabados de Schongauer, Israhel van Meckenem o el Monogramista FVB. Las facetas del pie confluyen en un astil estrecho, de sección hexagonal y liso, que se interrumpe por el nudo hexalobulado, que nos recuerda a piezas de astil baquetonado aragonesas. Éste es

92 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 115.

93 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 144.

94 Id., p. 114.

95 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 46 ; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008, p. 204-205; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos, Madrid, 1992,* pp. 58-59; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 570 y 586; YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 239, lám. 361.

96 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 144-145.

Custodia de Sopela (detalle) (nº inv. 17)

más plano y se recorre por hilera de tetralóbulos calados. La caja se apoya en un cuerpo troncopiramidal invertido sin ornato, y el contenedor se corona por cubierta piramidal escamada bien detallada, que se articula por tres bisagras. Las facetas de la caja se dividen en tres franjas horizontales, con el fondo rayado y decorándose arriba y abajo con zarcillos ondulantes con hojitas, que enmarcan a la franja central con la inscripción en capitales, relativa a su función: "cvstodian corpvs e sanginis domini nostri iesu cristi". La combinación del fondo matizado con las letras y la decoración en lustre, crean un elegante contraste que pone de relieve la destreza del artífice.

La pieza se remata por una perinola ligeramente achatada de la que, en origen, partiría una cruz, y en el siglo XVII fue sustituída por un sol de rayos rectos y llameantes. Este aditamento responde sin duda a la adecuación de esta pieza para el culto litúrgico, tras las disposiciones trentinas, con objeto de exponer la Hostia a la vista y adoración de los fieles.

La custodia llegaría a la parroquia de Sopela coincidiendo con un momento de renovación de la fábrica y de su mobiliario litúrgico, pues alrededor de estas fechas se realizaron también la cruz parroquial y un incensario (desaparecido).

Este tipo de custodias cerradas genuinamente vizcaínas, amplia su nómina con otra actualmente en el Museo de Navarra, pero que parece proceder de la localidad encartada de Artzentales (nº inv. 16)[97]. Arranca de pie lobulado, que combina cuatro secciones lisas con otras tantas cubiertas de escenas buriladas. Son la Virgen con el Niño, Cristo Salvador, una Santa con Niño y cruz con instrumentos de la Pasión sobre un pedestal. Los fondos están rayados, y las figuras se definen con trazos algo rígidos, especialmente notables en los ropajes. En uno de los lóbulos lisos, se localizan las marcas, que son de Bilbao frustra (primer sello de la villa), una Y griega muy parecida a la estampada en la custodia de Santurtzi aunque coronada, y una letra m, que corresponderá al marcador[98]. La Y podría pertenecer de nuevo a Iñigo Martínez de Larrea, pero la m es más compleja de adjudicar, ya que por esas fechas hay varios plateros en Bilbao cuyo apellido empieza por M -Pedro Martínez de Malla, Pedro de Meaurio, Martín de Madariaga, Martín de Menchaca… o incluso pudiera corresponder a Martín Pérez de Ahedo, nombrado primer marcador de Bilbao en 1483. Si echamos un vistazo a los centros plateros del entorno, esta grafía de la m es como la marca del platero vitoriano Miguel de Marquina[99], pero sería excepcional permitir marcar una pieza en Bilbao a un marcador de Vitoria-Gasteiz. La pieza además responde plenamente al modelo de custodia que se estaba labrando en Bilbao por entonces. A la sazón, la otra posibilidad es que Iñigo Martínez de Larrea punzonara como marcador de Bilbao, y Miguel de Marquina lo hiciera como platero, pues desde 1501 no se registra en Vitoria-Gasteiz[100]. Lo que sin

97 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Copón-píxide" en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2008, pp. 18-21.

98 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 311.

99 En MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Copón-píxide" en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2008, p. 18, se relaciona estas marcas con los plateros vitorianos Juan Martínez de Isunza, marcador, y Miguel de Marquina. La marca de Miguel de Marquina puede verse en MIGUÉLIZ VALCARLOS, I, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 403 y en MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 403.

100 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 343. Esta autora baraja

duda está más claro es que la variante de la marca de Bilbao nos lleva la pieza antes de 1505, y el propio formato y decoración que presenta lo corrobora, tal como vemos comparando con otras piezas del entorno y europeas. El astil es liso, poligonal, y lleva un nudo de manzana achatada decorada por losanges con resto de esmaltes, una fórmula muy parecida a la de dos cálices de Ondarroa y Gamiz fabricados en Brujas. El contenedor mantiene el diseño poligonal, con cubierta troncopiramidal de lados levemente escotados, recorrida por despiece de tejas en toda la superficie y crestería vegetal fundida en la parte baja, que se repite en la parte inferior de la caja. Remataría en crucecita que no conserva. La caja es practicable mediante charnelas, y se cierra por el otro extremo con pasador. Las facetas de este templete se decoran enteramente con figuras y fondos trabajados a buril, que muestran a la Virgen María, Cristo crucificado con *Arma Christi*, San Juan, Santiago peregrino, negación de San Pedro, San Andrés, San Matías y San Simón. Sobre algunos de ellos discurren filacterias y se enmarcan en una ficción de suelo con vegetación, y sobre fondos matizados a base de compactas rayas abiertas a buril. Tanto los modelos para estas figuras como los de pie, los volvemos a encontrar en Israhel van Meckenem, para el Salvador; el Maestro de 1446, para el San Andrés[101]; y el Maestro I A M de Zwolle, para la Virgen con el Niño[102]. Siendo las imágenes de la caja básicamente interpretaciones de estampas de Israhel van Meckenem, como se aprecia en el San Matías, San Simón y el Santiago peregrino. En el interior de la caja se conservan además unas pegatinas antiguas que nos informan sobre su origen y su historia, a través de las cuales sabemos que la pieza se conservó hasta comienzos del siglo XIX en Bizkaia pasando después a manos particulares[103]. Dice que proviene de Artzentales, sin embargo, una de las pegatinas facilita un dato que alimenta la confusión ya que señala que "fue robado por los franceses en la invasión de 1808 del Sagrario de Na Señora de la Encina con las Formas Consagradas y hallada días después… al cabarse la viña de Don Tomás de Murga". La cuestión es que en Artzentales no existe ninguna iglesia bajo tal advocación y de hecho, en el entorno el único templo bajo dicha titularidad está en Artziniega (Álava), además de que el apellido Murga se localiza fundamentalmente en esta zona del valle de Ayala, que históricamente ha mantenido estrechas relaciones con Bizkaia. Si damos credibilidad a estos datos, podemos reconsiderar el asunto del marcaje dando algo más de viabilidad a la hipótesis de que Miguel de Marquina hubiera dejado Vitoria-Gasteiz y se hubiera trasladado a Bilbao o esta zona, por ejemplo a Orduña -ciudad del Señorío de Bizkaia, enclave vital en las transacciones comerciales entre la Meseta y Bilbao-, y que allí hubiera realizado esta pieza, y se hubiera marcado en Bilbao. La fecha de ejecución de esta pieza vendría a corresponder aproximadamente con la de la erección de la iglesia (1498), cuando, poco después se dotaría de una custodia portátil, muy versátil, para distintos servicios litúrgicos. Tampoco podemos olvidar, por otra parte, que Artziniega se regía por el Fuero de Bizkaia, y que desde el siglo XV se dotó de unas ordenanzas para regular su actividad comercial y económica, entre otras cosas, organizando en septiembre precisamente junto al Santuario, una tradicional feria a la que acudían todo tipo de artífices de distintos oficios –entre ellos, plateros-.

Como vemos, las custodias labradas en Bilbao presentan rasgos característicos, como el recurso de escenas o imágenes buriladas, frente a la decoración repujada más frecuente en otros centros plateros, también el ornato de escamas en la cubierta, que las pone en relación con obras noreuropeas, y la inclusión de inscripciones que nos informan sobre los donantes o la fecha de ejecución.

Pero además de estas custodias de tipo arquilla en forma poligonal, se conservan otras de caja redonda que denominaremos copón-custodia, y cuya funcionalidad era exactamente la misma. Su factura viene a ser también contemporánea a las de las anteriores custodias e incluyen de igual forma motivos burilados en el pie, como vemos en el copón-custodia de Zamudio (nº inv. 21). Arranca de un pie polilobulado de doce cucharas, de dos tamaños distintos, alternando las lisas con las figuradas, con perfil moldurado y perlitas. Los seis campos mayores incorporan las siguientes escenas buriladas: Flagelación, Camino del Calvario, Calvario, Ángel de la Anunciación, Virgen orante de la Anunciación y San Martín obispo. Los escenarios de la Pasión de Cristo nos recuerdan a estampas del Maestro E. S. y los de la Anunciación a algu-

la posibilidad de que hubiera muerto, pero también es posible que desde 1501 se hubiera movido a otra población.

101 LEHRS, Max: *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, figs. 642, 45, 482.

102 Id. Fig. 397.

103 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Copón-píxide" en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2008, p. 20.

na composición del Maestro de las banderolas[104]. Como es habitual, los fondos para estas figuras están rayados, y en la parte alta de estos lóbulos, en el conopio, muestran hojas buriladas. Sobre uno de estos conopios, donde está San Martín obispo, se sitúan las grafías MIN, en alusión al titular del templo. En otra de las cucharas estrechas está estampado un punzón a modo de escudo cortado que en su mitad inferior tiene ondas, y en la superior dos letras góticas (¿a y o?). El profesor Barrón ha propuesto la posibilidad de que se trate del sello de Martín Pérez de Ahedo, primer contraste de Bilbao[105]. Sin embargo, el escudete se corresponde con las armas de la familia Zamudio, lo que podría ser una pista para identificar al platero que debía de estar activo hacia 1480. Abriendo esta otra hipótesis, solamente tenemos registrado al platero Martín de Zamudio, que figura como vecino de Bilbao en 1464[106]. Dejando las especulaciones sobre el marcaje de esta pieza, el pie se eleva levemente cóncavo hasta alcanzar el astil que es hexagonal y se decora con parejas de arquerías góticas a buril. En medio se sitúa el nudo de manzanilla aplastado. Está decorado con gajos, que repiten las arquitecturas buriladas, y muestra chatones romboidales con los bustos de apóstolos, algunos identificados gracias a los símbolos que les acompañan, como San Juan evangelista con el cáliz o Santiago con la concha. Tanto el contenedor como la cubierta se han resuelto de igual forma, recorridos por gallones sesgados lisos, que rematan en orbe y crucecita. Únicamente los espacios entre estos segmentos albergan decoración, con tríos de hojas cincelados. Esta tipología de copa vuelve a ponernos en relación con talleres flamencos, como vemos en un copón de la iglesia de San Martín de Naast (Bélgica), en los diseños del Maestro de las banderolas o en algunas representaciones de pintura o escultura, la más habitual la Adoración de los Magos, o en nuestro entorno en un Tránsito de la Virgen del retablo mayor de Lekeitio[107].

Otra pieza de esta tipología es un copón-custodia de Ondarroa (nº inv. 22), que se labraría en los primeros años del siglo XVI[108]. Es de plata sobredorada, y difiere en bastantes aspectos de las piezas más típicas de los talleres vizcaínos. Tiene pie redondo, aplanado, en gran parte liso y sin relieves ni escenas buriladas, decorado por sectores semicirculares imitando lóbulos, en cuyos espacios intermedios se han intercalado hojas. La parte central de estos motivos lleva a su vez ornato burilado a base de motivos y vegetales geometrizados. Se levanta discretamente en desarrollo troncopiramidal, hasta el astil poligonal y la parte inferior del nudo. La macolla es de mazonería arquitectónica, con dos cuerpos telescópicos; el mayor, con vanos góticos y sillares burilados, y el menor, con pequeños vanos calados. Por arriba llevan cresteria almenada y en las aristas se rematan por contrafuertes y pináculos fundidos. La copa es de formato esferoidal y notable volumen. La mitad inferior no lleva decoración, y la tapa únicamente una orla con tetralóbulos y florecitas fundidas en su base. Remata en linterna gótica poligonal, con arquerías góticas caladas y estribos en los ángulos, y sobre este cuerpo corona una crucecita con perinolas en los brazos. Este copón-custodia presenta punzón de buen tamaño en el pie, con las letras góticas I/OBE, cuyo artífice no hemos logrado identificar. En este momento, conocemos la actividad de varios plateros en el entorno, que estarían trabajando en los encargos de las parroquias y particulares. Sin embargo, a juzgar por el modelo de la pieza, el formato del pie y la composición de la caja, así como la ausencia de decoración burilada -que se aleja de lo que se estaba haciendo por entonces en los talleres vizcaínos-, nos inclinamos a considerarla pieza foránea de hacia 1500. Recuerda en cierto modo a obras flamencas y alemanas realizadas en cobre entre los siglos XV y XVI[109], y también, en la caja, a una obra burgalesa que se

104 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, figs. 145, 149, 332.

105 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 108.

106 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Repartimientos y Foguera-Vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San Sebastián, 1996, p. 361.

107 En la web del Royal Institute for Cultural Heritage, nº inv: 10030184, http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B174646&objnr=10030184&nr=1 ; LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, figs. 429.

108 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 44; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 111; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 148.

109 Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg, Alemania), nº inv: KG143; Bayerisches Nationalmuseum (Munich, Alemania), nº

Custodia de Ondarroa (nº inv. 22)

custodia en el British Museum, de hacia 1450[110].

Volviendo a la fórmula de custodia más propiamente vizcaína, encontramos una pieza de la iglesia de San Agustín de Etxebarria (Elorrio) (nº inv. 23)[111], que en este caso no presenta dudas sobre su marcaje. Se apoya en pie estrellado de perfil moldurado y cenefa vegetal en medio, que tiene seis lados, con alternancia de picos y lóbulos, en tres de los cuáles se han burilado anagramas y símbolos de la Pasión (IHS, XPO y cruz con *Arma Christi*). Los fondos están opacados a base de trama de rayado, y las grafías se acompañan de algún vegetal, sarta de hojas lanceoladas y signos de abreviación sobre las letras. El pie se eleva en desarrollo troncopiramidal hasta encontrar el astil, hexagonal y ornado con algún ventanal a buril. El nudo es de manzana esférica achatada con gajos lisos y otros con vejiga de pez, mostrando en el ecuador losanges con flores tetrapétalas. El contenedor repite esta fórmula, siendo esférico y aplastado, resuelto a base de bollones en lustre rectos, entre los que se intercalan hojitas buriladas. La cubierta confluye en una esferita, también gallonada, que en origen llevaría una cruz. La obra presenta marcas al pie: de Bilbao, de artífice (Pedro Sáez de Larrea) y de marcador (dos flores dentro de escudete). El sello de Bilbao corresponde al utilizado desde comienzos del sigloXVI[112], y el escudete parece contener dos lises dispuestas en palo, muy perdidas. La heráldica nos informa que dicho blasón corresponde con el apellido Lezama, de Bilbao, lo que nos lleva al platero Martín de Lezama, que recibió las balanzas y pesas, como marcador y contraste, en 1515[113]. La factura de la obra y su ornato encaja bien en esta cronología, que sería poco más o menos cuando se labró.

Con un esquema similar, la bilbaína iglesia de los Santos Juanes conserva otro copón-custodia (nº inv. 023 bis), en el que se conjugan un pie mixtilíneo, nudo en losange y caja con bullones. Además recorren los campos del pie las figuras buriladas del Crucificado, San Juan y María, tal como venían labrándose las piezas en los talleres de la villa.

Volviendo a aquel mismo templo de Elorrio existió, al menos hasta 1956[114], otro copón-custodia de plata de formato similar (nº inv. 25). Apoyaba sobre pie mixtilíneo, alternando lóbulos de dos tamaños, que incorporaban decoración burilada al menos en los mayores (la fotografía nos deja ver una cruz, e Ybarra anota además un JHS burilado). El astil poligonal se interrumpía por un nudo de manzanilla con gajos y chatones romboidales,

inv: 113.103ª; Tesoro Catedralicio de Halberstadt (Alemania), nº inv 65.

110 Nº inv: 1911, 0621.5, en la colección online de la web del British Museum (Londres), http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=43815&partId=1&searchText=ciborium&page=1 ; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 86 y 196.

111 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 116.

112 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 145 y 162.

113 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 141; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 240.

114 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 458, fig. 929.

que alojarían algún tipo de ornato vegetal o figurado, y a los que les falta esmalte[115]. La caja era redonda, lisa por la parte inferior, y recorrida por gallones trazados a buril, sin relieve y en sesgo, que remataban en una pieza piramidal con otros gajos, bola y crucecita de terminaciones flordelisadas. No podemos aportar más información sobre ella, y desconocemos igualmente si estaba marcada. Su hechura en cualquier caso, nos sitúa de nuevo en realizaciones típicamente vizcaínas de en torno a la primera o segunda década del siglo XVI.

Cerrando este grupo, contamos con un copón-custodia de Igorre (nº inv. 24), cercano a los de Zamudio y San Agustín de Etxebarria, que se labró en Vitoria-Gasteiz[116]. Es de pie mixtilíneo, sobre pestaña moldurada y banda calada en medio. El pie combina segmentos semicirculares con otros en pico, y es liso, con un segundo realce más alto, recorrido por nervios con grumitos de hojas que suben hasta el astil. El cuerpo bajo de este astil es una pieza hexagonal con parejas de ventanales calados, al que le sigue un cuerpo facetado y liso con pequeña fronda fundida en las aristas. El nudo es de castillete, con arquerías apuntadas caladas entre pináculos que culminan en remates torneados. En cada faceta lleva florones fundidos, arriba y abajo. Otro tramo de astil liso da paso a la caja, que es esferoidal achatada, y sin ornato. Únicamente en su ecuador lleva unas molduras y se remata con realce de decoración naturalista, imitando el monte Calvario, de cuyo centro surge un vástago con semiesfera en sustitución de la cruz de remate habitual.

La obra está marcada en el pie, con el punzón de Vitoria-Gasteiz y el sello personal del artífice, Martín de Pitano (MR/TIN), que la realizaría hacia 1530. Pese a ser una obra alavesa, mantiene las pautas de lo que se estaba realizando también por Bizkaia, y de nuevo es un modelo frecuente en las platerías europeas desde el siglo XIV.

En los años siguientes se mantuvo este mismo formato de copón-custodia con caja cerrada, si bien incorporando ya elementos del repertorio plateresco, como vemos en unas piezas de Busturia, Ibarranguelu y las parroquias bilbaínas de Santiago y San Antón, que serán ya de mediada la centuria.

A este grupo de custodias, se unen otras de tipo templete y con el expositor en sol, que deja la Sagrada Forma a la vista de los fieles. Entre ellas una magnífica custodia de Ondarroa (018), cuya tipología nos pone directamente en relación con la platería burgalesa, y las custodias labradas entre 1470 y 1530[117]. Es una pieza portátil, de tipo templete, que se levanta sobre pie mixtilíneo, cuyo perfil arranca de pestaña baja y se decora por dos hileras de pequeñas perlas. La superficie se articula combinando lóbulos semicirculares con otros conopiales, remarcados por cordoncillo de dibujo sinuoso. Los campos mayores albergan motivos vegetales repujados y cardina, sobre fondo picado, que contribuye a resaltar más el ornato. Los lóbulos estrechos por su parte, incluyen las figuras de apóstoles buriladas, que están trabajadas en chapas sueltas y se soldaron después a la pieza por el reverso. Representan a San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, San Bartolomé y San Judas Tadeo o San Matías, cuyas fuentes gráficas hallamos en grabados de Schongauer. Tanto la inclusión de motivos figurativos burilados, como esta forma de trabajar las chapas embutiéndolas por el dorso, son características propias de la platería vizcaína. El pie se levanta prácticamente hasta el nudo, que ocupa casi todo el espacio, y se enmarca por golletes hexagonales rematados por medias columnillas torneadas en las aristas, que encierran contario (inferior) y tracerías caladas (superior). La macolla es arquitectónica poligonal, de doble registro. En nivel más bajo muestra arcos conopiales, con trilóbulos angrelados y hojitas, bajo los que se sitúan figuritas fundidas de la Virgen con el Niño, Santa Clara, Santa Catalina, Santa Bárbara, Magdalena y santa con libro. Los fondos sobre los que se sitúan son lisos, y algunos tienen un amplio rayado en diagonal. Rematando las aristas de las facetas, contrafuertes de base calada y pináculos, que suben hasta el segundo nivel. Este registro presenta una concepción más ligera, decorando sus facetas con arquerías, tracerías y claraboyas góticas caladas, bajo conopios fundidos y flanquedas de nuevo por contrafuertes y pináculos. Sobre

115 Id., p. 458.

116 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 357, lám. 181.

117 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 48; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 101; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 113-114.

el nudo, un elemento troncocónico invertido, con detalle de despiece de sillares burilados, sirve de base para el expositor. Se trata de un contenedor hexagonal, con las facetas abiertas y cubierta piramidal de calados góticos. La parte baja se decora con cenefa de vegetales fundidos y cordoncillo, y las aristas se completan con estribos dobles y pináculos fundidos bajo tejaroz perlado. Las ventanas se adornan con conopios fundidos, que repiten las hojitas y angrelados del cuerpo bajo del nudo. Y en el interior, se dispone el creciente de luna para acoger la Sagrada Forma. La cubierta comienza un nivel donde hay dos hileras de perlas y otra de cordoncillo, sobre la que va crestería fundida de tallos curvos enlazados. Al centro de este nivel, florones fundidos, y en los vértices pináculos bien desarrollados. La tapa a modo de chapitel de seis lados, está enteramente calada por círculos donde se inscriben rombos, vejiga de pez y trilóbulos, definiendo los vértices crestería de grumitos. Como modo de remate, se dispone un cuerpo hexagonal achatado con friso de fronda calado y remates de columnillas torneadas. Y culminando la obra una cruz de brazos de sección romboidal con perinolas y Crucificado fundido. Este modelo de custodia parece que tuvo su foco en Burgos, aunque luego se extendió a zonas próximas, como Palencia (custodias de Tamara, Fromista y Astudillo), La Rioja (Ezcaray y Cellorigo), Álava (Samaniego) y, como vemos, también llegó a Bizkaia… La custodia de Ondarroa efectivamente comparte muchos rasgos de éstas, aunque también se distingue por otros que la hacen singular, como la colocación de figuritas fundidas en el nudo en vez de las habituales tracerías góticas, la decoración figurada a buril del pie, la disposición de estas placas buriladas por el revés o la desnudez de los vanos del templete que no tienen tracerías. Por ello, últimamente se ha considerado que, a pesar de tener un influjo de lo burgalés indudable, la obra puede ser obra vizcaína, incluso local[118]. Lo cierto es que el foco platero principal fue Bilbao, pero no podemos descartar que se labraran piezas de platería en otros lugares del Señorío, tal como apunta la documentación cuando nos informa sobre plateros avecindados en lugares como Durango, Lekeitio u Ondarroa. De hecho, sabemos de la presencia en estos momentos de varios plateros en este área de Lekeitio-Ondarroa[119], y concretamente uno de ellos lo hallamos a medio camino de las dos villas, Martín Pérez de Licona. Como ya avanzó Barrón, a dicho artífice lo documentamos activo entre los años 1490 y 1520, pero no conocemos su marca personal, ni tenemos datos sobre su oficio. En cualquier caso, a juzgar por el estilo y factura de la custodia, en la que conviven motivos vegetales sinuosos con elementos torneados, debemos pensar en una cronología ya del siglo XVI, hacia su primera década, cuando Licona ya estaba avecindado en Lekeitio aunque tenía casas en Ondarroa, sin morador[120]. No presenta punzones, salvo un pequeño óvalo en el pie en el que parece incluirse una letra (M?), lo que podría apoyar la hipótesis de ser obra de "Martín, el platero", como es aludido en algunos documentos[121].

Esta misma coexistencia de elementos tardogóticos junto a otros de raigambre ya renacentista, se advierte en una custodia de Lekeitio (nº inv. 20), cuyo expositor se renovó en el siglo XVII o XVIII[122]. Es de plata sobredorada, y se levanta sobre un pie de ocho lóbulos con perfil alto con tracerías caladas zigzageantes. Las cucharas de este pie están decoradas con vegetales repujados a modo de alcachofas, muy plásticas. Se elevan estos lóbulos discretamente hasta alcanzar un gollete de diseño arquitectónico, con delicada labor de arquerías caladas y contrafuertes de fundición en los cantos. La macolla destaca igualmente por el virtuosismo de su labor de calados. Se estructura en tres niveles, telescópicos, mostrando en cada una de sus facetas claraboyas flamígeras caladas,

118 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 113; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 101.

119 En Lekeitio en 1470 vivía Rodrigo de Goitia, en 1479 Diego de Salinas, desde 1496 tenemos datos de Rodrigo Ibáñez de Iturreta, a partir de 1511 de Pedro de Escalante y desde mediados de siglo de Lope de Marquina y Juan de Olaeta.

120 Revisión de las fogueras de la villa de Ondarroa de 1514, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental de los archivos municipales de Guerricaiz, Larrabezua, Miravalles, Ochandiano, Ondárroa y Villaro*, Donostia-San Sebastián, 1991, p. 138.

121 Por ejemplo en la foguera de Lekeitio de 1511, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera-vecindario de las villas de Vizcaya de 1511*, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 214.

122 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 112; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Vitoria, 2008, p. 73.

junto a conopios con fronda, contrafuertes y pináculos fundidos, salvo en el último nivel que el calado se imita a buril. Sobre este último cuerpo, en época barroca se yuxtapuso un sol de rayos rectos y ondulantes, decorado con veneras en el aro y algunos querubines en el gollete de la base. No sabemos cómo era la pieza primitiva, pero por analogías con la custodia de Ondarroa, podemos suponer que tuviera un templete de arquitecturas góticas. Es posible que el contenedor original se encontrara deteriorado, pues en 1724 la iglesia tenía "piezas y halajas de plata vieja quebrada, que no sirven" y se obtuvo un permiso para venderlas y con el dinero blanquear y lucir paredes y bóvedas de la parroquia de Santa María, que "es de las mas suntuosas y anttiguas del vascuenze"[123]. Aprovecharían entonces para colocar a la custodia otro expositor, de tipo sol, y destinarla a las procesiones de la Minerva, tal como se anota en un inventario de 1739[124]. La custodia no presenta punzones, pero de nuevo hemos de vincularla a talleres locales, que la labrarían ya en el siglo XVI. Por aquellos años, entre finales del siglo XV y primeras décadas del XVI, estaban activos en Lekeitio los plateros Rodrigo de Goitia, Diego de Salinas, Martín Pérez de Licona, Rodrigo Ibáñez de Iturreta y Pedro de Escalante. Y en la villa existía cierto control sobre el funcionamiento del gremio, tal como se desprende de las observaciones sobre sus pesos y medidas, y las balanzas de algún platero en 1514[125]. Además en 1510 Rodrigo de Iturreta recibió 1875 maravedís "por virtud de una obligaçion, diz que/ tenia y tiene contra el conçejo de la dicha villa"[126], lo que invita a pensar que puede ser del coste de la custodia[127]. Sin embargo, los libros de fábrica apuntan otra vía, ya que en 1555 se formaliza un contrato con el platero de Lekeitio Lope de Marquina para realizar una custodia[128], al año siguiente se le pagan ciertas cantidades por la custodia que está haciendo[129], y en 1558 es tasada por Juan de Garos, de San Sebastián y Antonio del Campo, platero vecino de Bilbao[130]. En el contrato se dice que para confeccionar la custodia el platero recibió dos cálices viejos de ocho marcos de peso, y que la pieza debía tener "su pie e asydero e con su bidrriera de la manera e suerte de la dha traça".

Unos años después se vuelve a nombrar la custodia, porque no había sido examinada por los plateros de Burgos, conforme estaba pronunciado, estando ya pagada, y se dice que se encontraba quebrada y maltratada[131]. Si efectivamente estamos ante la custodia que nos ocupa, advertimos que las formas góticas seguían vigentes hasta mediados del siglo XVI, resistiéndose a abandonar las tipologías medievales. En cualquier caso, estamos ante una de las piezas de platería más destacadas del tránsito entre el gótico y el renacimiento de los talleres vizcaínos.

Ya hemos ido viendo como la platería vizcaína de este momento, encuentra gran parte de sus modelos en obras labradas en los antiguos Países Bajos y Alemania, sin duda, producido por la intensa vida comercial de los puertos vizcaínos y la llegada, temporal o permanente, de artífices y obras de aquellos lares. Como es lógico, entre los productos que arribaron se encontraban también algunos destinados al culto, tal como refleja la documentación[132]. La custodia de Gautegiz Arteaga (nº inv. 14) es una de ellas[133]. Se trata de una custodia portátil o de mano,

123 AFB, Notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, sig. N0452/0117.
124 Id., sig. N0460/0127.
125 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del corregidor (1508-1521) y libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, pp. 33-34.
126 Id., p. 19.
127 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 112.
128 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Contrato del 5 de enero de 1555.
129 Id., cuentas de 1556.
130 Id., cuentas de 1558.
131 Id., cuentas de 1561.
132 En 1551 se hizo inventario en la iglesia de Santa María de Portugalete, y se dice que varias piezas procedían de Flandes, en RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517; en Berriatua se efectúa un pago en 1561, por una "lámpara nueva de hojas de Flandes", en AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, 1555-1607, 5-1; en Orozko se anota en el inventario de 1572 una "lámpara del Santísimo, traida de Flandes por Martín de Larrea", en AHEB, libro de bautizados, matrimonio y defunción de San Bartolomé de Olarte, Orozko, sig. 42011, 14-03.
133 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 49; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, p. 50; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 100-101; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 103-104; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas

de plata sobredorada y formato arquitectónico. Está asentada sobre pie de ocho lóbulos, que se decoran con tracerías, claraboyas, lancetas, trifolias y vejiga de pez grabadas, sobre fondo matizado. En una de estas cucharas se superpone un escudo compuesto con armas de los Arteaga -cuartelado con banda engolada en dragones en 1º y 3º, y con dos calderos en 2º y 4º, más ondas en la punta- y de los Mendoza –cuartelado en sotuer, con banda de sinople en 1º y 4º, y la salutación evangélica en 2º y 4º-. Un blasón que seguramente hará referencia a los donantes de la pieza, a la sazón patronos del templo. Se levanta el pie en volumen troncocónico cóncavo para dar paso al astil, que arranca de un gollete troncocónico liso. Es facetado y decorado de nuevo por lancetas góticas, flanqueando a la macolla. Ésta es de manzana achatada recorrida por gajos decorados con tracerías, y en los chatones del ecuador cabecitas de querubines fundidas. El expositor se posa sobre un elemento troncopiramidal invertido con decoración de trifolias y claraboyas, que está envuelto por una delicada crestería flordelisada fundida. En su parte alta despliega sendos arcos angrelados con tracería calada, que dan paso a la base del viril. Esta parte del expositor se desarrolla con elementos arquitectónicos, escoltando al viril circular contrafuertes con decoración de tracerías a buril y pináculos con fronda. Junto a ellos, algunas figuritas fundidas: dos ángeles sobre peanas que debieron sostener filacterias o algún atributo (quizás instrumentos de la Pasión); bajo doseletes en los contrafuertes, imágenes de mayor tamaño, por un lado de Santa Catalina, coronada, con libro y espada, sobre Majencio, y al otro lado, Santiago el Mayor, de peregrino, con bordón y libro abierto al que dirige su mirada. Sobre el viril una tercera figura, la de un ángel en pie que porta una corona de laurel. Estas figuras muestran ya un evidente dinamismo, que se acentúa más en el ángel grande y el apóstol Santiago, que exhiben siluetas sinuosas y contraposto. Esta imagen del ángel se aloja bajo un templete compuesto por contrafuertes y pináculos tardogóticos, los más inmediatos al ángel recambiados y unidos a los exteriores por finos arbotantes con grumos vegetales. Los contrafuertes encierran en la parte baja, arquerías geminadas rematadas por florones. Culminando esta construcción, una esbelta aguja de cuatro lados, calada con diseños góticos, que en las aristas incorpora pequeñas hojas. Y sobre todo ello, una cruz plana con Crucificado de tres clavos e Inri, que será un añadido posterior. La custodia en su conjunto es una obra sobresaliente por su factura, destacando la delicadeza y esbeltez de sus arquitecturas y el tratamiento y calidad de las figuras fundidas mayores. Presenta en el pie un marcaje triple, bastante frustro, con pareja de punzones con estrellas de seis puntas coronadas (tal vez de artífice), y un tercero en el que parece adivinarse un león rampante bajo corona de imperio, que corresponde con la ciudad de Bruselas[134]. En los inventarios de la iglesia se habla de una custodia que se sacaba en el Corpus y era regalo del patrón, citan otra que estaba siempre en el sagrario y también un "relicario de asiento muy lindo y rico, con sus viriles que parecen custodia"[135]. Es posible que esta pieza, que ostenta escudo de Arteaga-Mendoza, sea aquella que regaló el patrón, y tal vez se trate de este último "relicario de asiento". Ybarra dice que fue un regalo de la Marquesa de Ladrada, sin embargo la pieza que ésta regaló fue enviada desde Madrid, y vendida posteriormente a un platero de Lekeitio hacia 1625[136].

La custodia que nos ocupa es, de todos modos, una obra excepcional en la platería vizcaína y típica de la producción noreuropea, de donde llegaría seguramente vía Bilbao.

En aquel ámbito artístico se dan dos variantes tipológicas en las custodias de mano, con viril circular y con viril tubular. Es posible que esta custodia albergara un viril en tubo, al modo de los relicarios alemanes o flamencos, y que su diseño haya sido alterado para acoger un viril circular y servir como una custodia más al modo castellano. Tal modificación habría exigido una reforma notable en el resto de la pieza, en los elementos que se unen con los contrafuertes, los cercos que abrazarían el

del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 302, 309; SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, fig. 147; YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, pp. 323-324, fig. 642.

134 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 104; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

135 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 49.

136 En 1636 el visitador manda que se hagan diligencias para devolver la custodia a Arteaga, unos años después se dice que era un relicario dorado y sin consagrar, que se vendió por 32 ducados, utilizándose el dinero conseguido de su venta en aderezar el órgano, en AHEB, libro de fábrica de Gautegiz Arteaga, 1633-1694. Visita del 5 de mayo de 1636 y Cuentas del 18 de octubre de 1639.

tubo de cristal, en el remate… En el caso de que la pieza hubiera albergado un viril tubular, la opción más habitual es eliminar el vidrio y colocar un cerco o media luna plana en su lugar, pero se seguiría reconociendo el diseño original, tal como hemos visto en otras custodias[137]. Si esta pieza ha sido modificada, se ha conseguido integrar el nuevo viril con bastante pericia. Aunque se observan diferencias en la hechura y calidad de algunas partes, como por ejemplo la decoración de la pieza troncopiramidal bajo el viril, que muestra las mismas claraboyas que en el pie, pero buriladas más toscamente; también los paneles que hay entre los contrafuertes que se interrumpen de una forma poco habitual a la altura del viril, o la misma compostura de la linterna, mucho menos ligera que el resto de arquitecturas. Así mismo, el anillo de fronda que envuelve la pieza bajo el viril, parece que pudiera corresponderse con el que acogiera el tubo por la parte inferior, y que se ha reaprovechado para encajar aquel elemento troncopiramidal invertido. Las figuras de los ángeles también muestran caracterizaciones diferenciadas, pues ni los rostros ni la forma de trabajar las plumas son coincidentes entre los ángeles pequeños y el mayor. De hecho, el ángel sobre el viril parece estar custodiando una reliquia.

Por ello, a pesar de que tampoco es rara la tipología con viril circular en estas custodias, tal como se ve en piezas y grabados del momento[138], nos inclinamos a considerar que lo más probable es que la obra haya sido modificada con posterioridad. A lo que se une la descripción que se hace de una custodia en los inventarios –no sabemos si ésta-, denominándola *relicario*, que invita a pensar que se trataría de una custodia con tubo de cristal.

Respecto de su cronología, se realizaría a comienzos del siglo XVI, aunque es complejo adscribirle una fecha más precisa, puesto que la platería en los Países Bajos fue muy conservadora, manteniéndose las formas góticas hasta entrado el siglo XVII.

137 Parroquia de San Pedro y San Pablo, Aachen-Orsbach (Alemania), nº inv: RBA 9 013; parroquia de la Anunciación de María, Altenahr (Alemania), nº inv: RBA 41 448; Tesoro de la Catedral de Halberstadt (Alemania), nº inv: 6. Todas en la web de Bildindex der Kunst und Architektur, http://www.bildindex.de

138 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 463; o en un grabado anónimo nº inv 1932,0312.6 del British Museum; y en piezas como una de custodia del Schnütgen Museum (Colonia, Alemania), nº inv: G97, otra de la parroquia de San Lorenzo (Rastatt Niederbühl, Alemania), o una de la colección Friedsam en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York), nº inv: 32.100.226.

Cálices

El cáliz es uno de los elementos más destacados de la liturgia, y por ello en su confección los plateros observaron con esmero las recomendaciones dadas sobre sus dimensiones y hechura[139]. Durante este periodo de finales del gótico, los cálices mantendrán la copa abierta y una base plana y ancha, buscando un equilibrio visual en la composición general.

Las piezas imitaron los formatos de la platería burgalesa, y también tuvo gran influjo la foránea. Contamos con piezas locales a las que se suman otras labradas directamente en las platerías europeas. Así ocurre con el cáliz más antiguo, que se conserva en Ondarroa (nº inv. 26), procedente de talleres flamencos como otras piezas de su inventario[140]. Se apoya sobre un pie hexagonal, bastante plano, que tiene los lados cóncavos, y se desarrolla en forma estrellada, un esquema en uso desde el siglo XV[141] y que se repite en otras obras vizcaínass como la custodia de Sopela (nº inv. 17) o los cálices de Gamiz (nº inv. 32) y Arrazola (nº inv. 28). El borde está recorrido por pequeñas cuadrifolias caladas entre molduras. Las facetas del pie son lisas, sin decoración burilada, algo inusual en la platería vizcaína, salvo una de ellas que incorpora una hornacina con la escena del Calvario. Se trata de una placa recortada, que se acopla y suelda por el revés del pie. Esta escena está burilada, y en origen se enriquecería con esmaltes, tal como se ve en los pocos restos que quedan de color rojo y verde. Las figuras son expresivas, aunque están resueltas de un modo un tanto rudo –cruce de las manos, pies, inclinación del travesaño menor de la

139 ARPHE y VILLAFAÑE, Ioan, *De varia commensvracion para la esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585, libro IV, título II, cap. segundo.

140 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 44; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 100; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 103-104; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 66-68.

141 Por ejemplo: cáliz, hacia 1446-1455, iglesia de San Pedro, Deckbergen (Alemania), nº inv: 135.520 en www.bildindex.de ; cáliz, 1486, colegiata de San Valdetrudis, Mons (Bélgica), nº inv: 10056610 en www.kikirpa.be .

cruz-, sin duda debido a lo reducido de la escena, que no permite desarrollarlas con mayor finura. El pie se eleva discreto hasta un gollete moldurado, de donde arranca el astil, hexagonal y liso. El nudo es de manzana achatada, con gajos de tracerías caladas y al centro losanges con escudos de Bizkaia y Castilla-León, esmaltados en rojo, azul y negro. Estos elementos harán alusión al patrón de la iglesia, el Señor de Bizkaia, que también se encuentran plasmados en otros espacios del templo. La tipología del nudo se repite en otras piezas vizcaínas de la época (cálices de Lezama, Plentzia y Gamiz, copones de Etxebarria y Zamudio), aunque generalmente la decoración de tracerías o la de los chatones se realiza a buril. Sobre la macolla continua un fragmento de astil, y encima va la copa. El vaso es de silueta abierta, con la base estrecha y el perfil recto, y no lleva ornato ni inscripción –tal como sucede en el cáliz de Lezama o en el de Plentzia-. Pero esta limpieza y austeridad en su composición no le resta, sin embargo, elegancia. Su hechura y las diferencias que presenta con respecto a otros cálices vizcaínos, ya pone de relieve su origen foráneo. De hecho, las marcas en el interior del pie lo corroboran: de la ciudad de Brujas (cabeza de león con la boca abierta mirando hacia la izquierda, bajo corona de tres florones), la del artífice (tulipán bajo corona de crestería trebolada) y la cronológica (una letra g gótica, que corresponde al año 1441). Tal como apunta Cruz Valdovinos, el sello de autor, con el tulipán bajo corona trebolada, es un motivo habitual en los Países Bajos, por lo que es muy difícil determinar la identidad del platero. La letra g, por su parte, es la que estaba en vigor en 1441, aunque también es posible que la letra se incluya en la siguiente serie, y entonces habría que adelantarla a 1466[142]. Cualquiera de las fechas encaja bien con la factura de la pieza, y de hecho se conservan cálices semejantes en Alemania y Bélgica de cronología anterior y otros que llegan hasta 1600[143]. Incluso la incorporación de la escena del Calvario en el pie, se reproduce muy parecida en alguna pieza alemana y belga de los siglos XIV y XV[144].

A esta misma procedencia brujense, corresponde otro cáliz de Gamiz (nº inv. 32)[145], que estructuralmente es también parecido al ondarrés, salvo en la copa (que es posterior). El pie es de planta estrellada, de ocho lados cóncavos, levantado sobre perfil moldurado con orla perlada al centro. En la base se combinan las facetas lisas con otras que muestran burilados con Crucificado, San Andrés entre tallos vegetales, y los anagramas IHS y XPS en caracteres góticos. La figura del santo encuentra paralelismos con un grabado de Israel van Meckenem[146], mientras para el Cristo en la cruz, que ha forzado la hechura del vástago menor y sus brazos al espacio del gajo, no hemos localizado una fuente concreta. El anagrama IHS encuentra su análogo, por ejemplo, en algunas letras de manuscritos iluminados noreuropeos[147]. Este pie se levanta en resalte convergente hasta un gollete moldurado, del que parte el astil facetado y decorado con flores y tallos finamente burilados. El nudo es de manzana esferoidal achatada, con gajos recorrido por hojitas a buril, mientras al centro muestra chatones romboidales con flores grabadas, que llevarían esmaltes. Continúa el astil hacia la copa, que es lisa, bastante recta y acampanada, de factura posterior, pues la original sería mucho más abierta y de perfil más bajo. Por el reverso del pie, presenta marcas muy frustras, aunque una de ellas será de la ciudad de Brujas. La solución del pie y del nudo es frecuente en piezas noreuropeas, y la inclusión de escenas buriladas también, un rasgo que también adoptará la platería tardogótica vizcaína. La pieza, aunque estas formas perduran durante largo tiempo, podemos encuadrarla hacia la tercera o cuarta década del siglo XVI.

142 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, p. 66.

143 Schnütgen Museum (Colonia, Alemania), cáliz hacia 1301-1400, nº inv: G632; iglesia de Kahleby, cáliz de 1538, s/n; iglesia de San Lubentius (Kobern-Gondorf, Alemania), cáliz de hacia 1401-1415, s/n; iglesia de San Jorge y Santa Catalina (Lünen, Alemania), cáliz de hacia 1501-1700, s/n

144 Iglesia de San Nicolás (Boldixum, Alemania), cáliz de hacia 1301-1400, s/n; iglesia de San Gilles (Heppenbach, Bélgica), cáliz de hacia 1451-1510, que ostenta la misma marca de artífice, en Belgian Art Links and Tools, nº inv: 10095340. Cáliz de la colección del Me tropolitan Museum of Art (Nueva York), de Rouen (Francia), mediados del siglo XVI, nº inv: 1990.120.

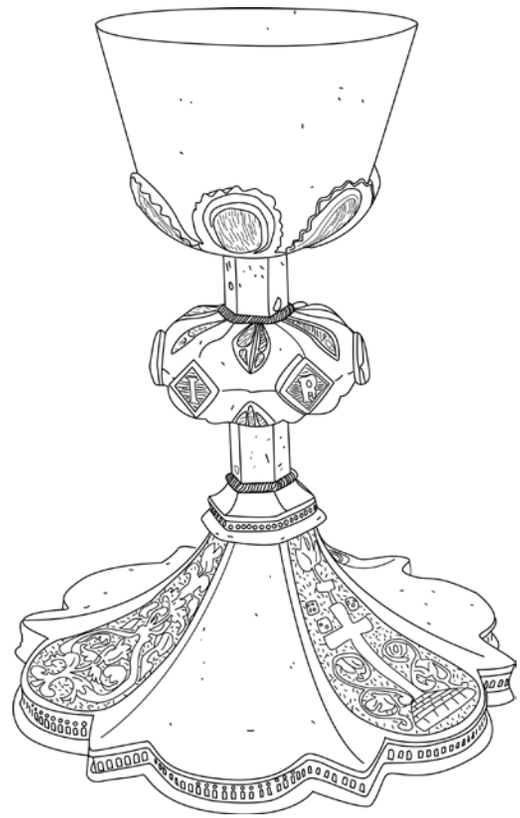
145 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 100; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 104.

146 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 632.

147 Catálogo de manuscritos iluminados, British Libray, Libro de horas (Alemania o Países Bajos), hacia 1463-1476, atribuido al círculo del Maestro de la Pasión de Berlin, f. 184v, en http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=19548

Con formato gótico, pero incluyendo motivos del repertorio renacentista, se conserva un cáliz de Lezama (nº inv. 29), que recuerda mucho a piezas burgalesas de fines del siglo XV[148]. Se organiza sobre pie mixtilíneo, en el que se alternan seis segmentos semicirculares con otros tantos en pico. Esta base se eleva sobre pestaña alta calada con arquerías, y crece de forma troncocónica cóncava hasta el astil. En algunas de sus facetas incorpora decoración repujada y burilada, a base de vegetales, *candelieri* y cruz con elementos de la Pasión. El astil es prismático liso, y arranca de un gollete poligonal moldurado, con hilera de perlitas en medio. La macolla es esférica achatada, en la que se combinan gajos con tracerías buriladas, junto a losanges que incluyen letras sobre fondos matizados. La copa es de perfil recto y boca abierta, envolviéndose por la parte de la subcopa con lóbulos sobrepuestos de bordes ondulantes e interior rayado. La factura de la pieza, con los motivos repujados del pie, se aleja de los modelos más típicos de la platería vizcaína, que hubieran optado por las escenas buriladas. Por ello, pese a que el modelo de pie estrellado y el nudo si encuentra paralelos en piezas vizcaínas (cáliz de Plentzia y copón de San Agustín de Etxebarria en Elorrio), en general hallamos mayores semejanzas con algunas piezas labradas en Burgos en la última década del siglo XV[149], por lo que convenimos suponerle dicho origen. A esta hipótesis, se suma el hecho de que no presenta punzón alguno.

Además de las obras foráneas, dentro la producción vizcaína también se conservan ejemplares muy interesantes, como un cáliz en Atxondo (nº inv. 28)[150]. Man-



Cáliz de Lezama (nº inv. 29)

tiene el formato de pie hexagonal, de lados levemente escotados, sobre perfil alto recorrido por contario en el centro. Las facetas se desarrollan en ascenso piramidal, y presentan decoración burilada en campos alternos. Los lados que llevan decoración, lo hacen sobre un fondo rayado, con el anagrama IHS e IPS bajo signos de abreviatura en caligrafía gótica, con las prolongaciones de las letras a modo de vegetales. Un gollete moldurado y con cordoncillo, sirve de base al astil, que es prismático facetado y sin ornato. El nudo es de manzana esférica, trabajada con doce pétalos enfrentados que llevan hojas grabadas y en los espacios intermedios romboidales, cuadrifolias muy finas. La copa es posterior, acaso elemento clasicista, y es lisa con una moldura entre copa y subcopa. El cáliz luce marca en el pie, una letra Y griega dentro de un escudete, que puede identificar a Íñigo Martínez de Larrea, como

148 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 101; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 170-173.

149 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 101.

150 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 109 y 111; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 144 y 161; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 309.

hemos visto en otras piezas[151]. Aunque mantiene formas antiguas, propias de los Países Bajos o de Burgos (como la hechura del pie, las grafías o la decoración burilada), el formato y la decoración del nudo parecen situar la pieza hacia 1500. Incluso podemos pensar que cuando se concluyó la fábrica de la iglesia, reconstruida durante ese fecundo proceso de la primera mitad del siglo XVI -en el que se incluyen otras muchas iglesias rurales vizcaínas-, el templo se dotó del mobiliario litúrgico que precisaba, entre el que se pudo encontrar esta pieza.

Entre los cálices más originales de la platería tardogótica, contamos en Bizkaia con uno de Plentzia (nº inv. 30), que ya ha sido motivo de estudio en diversas ocasiones, precisamente por su calidad y originalidad[152]. Se apoya en una base mixtilínea, que alterna lóbulos y conopios, sobre una pestaña alta con calados imitando arquerías. Cuenta con seis facetas que se elevan en resalte piramidal y se decoran con imágenes buriladas de Cristo, San Pablo, San Andrés, San Bartolomé, Santiago y San Pedro, cada una acompañada de una leyenda identificativa. Estas figuras siguen grabados de Martin Schongauer, especialmente fieles en el caso de San Pablo, San Andrés y San Bartolomé. Mientras el Santiago recuerda más a una estampa del Maestro I. E. Los fondos para estas imágenes son de trama rayada, mientras en la parte inferior llevan ficción de hierba, una ingenua referencia espacial. Las figuras están realizadas con trazos cuidados, definiendo con detalle los rostros y las sombras en los ropajes. Cada una de estas facetas se enmarca por tallos nudosos fundidos, que recuerdan a las cruces de gajos. Arrancan desde la base, atraviesan el nudo y llegan hasta la copa. Este elemento resulta lo más original de la pieza, y solamente sabemos de un cáliz de Wülfinghausen (Alemania) que se le parece en la parte inferior[153]. El astil es muy ligero, pues se ha resuelto prolongando las ramas, que hacen de sostén, y encierrran, arriba y abajo, dos esferas. El nudo recurre a una tipología más frecuente, con una manzana achatada recorrida por gajos burilados con tracerías, y seis losanges con cuadrifolia que quizás llevaran esmaltes. Los tallos sujetan también la copa, de perfil abierto, recto y boca ancha, que en la parte baja se decora con gallones de fondo rayado. La copa luce una inscripción de propiedad: "ESTE CALIS DE LA COFRADIA DEL SENOR SANT PEDRO DE + . Está grabada en letras capitales, sobre una base matizada, y prescinde de los típicos caracteres góticos, facilitando la lectura. La propiedad de la pieza correspondía por tanto a la Cofradía de Pescadores de Plentzia, que tenía un altar dedicado a su patrón, San Pedro apóstol, en la iglesia. Así pues, este cáliz no solamente constituye una obra de excepcional calidad artística, sino que además es un importante documento histórico, uno de los pocos ejemplos, que nos permiten ilustrar el patrocinio artístico de las cofradías gremiales en la Edad Media. Noticias sobre aquellas cofradías de pescadores, consta que la de Bermeo en sus ordenanzas, anota algunas piezas de orfebrería que había que "tener/ cuidado de goardar el caliz, ampollas, corona y llaves/ de plata de la dicha capilla"[154], pero no tenemos la suerte de conocer tales datos sobre la cofradía de Plentzia. Aportando otros datos, contamos con las marcas del pie, situadas junto a San Bartolomé, que son: de Bilbao (segunda variante) (torre y puente de San Antón con B, más alta que el puente), del artífice

151 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 144.

152 YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, lám. 558; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 112; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 45; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 64-65; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, pp. 113-115; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 146, 152, 162; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, pp. 313; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 41-59; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Pedro Saez de Larrea: Cáliz" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 204-205; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Entre Flandes y Castilla. Una aproximación al patrimonio mueble tardogóticos en Vizcaya", en GARCÍA, Bernardo José y GRILO, Fernando (coords.), *Ao modo da Frandres. Disponibilidade, innovaçao e mercado de arte na epoca dos descobrimentos. 1415-1580*, Madrid, 2005, p. 189.

153 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, p. 64. La pieza puede verse en Bildindex der Kunst und Architektur www.bildindex.de nº imagen mi09000j09.

154 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo Foral de Bizkaia. Sección Municipal. Documentación Medieval (1326-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2006, p. 77.

Cáliz de Plentzia (nº inv. 30)

Pedro Sáez de Larrea (P entre dos flores de lis, y abajo Larea)[155] y una tercera a modo de flor de lis, que corresponderá al marcador, que Barrón sospecha que sea del mismo Larrea[156]. El cáliz se labraría hacia 1520, aunque en 1513 su hijo cobra seis mil maravedís que le adeudaba el regimiento bilbaíno, por lo que podemos suponer que el platero había fallecido o estaba fuera de la villa[157]. Nos inclinamos por esta última hipótesis, avalada por la mención del artífice en documentos posteriores, de los años 1518 y 1529[158].

Del mismo modo, la marca personal de esta pieza es igual a la que se punzona en un copón de Elorrio (nº inv. 23), que hemos datado hacia 1515. Y también aparece en una cruz procesional del Santuario de Nuestra Señora del Yermo (Álava), que será de esos años.

Lo que resulta evidente es que la pieza encuentra su inspiración en obras de la platería europea, que tan profunda huella dejaron en los talleres vizcaínos[159].

De una cronología similar, se conserva en muy malas condiciones un cáliz de la parroquial de Mendata (nº inv. 33). Se apoya en pie redondo, con la pestaña en talud, y elevándose en perfil troncocónico hasta el astil. Las facetas del pie se decoran con lóbulos, que combinan los lisos con otros decorados a buril. En éstos, sobre fondo rayado, se muestra el IHS (anagrama de Cristo) junto a hojas, XPO en grafía gótica y cruz del Calvario con instrumentos de la Pasión. El astil es hexagonal y liso, y se interrumpe por un nudo de manzana achatada, decorado como es habitual con gajos de fronda y chatones en el frente que llevan flores tetrapétalas buriladas. La copa no lleva ornato, es de perfil recto y boca abierta. A pesar del lamentable estado en que se encuentra la pieza, podemos distinguir los punzones en el pie, que nos hablan de talleres locales: la topográfica de Bilbao, otra grande y frustra de perfil estrellado, y un sello pequeño en forma de estrella, que será del contraste. Este punzón estrellado es el mismo que tiene la cruz de Busturia, que se atribuye a Pedro Pilla. Por ello, podemos situar la factura del cáliz hacia mediados de la centuria, cuando sabemos que Pilla actúa como contraste de Bilbao[160].

155 Esta marca fue interpretada como P/GARCI o P/GARAY, en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 45; y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, p. 64. Pero los estudios más recientes han propuesto interpretarlo como LARREA, en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 114-119.

156 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 146.

157 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, p. 1376.

158 1518-02-27. Ejecutoria del pleito litigado por Pedro Sánchez de Larrea, platero, con María Ochoa de Emerando, vecinos de Bilbao (Vizcaya), sobre deudas por el importe de 4 tazas de plata, en Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 325, 14. Y en 1529-02-13. Ejecutoria del pleito litigado por Pedro de Larrea, platero, y Juana de Zornoza, su mujer, con Juan de Zornoza, vecinos de Bilbao (Vizcaya), sobre pago de dote, en Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 413,69.

159 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 118.

160 En las cuentas de 1548, se paga a Pedro Pilla, platero y contraste de Bilbao, por aderezar un cáliz, AFB, Libro becerro primero del Archivo de Zenarruza, f. XLXI, sig. Cenarruza 28.

La composición de la pieza, nos pone de nuevo en contacto con talleres plateros noreuropeos del siglo XVI, pese a que mantiene aún muchos rasgos del gótico.

Combinando piezas góticas con otras renacentistas, contamos con un cáliz de procedencia desconocida, que ingresó en el Museo de Arte Sacro de Bilbao gracias a una donación particular (nº inv. 27). Con un pie y una copa renacentistas, y un astil de formato arquitectónico gótico, se compuso un cáliz, que a pesar de estas notables diferencias de estilo, resulta equilibrado en sus proporciones. El pie es circular, en el que se sucede un realce convexo y otro en talud más arriba. El más bajo incorpora círculos inscritos en cartelas correiformes con los anagramas de Cristo, una cruz y escudo de tres bandas paralelas. Entre ellos corren telas colgantes y guirnaldas, sobre fondo matizado. El segundo volumen está decorado con gallones excavados, convergiendo en arandela lobulada. De esta pieza surge el astil, la pieza gótica. Es prismático hexagonal, con un subnudo bajo con tracerías caladas y remates de figurillas fundidas en las aristas, alternándose Santiago el mayor con Cristo salvador. El astil repite los diseños de tracerías en las facetas con remates arquitectónicos en los vértices. El nudo de seis lados, es poligonal apiramidado, con friso central de tracería calada y de nuevo las mismas pequeñas figurillas fundidas en los extremos. Este modo de solucionar la macolla es ajeno a la producción vizcaína, y encontramos arreglos similares en obras de talleres aragoneses del siglo XV y en alguna pieza de origen flamenco[161]. La copa es de perfil recto y abierto, sin ornato, salvo en la subcopa, que se decora con gallones burilados con trazos ondulantes. Es una lástima que no se hayan conservado las piezas originales que corresponderían al astil, porque a juzgar por la calidad del mismo, la obra en su conjunto debía ser notable. La datación de este elemento es compleja, al carecer sobre todo del pie primigenio, pero podríamos pensar en una fecha anterior a 1500.

El último de los cálices de este periodo, pertenecía a la parroquia de San Agustín de Etxebarria en Elorrio, pero en la actualidad se encuentra en paradero desconocido (nº inv. 31). Tal solo podemos hacer una somera aproximación al mismo a través de una fotografía en blanco y negro publicada por Ybarra, que además está recortada por abajo[162]. La pieza estaba recompuesta e incompleta, combinándose el pie y primer tramo de astil gótico, junto con la copa, pero sin nudo. La base, a pesar de estar recortada en redondo, parece que sería poligonal y de perfil bastante bajo. Se decoraba en todas sus facetas con escenas de personajes burilados, junto a otros campos con tallos vegetales. Tres de estas caras llevan remaches toscos, que serían para incorporar las chapas buriladas al pie, que tal vez estuvieran esmaltadas. Y en el borde de la base, parece intuirse la presencia de una inscripción rodada en caligrafía gótica. Este pie se levanta discretamente hasta un gollete fundido y almenado que sirve de arranque para el astil facetado, pero del que solamente hay ese fragmento. Le seguiría el nudo, perdido -acaso de manzana con gajos-, y otro tramo de astil, hasta la copa. El vaso es de perfil recto y boca abierta, sin decoración. La presencia de motivos burilados en el pie, así como la forma de disponer las placas en la base (que recuerda a la colocación de las placas de la custodia de Castro Urdiales), y también la inclusión de una leyenda burilada (tal vez de donación), vincula la pieza a talleres locales, vizcaínos. Aunque no podemos añadir otros datos sobre ella, porque desconocemos igualmente si estaba o no marcada. Adscribirle una cronología fiable es también complejo, porque solamente podemos guiarnos por la factura del pie. La presencia de fronda blanda junto a personajes burilados, nos sitúa en un momento de convivencia de estilos, que podría llegar hasta los años 20 del siglo XVI.

Incensarios

Lo mismo que sucede en algunos nudos de cruces, cálices o copones, las estructuras arquitectónicas góticas vuelven a aparecer con todo su esplendor en los incensarios de este momento. Las cascas lógicamente se realizan macizas, y suelen lucir despiece de sillares burilados, mientras en el humero se exhibe un amplio repertorio de elementos arquitectónicos del gótico, fundidos, calados y burilados.

Los incensarios, al tratarse de objetos que no contenían las especies consagradas, podían realizarse en

161 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 61-62; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 72-75; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona-Londrés, 2006, pp. 44-47.

162 YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, fig. 928.

otros metales, no necesariamente plata[163]. Este puede ser uno de los motivos por los que aquellos braserillos de latón o bronce no han llegado a nuestros días, pues el metal con el que estaban realizados no era valioso y fueron sustituidos por sucesivas piezas a lo largo del tiempo. Braserillos metálicos de este tipo de recogen en algunos inventarios, como el de Mungia de 1513, que aquí se denominan "tay-ytur"[164], apelativo que no hemos hallado en otros documentos. En Bizkaia los que se conservan en este periodo si son de plata, aunque tenemos constancia de otros que ya no existen, como el incensario de la iglesia de Santa María de Lekeitio, que fue arreglado por el platero Pedro de Escalante en 1532[165], otro incensario de plata de la iglesia de San Juan de Molinar (Gordexola) en 1545[166], el "ynçensario de plata de peso de [78] marcos de plata poco mas o menos" y otros "dos ynçensarios de cobrre" de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Markina en 1547[167], el "incensario con su naveta, todo de plata" que se registra en un inventario de 1551 de Portugalete[168], etc.

Entre las piezas más destacadas se encuentra un incensario de la catedral de Santiago de Bilbao (nº inv. 34)[169], de plata en su color. Tiene pie plano de seis lóbulos sin ornato, sobre el que va un elemento troncopiramidal facetado de perfil bajo. En éste descansa el brasero hemiesférico, decorado con burilados de semicírculos en la mitad superior, que incluyen despiece simulado de sillería. La boca de la casca se transforma en hexágono, y encima recibe al humero. El cuerpo de humo está concebido como un complejo cimborrio de dos alturas, ambas con elementos calados y fundidos de tradición gótica. El cuerpo bajo presenta seis ventanales con tracerías caladas, flanqueadas por contrafuertes con pináculos en los ángulos, y rematadas en arcos conopiales decorados con fronda y sendos florones. Tres de estas aristas llevan soldadas además las argollas por donde pasan las cadenas del incensario. Sobre este nivel bajo se dispone un segundo cuerpo telescópico e igualmente prismático, con la mitad inferior cerrada, y a la que se adosan en las aristas torrecillas poligonales rematadas en chapiteles almenados, que están decoradas por sillares burilados, y caladas en su parte alta. El tambor de este cuerpo también está perforado con ventanales geminados en las facetas, y se cierra con cubierta piramidal calada con rosetones y gajos. La base y vértices de estas facetas llevan moldura almenada fundida. Convergen en esfera lisa moldurada al centro, con arete del que pende la cadena con el manípulo, adornado con dos filas de veneras, ambos elementos posteriores. En el interior del pie, presenta marcaje triple: de Bilbao (con la iglesia y puente de San Antón más la B a la derecha), una venera dentro de un escudo, que será del marcador, y unas llaves cruzadas acaso emblema del artífice. La interpretación de estas dos últimas marcas, no está del todo clara, pero la misma concha punzonada la encontramos en un cáliz de Lezama de Juan de Larrea (nº inv. 64), fechado hacia 1535-1540[170]. Una cronología algo anterior se puede mantener para este incensario, que

163 Incensarios en latón o bronce de esta tipología se encuentras varios ejemplos, como uno en el Schnütgen Museum (Colonia, Alemania), del siglo XV, nº inv: 1.122.032 en www.bildindex.de ; otro de hacia 1480, del Victoria &Albert Museum (Londres), nº inv: 549-1889; o uno más del Musée de Cluny (Francia), nº inv: Cl.1930.

164 GUTIÉRREZ BILBAO, Juan, *Historia de Munguía*, Bilbao, 1933, pp. 213-214.

165 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536, f. 96r.

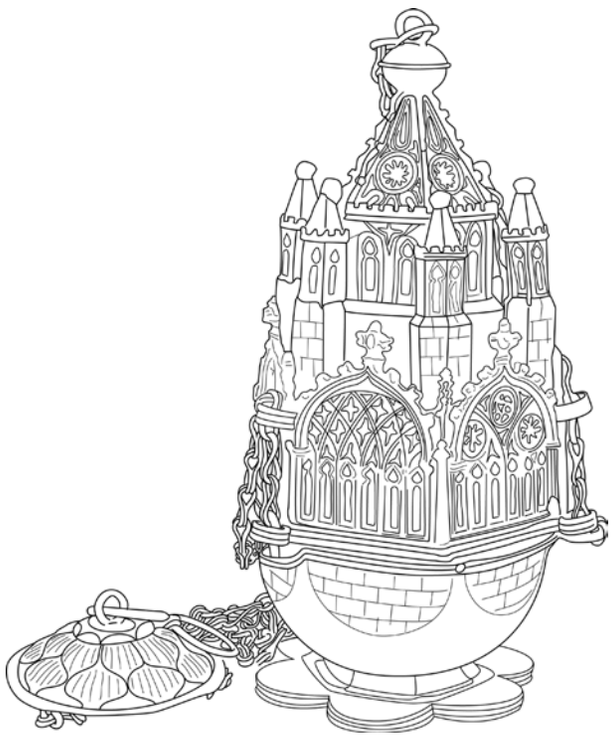
166 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1536-1628, f. 53r.

167 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Markina-Xemein, 1547-1721, f. 2v.

168 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.

169 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 50; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 158-159; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 147 y 163; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 111-112; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, p. 312; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Incensario" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008, pp. 208-209; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 207-209; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 112 y 326; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Entre Flandes y Castilla. Una aproximación al patrimonio mueble tardogóticos en Vizcaya" en GARCÍA, Bernardo José, GRILO, Fernando (coords.), *Ao modo da Flandres: disponibilidade, innovação e mercado de arte na época dos descobrimentos*, Madrid, 2005, p. 189; YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, lám. 504.

170 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 111.



Incensario de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 34)

pone de nuevo de manifiesto la pervivencia de las formas góticas durante gran parte del siglo XVI. Por otra parte, en 1533 se registra un descargo de 230 maravedís al platero Iñigo de Lezama, por renovar y aderezar un incensario[171], lo que adelantaría la fecha de factura unos años antes. Y en datas posteriores solamente se anota la realización de aderezos o arreglos[172], confeccionándose dos incensarios nuevos en 1562[173], una fecha ya tardía para nuestra obra.

Volviendo al marcaje, siguiendo a Barrón, las llaves cruzadas tal vez hagan alusión a un platero de nombre Pedro. Por esas fechas, conocemos la actividad de Pedro Pilla, al que hemos supuesto que marca con un punzón estrellado (por ejemplo, en la cruz de Busturia), y también está Pedro de Escalante, que fundamentalmente lo hallamos trabajando en Lekeitio hasta 1552[174]. Parece que este platero era vecino de Vitoria-Gasteiz, donde se le tiene documentado entre 1543 y 1554[175], aunque también se le ha localizado por Gipuzcoa, trabajando para la iglesia de San Pedro de Bergara, donde le pagan por dorar un cáliz en 1554[176]. Así pues, no sería raro que de la misma manera se hubiera movido por Bilbao, pudiendo realizar este incensario. Esta asociación de símbolos con los nombres de los plateros, es habitual en el marcaje de la época, como ya hemos visto. E imita la práctica que también era frecuente en los talleres europeos, donde hemos podido localizar otra marca de llaves parecida[177]. Por otra parte, no solamente el modo de marcar se realiza siguiendo aquellos patrones, también la tipología de la pieza encuentra paralelos en piezas labradas en plata o metal, desde el siglo XIV, y se ve reflejado en la pintura o la escultura nórdica[178]. En cualquier caso, la pieza es bil-

171 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001, libro de fábrica de 1533-1554, cuentas de 1533 de Antonio Martines de Marquina, f. 6.

172 En 1543 se pagan 4 reales por aderezar "un incensario que estaba desconcertado", en AFB, Municipal Antigua, caja 0138/001, libro de fábrica de 1533-1554, cuentas de 1543 de Juan Martines de Yrusta, f. 123; en 1558 se abonan 646 maravedís a Martín de Arrieta, por "adreçar el incensario", en AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002, libro de fábrica 1555-1619, cuentas de 1558 de Juan de Otaola, f. 28.

173 Martín de Arrieta cobra 29.608 maravedís por dos incensario nuevos, cantidad que comprende el valor de un incensario viejo que se le entregó, 11.608 maravedís del material que aporta y 12.000 maravedís por su factura, en AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002, libro de fábrica 1555-1619, cuentas de 1562 de Juan de Otaola, f. 45v.

174 En las cuentas de la parroquia se anota un descargo a Pedro de Escalante de 263 maravedís por un cáliz que mandó hacer Ochanda de Artaça, y se especifica que era de Vitoria, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536, f. 140v. En 1520 aparece como testigo de una obligación, figurando como vecino de Lekeitio, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio*, *Tomo IV (1514-1520),* Donostia-San Sebastián, 1992, p. 895. Y en los años sucesivos realiza varios reparos, y dos cetros nuevos, con la última referencia del año 1552, cuando cobra por aderezar un cáliz y bruñir el incensario, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Cuentas de 1552.

175 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 325-326.

176 ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, T. II, Donostia-San Sebastián, 1969, p. 361.

177 Marca de Liegnitz (Alemania) del siglo XVI, en TARDY (ed.), *Les Poinçons de garantie internationaux pour l'argent,* Mayenne (Francia), 2004, p. 42.

178 Varios de estos incensarios en www.bildindex.de , www.photo.rmn.fr , www.kikirpa.be , www.metmuseum.org , www.vam.ac.uk . En pintura se ven incensarios de este tipo en la Dormición de la Virgen, de Hans Holbein *el Viejo*, hacia 1491; en un tríptico que re presenta la Misa de San Gregorio, del Musée Cluny (París), hacia 1475, o en otro de Rogier van der Weyden, con la Natividad, de la Gemäldegalerie (Berlin), hacia 1450. En escultura, hay ejemplos en la catedral de Salisbury, con un ángel que porta uno, o en un alabastro inglés con la Trinidad, San Juan y el Tetramorfos, al que acompañan una pareja de ángeles incensadores, en la colección del Museo Victoria & Albert (Londres).

baína y uno de los mejores exponentes de la producción tardogótica en su tipología, cuyo formato se repitió en otros incensarios de iglesias del Señorío.

Otra de esas piezas que sigue los mismos patrones, se guarda en la parroquia de Santa María de Idibalzaga en Errigoiti (nº inv. 36), labrada con una virtuosidad y calidad cercana al bilbaíno[179]. Se apoya sobre un pie redondo, con pestaña plana y resalte abocinado, que se estrecha sirviendo de base al brasero. La casca es hemiesférica, y sin decoración, transformándose en la boca en hexagonal para recibir al humero. Este cuerpo es lo más destacado de la pieza, y está compuesto siguiendo una fórmula arquitectónica gótica, como sucede en la pieza bilbaína. Se suceden dos cuerpos decrecientes, trabajados con labores a buril, fundidos y sobre todo calados. El primer nivel presenta seis arquerías con tracería calada, que se cierran por conopios con grumitos, mientras en las aristas se acoplan los habituales contrafuertes fundidos, intercalando alguna de éstas los pares de argollas por donde corren las cadenas. El segundo nivel es una linterna prismática con una primera cota maciza en cuyos ángulos se sitúan media docena de esbeltas torrecillas exentas con merlones, que presentan aparejo de sillería burilado, y en lo alto ventanas caladas y remates cónicos chapitelados. El cuerpo central está igualmente calado con arquerías, y en la cúpula piramidal hay rosetas y gallones. Remata en orbe esférico con moldura en el ecuador y discretos gajos burilados, que lleva una argolla encima para la cadena. Esta cadena es moderna, pero está unida al manípulo que será original de la pieza y lleva una inscripción grabada con las palabras de la salutación angélica (Ave Maria Gracia Plena). El incensario no presenta punzón alguno, pero su tipología nos permite adscribirlo a talleres vizcaínos, en torno a los años 30 o 40 del siglo XVI[180], confirmándose de nuevo el profundo conservadurismo de la platería en Bizkaia y la gran resistencia a abandonar los modelos góticos bien avanzada la centuria.

Incensario de Errigoiti (nº inv. 36)

Incensarios tardogóticos de esta misma tipología había en Mendata, Kortezubi y Sopela, pero lamentablemente en la actualidad se encuentran en paradero desconocido. Podemos hacer una prudente aproximación a ellos a través de las fotografías publicadas[181]. Parece que el más sencillo, y acaso el más antiguo, sería el de Mendata (nº inv. 37), que ya en los años 50 estaba desaparecido según información recogida por Ybarra. Tenía un pie mixtilíneo con lóbulos y picos, bastante desarrollado, sobre el que iba la casca, hemiesférica y de perfil bajo. El humero resultaba de gran desarrollo, con un único cuerpo

179 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en Orfebres y plateros. El taller de Eloy García. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 111; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, pp. 312-313.

180 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 111.

181 ECHEGARAY CORTA, Carmelo, "Provincia de Vizcaya" vol. 2, en CARRERAS Y CANDI, Francisco, *Geografía del País Vasco-Navarro,* Barcelona, 1911-1925, p. 829; YBARRA Y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, láms. 360, 637.

a modo de capilla poligonal con ventanales de tracerías caladas y linterna apiramidada igualmente calada con rosetas, lancetas y vejiga de pez.

De la pieza de Sopela (nº inv. 35) contamos con una imagen de mejor calidad, y gracias a la cuál podemos comprobar que la pieza mantiene el formato de cimborrio gótico calado, pero trabajado de forma muy popular. El pie era redondo, liso, y sobre él iba la casca decorada con una torpe trama burilada que imitaba sillares y un anillo moldurado en la boca. El cuerpo de humo se organizaba en dos cuerpos, con ventanales calados cercados por conopios con fronda. En los vértices de las aristas remataba en columnillas torneadas con pináculos balaustrales. El segundo nivel se componía de un cuerpo central calado con ventanales, al que se adosaban varias torrecillas poligonales, también caladas en la parte alta, y rematadas por cubierta piramidal con pomitos. La parte maciza de este elemento repetía la cuadrícula que imitaba el despiece de sillares. Cerrando la parte central, un chapitel piramidal calado y con cenefa de fronda marcando los vértices de cada faceta. Convergían éstas en esfera con moldura al centro, en la que se soldaba la argolla para la cadena. El formato de este braserillo recuerda mucho a los de Errigoiti y Bilbao, a los que imitó pero confeccionándose de una manera mucho más torpe y seguramente en fecha algo posterior, a juzgar por los remates abalaustrados del primer cuerpo del humero. El tercero de los incensarios se encontraba en Kortezubi (nº inv. 38) y sobre él poco podemos aventurar, ya que la fotografía que se conserva muestra a la pieza en un segundo plano, y a pequeña escala. Parece adivinarse que el pie era poligonal, y la casca hemiesférica que se transformaba poligonal en la boca. El humero tenía dos cuerpos decrecientes, con ventanales calados, torrecillas laterales y cubierta piramidal calada. A pesar de la deficiente fotografía, sus rasgos corresponden a los modelos que se estaban trabajando en la platería vizcaína en este periodo de tránsito, entre gótico y renacimiento.

Hostiarios

Aunque han llegado pocos ejemplares hasta nuestros días, los hostiarios se encontraban entre los elementos más habituales en la liturgia, puesto que cumplián con diversas funciones, como la reserva de la Sagrada Forma, la procesión del Corpus Christi o la comunión de los enfermos. De hecho, en los templos pequeños que no podían permitirse adquirir una custodia, contaban con estos contenedores en su lugar. Su reducido tamaño y fácil transporte les hacía ser muy versátiles, aunque también este rasgo los convertía en objetos más vulnerables para venderlos o comerciar con ellos.

La tipología más habitual en este momento es la de caja cilíndrica sin pie, rematada con tapa cónica o realzada en cúpula, con inscripción estampada o grabada y decoración a buril. Parece que el modelo se importó de Burgos, y se exportó a los territorios limítrofes, sobre todo Álava, alcanzando una larga pervivencia en el tiempo[182]. En los Países Bajos y Alemania también encontramos algunos ejemplares con este formato, desde el siglo XIV, enriqueciéndose algunas piezas con esmaltes, como sucedía en las píxides de Limoges.

El hostiario más antiguo de esta tipología procede de Zalla (nº inv. 39)[183], es de plata en su color, y dorado por el interior, tal como convenía para recibir el Cuerpo de Cristo. Se trata de una caja cilíndrica, de perfil bajo, que se cierra con tapa cónica recorrida por gallones. El cuerpo del contenedor muestra en toda su circunferencia inscripción de carácter eucarístico en letra gótica, sobre fondo rayado: Ego sun panes qi de celo dei. Indicando el inicio y final de la leyenda con una pequeña banda vertical burilada con flores tetrapétalas geometrizadas. Su cubierta se articula mediante charnela en un lado, mientras en el opuesto se cierra con otro gozne igual pero con pasador. La tapa arranca de una base lisa con los bordes recorridos por cenefa almenada fundida, que se eleva en desarrollo cónico piramidal a base de gallones convergentes lisos. Culmina en esfera sobre la que iría una cruz, muy perdida –de ésta solamente queda la base y el ensanche del vástago mayor-. En el borde de la tapa lleva punzón con las letras O/P, que se ha identificado como perteneciente al platero vitoriano Pedro Martínez de Isunza (1510-1535)[184]. La factura de la pieza es asi-

182 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 178-181.

183 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 50; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 149 y 164; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 108; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

184 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de*

Hostiario de Bakio (nº inv. 42)

milable a otras alavesas, por lo que no es desacertada la hipótesis. El formato de la caja y su decoración permite encuadrarla hacia la primera o segunda década del siglo XVI, aunque la pervivencia de lo gótico bien entrada la centuria dificulta la data. Un poco anterior, en Bizkaia conocemos la actividad del platero Pedro Ochoa de Unda (1455-1514), fallecido antes de 1533[185], cuyas iniciales podían corresponder a las de este hostiario. Sin embargo, dado que la atribución a Pedro de Isunza se realiza basándose en la forma de marcar otros miembros de esta familia de plateros[186], damos mayor credibilidad a esta opción. A ello se añade la propia tipología de la pieza, que encuentra paralelismos en otras realizadas en talleres vitorianos, como ya hemos apuntado.

De factura local será otro hostiario de la ermita de San Pelayo de Bakio (nº inv. 42)[187], que perpetúa un formato similar. Es una caja cilíndrica en cuyo friso se ha estampado una inscripción rodante en letra gótica, que reza: *Hic est corpus meum*, intercalando entre las palabras roleos con rosetas. Se trata de un chapa estampada y recortada con los extremos soldados, de manera poco fina. Flanqueando a esta leyenda, por arriba y por debajo, discretas molduras también troqueladas. La parte superior de este contenedor se perfila con un fino cordoncillo soldado, que se repite en el borde del pie. Se cierra con tapa realzada en cúpula, sin ornato, que remata en bola cortada por moldura al centro, y sobre la que en origen iría una crucecita, hoy perdida. Es frecuente que muchos de estos hostiarios hayan perdido la cruz de remate ya que, según algunos inventarios, solía ser extraíble para dar a besar a los enfermos[188]. En la base se distingue una inscripción rasguñada, con el texto "Sn Juan", lo que puede ser indicativo de su procedencia, la cercana ermita de San Juan de Gaztelugatxe. La misma factura de la pieza, que reproduce modelos alaveses y burgaleses, pero de un modo bastante popular, puede corroborar esta posibilidad, ya que sería suficiente esta sencilla pieza para el servicio litúrgico de una ermita. No lleva punzones de platero, ni otra decoración que la realizada a troquel –un rasgo que llegó a estandarizarse-, por lo que su cronología puede ser muy amplia, aunque nos inclinamos a encajarla entre la segunda y tercera década del siglo XVI.

Otro hostiario de estas características lo encontramos en la iglesia de Santa Catalina de Gizaburuaga (nº inv. 40). Es una caja eucarística cilíndrica, con el friso liso, sin decoración ni inscripción. Únicamente una sarta de perlitas en la base del pie y otras tantas en la boca, lo decoran. Se cierra con cubierta de cúpula hemiesférica rebajada, que en la parte baja se perfila con moldura fundida almenada. En este borde se localiza la argolla con el pasador que sirven de cierre. La mitad superior de la tapa se ornamenta con escamas buriladas y remata en una esfera lisa que lleva crucecita fundida de brazos flordelisados y Crucificado. La pieza no lleva marcas, pero su hechura recuerda a alguna pieza alavesa fechada

Vitoria (1350-1650), Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 348; ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Artes decorativas en La Rioja durante el siglo XVI" en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, 2007, p. 389.

185 En 1533 se realiza escritura entre la villa de Lekeitio y María Martínez de Elancho, mujer del platero, sobre la hechura de un cáliz a la que estaba obligado su marido, en AHEB, libro de fábrica de la iglesia de Santa María, Lekeitio, 1511-1535.

186 Su hermano Juan Martínez de Isunza utilizaba su inicial con una o pequeña, y su sobrino una I con una estrellita encima, en MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 348, nota 1513.

187 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 108; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

188 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 181.

Hostiario de Ereño (nº inv. 41)

a comienzos del siglo XVI, como la píxide de la iglesia de San Juan Bautista de Albéniz[189].

Además de estos hostiarios de caja baja, existe otro modelo levantado sobre pie alto, que en Bizkaia está representando por una pieza de Ereño (nº inv. 41). Se trata de un hostiario muy próximo en tipología a un pequeño copón-custodia, muy apropiado para una iglesia del medio rural, que no podía afrontar el gasto en varias piezas, y otorgaba varios usos a ésta. Se alza sobre un pie circular, sobre pestaña baja, que presenta un único resalte en desarrollo troncocónico ligeramente cóncavo, recorrido en toda su vertical por gallones lisos y otros escamados alternos. Este mismo ornato lo hemos visto en un hostiario de Quintanalara (Burgos), fechado hacia 1520[190]. La caja es hemiesférica y lisa, y se cierra con cubierta en talud cóncavo repitiendo la misma ornamentación que el pie. En su borde incorpora cenefa almenada y por la parte alta, confluye en esfera con moldura sogueada en el ecuador y Cristo en la cruz adornado con tornapuntas en la base. Se trata de una pieza vizcaína, tal como acredita el marcaje en el reverso del pie: sello de Bilbao, flor de lis frustra (Pedro Saez de Larrea) y la onomástica del artífice Pedro Saez de Larrea (P/LAREA), al que ya se le conoce alguna pieza de su producción (copón-custodia de Elorrio, cáliz de Plentzia). Las fechas de actividad del platero, entre 1509 y 1529, nos permiten acotar la cronología de la pieza que se labraría en torno a los años 20.

El formato y ornato de estos hostiarios tardogóticos que resultaron tan versátiles, se codificó rápidamente y avanzó, como hemos visto, durante buena parte del siglo XVI, heredándose los troqueles con las inscripciones y reproduciendo la misma estructura. De hecho, en Bizkaia, cuya platería fue en este periodo particularmente conservadora, este modelo llega hasta el último tercio de la centuria, cuando se labraría un hostiario de Areatza-Villaro (nº inv. 51), que muestra delicadas labores de burilado[191].

Crismeras

En el capítulo de las crismeras, durante este periodo de fines de la Edad Media el formato más habitual fue el de anforilla lenticular, cuya tipología se extendió al siglo XVI. De hecho, las piezas que se conservan en Bizkaia de este modelo ya se circunscriben al renacimiento.

En nuestro caso, retomando la constante del influjo flamenco y nórdico en los talleres plateros locales, las crismeras de este momento imitaron a las obras –algunas de latón- de los Países Bajos, realizándose con caja prismática y remate piramidal[192]. Una de estas piezas de latón se conserva en Getxo (nº inv. 10-M) y será seguramente de origen flamenco. Sin embargo, una variante

189 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 473 y 847, lám. 200.

190 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 182 y 187.

191 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152.

192 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 109.

muy común en la plateria nórdica fue la de crismeras con pie, en la que se disponían frecuentemente los tres contenedores sobre una base en lo alto, de la que no tenemos constancia en Bizkaia de su factura[193]. Esta misma forma de agrupar los recipientes se dio también prescindiendo del pie elevado, pero tampoco sabemos si dicha tipología caló en nuestro Territorio[194]. A juzgar por los escasos ejemplares que nos han llegado, parece que el tipo más habitual fue el de ampollas aplastadas o el de caja poligonal. En el conocido tríptico de Rogier van der Weyden titulado *Los siete sacramentos* (1440-1445), se documenta gráficamente el uso de este tipo de crismeras, utilizándose en la ordenación de un sacerdote y para administrar la Extremaunción. Como eran los contenedores para los Santos Óleos, ningún templo parroquial podía prescindir de ellas –si otros templos menores, como las ermitas-, aunque al tratarse de elementos que no estaban en contacto directo con el Cuerpo o la Sangre de Cristo, podían confeccionarse de otros materiales menos nobles y más baratos, como estaño, plomo o latón. Así se comprueba en algunos inventarios parroquiales, como en Arrieta cuando durante el paso del visitador se manda hacer unas crismeras de plata, porque las que había eran de estaño[195]. También en Artzentales se anota algo parecido cuando se ordena que en quince días se compren "unas crismeras de plata de buena hechura al uso de coste con peso y hechura asta diez ducados", porque las que había eran de plomo y muy usadas[196]. Quizás por estar realizadas con metales menos ricos, por haber sido sustituidas con posterioridad por otras piezas más ostentosas o por ser objetos pequeños, lo cierto es que han llegado pocas de época tardodótica hasta la actualidad.

De las que han llegado a nuestros días, es posible que la de mayor antigüedad sea una crismera de Busturia (nº inv. 43) que mantiene el formato de hostiario[197]. El contenedor es de cuerpo cilíndrico y alto, sin decoración ni grafías, y solamente una moldura con contario entre junquillos en el pie y una discreta moldura en la boca, lo decoran. La cubierta es cónica, ligeramente redondeada, que se sujeta a la caja mediante bisagra y gozne con pasador. La parte inferior de esta tapa repite la fina doble moldura de la boca del contenedor, y por arriba se remata en arandela lobulada con Cristo sobre la cruz –ésta, incompleta por abajo-. En el interior guarda un único depósito cilíndrico. Este formato a modo de hostiario invita a pensar que pudiera tratarse de una pieza reaprovechada, aunque ya hemos visto que no es una tipología rara en los Países Bajos y Alemania, bien de hechura cilíndrica o poligonal[198]. En Bizkaia aunque este formato y el prismático se perpetuó buena parte del siglo XVI, optamos por circunscribir esta obra a fines del siglo XV, teniendo a su vez en consideración el tipo de marcaje. La pieza está punzonada en la parte inferior de la cubierta, con el sello dos veces de IVAN en letras góticas algo frustro, y un tulipán, también por duplicado[199]. La primera marca puede corresponder al artífice de nombre Juan, y la flor puede referirse al marcador. Por estas fechas, en torno al cambio de centuria, conocemos la actividad de varios plateros en Bilbao con este nombre: Juan de Rigoitia, Juan García de Puerto o Juan de Castillo[200]. A ellos se suman los artífices, Juan de Arango, vecino de Bilbao en 1464[201], Juan de Urieta, hallado en un documento de

193 Crismeras con pie, catedral de Domschatzkammer (Aachen, Alemania), hacia 1551, nº inv: 1.552.518, en www.bildindex.de ; otras en la iglesia de Santa María de Lyskirchen (Colonia, Alemania), hacia 1500, en http://www.lyskirchen.com/newsletter-2014/newsletter-03-08-2014/ .

194 Chrismatory, fines del siglo XV, nº inv: 7243-1861, en www.vam.ac.uk/ .

195 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta, 1586-1627. Visita del 2 de septiembre de 1616.

196 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Linares, Artzentales, 1610-1676. Año 1638, f. 103v.

197 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 108-109; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 144 y 161; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

198 Crismeras cilíndricas para los Santos Óleos, catedral de San Pedro (Osnabrück, Alemania), hacia 1452, en www.bildindex.de ; crismera poligonal, fines del siglo XV, colección de Jean-Joseph Marquet de Vasselot, en la subasta de Christie´s del 16 de noviembre de 2011, 1047, lote 11, http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/boite-aux-saintes-huiles-en-cu-flandres-5495946-details.aspx?-from=salesummary&intObjectID=5495946&sid=c64e8610-3ddb-4380-ab2d-e33187d22bcf

199 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 144.

200 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 109.

201 Vecino de la calle Somera, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Repartimientos y foguera-vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San Sebastián, 1996, p. 36.

Crismera de Busturia (nº inv. 43)

1514[202], Juan de Leura Leguizamón, que se mueve en Bilbao a fines del siglo XV[203], y fuera de la villa bilbaína, trabajaron Juan de Unda, que lo hizo por Durango[204], y Juan de Piélagos, que se documenta en Balmaseda[205]. Por ello, aunque nos inclinamos a considerar esta pieza como de taller local, no podemos concretar quién fue su artífice. Los inventarios de la iglesia tampoco ayudan en esta labor, y solamente encontramos la referencia a unas "chrismas de plata en donde suelen estar los santos óleos, y crisma en dos partes divididos, qe. son mui buenas"[206].

En cuanto al formato de crismera poligonal inspirado en modelos flamencos, contamos con una pieza de Morga (nº inv. 44), de plata en su color. Es de perfil alto y sección octogonal, con sus facetas completamente desprovistas de ornato. Discretas molduras en el pie, boca de la caja y base de la cubierta, la circundan. En dos laterales dispone de tres argollas a distinta altura por donde pasa un cordón anudado abajo, que sirve para poder transportarla. La tapa es también de ocho lados, con un friso alto y cúpula piramidal facetada a la que le falta el remate superior –esfera y crucecita, seguramente-. No lleva punzones, y es una pieza muy funcional, que puede atriburise a talleres vizcaínos a principios del siglo XVI.

La tipología de crismera poligonal tuvo una pervivencia amplia, y este hecho unido a la hechura de las mismas, que suelen presumir de desnudez ornamental, dificulta la clasificación a uno u otro estilo. En Bilbao de hecho, contamos con ejemplares de este modelo que llegan hasta la lejana fecha de 1692. De todos modos, ajustadas a ese momento de tránsito entre el gótico y el renacimiento, contamos con un par de crismeras en iglesias de la villa bilbaína. La primera pertenece a la catedral de Santiago (nº inv. 46), es una caja poligonal, con los lados lisos, a excepción de uno de ellos que muestra las iniciales V con la o dentro, grabadas. El pie se ciñe con moldura fina en la base y lo mismo repite en la boca. Se cierra con cubierta piramidal lisa, articulada mediante bisagra y argolla con pasador, que se sujeta con cadenita. Las facetas de esta tapa presentan en la base orla fundida almenada y confluyen en arandela de cordoncillo sogueado sobre el que asienta el orbe con moldura en el ecuador. Encima de esta esfera va la cruz de remate con el Cristo, que se adorna con tornapuntas fundidas en la base. Es una obra sencilla, pero elegante, que no tiene marcas. Será de taller local, labrada hacia la tercera década del siglo XVI.

La otra crismera de este formato se encuentra en la iglesia de San Antón (nº inv. 45), y es muy parecida a la anterior, incluso en sus dimensiones. Es de plata sobredorada, de planta hexagonal y con el cuerpo liso. Se levanta sobre una pestaña ataludada, un recurso al que se recurre también en la boca. Se cierra con cubierta piramidal, abatible con charnela soldada, y con un cierre que lleva pasador con cadenilla. La parte inferior de nuevo se abre en pestaña inclinada, haciendo juego con la boca de la caja. Culmina en esfera moldurada al centro, con una cruz plana con perinolas encima, que no es la original de la pieza. Tampoco esta crismera lleva punzones, pero a juzgar por su tipología popular en los talleres locales,

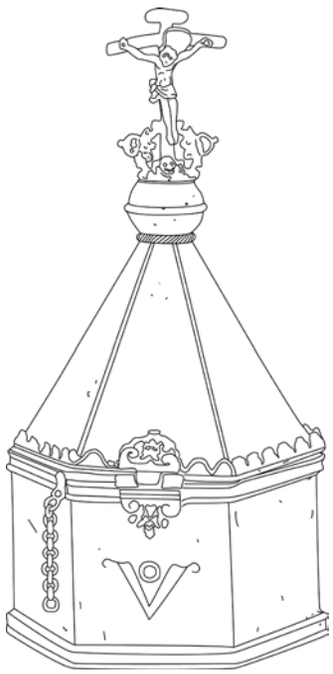
202 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, p. 1406.

203 AFB, Municipal, Bilbao, Antigua, 0303/001/008.

204 Documentado entre 1461 y 1514, en algún pleito y varias fogueras, en Durango.

205 En un inventario de 1487 de los bienes de los vecinos de Balmaseda, en RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990, p. 114.

206 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Axpe, Busturia, 1586-1644, inventario del 31 de diciembre de 1644.



Crismeras. Catedral de Santiago (Bilbao) (nº inv. 46)

será bilbaína. Su datación es asimilable a la de la anterior, rondando los años 30 o 40 del siglo XVI.

No se conservan otras crismeras tardogóticas en el resto del territorio vizcaíno, aunque sabemos de algunas que había en los templos gracias a las referencias documentales, si bien no son muy prolijas en su descripción. Las hubo por ejemplo en 1518 en Portugalete, fruto de una manda de Martín Pérez de la Plaza, para el proyecto del nuevo templo[207], y también en la iglesia de San Vicente de Abando, que son tasadas por el platero Juan de Larrea[208]. En la iglesia de San Bartolomé de Olarte de Orozko en 1562 tenían unas "crismeras de plata"[209], en 1567 en la de San Pedro de Murueta de la misma localidad se incluyen en el inventario dos crismeras de plata en una cajita de plata[210]. También varias se guardaban en Lekeitio, "tres crismeras de Plata en una cadenilla" y "otras tres crismeras de Plata para el bautismo"[211], etc.

207 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, 4, Bilbao, 1895-1903, pp. 180-182.
208 AHEB, iglesia de San Vicente de Abando, Bilbao, Papeles vasrios, 8-III, noticia de 1557.
209 AHEB, libro de bautizados, matrimonio y defunción de San Bartolomé, Orozko, 42011, 14-03. Año 1562, f. 8.
210 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 232.
211 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de Santa María, Lekeitio, 1551-1583, sig. 2516/001, año 1578, f. 369r.

Otras consideraciones

La nómina de piezas tardogóticas concluye en este punto, ya que a pesar de tener noticias documentales de otras que existieron, no han tenido la fortuna de conservarse. Entre aquellos objetos menudean los civiles, puesto que su valía los hacía ser garantía en pleitos, préstamos y demás transacciones. Así lo vemos cuando en 1432 se hace una demanda de una "votonadura de plata que podía baler tresientos maravedís" dejada en prenda hacía siete años[212]. Con este mismo sentido, Ochoa de Arbolancha dicta en su testamento "tres taças de plata" que tenía en prenda Martín Urtys de Rotaeche, también otros "tres saleres de plata" que manda vender para hacer vestimentas, y un "pichel de plata" que donó a la iglesia[213]. En otro documento de 1459 volvemos a encontrar una demanda de "trese votones moras de plata por vna dobla de horo", que se dejó en empeño un año atrás[214]. En 1483 entre las piezas y bienes robados en Balmaseda se dice que "Mose, judio, fijo de Medina, e Ordoño, judio… le tienen tres pieças de plata de çinquenta e siete maravedís e le pide logro por ello"[215]. Ese mismo año y en la misma localidad, en un pleito dice que el alcalde arremetió contra Diego de Santibáñez, le golpeó, le dijo palabras injuriosas, lo llevó preso a la cárcel 30 días, y no lo soltó hasta que le dio "vna taça de plata de vn marco e otros mill maravedís en dinero"[216]. Como vemos la plata tenía una consideración mucho más allá del valor práctico o suntuoso. Además de estas piezas del ámbito doméstico, conocemos otras referencias de piezas donadas a la iglesia, que hoy ya no están, como las que regaló

212 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia- San Sebastián, 1995, p. 42.
213 Testamento dictado por Ochoa de Arbolancha el 5 de julio de 1441, en ARChV, sala de Vizcaya, pleitos civiles, caja 0275.0003, leg. 120-3, ff. 42r-46r.
214 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 53.
215 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 69.
216 Id., p. 160.

el fundador de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad de Galindo, Pedro González de Salazar en 1492, que mandó se labrase un cáliz con su patena de plata, y otros objetos de azófar[217]. El maestre de nao Martín Ibáñez de Marquina también donó en 1497 un buen lote de objetos de platería, entre ellos algunos cálices, tazas, vajilla, un salero, anillo de oro, etc[218]. La lista es extensa y muy variada, gracias a la cuál podemos aproximarnos a entender aquel ambiente social y artístico que rodeaba a la plata. Tal como hemos visto en las fogueraciones, los plateros debían gozar de cierta consideración social, puesto que el hecho de manejar y comerciar con plata les hacía subir en el escalón social. A su nombre figuraban bastantes propiedades y sus contribuciones solían ser altas[219]. Por otra parte, el hecho de comerciar con la plata, que era la base monetaria, les otorgaba un rango superior frente a otros oficios gremiales y podían llegar a ocupar cargos en la administración[220]. Además podían ser requeridos como testigos o figurar como fiadores en pleitos o avecindamientos, porque su reputación era solvente y daba garantías[221]. Los objetos que salían de sus talleres se convertían a su vez, no solamente en piezas bellas o utilitarias, sino en verdaderas inversiones con las que poder hacer frente a deudas, préstamos, etc. Las vajillas, jarros, servilleteros tenían como destino las casas de los enriquecidos mercaderes, y los objetos de culto servían en los templos; en ambos casos nacían de sus manos piezas que tenían una función privilegiada, bien al servicio de las poderosas familias burguesas, bien al servicio de la liturgia y de Dios.

Particularidades técnicas y ornamentales

En la concepción de una obra de platería, además de ponderar y diseñar la obra estructuralmente para que resulte armoniosa y equilibrada, los plateros recurren a distintos modos de ornamentarla para que el resultado final sea estéticamente bello y vistoso. El repertorio decorativo varía en función de cada época, las modas, las estampas o libros que circulan con nuevos motivos, etc. Lo mismo sucede con los temas iconográficos, que responden a los cultos más extendidos de un momento histórico determinado, o también a la demanda particular. En cualquier caso, para desarrollar estos temas o el repertorio ornamental, los artífices hacen uso de distintas técnicas artísticas, propias de su oficio, aunque también de otras artes del metal, como la fundición. Además, dependiendo de la tipología de cada pieza, se emplean unos u otros métodos artísticos, pues por ejemplo, no requiere el mismo proceso técnico la confección de una cruz procesional –en la que se desarrollan varias técnicas-, que la de un hostiario –de ejecución normalmente más sencilla-.

No se han conservado inventarios de herramientas de ningún taller orfebre de este momento en Bizkaia, lo que nos aportaría información sobre las técnicas que emplearon aquellos plateros. Sin embargo, con la observación y el análisis de las piezas, podemos determinar cuáles fueron los procedimientos que se emplearon.

Durante este periodo de finales de la Edad Media, una de las técnicas más habituales en la platería vizcaína, que además la hace singular y la caracteriza, fue el burilado. Resulta muy habitual encontrar cálices o custodias adornadas con distintas labores realizadas a buril,

217 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, 2, Bilbao, 1895-1903, pp. 635-637.

218 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del Archivo Municipal de Marquina, 1355-1516*, Donostia-San Sebastián, 1989, pp. 261 y 272-283.

219 Por ejemplo, el platero Juan Pérez de Unda, poseía las casas donde vivía con su madre (16.000 mrs), una casería en Lascuti (6.000 mrs), diez vacas (10.000 mrs), 53 pies de tierras en Breytegieta (1300 mrs), 60.000 mrs en metálico, y en fresnos y otras partes de tierras y castañales (4000 mrs), en HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango*, Tomo III, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 955. En 1487 Tristán de Piélagos, platero, poseía las casas del cantón (3600 mrs), un terçio de las casas que fueron de su suegro (832 mrs y medio), ocho parrales (total 7860 mrs), un terçio de mimbreras (200), una dehesa (400), un terçio de un castañal (100), un mançanal en Valdemoñyna (350), otro parral (600) y otra dehesa (200), en RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990, p. 114.

220 "Pero Saes de Otaça, platero", es elegido diputado del concejo de Bilbao en 1508, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1501-1514)*, Donostia-San Sebastián, 2000, p. 1034.

221 En 1486 Pedro Ochoa de Unda, platero, es testigo de la notificación y lectura de una carta de los reyes Católicos sobre que no se realizen repartimientos, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500)*, Donostia-San sebastián, 1999, p. 566.
En 1509 Pedro Sáez de Larrea e Iñigo de Lezama, fian a un astero y su familia para poder vivir en Bilbao, y los plateros se comprometen a que si el astero no contribuye "en los pedydos e derramas", ellos se hacen cargo de las costas, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 121.

Custodia de Castro Urdiales (detalle) (nº inv. 12)

bien naturalistas bien figurativas. Las custodias de caja cerrada de Sopela Santurtzi, Montenegro de Cameros (Soria), Castro Urdiales (Cantabria) o la que se guarda en el Museo de Navarra, exhiben escenas buriladas de distintos santos, Cristo, la Virgen o instrumentos de la Pasión, en el pie o en el contenedor. Son de trazos finos, sobre fondos normalmente oscurecidos a base de trazos del buril, que hacen resaltar más los perfiles de las figuras o los elementos representados. También cálices como el de Plentzia, Arrazola o Gamiz exhiben en el pie labores buriladas, en las que se intercalan grafías góticas con el anagrama de Cristo junto a otros episodios o personajes sagrados. El recurso nos pone en directa conexión con las platerías flamencas y alemanas, y también con las estampas que por entonces circularían por las ferias y los talleres de plateros, de artistas noreuropeos. Otros elementos que se suelen trabajar a buril o grabar son las inscripciones que lucen varias de estas piezas vizcaínas. Muchas de estas leyendas aluden a textos eucarísticos (custodia de Sopela, hostiario de Zalla), aunque otras dejan constancia de su propietario (cáliz de Plentzia), de su hechura (custodia de Castro Urdiales) o de sus donantes (custodia de Sopela). Un rasgo que, como ya hemos comentado, es muy particular de la platería vizcaína. Lo mismo que sucede con los elementos figurados en la caja o el pie, estas grafías las podemos encontrar sobre fondos matizados, o directamente grabadas sobre la superficie del metal en lustre. El gusto por recrear elementos arquitectónicos se refleja así mismo en las cubiertas de custodias, hostiarios o en las cascas de los incensarios. En los primeros se burila con detalle un revestimiento de tejas (custodia del Museo de Navarra), mientras en los incensarios se realiza un despiece de sillares grabado, que no siempre resulta diestro (incensario de Sopela) y nos habla de un artífice local informado de los usos orfebres del momento.

Acompañando a estas labores de burilado, es frecuente encontrar elementos de fundición. No se trata de figuras con un sentido escultórico neto, pero si se han realizado para cumplir con un deseo de ornamentación tridimensional y relieve, que confiere a las obras una notable riqueza. Entre estos elementos fundidos, hallamos orlas, cordoncillos, cenefas, que suelen llevar pequeños detalles de fronda o grumos vegetales, remates almenados, florones, contario, etc. Y se sitúan en los bordes de

las cajas, entre las facetas o sobre arquerías. Además de estos ribetes, es habitual la incorporación de figurillas o elementos arquitectónicos fundidos. La variedad es rica, y abundan los contrafuertes y pináculos en las aristas de los nudos, arbotantes y conopios con vegetales, vástagos rameados; mientras en el grupo de lo figurativo, suelen ser figurillas de personajes sagrados, santos, apóstoles, crucecitas de remate o símbolos del Tetramorfos, que a veces se sitúan sobre peanas y doseletes tardogóticos. A pesar del reducido tamaño de algunas de estas piezas, suelen ser reconocibles por sus atributos y están retocadas a veces con el buril. De mayor tamaño son las figuras de las cruces procesionales, imágenes de bulto de Cristo y distintos santos, también de fundición, y que en algún caso son verdaderos primores escultóricos, como sucede en la cruz de Ispaster.

Precisamente en las cruces es donde la labor técnica del platero adquiere mayor dimensión, ya que en ellas encontramos desarrolladas gran parte de las técnicas. La superficie de estas piezas resulta muy uniforme si comparamos unas y otras, ya que lo acostumbrado es disponer finas chapas de plata, previamente estampadas con motivos de rosetas o tetrafolias inscritas en círculos junto a otros vegetales o tracerías góticas. Cambia el diseño en los extremos de los brazos, que se ocupan de nuevo por chapas estampadas pero esta vez con detalles de hojas o cardina. La presencia de estos diseños en cruces de una cronología amplia, invita a pensar que los troqueles se heredarían, pasarían de un platero a otro que los seguía utilizando, puesto que los modos tardogóticos se mantuvieron en boga buena parte del siglo XVI. Los cuadrones de los ensanches de los brazos, también se trabajan mediante estampado, aunque solamente en los contornos, puesto que la parte central se destina a acoger los símbolos fundidos del Tetramorfos o ángeles con *Arma Cristi*. Las macollas de estas cruces o los nudos de cálices o custodias presentan labores de repujado, cincelado y burilado con tracerías góticas y, a veces, apliques de botones romboidales que recibieron esmalte en origen (copón-custodia de Zamudio). A pesar de no haber sido una técnica abundante aplicada en las piezas vizcaínas, se conservan algunas obras que evidencian su uso, también fijado sobre placas sueltas con escenas grabadas que se colocaban después en la pieza, bien sujetas por encima (custodia de Castro Urdiales) o por el reverso (cáliz de Ondarroa). Esta práctica de trabajar placas sueltas, buriladas o esmaltadas, para ser colocadas con posterioridad en la pieza, es igualmente un distintivo de las obras labradas en Bizkaia, que podemos observar en el pie de la custodia de Ondarroa o en el del desaparecido cáliz de Elorrio, remachado por delante.

La imitación de las formas arquitectónicas del gótico final, no se reproducía únicamente con la aplicación de elementos fundidos o mediante los motivos estampados, la labor de calados contribuía sobremanera a lograr esa ligereza constructiva y riqueza ornamental propia de aquel estilo. Los incensarios son el mejor ejemplo, puesto que en ellos confluyen los elementos fundidos con las tracerías caladas en el cuerpo de humo que, además de por razón evidentemente funcional, dotan a la obra de una percepción de delicadeza y levedad.

Las obras podían dejarse en plata en su color, o podían sobredorarse, un aspecto que se vuelve preceptivo cuando se trata de objetos que van a recibir el cuerpo o la sangre de Nuestro Señor. Esta particularidad es evidente en el caso de las custodias o los cálices, con acabados sobredorados; mientras las crismeras o incensarios por ejemplo se podían dejar en color natural. El caso de las cruces es más cuestión de efecto visual que de recomen-

Cruz de Kortezubi. Detalle del castillete (nº inv. 5)

dación sinodal, ya que es frecuente que al tratarse de la pieza principal del templo esté dorada, aunque también se da el caso de dejarla en su color e incorporar el dorado en determinados elementos para crear mayor contraste cromático. La cruz de Galdakao o la de Orozko, nos ilustran sobre este tratamiento y acabado bicolor.

Las técnicas más elementales del platero, repujado y cincelado, se aplican en distintas obras, ya que se trata de los procesos más comunes y que permiten darle la forma inicial a las piezas por el reverso (repujado) y retocar los detalles con mayor precisión por el anverso (cincelado). Merece destacar algunas labores de cincelado en las obras tardogóticas, bien relevado, como ocurre en la custodia de Ondarroa, cuyos gallones mayores del pie se recorren por fronda hábilmente labrada. También la custodia de Lekeitio luce unas alcachofas cinceladas bien perfiladas en el pie, y la de Castro Urdiales, tallos vegetales y algún animal rampante, muy plástico.

Respecto de los motivos ornamentales, durante este periodo las piezas despliegan un abundante repertorio, destacando los de tipo naturalista y vegetal, presentes en prácticamente todas las obras. Hay florones y grumos vegetales sobre vanos con tracerías góticas (incensario de Bilbao), hojas y flores tetrapétalas cinceladas o buriladas en los nudos (cáliz de Arrazola), tallos y cardina recorriendo las vástagos de las cruces (cruz de Orozko), cenefas fundidas con tallos entrelazados o fronda en las cajas de las custodias (custodia de Ondarroa). Encontramos vegetación y hojas labradas en algunos pies (custodia de Lekeitio), tallos ondulantes a veces entremezclados con flores cuadrifolias en los astiles (cáliz de Gamiz) o en las cajas de custodias (custodia de Sopela), y también algunas alusiones naturalistas buriladas junto a los santos o las escenas de algunos pies o cajas (cáliz de Plentzia, custodia de Montenegro de Cameros). De nuevo, vemos en estas obras la deuda con las platerías flamenca y alemana, y el arte desarrollado en aquel momento, en el que se produjo un gran interés por representar los detalles con minuciosidad, incluso lo anecdótico, buscando un mayor naturalismo. Seguramente los artífices contaron con libros o estampas a través de las que se popularizaron determinadas composiciones y formas de interpretar los elementos vegetales, como sucede en la *Biblia Pauperum*, donde varias escenas se enmarcan sobre fondos con vegetales de trazos elementales, muy parecidos a los que hay en la caja de la custodia del Museo de Navarra. O los tallos sinuosos que recorren el astil del cáliz de Gamiz, que encuentran su paralelo en un diseño del grabador Michel Wagner[222]. Otros motivos vegetales de mayor complejidad, como los que ocupan el pie de las custodias de Ondarroa y de Castro Urdiales, se acercan más a algún diseño del Maestro E.S.[223] o de Martin Schongauer[224]. Junto a estos elementos naturalistas, conviven los diseños geométricos, entre los que destacan los arquitectónicos, que pueden alcanzar gran complejidad, como se ve por ejemplo en la aguja calada de alguna custodia, como la ondarresa. Estos esquemas se desarrollan también a modo de figuras en zigzag (perfil del pie de la custodia de Lekeitio), rombos (chatones de algún cáliz o del copón-custodia de Zamudio), flores tetralobuladas (nudo de la custodia de Sopela) o complejas esquematizaciones de tracerías góticas (pie de la custodia de Gautegiz Arteaga). Buscar referencias gráficas para estos motivos abstractizados resulta más complejo, pero vemos otra vez que similares soluciones aparecen en obras de platería y estampas nórdicas, como en el diseño de una base de custodia del Maestro N.H.S.[225], en algún grabado del Maestro de las Banderolas o en un diseño de custodia del Maestro W.A. de fines del siglo XV. Estos elementos geométricos están trabajados en diseños calados, fundidos y cincelados. En algunas obras, la ornamentación se completa con anagramas o epigrafía, que puede aparecer burilada en el pie (anagrama de Cristo en los pies de los cálices de Arrazola y Gamiz), textos euscarísticos en la caja (custodia de Sopela u hostiario de Zalla) o de propiedad en la copa (cáliz de Plentzia). Los caracteres de estas grafías están realizados en letra gótica, y algunas llevan extensiones vegetales, como el IHS del cáliz de Gamiz, que hemos visto también en un libro iluminado del siglo XV, vinculado con el círculo del Maestro de la Pasión de Berlín[226].

Menos habitual es encontrar emblemas heráldicos o marcas comerciales. Un escudo en el pie se añadió a la custodia de Gautegiz Arteaga, con las armas de Mendoza y Arteaga, que seguramente hará referencia a los donantes de la pieza, quienes eran patronos del templo. Escudos de Castilla, León y Bizkaia, se introducen en los losanges del cáliz de Ondarroa, clara alusión al patrón de la iglesia, el Señor de Bizkaia, título que ostentaban los

222 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 571.
223 Id., figs. 214, 215.
224 Id., figs. 390-391.
225 Id., fig. 509.
226 Catálogo de manuscritos iluminados, British Library, Libro de horas (Alemania o Países Bajos), hacia 1463-1476, f. 184v.

reyes de Castilla. Mucho más distintivo de la platería vizcaína, es la inclusión de una marca comercial en una obra de platería, como muestra la cruz de Mundaka. Este símbolo hace referencia al donante de la obra, que sustituyó la clásica leyenda de texto por su emblema comercial, mucho más sencillo de plasmar en una cruz.

Custodia de Gautegiz Arteaga. Detalle del escudo (nº inv. 14)

Cualquier elemento decorativo adquiere mayor relevancia en función del espacio donde se inserte, y las características de éste. En estas obras tardogóticas, se domina bien la técnica de los fondos, y los podemos encontrar rayados sobre los que van figuras (cáliz de Plentzia), granulados (custodia de Ondarroa), esmaltados (custodia de Castro Urdiales), pulidos o en lustre (cáliz de Ondarroa).

En cuanto a los temas iconográficos incorporados en estas piezas, en general el recurso más habitual son los temas pasionarios, junto con apóstoles, la Virgen y algunos santos que hacen normalmente alusión a la advocación del templo al que pertenecen. La inclusión de determinadas escenas, dramas pasionarios o personajes sagrados, responde a la necesidad de ilustrar con imágenes los dogmas más populares para el cristiano, de forma que fuera sencillo reconocer los temas y asimilar sus enseñanzas[227]. Los temas representados o las figuras aisladas, se disponen en distintos objetos dependiendo de la funcionalidad de dicha pieza. Así pues, no es lo mismo una obra que sea un contenedor eucarístico, que una cruz; los temas representados varían. Los lugares donde se reproduce esta decoración figurativa son las cajas y pies de las custodias, los pies de cálices o copones-custodia y por distintas partes de las cruces. Justamente en las cruces los elementos figurativos adquieren mayor protagonismo, sobre todo con la imagen principal de Cristo. Preside la pieza por el anverso, mientras por el reverso del cuadrón los motivos varían de unas piezas a otras. La figura de Cristo evoluciona de acuerdo al momento de ejecución de la pieza, y por ejemplo los más antiguos -los de Galdakao y Arrieta-, son de anatomía magra, con las costillas muy remarcadas y la cintura estrecha, cubiertos por un perizoma largo. Sus facciones, aunque dolientes, son menos naturalistas que las figuras posteriores, y acusan cierta rigidez en los brazos. Los Cristos de fechas posteriores muestran ya mayor sufrimiento, dejando caer la cabeza hacia un lado, con cuerpos en tensión más naturalista y tapados con un paño de pureza más corto, en el que los plieges de las telas son también más blandos. Algunas de estas obras, muestran un detallado trabajo de buril en los cabellos o el rostro, y es frecuente que estén acabadas en plata en su color, con algunas partes sobredoradas, como el faldellín o el cabello. Por el reverso de la cruz, suele representarse a la Virgen María sobre el cuadrón central, como ocurre en la cruz de Orozko, en la de Busturia o en la de Igorre. Aquí los modos de interpretarla son mucho más libres. En Busturia encontramos una Virgen de buen tamaño en pie, coronada y con las manos juntas, que se sitúa sobre una peana y bajo doselete, flanqueada por pináculos con figurillas de santos. La de la cruz de Igorre es una pieza también de buen tamaño, sobredorada y colocada en una hornacina, que sostiene al Niño en brazos, de paños blandos y concepción naturalista, que nos habla de una fecha más avanzada. La imagen más discreta es la virgencita que hay en el cuadrón trasero de la cruz de Orozko. En otras ocasiones, son otras figuras las que ocupan este reverso, generalmente relacionadas con la advocación de la iglesia, como sucede en la cruz de Ispaster, que luce un soberbio San Miguel arcángel, o vinculadas a dramas píos, tal como parece intuirse en la cruz de Urduliz, con un Ecce Homo o Cristo atado a la columna. Otras cruces es probable que hallan perdido la figura original, habiendo sido sustituida por otras representaciones, como un Cordero Pascual (cruz de Mundaka) o un querubín alado (cruz de Kortezubi). Junto a estos personajes principales, en los brazos de la cruz, suelen disponerse los símbolos de los Evangelistas, o también ángeles con objetos de la Pasión. Estas figuras, una vez más, se inspiran en modelos de grabadores noreuropeos, como vemos en un Tetramorfos de Martin Schongauer[228]

227 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 158.

228 LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and The Neth-*

o en los ángeles pasionarios de una estampa del Maestro E.S.[229] En algún caso pueden llevar incorporadas otras figuras, como sucede en la cruz de Kortezubi, que en el vástago mayor tiene a Santiago peregrino, en referencia a la titularidad del templo. O también la cruz del Museo de Bellas Artes, en la que está Adán saliendo del sepulcro, alusión a la redención del hombre y la salvación de la humanidad a través del sacrificio de Cristo. Los nudos de estas cruces no suelen mostrar elementos figurados, aunque la cruz de Arrieta tiene en la macolla los bustos de algunos apóstoles y la del Museo de Bellas Artes rostros masculinos y femeninos en plaquitas buriladas. Más excepcional resulta la macolla de la cruz de Busturia, que despliega en cada faceta un amplio repertorio renacentista a base de grutesco, putti, *candelieri*, animales fantásticos, etc. que encuentran bastantes paralelismos con grabados de David Funck y Heinrich Aldegrever.

Los temas iconográficos de los cálices y custodias, que exhiben anagramas de Cristo o leyendas de claro sentido eucarístico, se acompañan de escenas o personajes que suelen estar vinculados con la Pasión (custodias de Montenegro de Cameros y Castro Urdiales) o mostrar simplemente figuras aisladas de santos o de la Virgen (custodia del Museo de Navarra y cáliz de Plentzia). Al igual que sucedía en las cruces, también estas piezas pueden presentar alguna imagen alusiva al titular del templo, como sucede en la custodia de Santurtzi, con una figura burilada de San Jorge a caballo, o un San Martín obispo representado en el pie del copón-custodia de Zamudio. Tal como ya se ha comentado en cada una de las piezas, estas escenas y las figuras, normalmente buriladas, se inspiran en estampas o grabados del Norte de Europa, y constituyen una de las señas de identidad más personales de la platería vizcaína. Los incensarios o las crismeras no incorporan ningún tema figurado, ya que su función era secundaria con respecto a los elementos anteriormente señalados, y con un carácter mucho más funcional, mostrando únicamente los hostiarios crucecitas fundidas con Cristo en los remates.

Apuntes sobre la actividad de los plateros

Durante este periodo, conocemos la existencia de un nutrido grupo de plateros activos desde el siglo XV, sobre todo instalados en Bilbao, aunque también se localizan en otras villas del Señorío. La primera noticia nos lleva a 1430, cuando se documenta al platero Juan Beltrán, que firma como testigo en el pregón de bienes de Juan de Çebericha[230]. Por entonces, todavía no existía una normativa que regulara la actividad de estos plateros, y tampoco había un punzón de la villa, por lo que el uso o no de una marca personal de los artífices era muy laxo. Unos años después, en 1442, encontramos el nombre de otro platero en un documento sobre el paso de bestias cargadas que pasaban por Etxebarri, Fernando de Abaras, que firma como testigo[231]. Es posible que sea el mismo –interpretado como Fernando de Alcaras-, el que figura en una inspección de ciertos bienes de plata en 1452[232]. En 1455 se empieza a documentar la actividad de Pedro Ochoa de Unda, cuya primera aparición es como testigo en un permiso para construir una casa pequeña dentro de una huerta en "el camino real que ban desta villa para Ybayçabal"[233]. Y en 1463 vuelve a figurar como testigo en un cambio de mayordomo[234], prolongándose su actividad al menos hasta 1514 –en 1533 ya debía de haber fallecido[235]-.

Por aquellos años, solamente contamos con referencias sueltas sobre la presencia o actividad de plateros en Bizkaia, y habrá que esperar hasta el año 1464 cuando se registren 13 plateros en Bilbao, y otros en distintos puntos del Señorío. La foguera de Bilbao de 1464 nos permite aproximarnos a este colectivo[236], que supo-

erlands, Nueva York, 1969, figs. 378-381.

229 Id., fig. 129.

230 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 77.

231 Id., p. 176.

232 En la "Partiçion de los dicho bienes del dicho/ Ochoa e Marina de la Quadra, su muger./" se enumeran entre otras cosas "dos çintas de plata, la vna puesta en seda verde e/ la otra color pres escuro". Un poco más adelante se dice que la "çinta de plata/ puesto en seda pres, que pesaba tres honças e tres/ reales, que podia valer quatroçientos maravedis poco mas o/ menos, segund dixo Fernando de Alcaras, platero,/ que balia", en Id., p. 85.

233 Id., p. 165.

234 Id., p. 227.

235 Escritura entre la villa y María Martínez de Elancho, mujer de Ochoa de Unda, sobre la hechura de un cáliz a la que estaba obligado su marido, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1535, año 1533, sf.

236 Foguera de Bilbao, 1464-1492, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; Martínez Lahidalga, Adela, *Repartimientos y foguera-vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San

nía el más numeroso en la villa, solamente superado por los canteros. A continuación, se detalla el repartimiento:

> *"Cal Somera. Iohan de Arango, platero, yerno de Juan Martines de Yruixta, çiento ochenta maravedis (p. 36)*
> *Cal Somera. Pero Martines de Malla, platero, dosientos beynte maravedis y medio (p. 39)*
> *Cal Somera. Martin de Golordo, platero, nobenta maravedis (p. 39)*
> *Cal Santiago. Luys de Leon, platero, quinientos quarenta maravedis (p. 45)*
> *Cal Santiago. Iohan de Rigoytia, platero, quatroçientos çinquenta maravedis (p. 45)*
> *Cal Santiago. Juan Garçia de Puerto, platero, dosientos setenta (p. 48)*
> *Cal Santiago. Pero Ochoa de Vnda, platero, quatroçientos çinquenta maravedis (p. 50)*
> *Cal Santiago. Pero Saes de Balladolid, platero, dosientos beynteçinco maravedis (p. 52)*
> *Cal Santiago. Juan de Castillo, platero, su yerno, mill çiento beynteseys maravedis (p. 56)*
> *Cal Pesquería. Muger de Pedro de Meaurio, platero, çiento treynta çinco maravedis (p. 61)*
> *Cal Pesquería. Ochoa, el platero, çiento treynta çinco maravedis (p. 61)*
> *Cal Pesquería. Juan de Vrybarry, yerno de Pero Ochoa, el platero …(p. 61)*
> *Cal de la Carniçeria. Martin Peres de Haedo, platero, çiento treynta çinco maravedis (p. 72)*
> *Cal de la Carniçeria. Martin Ynniguis de Berria, el que tyene el peso, quarenta çinco maravedis (p. 72)*
> *Cal de la Carniçeria. Ynnigo Martines de Larrea, platero, mill dosientos seys maravedis (p. 73)*
> *Cal Palaçio. Diego Gonçales de Pielagos, platero, nobenta maravedis (p. 79)*
> *Cal de la Carneçeria. Martin d´Arteaga, platero…. CXXV maravedis (p. 171)*
> *Cal de la Carneçeria. Martin de Madariaga, platero… CLXXXVII maravedis y medio (p. 172)*
> *Cal de la Carneçeria. Pedro de Otaça, platero… CXXV maravedis (p. 172)*
> *Cal de la Carneçeria. Deben vnas casas e huerta en Sant Micolas, que fueron del/ dicho Ynnigo Martines… (p. 174)*
> *Cal de la Carneçeria. Yten, deben quinse solares, parral en Liliaran que fueron del/ dicho Ynnigo Martines… (p. 174)*
> *Cal de Frrancos. Pero Martines de Malla, platero, treynta e dos maravedis (p. 242)*
> *Cal Santiago. Luis de Leon, platero, dozientos e sese maravedis (p. 248)*
> *Cal Santiago. Juan de Rigoytia, platero, dozientos e sese maravedis (p. 248)*
> *Cal Santiago. Juan Garçia de Puerto, platero, çiento e ocho maravedis (p. 251)*
> *Cal Santiago. Pero Ochoa de Vnda, platero, diseocho maravedis (p. 252)*
> *Cal Santiago. Juan de Castillo, platero, quinientos e trese maravedis medio (p. 258)*
> *Cal de la Carneçeria. Martin de Arteaga, platero, treynta e seys maravedis (p. 272)*
> *Cal de la Carneçeria. Muger de Martin de Madariaga, platero, çinquenta e quatro maravedis (p. 273)*
> *Cal de la Carneçeria. Pero d´Otaça, platero, treynta e seys maravedis (p. 273)*
> *Cal de la Carneçeria. Martin Peres de Haedo, platero, çinquenta e quatro maravedis (p. 273)*
> *Cal de la Carneçeria. Ynnigo Martines de Larrea, platero, dosientos e dies maravedis (p. 275)*
> *Cal Palaçio. Diego Gonçales de Pielagos, platero, treynta e seys maravedis (p. 279)*
> *En la cal de Francos,/ dicho Artecalle. Las casas de Juan de Castillo, platero,/ en que ay dos fuegos, bybe en la vna Juan/ Gascon e su muger e Mari Ortis, muger/ de Tristan, piloto, e en la otra Mari/ Ybannes de Eguia, byuda, e donna/ Marina de Marcayda, byuda, e donna/ Mari Peres de Çaldundegui e Mari Peres de/ Echabe e su marido e Martin de Eguia/ e Jurrdana de Marquina, probes. (p. 332)*
> *Cal Tendería. Las casas de Roy Saes de Çumelço, que Dios/ aya, e de Juan de Rigoytia, platero, en/ que ay tres fogueras, en la vna byben/ las serbyentas de los frayles, e en la/ otra Juan de Rigoytia, platero, e su/ suegra, e en la otra Pedro de Çeberio,/ tendero, tres besinos. (p. 339)*
> *La cal Pesquería, que se/ dise Belaoxticalle. Las casas de Pero Saes de Mendiguren e/ de Sancho de Çereçeda dos fuegos, en la/ vna bibe Pedro de Otaça, platero e/ en la otra Martin de Arrie-*

Sebastián, 1996, pássim.

ta, carpentero, e/ Gonçalo de Veytia e Mari Saes d´Angulo,/ muger soltera, tres besinos. (p. 346)

En la cal Palaçio, que es cal Jusera. Las casas de Sancho Martines d´Escalante e su/ consorte quatro fuegos, bibe en la vna el dicho/ Sancho Martines e Ynnigo de Axcoeta, e en la/ otra Martin de Çamudio, platero, e en la/ otra Martin de Arratia, e en la otra/ Catelina de Montija, quatro besinos. (p. 361)

En la cal Palaçio, que es cal Jusera. Las casas de Furtun Ybannes de Yruxta/ tres fogueras, en la vna bibe el dicho Furtun/ Ybannes, en la otra Ynnigo de Larrea, platero,/ e Juan de Leçama, coraçero, e en la otra Pedro/ de Çeberio, quatro vesinos. (p. 364)

Los rebales de Sant Micolas/ e de Ascao. Las casas de Juan del Castillo, platero,/ vn fuego, bibe en ellas Gomis, el corde/lero, vn besino". (p. 368)

Esta foguera es bastante elocuente de lo que el gremio de plateros suponía en la villa, y seguramente por estas fechas, en la mitad norte del país solamente Burgos superaría la cifra de Bilbao[237]. Después de esta fecha, en 1496 sabemos del platero Juan de Leura, que mantiene un litigio con el concejo por oponerse a unas obras en el Portal de Zamudio[238]; otro platero avecindado en Bilbao, fue Martín de Menchaca del que se tienen noticias desde 1497 hasta 1520[239]. A Iñigo de Lezama, Juan Saéz de Calabria y Pedro Sáez de Larrea se los tiene documentados desde 1509, desarrollando su actividad en Bilbao. En 1511 vivía el platero Martín de Lezama en la torre de Sancho Martínez de Bilbao, que estaba en la calle Artecalle[240]. Otro rasgo que va a caracterizar a los plateros vizcaínos, como sucede en otros territorios, es el relevo generacional y la estrecha relación que existía entre los artífices. Un ejemplo, lo vemos con Pedro de Pilla, hijo de "Pero Saes de Pilla, el mas viejo", y cuya primera referencia es de 1541, aunque su padre ya aparece en una foguera de 1511, viviendo en las casas de Pedro Saéz de Larrea, platero[241]. Pedro Follón, platero al que se paga por aderezar los pesos en 1514, es posible que hubiera tenido algún lazo familiar con Martín Pérez Follón, también vecino de Bilbao, pero con propiedades en Balmaseda en 1487. En 1514 otro platero que afinó los pesos fue Juan Sáez de Calahorra[242], y ese mismo año se documenta al platero Juan de Urieta, que fue a la villa "para ser ospytalero"[243]. La confianza y garantía que daban los plateros, se atestigua en la presencia de varios de ellos como testigos o avalistas, como sucede en 1519 con el platero Iñigo de Bedia que figura como testigo en la fundación del mayorazgo de Sancho Martínez de Bilbao y Toda de Arana[244]. Este mismo actúa como fiador de Iñigo de Lezama en 1545, para ocupar el puesto de mayordomo en la iglesia de Santiago de Bilbao[245]. Igualmente desde los años 40 se empieza a registrar la actividad del platero Juan de Larrea, que además de su oficio, va a tener una intensa ocupación comercial en el comercio de paños, pues su mujer era lencera[246]. Para 1554 este Juan de Larrea ya había fallecido, y le sucede otro del mismo nombre, que sería su hijo, registrado desde 1557[247]. La dedicación a otras labores además de las propias de su oficio, también caracterizará al gremio de plateros en Bizkaia, a los que en varios documentos se los encuentra como mercaderes, diputados, tasadores, mayordomos…

Fuera de la villa bilbaína, se registran plateros en Lekeitio, Durango, Balmaseda, Ondarroa… señal inequívoca de que existía una actividad importante fuera de este ámbito, aunque no tenemos constancia de que en estos lugares se marcara la plata. En Lekeitio en 1470 se documenta como vecino de la villa a Rodrigo de Goytia, platero, que actúa de testigo en el litigio entre el cabildo

237 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 136.

238 ARChV, registro de ejecutorias, caja 983, 25.

239 AHPV, escribano Sebastián de Ceballos, 1520-10-02, f. 93, recogido por SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 196; AGS, Cancillería, Registro del Se llo de Corte, leg. 149810, 358; AGS, Cancillería, Registro del Sello de Corte, leg. 149706, 166.

240 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera-vecindario de las villas de Vizcaya de 1511*, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 290.

241 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera-vecindario de las villas de Vizcaya de 1511*, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 293.

242 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, p. 1395.

243 Id., p. 1406.

244 AFB, Judicial. Corregimiento, leg. 3623, nº 1, f. 2 ro-15 ro.

245 AFB, municipal, antigua, caja 0138/001, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1533-1554, cuentas de Lope Díaz de Zaldibar, 1545-11-11.

246 AFB, Judicial, Corregidor, notarial, sig. JCR2653/133, f. 1.

247 En 1557 tasa unas ampollas de plata en, AHEB, libro de fábrica de San Vicente de Abando, Bilbao, Papeles varios 8-III.

de Santa María de Lekeitio y las anteiglesias de Ispaster, Gizaburuaga y Amoroto[248]; en 1479 Juan de Salinas mandó en su testamento a su hermano Diego de Salinas, platero, "las casas del cantón en que al presente tiene la tienda, despues de los días de mi madre, este porque ella ha de viuir en ellas en su vida"[249]. También en Lekeitio en 1496 se cuenta a los plateros Rodrigo de Yturreta y Martín de Licona, entre los varones entre 20 y 60 años que manda reunir el concejo para saber la gente que había en la villa[250]. En la misma localidad, durante una visita en 1514, el visitador realiza algunas observaciones sobre los pesos y medidas, y en relación a Rodrigo, el platero, señala que "el peso quel tiene de horo no se puede determinar/ por bueno ni por malo; e porque en caso de duda/ non se a de dar lugar a que aya cosa faltosa, man/do al dicho Rodrigo, platero, que non pese con el dicho/ peso, so pena de dos mill maravedis, e que sea quebrrado e/ puesto en lugar acostunbrrado syn que le tra/ygan afinado e a vista de Juan Martines de Sagarte/guieta e maestre Juan de Mondrragon, sobre juramento que/ declaren ante los alcaldes desta villa./". Más adelante dice que "por quanto al dicho Rodrigo, platero, se allo el marco/ que tenia muy defetuoso, a cabsa que lo mayor pesa/ mas quinse granos que debia pesar, e tomando/ por menor pesa las pesas menores dose granos menos, el qual es falso, mando que sea quebrado/ e puesto en el logar acostunbrrado; e por quanto el dicho marco es sellado le librra de dolo e de la pena, pero man/do al dicho Rodrigo que de aquí adelante los marcos e pe/sas que toviere tenga mucho cuydado que esten/ vien afinados, por mayor e por menor, con aper/çibimiento que sy otra cosa en contrario le fuere alla/do non le escusara que sean alladas (sic) pues el es ma/estro e la debe remediar"[251]. Los controles sobre los pesos se repitieron un año después, y el visitador vio "el peso del contraste, en el qual hallo que la/ vna balança pesava mas que la otra, paresçio que/ hera la cavsa estar mas suzio; mando quel/ que tiene el cargo la linpie cada semana", y también "visito la tyenda de Rodrigo, platero, hallo que en el/ marco que faltan dos pesetas menores; mando que non/ pese con el dicho marco syn que haga las dichas/ pesas, so pena de mill maravedís" y "allo que tenia vna pesa que dize florin/ e el dicho Rodrigo, platero, dize que es de medio ducado;/ e porque la dicha pesa es defetuosa mando que/ se quiebre"[252]. Desde 1511 sabemos de la actividad de Pedro de Escalante, que figura como vecino de Vitoria-Gasteiz, pero realiza algunos trabajos en la villa. En 1520 aparece ya como avecindado en Lekeitio[253] y se documenta su actividad en esta localidad hasta 1552, cuando se le paga por aderezar un cáliz y bruñir el incensario[254].

En Bermeo en 1473, aparece como vecino Pedro de Zurbano, platero, que firma como testigo de un cobro[255]. Anterior a 1512 fue la actividad, acaso puntual, de Pedro López de Ibaseta, platero a la par que canónigo de la colegiata de Santa María de Zenarruza, para la que ejecutó una custodia de plata[256]. Los hermanos Juan y Pedro de Bengoechea, plateros, se documentan por Orozko en los años 20, citados en una obligación para pagar por "razón de cierta sardina, buena e marchante"[257]. Duran-

248 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio*, Tomo I (1325-1474), Donostia-San Sebastián, 1992, p. 248.

249 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental de los monasterios de Santo Domingo de Lequeitio (1289-1520) y Santa Ana de Elorrio (1480-1520)*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 107.

250 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA,Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio. Tomo III (1496-1513)*, Donostia-San Sebastián, 1992, p. 548.

251 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del corregidor (1508-1521) y libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, pp. 33-34.

252 Id., p. 42.

253 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio. Tomo IV (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 1992, p. 895.

254 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583, Cuentas de 1552.

255 1473-07-19. *Autos y diligencias movidos por Martín Ruiz de Ercilla, vecino de la villa de Bermeo, para cobrar los maravedís que sobre el pedido anual de la villa de Lequeitio tenía concedidos por un privilegio de vizcainía de Enrique IV (17-IX-1472) en el que además confirma un albalá (1-VII-1472) por el que manda cambiar de los libros el nombre de Juan Pérez de Ercilla por el de su hijo y heredero*, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio. Tomo I (1325-1474)*, Donostia-San Sebastián, 1992, p. 283.

256 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, capítulo X, p. 112.

257 AHPV, escribano Sebastián de Ceballos, 1520-11-17, f. 189, recogido por SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 195.

go también registra algunos plateros desde mediados del siglo XV. En 1461 actúan como testigos Rodrigo Abad y Juan de Unda, plateros[258]. Del segundo se ha documentado actividad al menos hasta 1514, su vivienda estaba en la calle Suso y era propietario de una buena hacienda[259]. En 1483 se nombra a Pedro Ibáñez, el mozo, platero, en una relación de vecinos que compraron tierras al concejo[260], y en 1512 en un listado de hombres que mandan al socorro de San Sebastián, se encuentran los plateros Pedro de Unda y Martín de Ibargüen[261]. También en un padrón municipal de Durango se nombra a Pedro de Rigoitia, platero, pero el espacio se dejó en blanco, sin consignar sus propiedades[262]. El que si relata sus bienes es el platero Fernando de Verna, que poseía "vna tierra i maçanal en Çabala fasta quinientos pies de maçanos… VII mil./ En Tabiraeta vn tierra fasta XX pies de maçanos…I mil./ En Bereytegui fasta quatro pies de maçanos…CCCC./ En Gastanaça vn pedaço de monte fasta çient pies de maçanos…DC"[263]. También en el interior, en Balmaseda se documenta en 1487 a Tristán y Juan de Piélagos, este último propietario de "las casas del cantón, un terçio de las casas que fueron de su suegro, ocho parrales, un terçio de mimbreras, una dehesa, un terçio de un castañal, un mançanal en Valdemoñyna, otro parral y otra dehesa"[264]. Como se puede apreciar en estos repartimientos, los plateros tenían una buena posición social, y solían ser eran dueños de distintas propiedades.

Menos frecuentes son las referencias a su actividad profesional, e inexistentes las relativas a sus marcas personales, cuyo empleo no estuvo regulado hasta 1483 cuando se nombró al platero Martín Pérez de Ahedo, marcador de Bilbao[265]. Sin embargo, la escasez de actas municipales, ordenanzas, constituciones, etc. deja un vacío importante a la hora de conocer cómo fue el desarrollo del marcaje en Bilbao. Al principio las marcas se limitarían a la de marcador y artífice, como se hacía en Vitoria-Gasteiz, aunque desde 1488 se reguló el marcaje de la plata, imponiéndose la práctica burgalesa del triple marcaje: topográfica, autor y marcador[266].

Por ello, a falta del apoyo documental, van a ser las propias improntas topográficas y las de los artífices, las que ilustran esta evolución, a lo que contribuye sobremanera la arraigada costumbre en la platería vizcaína de incorporar largas inscripciones relativas a los donantes, la hechura de la pieza o su propietario. Por otra parte, la intensa actividad mercantil de Bilbao, que era gozne entre Burgos y los Países Bajos, requería ofrecer las mismas garantías que sus "socios" comerciales, equiparando también la forma de marcar la plata y certificando así su legalidad. Pero parece que tampoco este nuevo sistema estaba exento de lagunas, por lo que los Reyes Católicos tuvieron que completar las normas sobre el marcaje con una nueva pragmática en 1499, ordenando la creación de oficinas de contrastes en las ciudades cabecera de partido[267]. Así se hizo en Bilbao, cuando se nombró a Martín de Lezama contraste en 1515, recibiendo del concejo "tres balanças mas tresientos e nobenta e quatro pyeças/ de pesas para pesar el oro e vna caxeta que bayan las dichas balanças e pesas; e pusyeron quel anno quel/ dicho Martin de Leçama tomo el cargo del dicho contraste porque fasta agora non se ha estado…"[268]. Con anterioridad no había existido el cargo, tal como dice el documento, y de hecho en 1509 se pagó puntualmente al platero Juan Saéz de Calabria "por el/ afynar de los pesos de la villa vn castellano de oro, e que los fyeles/ dyesen aluala para el volsero para que ge lo den"[269]. Poco tiempo tardó sin embargo, en unificarse el cargo de marcador y contraste, ya que en 1548 Pedro Pilla es contraste de Bilbao[270], y

258 HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango. Pleitos*, Tomo IV, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 252.

259 HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango*, Tomo III, Donostia-San Sebastián, 1989, p. 955.

260 Id., p. 907.

261 Id., p. 753.

262 Id., p. 968.

263 Id., p. 1036.

264 RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990, pp. 90 y 114.

265 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*. Donostia-San Sebastián, 2003, p. 109.

266 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 139.

267 Id., p. 140.

268 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995, p. 240.

269 Id., p. 133.

270 AFB, Libro becerro primero del Archivo de Zenarruza,

dos años después, se le cita como contraste y marcador de Bilbao[271].

Los plateros que figuran en las fogueraciones son los empadronados en la villa correspondiente, si bien esto no es óbice de que existieran o desarrollaran aquí su oficio otros artífices, alguno extranjero, nada infrecuente en unas villas costeras que importaban y exportaban fluidamente productos con el Norte de Europa, y de donde arribarían no solamente los géneros (en nuestro caso, por ejemplo, los cálices de Brujas en Ondarroa y Gamiz, custodia de Amberes de Arteaga), sino también algunos artífices, como ocurrió con los imagineros Juan y Guiot de Beaugrant. Entre los apellidos francófonos, suena el de Pedro de Meaurio, este sí, afincado en 1464 en la calle Pesquería de Bilbao[272]; también el de Martín Peréz Follon o Follou, aludido en un inventario de bienes de Balmaseda en 1487 donde tenía unas casas y que se le menciona como vecino de Bilbao[273]; y el de Pedro Follou, que cobró en 1514 por "adreçar los pesos" de Bilbao[274]. Algo más tardía es la mención al platero francés Juan de Loira, que aderezó y doró un cáliz de la iglesia de San Antón (Bilbao)[275].

En los punzones, los plateros solían utilizar la inicial de su nombre, su nombre completo y/o su apellido. Es el caso de Pedro Martínez de Otaza, que punzona con PED o PEDRo y un pájaro encima, o Pedro Saez de Larrea, que sitúa la P en una línea superior, y debajo LAREA. Los marcadores por su parte, se sumaron a la práctica empleada por los comerciantes de elegir un emblema o símbolo personal para sus obras –tal como se hacía en las sacas de lana y otras mercaderías-. Por ello es mucho más complejo desentrañar a quién corresponde una marca determinada, amén de la carencia documental que aumenta la imprecisión. Entre estos emblemas, un tulipán, una venera (ambas sin correspondencia conocida), un pajarito (de Pedro Martínez de Otaza), una flor de lis (de Pedro Sáez de Larrea), una roseta (de Pedro Pilla)[276]…

Junto a estas marcas, el sello de Bilbao ayuda a la sistematización cronológica de las piezas, puesto que, como estudió Barrón, la evolución de la marca de la villa permite a su vez delimitar fechas de actuación[277]. El punzón, de un tamaño notable, muestra la torre e iglesia de San Antón junto al puente del mismo nombre, al lado de una B. La marca comienza a usarse a partir de 1488, tras la pragmática real, y en ella la B no supera en altura al puente. Se punzonó con ella desde entonces hasta finales del siglo XV (Bilbao-1). La segunda variante desarrolla más la parte inferior del dibujo, alusiva a la ría, con doble ondulación, y la B sube más alta que el puente. Este punzón se emplearía aproximadamente hasta los años 40 del siglo XVI (Bilbao-2). Después la marca cambia el formato, más cuadrado, y el puente se reduce en su horizontal y tiene un solo ojo. Su uso se extendería unos 20 años, hasta 1560 aproximadamente (Bilbao-3). Con posterioridad, la marca mantiene los mismos elementos aunque algo simplificados y estilizados, y ya escapa al ámbito cronológico de la platería tardogótica, pese a que las formas y tipologías de las piezas se resistieron a la llegada del renacimiento.

cuentas de 1548, f. XLXI, sig. Cenarruza 28.

271 1550-04-05. Carta de pago otorgada por Pedro de Pilla, platero, vecino de la villa de Bilbao, en favor de la iglesia de Santa María de Castillo y de sus mayordomos, de 28.392 maravedís procedentes de la confección de una cruz de plata, en AFB, Notarial, Bilbao, sig. N0483/0145, escribano Martín de Rigoitia.

272 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Repartimientos y Foguera-Vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San Sebastián, 1996, p. 61.

273 RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990, pp. 95 y 161.

274 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1514-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2001, p. 1431.

275 AHEB, libro de fábrica de San Antón, Bilbao, 1532-1567, cuentas de 1547.

276 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 142.

277 Id., p. 143.

Platería renacentista

Características generales

Como sucedía en otros territorios, la incursión del renacimiento en las artes decorativas fue un proceso lento y paulatino, y en el País Vasco las formas medievales perduraron más allá de la tercera década del siglo XVI, cuando ya convivían con los modelos renacentistas. Esta asimilación del nuevo estilo comienza con la renovación de los repertorios ornamentales, que en la platería sustituyen la fronda y tracerías góticas, por la decoración *all´antica*.

Las nuevas formas italianizantes y su recepción en nuestro país se vieron favorecidas por las intensas relaciones políticas de la monarquía con Italia, sin embargo, este estilo chocaba con el conservadurismo social y religioso de la sociedad que sentía un gran arraigo por los modos medievales. Incluso en villas tan abiertas al mundo, como Bilbao, cuyo mercado centraba sus ventas en productos extranjeros[1], la mentalidad popular demandaba todavía piezas con diseños medievales. Así pues encontramos objetos en los que se produce un mestizaje importante, creados por un mismo artífice que podía

1 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 113.

combinar estructuras tardogóticas con el adorno *a lo romano*. A este respecto, el comercio resultó ser de nuevo una vía importante para la penetración de las nuevas modas, sobre todo con los puertos de Bretaña y los Países Bajos y, aproximadamente hasta los años 60, directamente con los italianos[2]. A su vez, los modelos renacentistas, las estampas del nuevo repertorio, van a llegar también de Burgos y de las ferias castellanas (Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón…)[3], donde se vendían grabados específicamente diseñados para piezas de platería. Estas nuevas formas artísticas tenían además el refrendo de la Iglesia, que tras el Concilio de Trento, impulsó un espíritu renovador en el arte, que afectó lógicamente a las obras de platería tanto en lo funcional y estructural como en lo decorativo. Las visitas pastorales y las Constituciones Sinodales velaron igualmente por la corrección y la decencia de estas obras, que debían realizarse según unas pautas y dogmas determinados.

En Bizkaia ya hemos visto cómo el tardogótico se instala fuertemente en las platerías locales, incluso llegando a mediados de la centuria; sin duda, la idea de fasto y lujo de los productos y modas de Flandes, encajaba bien con la mentalidad de los comerciantes y burgueses enriquecidos, por lo que la llegada de otras formas artísticas más profanas no serían fáciles de aceptar. En este proceso de cambio y sustitución de lo medieval, jugó un papel importante el cambio de mentalidad, ya que el renacimiento no solamente suponía asimilar una estética determinada, sino que sus implicaciones fueron también ideológicas, formales e intelectuales, tendentes hacia el Humanismo cristiano.

En arte lo más sencillo fue ir reemplazando el repertorio ornamental, como se ve en varias piezas ya de la platería tardogótica vizcaína, por *candelieri*, grutesco, putti… cuyo mejor exponente es la cruz de Busturia, especialmente su macolla (nº inv. 11). Dicha tendencia tendrá continuidad aproximadamente hasta la década de los año 70, sobre todo tras Trento, cuando se instalan nuevas formas más severas, a base de geometrías y algún vegetal, en las que se va eliminando la fantasía. Los cambios no fueron solamente de tipo ornamental, también las tipologías evolucionaron en respuesta a los nuevos dogmas litúrgicos, como sucede principalmente con la custodia. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurría durante la etapa de fines del gótico, cuando la platería vizcaína reunió una serie de rasgos que la hicieron particular y la diferenciaron del resto, en este caso las piezas no destacan de lo que se labraba en platerías cercanas (Burgos, Vitoria-Gasteiz, La Rioja…) y los formatos y adornos responden a un impulso uniformizado, capitalizado por la Iglesia, que ahora ejerce un mayor control sobre los objetos para el culto. La originalidad es por tanto limitada, aunque no por ello exenta de calidad como veremos durante el análisis de las obras.

La periodización de la platería renacentista mantiene por tanto similares ritmos en Bizkaia y en otros centros plateros. Sin embargo, debido a la fuerte personalidad del tardogótico local y su arraigo en la producción de piezas durante buena parte del siglo XVI, encontramos acertado dedicar una primera parte al estudio específico de estas obras gótico-renacentistas, previas al plateresco más puro. La demanda en este momento de buen número de piezas, se produjo a consecuencia de la bonanza económica y el crecimiento demográfico que atravesaba este territorio, que a su vez promovió la renovación de muchas iglesias vizcaínas y su amueblamiento. A ello se sumó el hecho del enriquecimiento de muchos comerciantes, mercaderes y pequeño burgueses, que se rodearon de objetos suntuarios de plata, para sus casas o que regalaron a sus parroquias. Tanto de esta primera etapa, como de la plateresca o de la manierista, encontramos un grupo notable de obras, entre las que destacan los cálices.

El foco platero principal siguió siendo Bilbao, aunque villas como Lekeitio o Bermeo también registran la actividad de otros artífices, a los que se suman plateros guipuzcoanos y vitorianos que reciben encargos de diversas parroquias (áreas costeras, duranguesado…).

La ordenación del trabajo también conoció cierta regulación, y desde 1593 las Ordenanzas de la Villa de Bilbao, recogían algunos capítulos referentes a los oficios del metal. A pesar de que no se nombre específicamente a los plateros, la ordenanza señala claramente el deber de marcar siempre con el cuño mostrado a la Justicia, en estos términos: "Otrosi dixeron, que ordenauan y ordenaron y mandaron, que todos los oficiales espaderos, puñaleros, cuchilleros, cereros, puchereros que labran estaño, y otros qualesquier oficios, que tienen por costumbre de poner sus marcas en las obras que hazen, sean obligados a vsar de marca que tienen mostrada a la Iusticia y Regimiento, y no la puedan mudar ni vsar de otra marca ni

2 Id., pp. 88-90.

3 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería y artes decorativas en el renacimiento del Duero", en *Biblioteca 18, Estudio e Investigación*, Aranda de Duero, 2003, p. 179.

señal alguna, sopena de cada tres mil marauedis por cada vez, aplicados a tercios, para los reparos, juez y denunciador, y que los oficiales que de nueuo pusieren tiendas, sean obligados a acudir a la dicha Iusticia y Regimiento y dar su marca, y pedir licencia para vsar della, y de otra manera no la pongan so la misma pena"[4]. Además hay un mayor control sobre los pesos y medidas, que deben ser inspeccionados por los afinadores municipales, de modo que "todos los vezinos y moradores deste dicha villa y sus arrabales, que tuuieren pesos y medidas para tomar y recebir y vender por ellos, y los que vsan de varas de medir, sean obligados en principio de cada vn año de lleuar los dichos pesos y medidas, y varas de medir al Procurador general desta villa, y a los afinadores, puestos por la justicia y Regimiento della, para que vean si estan buenos y estandolo se las marquen, y las que no estuuieren tales se las remedien, y hasta estar sellados y marcados, no vsen de los dichos pesos y medidas, y varas de medir, sopena de cada mil marauedis por cada peso y medida, o vara que tuuieren y se les hallare, aplicados para el Alcalde y Iurados, y que los dichos afinadores afinen los dichos pesos y medidas, luego que se les lleuaren, sin se las detener a los dueños, y no les lleuen mas derechos de los que les estuuieren señalados por la Iusticia y Regimiento en cada año, so la misma pena"[5]. En 1577 se realizó una visita a las pesas, marcos, balanzas y varas de medir de las tiendas de Bilbao, a la que fue Martín de Arrieta, platero y afinador de la villa[6]. Unos años más tarde, en 1583, se efectuó otra visita a las tiendas de los plateros, durante la que se detectaron algunas anomalías tal como se entiende de la denuncia presentada por el concejo contra los plateros Martín de Arrieta, Pedro de Carranza y Pedro Ochoa de Aguirrebengoa[7].

A pesar de tratar de regular el marcaje y el funcionamiento del gremio, muchas piezas no llevan punzones, por lo que hay que recurrir a los aspectos formales y a la comparativa para adscribir artífices y acotar cronologías. En este sentido, también es de gran ayuda el mayor número de referencias documentales, a través de los libros de fábrica, pleitos, contratos, testamentos, etc. que además nos informan sobre otras piezas de plata que no han llegado a nuestros días. Entre estas referencias, numerosas anotaciones sobre plata civil en las que vemos, como sucedía en la etapa precedente, que aparte del valor suntuario estas obras tenían un valor monetario y especulativo. Lo ilustra bien un pleito de 1525 entre Pedro Hurtado de la Puente y los vecinos del valle de Villaverde, en el que figuran varios objetos de plata en relación a una compra-venta de montes, entre ellos "una jarra e un taçon de plata cucharada con su esmalte con dos lunas en medio, que pesa diez marcos de plata,… tres taçones de plata, llanos el uno con un letrero dorado en medio, que pesan siete marcos… otro jarro e una copa e un salero de plata que pesan seys marcos e medio, las quales dichas pieças de plata labrada dixo que daba e depositava en la dicha conpra"[8]. También en un inventario de las alhajas y joyas aportadas por María de Arteaga a su matrimonio con Gregorio Gómez de Begoña Leguizamón en 1542, en el que se cuentan "una Cadena de oro, con su echura, que valia sesenta ducados mas o menos; una gargantilla esmaltada, que costó mas de veinte e quatroducados, unas Quentas de ôro maçiso que podrian ser hasta Çinquenta, redondas, que podrian baler mas de veinte e çinco ducados, dos Joyeles, el uno que podria pesar hasta seis ducados, y el otro, pequeño con una cadenilla de ôro delgada, que podria baler hasta otros seis ducados, un anillo con dos piedras, la una esmeralda, e la ôtra Rubi, que balia mas de veinte ducados: mas otros quatro ànillo de òro que balian hasta òtros diez ducados, digo diez e seis ducado, unos sarcillos de oro con sus perlas esmaltados, que pesaron mas de quatro ducados, una taza, e un Jarro de plata que podía balèr, y pesàr dos Marcos, e un quarteron, e la tasa, mas de marco e medio que podria baler lo uno y lo otro mas de veinte y cinco ducados, dos Reposteros, que binieron por cubiertas, de las ázemillas, en que binieron sus bestidos, e Arreo, que podrian baler, diez e seis ducados, Mas quatro cofres en que uno lo que arriba esta dicho que podria baler, ocho ducados, òtros dos cofrecicos: para tocados, un ducado"[9]. Los objetos de plata doméstica debían menudear en este periodo, pues encontramos así mismo algunos inventa-

4 Capítulo LXVIII (que ningun espadero ni puñalero ni cerero ni pucherero pueda mudar su marca, sin licencia del regimiento), en MAÑARICÚA NUERE, Andrés Eliseo, *Las Ordenanzas de Bilbao de 1593*, Bilbao, 1954, p. 96.

5 Capítulo XXVI (que cada año lleven los pesos y medidas a los afinadores nombrados por el ayuntamiento), en Id., p. 78.

6 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0510/001/006. Escribano Pedro de Urruño.

7 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0510/002/008. Escribano Juan Ochoa de Legorburu.

8 ARChV, sala de Vizcaya, pleitos civiles, caja 0268.0001, s/f.

9 AFB, Municipal, Bilbao, Antigua, 0245/001/015.

rios de bienes postmortem en los que actúan de peritos, entre otros profesionales, algunos plateros. De esta manera se refleja en el inventario de bienes por fallecimiento de Pedro Sáez de Negrete en 1584, en el que figura Martín de Arrieta[10]. En otros inventarios del siglo XVI se asientan diversos objetos de platería, como una "taza de plata, con dos lobos y la cruz de San Andrés entre ellos, echa en Italia de reliebe y con personages que pesa más de un kilo, camafeo adornado con cuatro diamantes cuya ilustración está decorada de blanco y azul, "agnus dei" de oro "esmaltado de azul verde y colorado blanco y negro con sus cristales yluminado con estampas de San Gerónimo y San Joan"[11]. De 1519 es un contrato matrimonial de Juan Pérez de Guillestegui con María Ortiz de Ubilla y de Martín Ibáñez de Ubilla, hermano de ésta, con María Ortiz de la Rentería, hermana de Juan Pérez, en el que la dote incluye "doze marcos de plata em pucheros y tazas con un salero, y con todo el otro ajuar y hostillamiento que oy en dia posehian en la dicha cassa… y zinco/ tazas de plata de a marco..."[12]. Por otro lado, no hay que olvidar que por estas fechas los vascos participaron desde Sevilla en la Carrera de Indias, de donde arribaba mucha plata, y que originó un flujo comercial importante especialmente reforzado desde fines del siglo XVI y en las décadas siguientes[13]. Parece que la riqueza en el País Vasco se debía en gran parte al dinero que venía de América, tal como muestran los envíos de pesos de plata de Sevilla a Bilbao a lo largo del siglo XVI[14]. Unos caudales que permitieron renovar los objetos litúrgicos de los templos, y amueblar las casas de aquellos mercaderes. Pero también unas nuevas rutas comerciales, de donde comenzaron a llegar piezas de platería a Bizkaia. No conservamos obras de este momento de naturaleza indiana, un fenómeno que adquirió un tremendo impulso en las centurias siguientes, pero si consta alguna noticia de piezas que se enviaron para templos vizcaínos. Es el caso de la joya en forma de delfín de oro esmaltado con una figura de Neptuno encima, estando el delfín pendiente de una cadenilla de oro que en su centro tenía una finísima esmeralda que en total sumaban 42 piezas de esmeraldas, y fue fruto de una donación de Juan de Vidarte, de la casa solar de Torrebidarte, fallecido en la ciudad de Mariquita, en el nuevo reino de Granada en 1596[15]. También la lámpara regalada por Pedro de Abendaño, residente en Indias y presentada en 1592, o la remitida ese mismo año desde América por un hijo de Urtuño de Echavarría, ambas para el Santuario de Begoña[16].

Además, la documentación nos aporta las primeras noticias sobre escrituras de aparejamiento en el gremio de los plateros, como la firmada en 1586 entre María Ochoa de Meso, en nombre de su hijo Cristóbal de Berango, y Juan de Ugarte, platero[17]. El mismo año también se produjo el aparejamiento de Martín de Olarte con Pedro de Carranza, para que "le sirva en el oficio de Platero"[18].

En cualquier caso, la mayor parte de las noticias las encontramos una vez más en los libros de las parroquias, ordenando pagos, encargando nuevas obras, reparando otras, etc. Aunque son pocos los datos que hacen referencia a piezas conservadas en la actualidad, entre ellos por ejemplo, un pago de 408 maravedís en 1598 "por aderezar la Cruz mayor que estaba abollada y torcida de un brazo" en la iglesia de Santa María de Galdakao[19], o la compra en Elorrio de un portapaz al platero de Mondragón Juan Izaguirre[20], ambas piezas conservadas en el Museo de Arte Sacro de Bilbao.

Durante este periodo el número de artífices es bastante notable, alcanzando a registrarse desde 1540 hasta final del siglo, una treintena. También el número de piezas se incrementa, con lo que se puede establecer una secuencia cronológica bastante completa de las fases estilísticas propias del renacimiento, especialmente bien ilustrada con los cálices, que rondan los 40. Esta periodi-

10 AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, JCR 1114/021.

11 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 241.

12 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier ; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción ; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo Foral de Bizkaia. Sección Judicial. Documentación Medieval (1284-1520)*, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 410 y 414.

13 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 108.

14 Id., p. 218.

15 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, pp. 61-62. Y AHEB, libro de fábrica de Markina-Xemien, cuentas de 1601, f. 150v.

16 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 327-329.

17 AFB, Notarial, Bilbao, N 0486/0228. Escribano Lope García de Meñaca.

18 AHPV, 1586-11-09 y 1586-12-09, escribano Martín Iñiguez de Hormaeche, fs. 506 y 512.

19 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico*, Bilbao, 1997, pp. 348-349.

20 AFB, libro de cuentas de la iglesia de Santa María, Elorrio. Cuentas de 1585, sig. 606/7743.

zación de los estilos resulta sin embargo ambigua, puesto que los modelos tardomedievales van a perdurar en algún caso hasta el último cuarto de siglo, como queda patente con un hostiario de Areatza-Villaro (nº inv. 51) de hacia 1580. De todos modos, las características de las piezas permiten establecer tres periodos, uno inicial gótico-renacentista, el plateresco donde las formas renacientes ya se han asimilado, y el bajo renacimiento durante el último cuarto y unos años posteriores.

Estudio tipológico

En este periodo que abarca el renacimiento, el número de piezas conoció un incremento importante debido en buena parte a la renovación del ajuar litúrgico de las iglesias, a las donaciones –algunas con dinero americano- y a las nuevas disposiciones eclesiales que ordenaban contar con determinadas piezas o de una hechura concreta.

La tipología de las piezas responde a los modelos generalizados que se producían en Castilla, en Burgos, aunque también se sigue percibiendo la huella flamenca sobre todo durante las primeras décadas. La cruz va a seguir siendo el elemento fundamental para la liturgia, aunque no suman ni con mucho el número que alcanzan los cálices, que conforma el grupo más nutrido. Y a ellos se unen otras piezas, alguna civil, que irán abriendo el abanico de las tipologías.

A través de algunos pleitos, donaciones, testamentos o compra-ventas, se ilustran bien las tipologías que por entonces se desarrollaron en el ámbito civil, mientras los inventarios de las iglesias nos van a informar sobre los objetos más comunes en los ajuares de los templos, que seguirán encabezados por la cruz, cálices, copones, a los que se suman, dependiendo de los casos, otro tipo de obras, que a veces siguen siendo de metal. En este caso, resulta clarificador como se van enriqueciendo los inventarios de las iglesias en este momento, merced al floreciente momento que atravesaba la economía vizcaína.

La producción orfebre siguió centrada en Bilbao, si bien encontramos a plateros trabajando en otras villas como Lekeitio, que concentraba una actividad importante, y con menos regularidad se documentan por otras localidades vizcaínas.

Cruces

Durante este periodo, la cruz sigue siendo la pieza principal de las iglesias. Como sucedía en etapas precedentes, para su confección se dedicaban cuantiosos recursos, y en este momento de prosperidad económica se renuevan bastantes o se reciben procedentes de alguna donación. Así lo vemos en un inventario de 1542 de la parroquia de Santa Ana de Durango en el que se anota la "Cruz mayor dorada, mandada fabricar por el bachiller Arrazola" y "otra de plata, costeada por los parroquianos"[21]. Para su confección era preciso contar con el permiso eclesiástico, y a veces la iniciativa podía partir del propio templo o venir de una recomendación del visitador. En Lemoiz por ejemplo se firmó en 1560 un contrato con el platero Martín de Olarza, para realizar una cruz de plata por importe de 110 ducados[22]. Dos años después en Lezama se otorga escritura de obligación de pagar al platero Juan de Larrea, 46.308 maravedís de resto de la compra de una cruz y un incensario de plata[23], aunque el visitador ordena que no se le pague por defectos de forma en la contratación ya que no se había pedido licencia[24]. Estas cruces no han llegado a nuestros días, pues lo mismo que muchas obras fueron sustituyendo a otras más antiguas, piezas renacentistas se renovarían por objetos barrocos. Tampoco se conserva la cruz que fabricó para la iglesia de San Antón el platero Pedro Ochoa de Aguirrebengoa en 1584, que tuvo de peso once marcos y trece onzas y media[25]. Ni ha llegado a nuestro días la discutida cruz de Pedro Jiménez de Bertendona, que mandó hacer para la iglesia de Santiago de Bilbao. Sobre ella sabemos que en 1547 estaba en el taller de Pedro de Pilla y tenía un peso de seis marcos[26], y más adelante, cuando se produce el pleito con el Ayuntamiento de Bilbao, se describe como una "cruz de plata con unos erreliebes y pilastras

21 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 232-233.
22 AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, JCR2659/347.
23 BILBAO ACEDOS, Amaia, *Derio, Zamudio y Lezama*. Bilbao, 2003, p. 195.
24 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1554-1618. Provisión del visitador del 14 de julio de 1562.
25 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, p. 516.
26 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Libro de fábrica de la iglesia de Santiago, Bilbao, 1533-1554. Inventario de 1554.

en que gasto mucha cantidad de plata"[27]. La azarosa vida de esta cruz se perdió a mediados del siglo XVIII, cuando se aprovechó su material para realizar "un sitial de plata para colocar la custodia del Santísimo Sacramento"[28]. Otras veces las cruces se aderezaban o se adecentaban, como cuando en 1534 se pagó 100 maravedís "al platero de la plaçuela por adobar la cruz mºr de Santiago e por ciertos clavos de plata que puso en ella"[29], también el arreglo de la cruz mayor de Lekeitio realizado por Lope de Marquina en 1554[30] o el pago en 1565 al platero Antonio del Campo por limpiar y dorar la cruz de la iglesia de San Esteban de Etxebarri[31].

En un primer momento, estas cruces tendrían una estructura fundamentalmente gótica con decoración renacentista. Después el cambio de modelo ya afectó a la traza, y se pasó a confeccionar las cruces con los brazos abalaustrados.

Además de este modelo, hubo otro tipo de cruces que tuvieron su arranque en el estilo anterior y se desarrollaron durante buena parte del siglo XVI, las cruces de gajos. El prototipo fue muy habitual en las platerías burgalesas, riojanas y castellanas en general, y suponemos que en Bizkaia hubo de haber algún ejemplar de estos, pero lo cierto es que no contamos con ninguno en la actualidad. Solamente se conserva una cruz de gajos en la iglesia de San Vicente de Sodupe en Güeñes, aunque está confeccionada en cobre. Su factura no superará la mitad de la centuria, aunque el Cristo muestra rasgos todavía gotizantes. También con el árbol cilíndrico, en la primera mitad del siglo XVI se desarrolló una tipología de cruz similar, exótica en la producción local e incluso castellana. Uno de estos ejemplares se conserva en Zeberio, procedente de la iglesia de Nuestra Señora de Zeberiogana, y está fabricada en latón. Los brazos son redondos y lisos, rematados en bolas, y el nudo de gallones achatado, incorporando en el ecuador medallones esmaltados a pincel con bustos de apóstoles. El Cristo todavía es rígido y con rasgos arcaicos, mientras la Virgen del reverso es más evolucionada. No tenemos constancia de que existan ejemplares en plata, pero si otras piezas similares muy dispersas, fundamentalmente localizadas en el tercio norte peninsular[32]. También en el ámbito europeo se encuentran algunas, que presentan pocas variaciones formales y ornamentales, por lo que no puede descartarse una procedencia foránea para este tipo de obras[33].

Todavía con el primer esquema tardogótico tenemos una cruz de Mañaria (nº inv. 53), que muestra un carácter híbrido importante. En ella se auna el perfil gótico y su nudo de castillete, mientras las figuras fundidas son manieristas, y el fondo ya incorpora tallos y óvalos de un renacimiento avanzado. Semejante conglomerado de estilos, invita a pensar que la pieza pudo ser intervenida en distintas ocasiones, como ya hemos visto que sucedía habitualmente con lo "aderezos" de otras cruces. Se trata de una cruz procesional de brazos flordelisados conopiales rematados en balaustres, y ensanches trilobulados donde se insertan cabecitas de querubines. Al centro, el cuadrón recto con cartela de INRI, y balaustres entre eses a modo de potencias en los ángulos. El perfil se recorre por crestería fundida de ces y óvalos enlazados, entre los que se intercala algún balaustrillo. La superfice por su parte lleva decoración de tallos y ces encadenados con espejos ovales. La macolla es de tipo arquitectónico, hexagonal con doble registro de cuerpos recambiados, que se decora con arquerías y tracerías con florones en la cima, flanqueadas por contrafuertes con pináculos. Sobre este nudo va una base redondeada, donde asienta el vástago vertical, decorada con tallos gruesos y espejos ovales, mientras por la parte inferior el cañón es troncocónico liso. El Cristo que preside presenta un buen estudio anatómico, con el torso musculoso y las piernas levemente ladeadas. Se cubre con un paño de pureza corto, de plegado blando, que se anuda en su izquierda. Por el reverso, el cuadrón lleva una imagen de la Virgen con el Niño, en pie, sobre un querubín. La Virgen coronada, se viste con túnica y manto cruzado, y el Niño está desnudo, sujetando la bola del mundo. Las figuras están bien modeladas y su factura son de un renacimiento pleno. Esta cruz no presenta

27 AFB, Municipal, Bilbao, Antigua, 0079/002/003. 1670, f. 17r.

28 AFB, Bilbao, libros de actas, 084, año 1741.

29 Id., Cuentas de 1534, f. 17v.

30 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Cuentas del 19 de junio de 1554.

31 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico*, Bilbao, 1997 p. 398.

32 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 457.

33 Kunsthistorisches Institut in Florenz (Florencia, Italia), nº inv. 652.17 en www.bildindex.de ; iglesia de Saint Antoine (Buissenal, Bélgica), nº inv. 10064437 en www.kikirpa.be ; y varias en Francia (bastantes en el departamento de Jura y Hautes-Alpes): Moustiers Sainte-Marie, Menétru-le-Vignoble, Audelange, Brans, Saint-Méloir-des-Bois, Saint-Ouen-sur-Loire, Puy-Saint-Vicent, Goux-les-Usiers, Les Vigneaux, Peyroules, Névache, Mayres, todas consultables online en http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections .

marcas, pero pudo confeccionarse cuando se estaban realizando las obras de la parroquia, hacia la segunda mitad del siglo XVI. Su hechura, que mantiene aún el perfil gótico, pero incorpora elementos renacentistas en el ornato, enmarca la pieza hacia mediados de la centuria, aunque con posterioridad pudo recibir otros aderezos igualmente en clave renacentista, más avanzados. Este modelo de cruz mantenía el formato tardogótico, tan peculiar de la platería vizcaína, al que se fue incorporando la nueva decoración, tal como se estaba haciendo en los talleres burgaleses que marcaron en gran medida la pauta estilística para las nuevas obras.

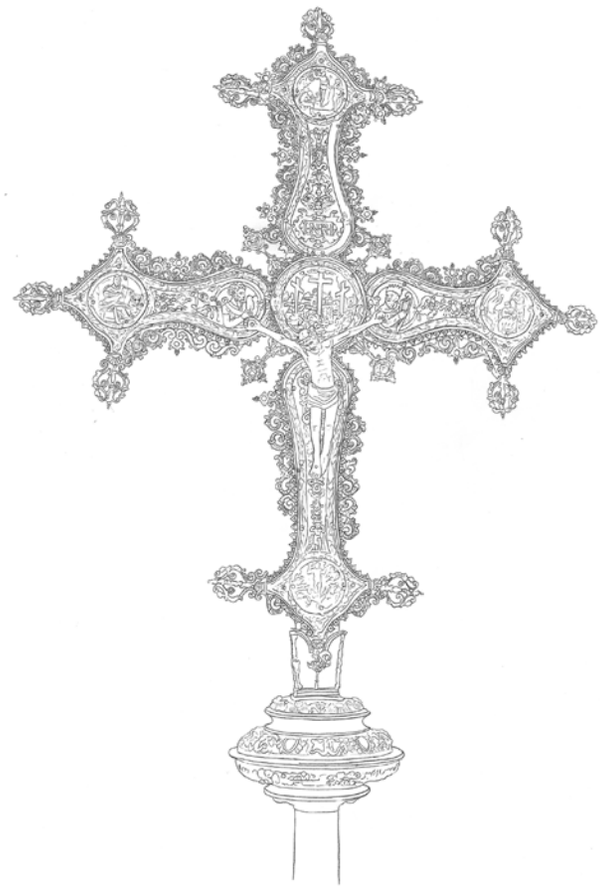
Otra pieza de este estilo, y en la que todavía vemos ese apego a los modelos tardogóticos, se guarda en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (nº inv. 54). Es de brazos rectos, con extremos trilobulados y vértice en conopio, cuadrón central y ensanches tetralobulados que acogen placas claveteadas con dibujos burilados. Incorporan estas chapas, por el anverso el IHS con una cruz en el centro, San Juan Evangelista, San Juan Bautista, Dolorosa y Pelícano eucarístico. Las figuras están bien definidas, mostrando un buen trabajo de dibujo y se caracterizan con rasgos y telas blandas que nos hablan de un manierismo avanzado. Los fondos de la cruz se llenan de cardina repujada, más naturalista que la gótica, que se dispone en simetría, otro rasgo ya del nuevo estilo. A su alrededor, la cruz está recorrida por cenefa fundida de grumos vegetales, con algunas hojas más grandes en los extremos y el cuadrón, que nos recuerda a las siluetas de las cruces tardogóticas, aunque éstas son algo más orgánicas. La figura fundida de Cristo resulta un tanto rígida, con perizoma corto, y que ladea la cabeza. Lo más detallado es el rostro y los cabellos, resultando en conjunto bastante expresivo, aunque no tanto como otros Cristos plenamente renacentistas. Por el reverso, el cuadrón central muestra motivos de tetrafolia repujada en los ángulos, pero carece de figura en relieve. Las placas de los ensanches del vástago mayor llevan a Adán resucitado (arriba) y al Padre Eterno con la bola del mundo (abajo), una colocación que seguramente se vio alterada en alguna reforma. El vástago horizontal por su parte, muestra las figuras buriladas de San Marcos y San Mateo. En esta descripción de los evangelistas, vemos que falta Lucas y varias placas no se encuentran en su posición original. Así por ejemplo, la situación del Padre Eterno debería ser por el anverso y en lo alto del vástago mayor, mientras el San Juan que ocupa este sitio estaría atrás. La posición de Adán también está trastocada, ya que lo habitual es colocarlo en la parte inferior de la cruz. Las fuentes gráficas para estas figuras siguieron siendo los grabados y estampas que venían de Flandes, pero con un tamiz italianizante, y otros de la escuela de Fontainebleau. La pieza ha perdido la macolla que, a juzgar por la asimilación de lo renacentista en la obra, se podría aventurar que pudo haber sido de manzana achatada con gajos. Las chapas con diseños burilados podría hacernos pensar en un taller local, tan curtidos en estas labores en fechas anteriores, sin embargo, las marcas revelan su origen logroñés. Está marcada en el cuadrón con la topográfica de Logroño (puente de tres arcos con tres torres encima y LOGRO, la O última encima de la R) y el sello del platero CAMPO frustro. Con este apellido se registran varios plateros en La Rioja entre los años 50 y 60 del siglo XVI, fecha que le conviene a la pieza. Hay un Pedro del Campo que, además de en Logroño, trabajó por Álava y Navarra, otro que fue vecino de Nájera y se documenta entre 1552 y 1556, y uno más de Estella entre 1585 a 1590[34]. En Bilbao también tenemos documentado a un platero de nombre Antonio del Campo, entre 1558 y 1565, sin embargo la impronta de la ciudad aleja la posibilidad de que hubiera sido obra de este artífice.

Superada la mitad del siglo, parece que lo decorativo ya estaba asentado y el cambio se produce en lo estructural. El prototipo de cruz burgalesa, creado en los años 20-30, y difundido en las obras de los plateros Juan de Horna (y su cruz de la Catedral de Burgos, de 1537) y Miguel de Espinosa, entre otros, definió el modelo de cruz renacentista que se realizaría en el resto de ciudades que giraban en la órbita castellana[35], entre las que se encontraba Bilbao, que seguía siendo un enclave fundamental en el comercio con los puertos del Norte de Europa. Aquí aquellos ecos dejaron su poso desde mediados de la centuria, y se sustituyó la cruz de brazos rectos con terminaciones lobuladas, por un modelo de brazos abalaustrados con un cuadrón central redondo, aunque lo cierto es que son escasas las piezas de este periodo en Bizkaia.

Este es el caso de la cruz de San Pedro de Murueta

34 ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, *Platería riojana (1500-1665)*, Tomo I, Logroño, 1993, pp. 126-127; LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, "Plateros riojanos en Viana (Navarra) y su entorno", en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, 1986, vol. 3, p. 341.

35 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 207.



Cruz procesional de Orozko (nº inv. 56)

Cruz procesional de Orozko (detalle) (nº inv. 56)

en Orozko (nº inv. 56)[36], una rica pieza manierista de plata en su color y sobredorada, debida a un orfebre diestro y bien informado. La pieza tiene los cuatro brazos iguales, es de perfil liriforme y terminaciones romboidales, que convergen al centro en un cuadrón circular. A su alrededor corren dos orlas fundidas diferentes, por un lado una delicada cenefa de pequeñas veneras, y por otro un rico festón fundido de eses que intercala con remates de candeleros. Como esta orla encontramos soluciones similares por ejemplo en la cruz de Vizcaínos de la Sierra (Burgos), de 1563-1564[37]. El fondo de la cruz, que está en parte picado para lograr mayor contraste del ornato, se llena de tornapuntas, querubines, cueros y figurillas repujadas plásticamente modeladas. Envolviendo todas estas historias, un cerco en relieve de hojas de laurel. En los extremos de los brazos y el cuadrón central se añaden otras figuraciones. Por el anverso, en medallones dorados, están en el palo mayor Cristo resucitado y la Transfiguración, y San Marcos y la Coronación de espinas en el menor. Por detrás las escenas son de los evangelistas Juan y Lucas, y San Mateo y la Flagelación de Cristo. Algunos de estos medallones no ocupan su posición original, y debieron ser intercambiados con posterioridad. Tal vez se movieron con motivo de una reparación efectuada en 1724, cuando se mandó componer y limpiar la cruz, y se le añadieron "piezas" y clavijas, un trabajo que realizó el platero Miguel de Alipazaga[38]. Además de estos medallones, en los ensanches de los brazos junto al cuadrón central, están repujados el rótulo de INRI en cartela

36 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-rom.

37 Id., p. 210.

38 AHPV, Notariado 4380, Antonio de Tellaeche, fs. 212-213.

correiforme, Moisés con las tablas de la Ley, David con el arpa y el centro muestra el monte Calvario con tres cruces vacías. Por detrás muestra el paño de la Verónica con la Santa Faz, San Pablo, San Pedro y Abraham, el único que incorpora rótulo alrededor. El cuadrón lleva sobrepuesta la escena de la Asunción de la Virgen, sobre un querubín que es elevada por varios ángeles. Esta misma composición es la que se incluye en la cruz metropolitana de la catedral de Burgos y en la de Jaramillo de la Fuente (Burgos), obra de Bernardino de Nápoles en 1563[39]. Todas estas representaciones están concebidas plenamente con una estética renacentista, en las que además se han detallado con pericia los rostros, los cabellos, los tocados, las telas y los elementos que portan algunos personajes. Las características de estas figuraciones, unidas a la introducción de marcos de cueros recortados, son elementos de datación que sitúan la obra hacia los años 70. La inspiración para estas composiciones se sigue hallando en grabados nórdicos, especialmente evidentes en el caso de las escenas de la Pasión, que nos devuelven a estampas de Cornelius Cort (para la Transfiguración), aunque en el caso de la Flagelación la composición se acerca más a modelos italianos, como los de Adamo Scultori. Para los bustos hemos visto similares modelos en artistas del manierismo flamenco, como Jan Sadeler y Peter Candid. El medallón por su parte, nos recuerda la disposición de un grabado Durero con las tres cruces, aunque el de Orozko sin figuras. La figura de Cristo, toda sobredorada, presenta una anatomía muy bien definida, aunque no resulta excesivo en tensiones. El rostro está definido con meticulosidad, y el cabello se desliza a un lado de forma muy natural. Se tapa con paño de pureza corto, de fino y abundante plegado, que se anuda con lazada en un costado. Toda la cruz resulta muy rica, y exhibe un exquisito trabajo de repujados. Lo menos notable es quizás la macolla donde apea. Es esférica aplastada, y se decora con espejos ovales y sirenas de doble cola alternos, y tornapuntas por la parte inferior. El enchufe cónico, es plateado, pero de cobre.

En su conjunto es una obra manierista de notable calidad que, a juzgar por los detalles decorativos que luce, las poses de los personajes, los paños gelatinosos y el amago de composición romanista que se empieza a intuir en algunas figuras, debe enmarcarse hacia la década de 1570. No está marcada, pero saldría de algún obrador vitoriano o bilbaíno bien diestro técnicamente e informado de los nuevos diseños, conocedor de los modelos burgaleses, cuya deuda es palmaria. La documentación no aporta en este caso ningún dato sobre la autoría, aunque si alguna pista sobre su datación, puesto que en un inventario de la iglesia de 1567 la cruz todavía no figuraba[40].

Otra pieza con este mismo perfil abalaustrado, es una cruz de Etxebarria (nº inv. 86), de plata en su color. Los ensanches de los brazos están ocupados por medallones con figuraciones, y se rematan por perinolas redondas y jarroncitos, lo que nos habla ya de una fecha más avanzada. El fondo de la cruz está decorado por labor repujada de espejos, ces, cueros… todo del repertorio del último renacimiento. Los discos de los brazos muestran por delante las figuras de los evangelistas Mateo (arriba), Lucas (abajo y a la derecha) y Juan (a la izquierda), faltando Marcos. Y por detrás, estos espacios los ocupan cabezas fundidas de querubines alados. Los modelos para estos evangelistas, recuerdan a algunos grabados italianos de Agostino Veneziano, sobre todo en la pose de San Juan. El cuadrón central, que es redondo, lleva cartela correiforme con INRI por el anverso, y corona de rayos rectos y curvos por el reverso, donde se echa de menos algún motivo sobrepuesto. El Cristo es una imagen fundida de buena calidad, con anatomía magra, torso fibroso y perizoma de telas finas pegado al cuerpo. La cruz perpetúa el modelo burgalés de brazos balaustrales, que tuvo vigencia hasta comienzos del siglo XVII. En nuestra obra, la decoración abigarrada que incorpora, la composición de las figuras y su silueta, sitúan la obra en las últimas décadas del siglo XVI o incluso comienzos del siguiente. Carece de punzones, pero podría adjudicarse a un taller bilbaíno. En la documentación de la iglesia, encontramos referencias a alguna cruz, como en 1576 cuando se pagan 56 reales por aderezar la cruz mayor de plata[41], aunque dudamos que se refiera a esta cruz; y con posterioridad Urbano de Basayvar cobra 28 maravedís por "adrezar una cruz"[42].

Reproduciendo el mismo prototipo de cruz, aunque confeccionada en chapas de latón, se conserva

39 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 224 y 233.

40 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 232.

41 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 8 de julio de 1576.

42 Id., cuentas del 8 de abril de 1657.

una cruz muy maltrecha en la iglesia de Santo Tomás de Bolibar. Formalmente imita aquellos modelos renacentistas de manera muy popular, si bien en cuanto a lo decorativo, igualmente torpe, el lenguaje es ya barroco.

Lo mismo que sucediera con el cambio de formato en las típicas cruces tardogóticas que dieron paso a las abalaustradas, también las versiones en metal acusaron transformaciones. Es el caso de un tipo de cruz de chapa plana, con ensanches romboidales en los extremos y crestería de lises en su perímetro, del que hay ejemplares en la zona burgalesa y otras partes de Castilla[43]. Suelen fecharse en el tercer cuarto del siglo XVI, aunque la que se conserva en Bizkaia, procedente de Gordexola y depositada en el Museo Vasco de Bilbao (nº inv. 72-M), parece ser de una fecha posterior tal como reza la inscripción de donación (Al beaterio de Jordexola MDCXI. D. Po D Amassa. El C. D un Rto D Ca. - Al beaterio de Gordejuela. 1611. D. Pedro de Amassa Coronel de un Regimiento de Caballería).

Con una tipología distinta y ya de plata, de brazos rectos con terminaciones treboladas y candeleros, es una cruz de colección particular que se guarda en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 85). Se trata de una cruz griega, en cuyos ensanches incorpora medallones con los evangelistas, por el anverso, y cabezas de querubines alados por el reverso. La superficie de la cruz se decora con labores repujadas de tornapuntas y vegetales, en torno a espejos ovoides, junto con algún cuero y ces. En el centro, el cuadrón exhibe por el frente arquitectura de medio punto que cobija al sol, la luna y las estrellas, sobre una ficción de paisaje vegetal, mientras los ángulos superiores se destinan para flores. Por el reverso, se repite el mismo arco de medio punto bajo el que se sitúa la figura en pie de San Juan Bautista, ataviado con las ropas del desierto, túnica corta y manto, señalando al Cordero colocado sobre el libro y con el lábaro, que está a su izquierda. La composición de esta imagen mantiene el mismo arreglo que estampas de Schongauer o el Monogramista FVB, sin embargo las ropas más cortas y la anatomía corpulenta, nos pone en relación con modelos más avanzados del renacimiento italo-flamenco. Las aristas del cuadrón se rematan con candeleros, como los extremos de los brazos. Por delante, la figura fundida de Cristo es de anatomía delgada, con la cabeza hacia atrás, en ademán de haber expirado, y se cubre con perizoma de abundante plegado recogido a la derecha. No presenta demasiado detalle anatómico, pero su cuerpo estilizado en ligera torsión y el drapeado del perizoma es propio de un manierismo naturalista. La cruz se acompaña de macolla esférica achatada, que se decora con lóbulos donde se insertan motivos vegetales a *candelieri* intercalados con tallos injertados, y que se enchufa a un cañón troncocónico recorrido por óvalos. Se desconoce cuál es el origen de la pieza, o a qué localidad perteneció, por lo que no contamos con rastro documental alguno. Por su hechura y su decoración cabría incluirla hacia el útltimo tercio del siglo XVI, confeccionada en un taller local. En la parte baja del vástago mayor, presenta marca parcialmente frustra, con lo que parece el texto "Loyra". Con este apellido conocemos a Juan de Loira, platero francés que en 1547 aderezó y doró un cáliz para la iglesia de San Antón en Bilbao[44]. Nos parece temprana esta fecha para esta cruz, que se labraría unos años después con un lenguaje plenamente renacentista.

El catálogo de cruces del renacimiento concluye en este punto, por lo que vemos que resulta escaso, a pesar de que documentalmente debieron labrarse muchas más piezas. Con el análisis de estos ejemplares, se constata la asimilación del prototipo burgalés, y en lo decorativo e iconográfico la inspiración en modelos italianizantes, algunos pasados por el tamiz flamenco, de donde seguía nutriéndose la platería vizcaína, además de la burgalesa.

Custodias

Tampoco el capítulo de las custodias se extiende mucho, aunque la variedad tipológica es representativa de los cambios litúrgicos que propugnó Trento y tuvieron su reflejo en la adaptación de las nuevas piezas a aquellos preceptos. Así partimos de un copón-custodia de caja cerrada, pasando por la custodia de tipo sol, a otra portátil de templete. Sin embargo, no contamos en Bizkaia con representación del modelo turriforme o de asiento, que tan soberbias obras produjo en otros terri-

43 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 453-454; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

44 AHEB, libro de fábrica de San Antón, Cuentas y visitas, 1532-1567. Cuentas de 1547.

torios.

Además de lo estructural, en lo decorativo se produce una evolución del repertorio que, como sucedía en las cruces, primero esta todavía anclado en modelos tardogóticos, y paulatinamente incorpora los vegetales y el *candelieri*. A medida que avanza la centuria, llegarán los cueros recortados, los elementos geometrizados, óvalos, espejos, ces, hasta que poco a poco se vaya buscando de nuevo mayor limpieza formal y ornamental, próximos al siglo XVII.

Las noticias documentales arrojan una vez más, mayor número de noticias que las piezas que han llegado a nuestros días. No resultan muy ilustrativas respecto de la hechura de estas piezas, pero si nos permiten aproximarnos a conocer las que existieron y el contexto que les rodeaba. En 1542 un breve asiento en el inventario, informa de que la parroquia de Santa Ana de Durango tenía "una custodia de plata dorada"[45]; así de escueto es también el registro de San Juan de Molinar en Gordexola de 1545, en el que se anota otra custodia de plata[46]. En la iglesia de San Esteban de Etxebarri, en 1549, el primer lugar del inventario lo ocupa "una custodia de plata chiquita con sus cruces doradas"[47], siendo la tónica habitual en otros listados, que junto a la cruz ocupan los primeros puestos al tratarse de los elementos más destacados del templo. Lo más frecuente es que existiera una custodia, aunque en algunas localidades o templos grandes, podía haber dos, como ocurría con las cruces. De este modo, en 1565 en Berriatua la iglesia de San Pedro tenía "una custodia de plata dorada con su cruz arriba y su espejo en plata y una cruz pequeña en cima" y "otra custodia de plata blanca con su cruz arriba que esta el sagrario"[48]; y en Portugalete en 1570 la iglesia tenía "dos custodias de plata sobredorada, una grande y otra pequeña"[49]. La iglesia de Santa María de Lekeitio en 1578 contaba con "la custodia menor de Plata dorada que peso siete marcos ocho onzas", y "la custodia mayor con su cruz y quatro campanillas toda de Plata sin doradura que peso treinta y dos marcos y dos onzas"[50].

Por otra parte, se anotan varias observaciones acerca de alguna custodia durante el paso del visitador, diversas reparaciones y pagos. Por ejemplo, en 1577 en Etxebarri, el visitador ordenó hacer una custodia mayor que la que había, para la que en el año 71 "se dio una custodia pequeña que la dicha iglesia tenía para Smo. Srmto. que pesó cincuenta y ocho reales, a fin de hacer otra mayor, y no se ha hecho", por lo que mandó que se hiciera para la siguiente visita, y cuyo pago se anotó en las cuentas de 1582, por un valor de 170 reales y 17 maravedís[51]. En Bilbao, en 1554 el platero Pedro Pilla recibió un pago por aderezar la custodia grande que estaba deslavada y descabezada[52]. Y cuatro años más tarde vuelve a aderezar esta misma pieza, por lo que cobra 1828 maravedís[53]. Son varios los descargos por arreglos, composturas y aderezos de custodias en las cuentas de las iglesias, y a través de ellos certificamos la existencia de muchas obras que no han tenido la fortuna de conservarse hasta la actualidad. Entre ellas, por ejemplo, la custodia que labró el platero vitoriano Martín de Betoño para la colegiata de Zenarruza en 1587, sobre el pie de una custodia anterior que había hecho Pedro López de Ibaseta[54]. También en Santurtzi hubo un descargo en 1586 al platero Sebastián de Castañeda, por la custodia de plata[55], y en 1598 se pagaron 2312 reales por una "custodia de plata para llevar el Santísimo" en la iglesia de Santa María de Galdakao[56].

En este momento resulta complejo determinar de qué tipo de custodias hablan en los documentos, aunque a veces el hecho de añadir "que se guarda en el sagrario" ya permite deducir que lo más probable es que se tratara de un copón-custodia. Mientras las que tenían como uno de sus fines principales, "sacar el Santísimo Sacramento

45 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 232-233.

46 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1536-1628. Inventario de 1545, f. 53.

47 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico*, p. 398.

48 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1555-1607. Inventario del 12 de octubre de 1565, sf.

49 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, p. 406.

50 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Lekeitio, 1551-1583. Inventario de 1578, f. 369.

51 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico*, p. 398.

52 AFB, Municipal, Bilbao, caja 0138/001, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1533-1554. Cuentas de Lope Díaz de Zaldibar, f. 165v.

53 AFB, Municipal, Bilbao, caja 0138/002, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1555-1619. Cuentas de Juan de Otaola, f. 28r.

54 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, p. 112.

55 AHEB, libro de fábrica de San Jorge, Santurtzi, 1585-1636. Cuentas del 1 de julio de 1586.

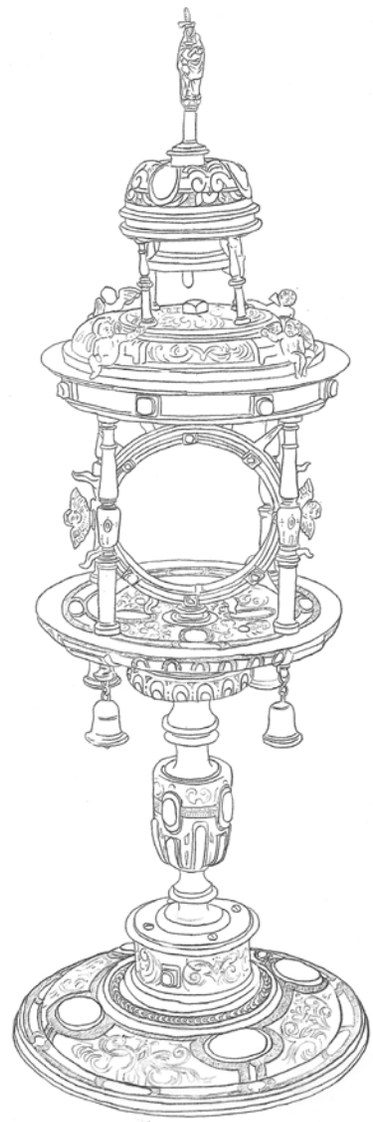
56 AHEB, libro de fábrica de Andra Mari, Galdakao, 1587-1709. Cuentas de 1598.

el día del Corpus"[57] responderían a la tipología con expositor, de sol o templete.

En cualquiera de los casos, no son demasiados los ejemplares que se conservan en Bizkaia, aunque si resultan esclarecedores sobre las distintas opciones de custodia que se labraron a lo largo del siglo XVI.

Del primer tipo, deudor aún de los modos tardogóticos, contamos con un copón-custodia de Ibarranguelu (nº inv. 47). Fabricado con una fina lámina de plata, se eleva sobre pie redondo, en el que se han definido mediante el buril tres cucharas que incluyen delicados grutescos con delfines y vegetales que se transforman en dragones. Todo dispuesto en armoniosa simetría. El resto del pie es liso, y se levanta discreto hasta una arandela plana de perfil ingletado, que sirve de arranque al astil. Esta pieza es cilíndrica y lisa, incorporando en medio el nudo, solucionado con manzana achatada cortada por ecuador liso moldurado, y que en las dos mitades presenta gallones convexos. El contenedor es igualmente esférico y achatado, estando dorado por el interior como le corresponde por ser receptor de la Sagrada Forma. Caja y tapa repiten las cucharas del pie, con un trabajo de mayor relieve, mostrando decoración de grutescos y abundantes vegetales. La cubierta remata en esfera lisa, que lleva encima una crucecita con cartela de INRI y el Cristo crucificado. Esta custodia no lleva marcas, pero su formato y la decoración burilada permite vincularla con talleres vizcaínos, que la labrarían en los años centrales del siglo XVI. En ella se mantiene todavía el formato estructural gótico, de contenedor cerrado e inspirado en modelos flamencos, pero que ha ido cediendo paso al repertorio ornamental plateresco.

En Muxika se localiza otra custodia (nº inv. 87), que en parte se enmarca dentro del renacimiento. Es de tipo sol, en plata sobredorada, y se compone de dos partes distintas. Por un lado el pie y parte del astil que son del siglo XVI, y la parte superior del astil y expositor, añadidos en la segunda mitad del XVIII. Parece ser que con un cáliz, al que le quitaron la copa que se aprovechó en otro vaso de la iglesia, compusieron esta custodia siglos más tarde. La base es redonda con un primer nivel de medio bocel liso, y un segundo recorrido por gallones.



Custodia de Durango (nº inv. 88)

Este pie lleva inscripción, que reza ESTE CALIZ SE IZO EN HONOR DE LA CONCECION DE NUESTRA SEÑORA, aunque no hemos localizado datos documentales sobre él, la donación o su hechura. Encima del pie se dispone un elemento cilíndrido donde apoya el nudo, en jarrón, con costillas convexas por la parte inferior, y filete moldurado al centro. Las piezas que le siguen son ya del XVIII, una serie de bulbos sucesivos que culminan en el expositor de sol con rayos rectos de silueta estrellada. En la base de éste, lleva una medalla de San Francisco con la inscripción SAN FRANCISCO ORA PRO NOBIS. La

57 Así se anota en el pago en 1608 al platero Sebastián de Castañeda, que limpió la custodia de la iglesia de Santiago (Bilbao), en AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1555-1619, cuentas de Pedro de Aldecoa, f. 294v.

parte inferior que es la que más nos interesa, lleva marcas de Bilbao y de Martín de Arrieta, platero activo entre 1542 y 1598, que labraría el cáliz hacia los años 60 o 70. Por tanto, a pesar de que estemos formalmente ante una custodia, esta pieza no responde a los prototipos originales del renacimiento, pero es muestra de los habituales reaprovechamientos de la plata para confeccionar otros objetos –que en este caso no se fundió-, y además reseñable por ser obra vizcaína que presenta punzonado.

Ilustrativa de la tipología de custodia portátil típicamente renacentista, basada en el modelo castellano, se conserva la custodia de plata sobredorada de Santa María de Uribarri en Durango (nº in. 088). La obra se apoya en pie redondo, bastante bajo, con pestaña moldurada lisa. Se decora con cuatro espejos ovales lisos rodeados de labores buriladas a base de finos lazos vegetales. Una potente arandela cilíndrica, ornada con hojas buriladas muy finas y cuatro piedras en cabujón –que están incompletas-, da inicio al astil. El nudo es de ánfora con la parte inferior luciendo dos series de costillas alternas de distintas alturas y hechuras. Las más altas son gallonadas, y las otras lisas. Sobre las más bajas, se sitúan sendos espejos ovales lisos. Sobre el nudo, un elemento cilíndrico con una pareja de arandelas da paso al expositor de templete arquitectónico. La parte baja de éste, es un cuerpo con gallones cóncavos que incluyen otros convexos, y algunas costillas. De la base cuadrangular penden cuatro campanillas en los ángulos, que tenían la función de hacer notar la presencia del Santísimo Sacramento cuando se procesionaba con ella o cuando se elevaba durante otras celebraciones litúrgicas. Por la parte superior, esta base exhibe una delicada decoración de vegetales y espejos. Los pilares para la cubierta son cuatro balaustres lisos, con nudo de jarrón en medio. Esta cubierta lleva en la zona interior decoración a base de costillas cóncavas, espejos convexos y cabezas de clavo. Su friso luce varios apliques con cristales de roca –uno perdido-, y la cornisa superior es lisa, donde descansan las figuras de notable factura de cuatro angelitos fundidos. Estas imágenes se sitúan en armónica simetría con los balaustres y las campanillas de la arquitectura inferior. El viril que acoge es redondo, con rayos rectos y curvos alternos, que se intercalan con cabecitas de querubines en los laterales y zona superior. La orla lleva además por el anverso y el reverso, aplicaciones de esmeraldas, topacios y cristal de roca. Culmina la custodia en linterna cupuliforme levantada sobre balaustrillos, que encierra una campanilla fija, y muestra decoración repujada y burilada de vegetales y espejos. Sobre este cascarón, la imagen fundida de una Virgen con el Niño en brazos. En general es una pieza notable, muy coherente en el estilo, que encaja dentro de la tradición platera del último cuarto del siglo XVI. No le hemos visto marcas, pero tanto por la tipología, su calidad y algunos elementos como las campanillas, los botones y apliques de pedrería, la obra se aleja de la producción de los talleres vizcaínos del momento, recordando más a algunas obras andaluzas (incluso americanas) del bajo renacimiento[58]. En los libros de actas de Durango se describe una "custodia de peso de quarentta marcos y algunas onzas de bara y sesma de altto con una ymagen de nuestra señora de Uribarri, quattro angeles al pie, guarnecida alrededor de el viril con doze piedras finas por mittad blancas y berdes, ttoda sobredorada a fuego y trabajada con gran primor..."[59]. Unos años más tarde, se hicieron unas "andas de plata con quattro ramilletes en las quattro esquinas [donde se encontraban unos jarrillos de plata con azucenas]", "con su braços sobre que se trae tambien de plata, todo de grande pesso y buelto"[60] para una custodia del templo, aditamento que sería sin duda para procesionar con ella. Por ello era más adecuado para una pieza de mayor porte, como la otra custodia con el nº inv. 162, aunque en la parroquia se anotan hasta cuatro custodias de plata sobredorada en el inventario de 1668[61] reunidas en poco más de un siglo, puesto que en 1542 solamente contaban con una[62].

Esta es la única custodia de tipología portátil que se conserva en Bizkaia del siglo XVI, un modelo que fue habitual en Andalucía y Castilla, prolongándose hasta el siglo XVII, y exportándose a las platerías americanas, donde se labraron excepcionales ejemplares como la custodia de Busturia (nº inv. 165).

En esta pieza, ya vemos cómo el adorno escultórico ha ido disminuyendo en favor de elementos más planos y geométricos, como también lo han hecho los asuntos iconográficos, rasgos que nos aproximan a las fórmulas del cambio de siglo. Esta tendencia, iniciada en el último cuarto del siglo XVI, buscaba tipos más depurados, con

58 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 84, 94.
59 AHMD, libros de actas, nº 12, p. 178.
60 Id., 1685, p. 274 y 201v.
61 AHEB, Santa María de Uribarri, Durango. Microfilm D-038-03, f. 159r.
62 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 232-233.

Custodia de Mungia (nº inv. 89)

predominancia de la geometría y los elementos torneados, junto con espejos ovales y botones aplicados. A este cambio de rumbo, ayudó sin duda el nuevo dogma tridentino, en el que ya no tenían cabida las fantasías del grutesco.

Precisamente con unas pautas cercanas ya al clasicismo, se conserva en Mungia una custodia tipo ostensorio, de buena factura (nº inv. 89). Es de pie redondo, formado por un primer cuerpo abocelado, decorado con cadenetas de tornapuntas y elementos geométricos alternos, sobre un fondo picado. El segundo nivel es también abombado y lleva el mismo ornato, añadiendo en la parte superior que une con el astil, una serie de gallones excavados. Una arandela troncocónica da paso al nudo ovoide, que lleva decoración muy finamente burilada a base de más tornapuntas en lustre, mientras el fondo está matizado. Sobre esta pieza, va un elemento bulboso del que parten unas volutas fundidas que evolucionan a dragoncillos, y preceden al respaldor. Este sol se circunda por candeleros radiales, que se flanquean por otras volutas de bichas fundidas dispuestas simétricamente. La parte superior remata en espejo oval, con marco de espesa fronda, que es sustentado por otra pareja de animales fantásticos fundidos. Tanto la composición estructural como el repertorio decorativo, sitúan esta custodia en los epílogos del siglo XVI, y delatan el trabajo de un artífice cultivado ya en los modelos depurados que se prodigarán en los años siguientes. Por fortuna, la pieza presenta una serie de punzones en el pie, que vienen a confirmar la sospecha de que se trata de una pieza ajena a la producción local. Son cuatro pequeños sellos, bastante frustros, que muestran lo que parece el sello de Londres (cabeza de león coronada), una letra S (indicativo del año, que corresponde a 1595 y 1596)[63], otra que parece contener una W coronada y la última a modo de escudete no identificable, correspondientes al marcador y al artífice. Así pues a la calidad de la obra, se añade ahora el hecho de proceder de talleres londinenes en una fecha bastante temprana. Sin duda el cariz comercial que impregnaba a las villas vizcaínas desde el siglo XV, fue uno de los motivos por los que siguió arribando todo tipo de productos a sus mercados. Y es que además de Flandes o los antiguos Países Bajos, se produjo un intenso tráfico mercantil también con Inglaterra, que se reforzó a comienzos del siglo XVI aunque se vio perturbado entre los años 60 y los inicios del siglo XVII por las guerras. De todos modos el comercio con Inglaterra no se extinguió, y se continuó exportando lana, hierro y grasa de ballena, e importando telas, cobre, trigo[64], y también alguna obra de arte, como ya había sucedido sobre todo con los relieves de alabastros ingleses.

Copones

Todavía durante buena parte del siglo XVI la denominación de custodia, hace referencia a este tipo de contenedores de caja cerrada, que luego se bautizaron como copones. De hecho en la documentación vizcaína, será en las primeras décadas del siglo XVII cuando se empieza a registrar tal denominación[65], pues con anterio-

63 PICKFORD, Ian (ed.), *Jackson´s hallmarks. English, scottish, irish silver & gold marks from 1300 to the present day*, London, 2004, p. 25.

64 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, pp. 104-105.

65 Por ejemplo, en 1622 se pagó al platero Domingo de Guecho por un copón de plata, en AHEB, libro de fábrica de la iglesia de Santa María, Lekeitio, 1608-1625. Cuentas de 1622.

ridad el término más habitual es el de custodia, aunque también se puede encontrar designada como "copa que estaba dentro del sagrario"[66] o "copa dorada donde se lleva el Santo Sacramento"[67].

Al comienzo, lo mismo que sucedía en el caso de las cruces, los copones-custodia de los primeros años de la centuria mantienen la inercia de la tradición tardogótica, conformándose como cajas cerradas con pie, muchas veces decoradas con escenas a buril, según la tradición de los talleres vizcaínos. A este formato tardomedieval, le fueron incorporando algunas novedades y pequeñas modificaciones, como la hechura del pie redondo, el nudo aplastado y gallonado, y sobre todo los motivos del nuevo lenguaje artístico. Además dejan de aparecer las inscripciones alusivas a donantes o de temática eucarística, un rasgo que responde igualmente a las nuevas funcionalidades del copón, dedicado más específicamente a la reserva de la eucaristía, dejando para las custodias propiamente dichas su finalidad de exponer, mostrar al culto o procesionar.

Del primer momento, a caballo entre el gótico final y el renacimiento que ya vimos había logrado un profundo arraigo, se conservan varios ejemplares en Bizkaia. El primero procede de la parroquia de San Miguel arcángel de Arrazola en Atxondo (nº inv. 57)[68]. Se trata de una pieza de pie redondo liso, con pestaña moldurada por dos filetes, que desarrolla un perfil en resalte troncopiramidal en talud, que acaba facetado, y lo une directamente con el nudo. La superficie de esta base, dividida en seis campos, alterna las secciones lisas con otras decoradas con motivos burilados. Las imágenes representadas son una Virgen en pie con el Niño, San Juan Bautista y San Miguel arcángel luchando con el demonio. La figura de María con el Niño en brazos, sigue modelos habituales de las estampas flamencas, como vemos en alguna del Maestro de la muerte de la Virgen o del Maestro I A M de Zwolle[69]. El trazado del dibujo es sin embargo más blando, con menos angulosidades, y también los rasgos anatómicos se han plasmado con perfiles más redondeados. La creación de sombras en los ropajes, a base de labores de rayado y también el modo de solucionar el fondo con algo de hierba, remite de nuevo a los usos del tardogótico. A la imagen de San Juan Bautista le sucede algo parecido, mientras la fuente gráfica puede seguir siendo nórdica y tardomedieval, la forma de resolver el dibujo busca algo más el naturalismo, con plieges más gruesos y trazos menos acartonados. La tercera de las figuras, un recargado San Miguel con el demonio, es la única que no se ubica sobre un fondo vegetal. Está burilada directamente en uno de los campos del pie, y hace alusión a la titularidad del templo. El arcángel está en pie, alado, y en ademán de asestar un golpe de espada al demonio, entre sus pies, mientras con la otra mano sujeta las balanzas de pesar las almas.

El dibujo resulta un tanto ingenuo, algo forzado en su postura, pero en él ya se percibe la entrada del renacimiento. De hecho, pese a su simpleza, se detallan toda suerte de elementos del atavío militar, y la coraza incorpora un mascarón con cuernos de la abundancia. La fuente gráfica más cercana la hemos encontrado en un grabado europeo anónimo del siglo XVI[70] y en otro del Maestro S, de hacia 1550-1525, aunque en nuestro santo las balanzas han sustituido al escudo que porta el de la estampa[71]. El resto del pie no lleva ornato. Una arandela lisa sirve de nexo entre el pie y el nudo. Éste es esférico achatado, cortado por friso moldurado en el ecuador, y decorado con gallones convexos en ambas mitades. Sobre él, un tramo cilíndrico liso de astil que lleva hasta la caja, que será un añadido posterior. Es lisa, de perfil recto, con la cubierta de tres resaltes en talud y el último en cupulilla rebajada. Remata en una cruz latina de brazos rectos, que muestra las figuras fundidas de Cristo crucificado por un lado, bastante detallado, con perizoma corto de plegado blando anudado a la izquierda, y por el revés lleva a la Virgen con el Niño sobre creciente de luna, cobijada por gablete gótico. Como ya vemos por la descripción, esta pieza encaja en aquel momento de transición entre el último gótico y los albores del renacimiento, labrándose seguramente en talleres vizcaínos hacia los años 30 o 40 del siglo XVI. En el pie lleva marca del platero, parcialmente frustra: PIER/RE O, aunque no

66 Inventario de la iglesia de Santa Ana de Durango, de 1542, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, p. 232.

67 En 1598 se pagó al platero Juan de Aguirre por "adreçar" dicha copa, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1598.

68 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 148.

69 LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969, figs. 89 y 482.

70 Museo de Bellas Artes de San Francisco, nº inv. 1975.1.244.

71 Museo Británico (Londres), nº inv. 1845,0809.1104.

Copón de Arratzu (nº inv. 60)

hay topográfica[72]. Podemos suponer que tal vez estemos ante una pieza labrada por algún artífice extranjero de origen francófono y nombre Pierre, que se instaló en Bilbao en las primeras décadas del siglo XVI, y para el que no hemos hallado rastro documental.

Con esta misma fórmulación de caja cerrada, pero algo más evolucionado ornamentalmente, se conserva un copón-custodia de Arratzu (nº inv. 60). Se levanta en perfil ataludado, sobre un pie de seis campos lobulados, que la mitad son lisos y los otros llevan decoración burilada de vegetales a *candelieri* en lustre, sobre un fondo matizado. El astil nace de una arandela plana, y es cilíndrico liso. La macolla es esférica achatada, seccionada por moldura al centro, con decoración de gallones convexos por arriba y por debajo. Otro tramo de astil da paso a la caja, que sigue el mismo formato esférico aplastado. La caja y la tapa muestran la misma decoración, según el esquema del pie, alternando lóbulos vacíos con otros que lucen vegetales burilados a *candelieri*. Los espacios intermedios entre estas cucharas se llenan con otro tipo de fronda, con hojas. La tapa remata con un elemento troncocónico levemente cóncavo, con gallones que confluyen en una esfera moldurada al centro, que sirve de asiento a una cruz balaustral con Cristo crucificado de marcada musculatura y con perizoma corto anudado en lazada a la izquierda. La pieza no tiene punzones, pero su hechura responde a las fórmulas de la platería local. La combinación de la estructura de caja cerrada, la decoración a buril y los vegetales del renacimiento, permiten situar su factura hacia mediados de siglo.

Parece que esta tipología, que resultaba muy funcional, tuvo una buena adaptación al nuevo lenguaje estético del renacimiento, cediendo muy poco a poco en lo formal. Otro ejemplo de este modelo, lo hallamos en Gordexola (nº inv. 62), aunque se trata de una pieza recompuesta con piezas renacentistas y barrocas. Por una parte, el pie, la caja y la tapa son renacentistas, mientras el astil, el nudo y la cruz de remate serán del XVIII. La pieza se apoya en pie redondo, con una pestaña estriada en el borde, que se eleva en perfil ataludado de sección troncopiramidal hasta el astil. La base se divide en seis facetas, combinándose las lisas con las decoradas por motivos pasionarios: cruz, lanza y escalera sobre monte Calvario, cáliz con Hostia entre vegetación, y cruz flordelisada con cinco panelas, que coincide con el blasón de Hurtado de Ibargüen. Además el espacio entre los lóbulos se llena con flores de tres pétalos. La decoración burilada, con los elementos dispuestos en simetría, es ya propio del renacimiento. Por su parte, la presencia del escudo de Ibargüen nos está informando sobre el donante o propietario de la pieza, un linaje surgido en el último tercio del siglo XV, cuya casa-torre está en el mismo municipio de Gordexola, en el barrio de El Pontón[73]. El astil, pieza del último tercio del siglo XVIII, tiene nudo periforme de base estrangulada con remate abocelado y cuello torneado con tramos cóncavos. La caja que vuelve a ser del

72 La marca también se ha leído como PIER/.T.O, asimilándola a algún platero de Durango, en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 148.

73 Sobre los Ybargoen, que debieron regir la vida social de Gordexola desde mediados del siglo XV, ver GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Torres de las Encartaciones*, II, Bilbao, 2004, pp. 525-526 y 546-552.

Copón de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 58)

XVI, es esférica achatada lisa, mientras la cubierta lleva finamente burilados una cruz, y un sol de rayos rectos y curvos alternos que parte del talud central. Esta elevación remata en arandela lobulada plana, sobre la que apoya una esfera moldurada al centro, con una cruz de brazos rectos estriados y extremos redondeados. Con la salvedad de los elementos del siglo XVIII, este copón-custodia se confeccionaría hacia los años centrales del siglo XVI, pues en él se ha fusionado una estructura aún tardogótica que lleva decoración burilada, con la incorporación de vegetales carnosos, en simetría. El ornato de la tapa por su parte, parece que incluso podría adelantar la pieza unos años más. No tiene marcas, pero lo más probable es que sea obra vizcaína.

Las primeras décadas del siglo XVI, produjeron obras híbridas, en las que los plateros fueron experimentando soluciones nuevas, que mostraban distintos grados de asimilación del renacimiento. Imaginamos que también la demanda de los clientes, marcaría la hechura de las piezas, y no sería lo mismo una obra para un templo rural que otra para una iglesia urbana o de una villa. Así sucede con un copón de la catedral de Santiago de Bilbao (nº inv. 58)[74], que se labraría hacia los mismos años, pero en el que se ha superado ya lo medieval, y donde se plasma un amplio muestrario del plateresco. Enteramente de plata sobredorada, tiene pie redondo organizado en tres niveles. El inferior se decora con querubines alados intercalados con sartas de roleos vegetales y algún jarrón, todo repujado sobre un fondo picado. El plano intermedio luce bollones lisos, en cuyos espacios intermedios se han insertado hojas repujadas. El último nivel muestra una labor relevada con orla de láurea que se recoge por trío de aros. Un elemento troncopiramidal con gallones excavados sirve de arranque para el astil, de perfil abalaustrado. La parte inferior de éste lleva un subnudo esférico muy aplanado, con friso que divide en el ecuador y gallones convexos en la mitad superior. Una pieza balaustral con acantos fundidos sirve de asiento al nudo, que es esferoidal achatado, moldurado al centro con ribete estriado. Sus dos mitades se decoran con gajos vegetales sobrepuestos. Sobre él, otro tramo en balaustre con acantos soldados, donde apoya el contenedor. La caja repite la fórmula esferoidal achatada, en la que destacan especialmente la docena de bollones abultados que le dan forma. Los de la subcopa, por un lado, son lisos, intercalando entre ellos hojitas de roble agrupadas en tríos, sobre fondo rayado. En la cubierta se repite esta misma solución en los espacios intermedios de los bollones, que en este caso están decorados con una magnífica labor de repujado, con vegetales en simetría, a la que se añadieron sendos querubines fundidos en medio de cada bollón. Los fondos para estas labores están de nuevo picados, resaltando todavía más la maestría del orfebre. Rematando la cubierta, una media esfera en la que se alternan triángulos burilados con hojas de acanto soldadas que bajan desde la cima. Sobre todo ello, una plataforma de ráfagas de rayos rectos y perfil estrellado, en cuyo centro hay una paloma fundida con las desplegadas y las garras hacia el

74 BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, p. 159; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 149; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 108; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la Catedral de Santiago, Bilbao*, Bilbao, 2004, pp. 103-105; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Copón" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 224-225.

Copón de Bilbao. San Antón (nº inv. 59)

frente. La propia configuración de la ráfaga así como la arandela que la sujeta, y la artificiosa colocación del ave, nos permiten deducir que se trate de un añadido posterior, del barroco. La tapa se articulaba mediante bisagras con pernos, que ha perdido, mientras a los lados lleva pareja de leoncitos fundidos que sirven de asideros para las argollas de las cadenitas –una de ellas perdida-. El copón en su conjunto es una obra sobresaliente de la platería renacentista, en el que formalmente se descubren ecos de las platerías europeas, sobre todo por el recurso de los bollones, habitual en talleres flamencos y alemanes[75]; y por otro lado, desarrolla un repertorio decorativo completamente a la italiana. Por suerte esta obra no queda en el anonimato, puesto que está punzonada por Pedro Pilla en el interior de la caja. Este artífice al que tenemos registrado trabajando en los años centrales del siglo XVI, se le adjudican diversas obras en las que fusiona lo tardogótico con el ornato del plateresco, como sucede en la cruz de Busturia (nº inv. 11). Aquí la evolución hacia el renacimiento es más clara y el estilo es mucho más uniforme, desarrollando igualmente un amplio abanico de soluciones técnicas que ponen de relieve el dominio del oficio. Tal como apunta Barrón, es posible que su hechura se produjera en los años 40, antes de ser nombrado marcador de Bilbao[76].

De su mano fue también un copón de San Antón (nº inv. 59)[77], que lleva su marca. Arranca de un pie redondo cuajado de acantos, astil balaustral con más fronda superpuesta y gallones en el nudo, y caja esferoidal que incorpora cintas ondulantes entre las que corren arreos militares, angelitos y fronda. La mitad superior de la caja lleva gajos y remata en cúspide con otra esfera igual al nudo, y crucecita (de fecha posterior). En la pestaña del pie luce inscripción de donación: ESTA COSTODIA + MANDARON AZER + ANDRES DE BERMEO + E DONA CATALINA + DE ARATIA SU MUGER +. Y también lleva un escudo con lo que parece una marca de mercader. La pieza se labraría hacia mediados de siglo, si bien llegaría en fecha más tardía a la parroquia, ya que no se anota en los inventarios de 1587[78], ni de 1613[79] y tam-

75 Copón, iglesia de San Martín (Naast, Bélgica), hacia 1551-1600, nº inv. 10030184, en www.kikirpa.be ; copón, Palacio de Bellas Artes (Lille, Francia), siglo XVI, nº inv. A.273, en www.photo.rmn.fr ; copón, Schnütgen Museum (Colonia, Alemania), hacia 1350, sn, en www.bildindex.de . Algún modelo de copón del Maestro de las banderolas, de hacia 1470, también recoge similares soluciones abullonadas, tal como se aprecia en una lámina del Museo Británico (Londres), nº inv. 1896,0501.1163.

76 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 149.

77 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 58-59; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería renacentista" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, pp. 41-59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 149; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 108;; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Copón" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 222-223.

78 AHEB, iglesia de San Antón, Bilbao, 1567-1654. Inventario del 2 de marzo de 1587, f. 96r.

79 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/004.

poco en el de 1660[80]. De hecho no se realizaría en origen para esta iglesia. Por una parte, sabemos que en 1536 Andrés de Bermeo tenía una capilla en la iglesia del desaparecido convento de San Francisco de Bilbao[81], y por otra, parece que para antes de 1545 ya había fallecido, dejando en su testamento unas mandas al Hospital de los Santos Juanes de la villa de Bilbao[82]. En dicho testamento hacía entrega de diversos bienes domésticos, mobiliario, ropa blanca, vestidos, loza, candeleros de azofar y una extensa lista de objetos de plata, en cuyo inventario actuaron los plateros Pedro Pilla y Juan de Bajaneta.

Es probable que también saliera del taller de Pedro Pilla otro copón labrado para la localidad de Busturia (nº inv. 61)[83], que mantiene una formulación similar en lo estructural y en lo decorativo. El pie es mixtilíneo, con ocho campos escotados en el borde, que se ocupan completamente con vegetales repujados y burilados a *candelieri*, y algún elemento pasionario intercalado (cruz sobre monte Calvario), sobre un fondo punteado. Una cenefa relevada de láurea marca la separación con otro nivel del pie que se eleva en silueta troncocónica, y muestra de nuevo vegetales y eses inscritos en cucharas lobuladas planas. Esta pieza concluye en un subnudo esférico aplastado, muy parecido al del copón descrito anteriormente, con moldura central y pequeños lóbulos convexos en las dos mitades. El astil es torneado y en medio se sitúa el nudo decorado con geometrías, espejos ovales, puntas de diamante, costillas y botones de esmalte, que es un añadido barroco. El contenedor de nuevo es esferoidal aplanado, ornamentado en toda su superficie con similares vegetales repujados al pie, que se delimitan por lóbulos planos que confluyen en la parte alta de la caja. Los espacios entre estas cucharas se ocupan por hojas repujadas, y los fondos vuelven a matizarse poniendo de relieve el trabajo ornamental. La cubierta se articula mediante bisagra con perno y pasador, y se remata con esferita sobre la que va un expositor de sol. Es de rayos rectos y curvos alternos, de chapa plana, que lleva una cenefa fundida con calados romboidales, y enmarca por la parte externa a este resplandor. En la parte cimera del sol se sujeta una esfera moldurada al centro, que remata en cruz de brazos alabaustrados. Este expositor se añadiría seguramente ya en el siglo XVII, tal vez al mismo tiempo que se cambió el nudo, y con él se suplía la necesidad de contar con una custodia para exponer la Sagrada Forma a los fieles. La pieza renacentista se concibió por tanto, como una custodia de caja cerrada, que con el tiempo hubo de adaptarse a las nuevas necesidades y dogmas litúrgicos tridentinos. No contamos con noticias sobre su autor, pero el modelo de la pieza, así como el repertorio ornamental y el hecho de que Pedro Pilla había trabajado para esta parroquia, invita a considerar la posibilidad de que también saliera esta obra de sus manos, en la década de los años 60. Las nuevas disposiciones litúrgicas hicieron que en el siglo XVII se acometieran algunas modificaciones. Y de hecho para el año 1636 ya debía de hacer falta una custodia en el templo, tal como consta por la instrucción del visitador que aquel año mandó hacer una custodia de plata. Ante aquel requerimiento, y seguramente debido a la escasez de recursos de la fábrica, se optó por reformar la custodia que tenían, un trabajo realizado por el platero vecino de Bermeo, Domingo de Guecho unos años más tarde[84]. En un inventario de 1644, volvemos a encontrar nuestra pieza cuando se anota "el reliquiario y custodia de plata con su veril de arriba en donde suele estar el Santissimo y se suele sacar el dia de Corpus y los terceros domingos de cada mes"[85]. Tendría que esperar la parroquia al siglo XVIII para contar con una obra más suntuosa, cuando arribó desde Nueva España una magnífica custodia donada por José de Apraiz, natural de Axpe (Busturia) (nº. inv. 165).

Cuando ya parece que los modelos del último gótico estaban superados, se revelan piezas que certifican su hondo arraigo bien avanzado el siglo XVI. Es el caso de un copón de Izurtza (nº inv. 48)[86], que a pesar de presentar una estructura típica del útlimo cuarto del siglo XVI, recupera un elemento retardatario pero que encontraría aún su "público" entre la conservadora feligresía vizcaína de una anteiglesia rural. El pie es circular, con una primera pestaña baja, un nivel abocelado sin deco-

80 AHPV, notariado, 5048, Domingo de Landayda, f. 278r-v.

81 AFB, familias, Gómez de la Torre, mayorazgo de Echabarria, 2898/002/003.

82 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0207/002/001.

83 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 310, fig. 606.

84 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Visita del 2 de septiembre de 1636 y cuentas de 1639.

85 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 1997, p. 266.

86 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom;

ración y un último cuerpo en acusado talud que da paso directamente al nudo. Esta pieza es de jarrón ovoide, sin ningún elemento ornamental, salvo una discreta moldura que da paso al astil de perfil cóncavo. La hechura de la caja resulta algo desproporcionada en altura y es lisa, con cuerpos de perfil hemiesférico, que el superior culmina en cuerpo troncopiramidal liso con esfera moldurada a la que le falta la cruz de remate.

Entre estas dos semiesferas de caja y tapa se ha introducido el elemento gotizante, una orla troquelada entre molduras, con una leyenda eucarística en grafías góticas, intercalada con finos roleos vegetales, que reza: + HIC EST CORPUS MEUM. Es posible que el platero guardara en su taller uno de estos troqueles antiguos, y que lo utilizara en esta ocasión, aunque también cabe la posibilidad de que aprovechara un hostiario antiguo del siglo XV, para confeccionar una obra nueva reutilizando el material. Siguiendo la hipótesis de Barrón, es posible que la falta de recursos de esta iglesia hiciera imposible hacer frente al coste de una pieza *ex novo*, por lo que optarían por transformar su viejo hostiario en una custodia, con la que poder procesionar en el día del Corpus Christi y llevar con mayor decencia el viático a los enfermos[87]. El copón está marcado en el fondo del pie, con dos punzones, uno topográfico muy frustro que será de Vitoria-Gasteiz, y el sello B/TONU, correspondiente al platero vitoriano Martín de Betoño, documentado entre 1540 y 1597[88]. La hechura de la pieza, con una completa desnudez ornamental y la estructura del nudo, sitúan su realización hacia los años 70 u 80 del siglo XVI, pero no nos consta dato documental que lo corrobore.

Otros templos que contaron con mayores recursos, pudieron ponerse "a la moda" y realizar copones cultos, con un estilo uniforme, en los que ya no queda rastro de modelos tardomedievales. Es el caso de un copón de Bermeo (nº inv. 90), cuyo formato responde a modelos del útltimo renacimiento. Tiene el pie redondo organizado en dos niveles. El inferior es ligeramente convexo, y está decorado con cadeneta geometrizada a buril en la que se intercalan varios espejos ovales repujados. El segundo cuerpo, también abocelado, está recorrido por gajos repujados convexos y es la pieza que sirve de asiento al astil. Da comienzo con un elemento cilíndrico ornado con labores de hojas buriladas, que se cierra con arandela de perfil ondulante. El nudo es ovoide y liso, con un estrangulamiento en la base, y una potente moldura en toro por arriba. El contenedor es hemiesférico en la parte inferior, sin decoración, y se cubre con una tapa bulbosa recrecida en tres alturas con amplia pestaña en el borde. Se remata en cruz de sección romboidal, con perinola en los extremos. Este modelo de copón comenzó a formularse en los últimos años del siglo XVI y continuó durante la centuria siguiente, añadiéndole botones, apliques de esmaltes y otras geometrías. Nuestra obra no está marcada, pero pudo ser una realización de los talleres vizcaínos en torno al último cuarto del siglo XVI. Incluso podría adjudicarse a algún platero de la localidad, ya que en 1569 consta como vecino de Bermeo el platero Nicolás de Icaza[89], al que le acompaña tal vez su hermano San Juan de Icaza, documentado entre 1590 y 1604[90], y desde comienzos del siglo XVII, encontramos registrado a Domingo de Guecho[91].

Con esta pieza ya se empieza a ver ese cambio de rumbo que tomaron las formas orfebres en los últimos años del siglo XVI, reduciendo la decoración relevada, y acercándose a modelos desnudos, en los que la estructura es el valor más destacado de las piezas. Entre los copones se desarrolló el formato que hemos descrito, con pie y astil similar a los cálices, pero también hubo otra tipología que recuerda a los hostiarios con pie de tradición burgalesa[92]. Ilustrativo de este modelo y las nuevas corrientes formales y decorativas, es un copón de Iurreta (nº

87 Id., sp.

88 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 314-316.

89 Compulsoria judicial de los autos incoados por el Señorío de Vizcaya contra la Sala de los Alcaldes del Crimen de la Chancillería de Valladolid para que se inhiban en el proceso iniciado contra Nicolás de Icaza, platero, vecino de Bermeo, por robo de plata en una iglesia de Carrión de los Condes, realizado por Benito López de Basarte, escri bano de la Sala de Vizcaya, a pedimento de Martín Pérez de Arránguiz, síndico del Señorío, en AFB, Administración de Bizkaia, Gobierno y Asuntos eclesiásticos, AJ00023/002, escribano Martín de Barrutia, 1568-1569.

90 La primera referencia a este artífice la encontramos por un arreglo de la cruz menor, un cáliz y una patena, en la iglesia de Santa María de Busturia, por lo que cobró 10 ducados, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas del 19 de agosto de 1590.

91 En 1616 arregló algunas piezas para la iglesia de Santa María de la Atalaya de Ondárroa, en AHEB, libro de cuentas de la Cofradía de Mareantes de San Pedro de Bermeo, 1615-1664. Cuentas de 1616. Y la última referencia es de un inventario de 1644 cuando realizó un "re liquiario del Santisimo porque el que havia de antes se havia quemado", utilizando para ello una cruz pequeña de plata que "estava desconcertada", en RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 1997, p. 266.

92 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 329 y 332.

inv. 92). De plata en su color, tiene pie circular de perfil bajo, con pestaña baja moldurada estriada. La superficie levemente abocelada, muestra fina decoración burilada de flores de lis y hojas agudas. El astil es cilíndrico con discreta conicidad, y está surcado en vertical por cuatro gallones excavados, que llegan hasta la base de la caja. El contenedor es liso, salvo por su parte inferior donde lleva un aplique con galloncitos convexos. La tapa tiene una amplia pestaña en la boca, y es abocelada con florecillas grabadas similares a la decoración del pie. Por el centro, se remata con un resalte cónico cóncavo, con gallones rebajados, como en el astil. Sobre este elemento, que termina en plano, se sitúa una esfera partida con moldura central, y encima crucecita plana de brazos rectos. El copón muestra una estructura típica de las postrimerías del siglo XVI, pero todavía no ha prescindido de la decoración burilada naturalista, más acertada en las décadas centrales de la centuria. No tiene marcas, pero lo labraría un platero seguramente vizcaíno, que estaba al corriente de las fórmulas burgalesas vigentes hacia el cambio de siglo, pese a que en lo decorativo mantuvo cierta inercia.

Cálices

La tipología más numerosa en este momento es, con mucha diferencia, el cáliz. Al tratarse de un objeto de primer orden para la liturgia, todas las iglesias contaban con uno o varios ejemplares. Se han conservado unos cuarenta cálices del renacimiento en Bizkaia, pero hubo de haber bastantes más a juzgar por las noticias documentales de distintos templos. Lo más habitual es que se fabricaran de plata, que luego podía sobredorarse o dejar en su color, aunque excepcionalmente alguno de oro también se labró, como el que se pagó al platero "señor Pº Pilla" en 1566 para la iglesia de San Bartolomé de Areatza-Villaro[93] o el que regaló Martín de Vidarte a la iglesia de Markina-Xemein en 1596, todo de oro y reducidas dimensiones, que se usaba en el Jueves Santo[94]. En otras ocasiones, podía ocurrir al revés y resultar una pieza de metal, por ejemplo de plomo, como el que había en la ermita de los Santos Antonios de Urkiola en 1605[95].

Si la fábrica contratante tenía suficientes recursos, la pieza se hacía *ex novo*, pero si no sucedía así o se tenían piezas "inservibles", era frecuente reutilizar plata vieja de otros cálices u otras piezas antiguas. Por eso, se conservan mayor número de piezas del bajo renacimiento que de las primeras décadas. En 1588 la iglesia de Santa María de Galdakao pagó 4284 maravedís por la hechura de un cáliz nuevo, a cambio de dar dos viejos[96], y más tarde un platero de Mutriku (Gipuzkoa) confeccionó para la parroquia de San Pedro de Berriatua un cáliz a partir de dos cálices viejos y tres patenas[97]. Algunos templos contaban con uno o dos cálices[98], pero otras iglesias tenían un amplio muestrario, como vemos en un inventario de Markina-Xemein de 1547, donde se anotan hasta "nuebe calizes de plata con sus patenas de plata e algunos calizes e patenas todas doradas"[99], o los "quatro calizes de Plata que pesaron treze marcos" más "otros dos calizes de los mayores de Plata que pesaron seys marcos y siete onzas y media" que había en Lekeitio en 1578[100]. La compra o encargo de hacer un cáliz, o el aderezo de uno viejo, podía venir ordenado por el visitador diocesano, o ser una iniciativa de la fábrica, pero en cualquier caso era necesaria la bendición de la pieza por el obispo antes de su primer uso. Al ser una pieza primordial en la liturgia, y que recibía la eucaristía, se prestaba bien a ser objeto de dádiva, pues el pueblo entero lo veía durante las celebraciones litúrgicas y era motivo de orgullo y prestigio para su donante. Algunos de aquellos regalos han llegado a nuestros días, como el cáliz que mandó hacer Juan Abad de Ibargüen para Gordexola (nº inv. 63) o el que donaron Jorge de Verano Barrenechea y su mujer Mari Juan de Malea en 1582 para Mallabia (nº inv. 105); sin embargo, de otros sólo contamos con la referencia documental, como el que mandó hacer Martín de Basueta en 1511 para Lekeitio[101], los que donó Martín Ibáñez de Marquina en 1512 para la

93 AHEB, libro de fábrica de San Bartolomé apóstol, Areatza, 1549-1574. Cuentas de 1566.

94 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, p. 58.

95 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 33.

96 AHEB, libro de fábrica de Andra Mari, Galdakao, 1587-1709. Cuentas del 20 de septiembre de 1588.

97 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1609-1657. Cuentas del 12 de enero de 1616.

98 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1536-1628. Inventario de 1545, f. 53.

99 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Markina, 1547-1721. Inventario de 1547, f. 2v.

100 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Inventario del 26 de mayo de 1578, f. 369v.

101 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1536. Cuentas de 1511, f. 141v.

parroquia de Markina-Xemein[102] o el que hizo confeccionar Pedro de Arcaça para Berriatua en 1556[103]. La realización, compostura o aderezo de un cáliz fue una tarea habitual para los plateros, aportando cada cuál su toque personal, aunque las características estructurales y decorativas estuvieron uniformizadas siguiendo modelos de la platería castellana, burgalesa particularmente.

Al principio, tal como sucedía en otras piezas, los cálices también van a evolucionar desde los resabios del último gótico hasta formas renacentistas puras. Se va a pasar de pies lobulados o de perfil mixtilíneo, a la base redonda, de nudos de manzana achatada a formas más complejas, y posteriormente al formato ovoide. Pero las formas tardomedievales estaban muy arraigadas, por lo que la superación de estos ecos góticos no sucedió hasta pasados los años 40. Entonces se van eliminando los lóbulos de las bases, los nudos se recorren por gallones y muchos tienen la guardacopa abocelada decorada con veneras o pequeños gallones, que pueden incorporar cenefa en la parte superior. Del programa ornamental también se van suprimiendo las escenas buriladas, que se sustituye por un repertorio de vegetales. Superada la primera mitad del siglo, se produjo otra evolución en los cálices, haciendo su aparición el nudo de jarrón, cuyo formato en Bizkaia mudó rápido al ovoide, que podía ser liso o moldurado. Y en lo ornamental aparecen todos los elementos del manierismo: tornapuntas, cueros recortados, elementos geométricos, cintas, reduciéndose lo figurativo a alguna máscara o algún querubín. Estas labores están sobre todo grabadas a buril, con algún elemento cincelado o de fundición, sobre superficies mates, con el fin de crear mayores contrastes lumínicos y resaltar las labores decorativas. Las inscripciones sobre los donantes se siguieron plasmando, realizadas a buril, bien en el borde del pie, bien en un friso en la copa. Casi desde el último cuarto de siglo, el modelo de cáliz se fue simplificando, prescindiendo de los relevados, y prácticamente eliminando la decoración burilada. Con este formato se llegó hasta las primeras décadas del siglo XVII. Dentro de este último grupo, cabe señalar la presencia de algunos cálices en Bizkaia que presentan una singularidad en los nudos, resueltos en perfil troncocilíndrico invertido, que puede ser una particularidad de algún platero de la zona de Busturialdea, donde se concentran este tipo de obras, tal vez los Icaza, vecinos de Bermeo. También la solución es ajena a la producción burgalesa o vitoriana, y lo más cercano que hemos visto, aunque más estilizado, es un cáliz en Altzo (Gipuzkoa), de comienzos del siglo XVII[104]. La ausencia de marcaje en gran parte de las piezas, dificulta la adscripción a artífices concretos, pero vemos que además de las obras de producción local, menudean alguna vitoriana, burgalesa, vallisoletana, toledana, e incluso una italiana.

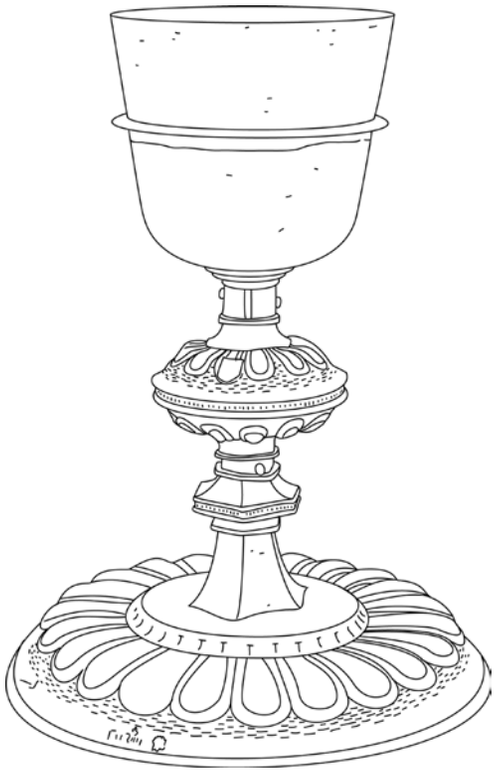
Comenzando por el primer grupo de cálices que adolecen de cierto apego a modelos antiguos, contamos con un cáliz en San Lorenzo de Urigoiti, Orozko (nº inv. 67), que forma juego con una patena dorada. Mantiene el formato de pie lobulado, con seis cucharas, y borde alto moldurado con cenefa estriada. Un segundo cuerpo abocelado, liso, se levanta en elemento facetado piramidal culminado en arandela plana, donde asienta el astil. Éste también es prismático sin decoración, e interrumpido por varias molduras. El nudo es de manzana esférica achatada, con toro en el ecuador, y ambas mitades recorridas por gallones convexos. La copa es de perfil abierto, uniéndose al astil por una base de pétalos fundida. La tipología encaja bien en la producción de los talleres vizcaínos, donde hay piezas semejantes. Presenta marca muy desgastada en el pie, con las letras M/DARIETA, punzón correspondiente al platero Martín de Arrieta que lo pudo labrar en los años centrales de la centuria.

Con bastante seguridad obra de este mismo artífice, se conserva en Muxika un cáliz recompuesto a partir de un pie y un astil de metal, a los que se añadió una copa renacentista. Ésta formaba parte originalmente de un cáliz que fue desmontado para, por un lado, confeccionar con su pie y astil una custodia (nº inv. 87) y, por otro lado, con la copa montar este otro vaso (nº inv. 69). La copa es por tanto la parte que nos interesa. Es de silueta abierta, con una subcopa abocelada decorada con gallo-

102 "Mando a la Sennora Santa Maria de Guadalupe vn caliz de plata de vn marco… mando a Santa Maria de Herdoça vn caliz de plata que pesa vn marco, e vnas vestimentas buenas conforme al caliçe". (pg. 219). Dice que hagan una capilla para enterrarle, con un altar nuevo, y que pongan una imagen de Nuestra Señora la Virgen María "e vn caliçe de plata, e vnas vestimentas", y para ello da setenta mil maravedis, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del Archivo municipal de Marquina (1355-1516)*, Donostia-San Sebastián, 1989, pp. 219-220.

103 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1555-1607. Cuentas de 1556, sf.

104 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 462, fig. 46.



Caliz de Lezama (nº inv. 64)

nes convexos y rematada por cenefa fundida de veneras. Este modelo de copa responde a los prototipos burgaleses confeccionados en los años 60 o 70 del siglo XVI, una fecha que también le conviene a esta pieza.

Este recurso del guardacopa abocelado se mantuvo casi hasta finales de siglo, por lo que la evolución formal de los cálices se hace más patente en el desarrollo de los nudos y el pie, aunque los plateros realizaron todo tipo de combinaciones en sus obras, sobre todo hasta el último cuarto de siglo, cuando se logró una mayor uniformidad estilística. Por ejemplo, con un nudo similar a la pieza de Orozko, pero el pie más evolucionado que el gallonado, contamos con un cáliz de Santa María de Lezama (nº inv. 64)[105]. Este pie es circular con la superficie abultada, surcada por gallones convexos encadenados. Al centro un plano liso redondo, que sirve de asiento para un elemento prismático facetado, con el que se inicia el astil. Le sigue un subnudo poligonal de seis lados, que se divide por friso calado. Ambos elementos revelan aún cierta querencia a fórmulas tardomedievales. El nudo es de manzana achatada seccionada por moldura al centro, cuyas mitades se decoran con gallones abultados. La hechura y decoración de este nudo repite la del pie, incluso en el tratamiento del fondo, que está parcialmente rayado. La copa es lisa, y delimita la subcopa mediante una moldura plana de cierta salida. La tipología y características del cáliz lo sitúan entre la tercera o cuarta década del siglo XVI, cuando ya se está al tanto de las nuevas corrientes renacentistas, pero aún se perciben "vicios" góticos. El cáliz está marcado en el pie, con el sello del platero Juan de Larrea (I/LAREA entre flores de lis)[106] y una venera, que será del marcador. Con este nombre tenemos registrados a dos plateros, seguramente padre e hijo, siendo este cáliz seguramente obra del padre, que para 1554 ya había fallecido[107]. Con posterioridad la iglesia volvió a contratar con otro Juan de Larrea la compra de un incensario y una cruz de plata, cuyo cobro denegó el visitador puesto que no se había pedido licencia[108].

La misma solución gallonada del pie se desarrolla en un cáliz de plata sobredorada, de Gordexola (nº inv. 63)[109], pero su factura es mucho más culta y compleja, totalmente plateresco. Arranca de un pie redondo, organizado en tres niveles. El más bajo, situado sobre una pestaña estriada, se cubre con gallones relevados que se

105 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986, p. 59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 147-148.

106 En una cruz de colección particular, que está marcada también por I/LAREA, se advierte, como observó Barrón, una diferencia en la disposición de las flores de lis, más inclinadas, deduciendo por ello que hubo dos punzones ligeramente distintos, correspondientes a dos plateros Juan de Larrea, en Id., pp. 148 y 165.

107 1554-01-15. Escritura de obligación otorgada por María López de Novia, vecina de la villa de Bilbao, como principal deudora, y Lope de Marquina, vecino de Logroño, como su fiador, en favor de María Ibáñez de Jáuregui, vecina de la citada villa, viuda de Juan de Larrea, platero, de pagar catorce ducados procedentes de ciertos lienzos, en AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, sig. JCR2653/134.

108 AFB, Corregimiento, leg. 1544, nº 50, año 1562. El coste ascendía a 440 ducados por la cruz de plata grande y 60 ducados por un incensario, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1554-1618, visita del 14 de julio de 1562.

109 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 57; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería renacentista" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006 (Cd); BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cáliz" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 220-221.

Cáliz de Gordexola (nº inv. 63)

rellenan con láurea cincelada, y entre ellos se intercalan dos escudos. Uno de éstos presenta una cruz de brazos flordelisados con cuatro panelas, blasón de los Ibargüen, linaje gordojano más importante en el siglo XVI; y el otro muestra dos árboles sobre una superficie rocosa, que parece coincidir con el apellido Campoamor. El segundo nivel es de bordes lisos, con un cuerpo central abocelado que se decora con láurea recogida por cuatro cintas cruzadas. Esta faja rodea a su vez a un elemento troncocónico excavado, que es el nexo con el astil, abalaustrado. La parte inferior es un anillo doble cóncavo, que incorpora cordoncillo en los bordes y encierra seis figuras de hipocampos fundidos. Cercando el nudo, dos piezas balaustrales con acantos sobrepuestos simétricamente, en vertical. El nudo es achatado, pero desarrollando una solución híbrida, que muestra una parte inferior gallonada con fronda cincelada dentro, sobre la que remata un cordoncillo en el ecuador, mientras la mitad superior resulta mucho más original, cóncava y ocupada por elementos fundidos de eses y fronda soldados. La copa es de perfil abierto y recto, con moldura marcando la subcopa en el tercio inferior, bajo la que hay sobrepuestos varios ramilletes florales. El vaso es liso por arriba, pero lleva una inscripción grabada en capitales alusiva al donante, enmarcada por friso de fondo rayado, que dice: ESTE CALIS MANDO AZER IOAN ABAD DE IVARGUEN +. Se trata pues de una donación de Juan Abad de Ibargüen, vinculado a la poderosa familia encartada que regía Gordexola, que fue párroco de Molinar hasta 1560[110]. La factura de la pieza que despliega una riqueza decorativa inusual en la producción local, así como el característico arreglo del nudo, invitan a pensar en un artífice muy diestro, de algún taller castellano, quizás burgalés. Sin embargo no hemos encontrado paralelismo fiel con ninguna pieza de aquel foco, y lo más aproximado por la incorporación de figurillas fundidas en el nudo, es un cáliz de Lodoso (Burgos) de hacia 1530-1540[111], mientras la composición del pie también es asimilable a otras piezas burgalesas (Quintanalara y Castroceniza), datadas entre 1535 y 1550[112]. Por su parte, la introducción de eses fundidas, los acantos soldados a las piezas balaustrales (idénticos a los de nuestra pieza), los gallones repujados con hojitas así como la colocación de cordoncillo en los bordes del nudo, encuentran su analogía en alguna pieza del platero de Orduña Pedro de Uzquiano (1556-1576), cuyas obras se caracterizan por su laboriosidad y que se distribuyeron por Vitoria-Gasteiz, valle de Ayala y poblaciones del norte de Burgos[113]. No parece descabellado por tanto pensar que el autor de este cáliz pudiera haber sido Uzquiano, u otro artífice próximo, vinculado a uno de estos centros plateros, donde se labraría hacia los años 30 o 40. Por otra parte, ayudaría a determinar el foco productor o el artífice la presencia de punzones, pero solamente hay una marca muy frustra en la pestaña del pie que resulta inidentificable. Conviene recordar que también de esta misma parroquia se conserva un copón renacentista (nº inv. 62) con las armas de los Ibargüen, aunque la pieza que ahora nos ocupa es mucho más evolucionada y de mayor complejidad.

Fruto también de una donación es un cáliz de San Pedro de Mungia (nº inv. 65), que se labró por mandato del obispo de Calahorra Juan Bernal Díaz de Luco,

110 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 57.
111 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 271.
112 Id., p. 356.
113 Id., pp. 395-398; MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 367.

mientras ostentaba aquella dignidad (1545-1556). Se apoya sobre un pie circular, de perfil resaltado, con varios niveles. El más bajo es ataludado y se decora con una orla de acantos ordenados, cincelados sobre un fondo oscuro. Le sigue una segunda cota que lleva círculos abullonados, sobre la que va una escotadura cóncava lisa. El tercer nivel lleva gallones convexos recercados y en su centro se levanta un gollete cilíndrico con el que arranca el astil. Encima de esta pieza se sitúa una arandela plana gallonada, y otro elemento estrangulado al centro sobre el que está el nudo. Este elemento es de perfil abocelado, más destacado el del centro y con decoración de círculos abullonados, siguiendo los diseños del pie. Sobre él, hay otro cuello cóncavo liso y encima la copa. Este vaso es de perfil troncocilíndrico muy exvasado, con guardacopa en la parte inferior. Una discreta moldura estriada la cierra por arriba, y lleva decoración vegetal repujada, delimitada por cintas ondulantes. La copa lleva grabada una inscripción en letras capitales, que dice: ESTE CALIZ MANDO HAZER EL MI RMO S DON IVO BERNAL DE LVCO OBPO E CALAHORA, a la que acompaña un motivo heráldico bajo capelo cardenalicio, que incluye un escudo partido, a diestra de siete fajas con orla de siete aspas y siete cruces, y a la siniestra una espada empuñada sobre dos flores de lis, entre dos castillos de tres homenajes cada uno. Es una obra correcta, bien proporcionada y contenida en lo decorativo. No está marcada, pero su factura pudiera ser vizcaína, aunque vinculada a modelos castellanos. El diseño del nudo es acaso lo que le otorga mayor personalidad, y hemos hallado soluciones semejantes pero más complejas en cálices burgaleses (Oña, Cabia, Castil de Peones) de los plateros Diego de Mendoza y Bartolomé de Valencia[114]. Haciendo juego con esta pieza, Labayru señala que había una patena, a la que tenemos perdida la pista[115]. El formato de la pieza responde a la tónica habitual de mediados de siglo, en el que el pie redondo relevado, la incorporación de subcopa bulbosa y los gallones en el aspecto decorativo, van a ser las propuestas más divulgadas. También con este esquema hay otro cáliz en Abadiño (nº inv. 66), de perfil balaustral, aunque algo desmejorado tras algún torpe arreglo. Es de pie redondo con pestaña plana, y dos cuerpos abultados, que alternan decoración repujada de flores y gallones, dejando bastante de la superficie lisa. El segundo nivel remata en una arandela circular con pequeños gallones sobre la que va la primera pieza del astil, levemente escotada y estriada, como la que flanquea el nudo por arriba. El nudo es de manzana achatada, también gallonado en sus dos mitades, que están divididas por concavidad central lisa. La copa es de perfil recto muy exvasado, e incorpora subcopa que muestra la misma decoración que hay en el pie, a base de flores tetrapétalas y gallones matizados alternos, y se remata por cenefa fundida de pequeñas veneras. Este cáliz es un buen ejemplo del manierismo de mediados del siglo XVI, que pudo ser obra vizcaína, aunque desconocemos al artífice, ya que no lleva marcas y tampoco hay rastro documental sobre la pieza.

Es evidente el influjo de las platerías burgalesas en la producción de Bizkaia, de donde vemos tomaron referencia de los modelos estructurales y también del repertorio decorativo. Sin duda, el vínculo comercial entre Burgos y Bilbao, seguía contribuyendo a la difusión de los modelos artísticos y las nuevas corrientes. Es cierto que el tráfico mercantil con Europa conllevó la llegada de obra artística y el establecimiento de profesionales que desarrollaron su oficio en las villas vizcaínas, sin embargo los plateros se nutrían fundamentalmente de los modelos, grabados y obras que se comercializaban en las ferias castellanas. Esta fue la tónica habitual, si bien no la única, puesto que también se conserva alguna obra de otros talleres, como un cáliz del santuario de Andikona, Berriz (nº inv. 68) de artífice toledano. Tiene el pie redondo, con un zócalo plano surcado por pequeños galloncitos, que da paso a una superficie abocelada realzada donde hay decoración repujada de querubines alados con penachos de hojas, intercalados entre cuatro tondos masculinos. Estos retratos encuentran su inspiración en modelos de la escuela de Fontainebleau, recordando a algunos grabados de Marco Dente, aunque carecen de atributos o cualquier otro elemento que permita identificarlos. En el centro de este pie, hay un gollete con una potente concavidad sobre el que en la actualidad está posado el nudo, trastocado de su posición original, lo mismo que el astil. Este astil está formado por dos piezas cilíndricas molduradas, concentradas en la parte superior, pero que irían encima y debajo del nudo. El nudo es un elemento complejo, con pareja de escocias buriladas con cintas y frutos muy finos, flanqueando a un toro en medio, que lleva como decoración cuatro cabezas de querubines sobrepuestas, mientras las alas son cinceladas, de las que cuelgan cintas. La copa

114 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 269, 271-272.

115 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VIII, Bilbao, 1895-1903, pp. 481-1482.

apea en guardacopa recorrida de nuevo por otras cabezas de angelitos, de cuyas alas penden cintas con borlones enlazadas. Un sencillo baquetón moldurado en recto remata esta subcopa. La copa por su parte, es abierta, lisa y está sobredorada. El cáliz resulta muy interesante por su desarrollo formal, en el que se auna la tipología de cáliz, cercano a lo que se labraba en otras platerías castellanas de la época, con una copa de silueta abierta con subcopa, pero en el que los motivos decorativos nos hablan ya de manierismo, sobre todo si atendemos a la introducción de los medallones y las cintas. Todo ello permite vincular la obra con un taller culto, y de hecho podemos adjudicarlo al platero toledano Juan Rodríguez de Babia (1557-1594), que llegó a trabajar para Felipe II[116]. En el reverso del pie lleva dos punzones, uno del artífice IVAN/RODRIGZ, y la topográfica de la ciudad de Toledo, las letras TOLE coronadas. Esta pieza se labraría entre los años 1557 y 1561 cuando se encuentra documentado al platero en Toledo, antes de trasladarse a Alcalá de Henares y posteriormente a Madrid[117]. Desconocemos cómo llegó esta pieza a la iglesia de Andikona, pues nada se dice sobre ella en los inventarios, pero su realización vendría a corresponderse con las fechas de construcción de la fábrica, que comenzó hacia 1520 prolongándose hasta la mitad del siglo, cuando se procuraría dotarla de los objetos necesarios para el servicio litúrgico[118]. En la pestaña del cáliz por el reverso, lleva inscripción de propiedad estampada en capitales: ANTICONA, que se vuelve a plasmar en una patena a juego.

Con esta pieza vemos cómo se está produciendo el salto hacia formas más evolucionadas, en las que la estructura gana terreno sobre lo decorativo, que a su vez abandona los grutescos y va a optar por el ornato manierista a base de cueros, tarjetas, festones, espejos, tondos…, inspirados en estampas italianas, por ejemplo de Marcantonio Raimondi. A medida que avanza el siglo, desde la segunda mitad, los cálices se simplifican, se generaliza el nudo ovoide, y va reduciéndose el ornato. Los modelos de los plateros vizcaínos siguieron estando en los focos castellanos, de donde también llegaron algunas piezas. Es el caso de un cáliz de Areatza-Villaro (nº inv. 93), marcado en Valladolid. El pie es redondo, pero de perfil bajo, con dos cuerpos abultados sin decoración. El astil es abalaustrado y liso, siendo lo más novedoso el nudo de jarrón decorado con gallones burilados, y con una arandela en la parte superior. La copa es de silueta exvasada, presentando un único elemento ornamental a modo de moldura lisa soldada. En el pie lleva marcas de Valladolid, de Francisco de Isla (F/ISLA), marcador entre 1547 y 1556[119], y un punzón incompleto que incluye las letras SO…/AV…, y no hemos identificado.

También de talleres vallisoletanos es un cáliz de Gordexola (nº inv. 96), aunque más moderno, sobre todo notorio por la composición del nudo[120]. El pie es redondo, estructurado de nuevo en dos cuerpos abocelados en cuarto de círculo, que el más bajo lleva finísimos tondos burilados con los instrumentos de la Pasión (corona de espinas, cruz, árbol, escalera, columna, tenazas, clavos y martillo). El cuerpo de arriba se eleva en perfil troncocónico con una arandela estriada encima, sobre la que descansa un gollete cóncavo liso. Esta pieza es el asiento del nudo, de vaso ovoide, con la mitad inferior gallonada, mientras la superior lleva cabezas de león que se alternan con fruteros. El fondo está picado, y en él se han burilado además algunas hojas y cintas que enlazan las frutas con las cabezas de los leones. Otro gollete torneado le supera, y sobre él se apoya la copa. Este vaso tiene subcopa marcada por un filete moldurado y en ella se distribuyen seis esbeltos galloncitos cuya hechura es casi la de costillas redondeadas, como será más habitual en los años siguientes. La obra está marcada en el dorso del pie, con el punzón de Valladolid (escudo gironado), del contraste Alonso Gutiérrez *el mozo* (Aº/GREZ) y del artífice Pedro Miguel (Pº/MIGEL). El cargo de contraste del primer platero se inicia en 1561, y las noticias sobre Pedro Miguel terminan en 1578[121], intervalo de tiempo en el que se labraría este cáliz. Conserva la patena a juego, en cuyo

116 CRUZ VALDOVINOS; José Manuel, "Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II", en *Actas del Congreso Felipe II y las artes*, Madrid, 2000, pp. 657-672.

117 PÉREZ GRANDE, Margarita, "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo", en *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, 2004, p. 137.

118 AGUIRREBEITIA DE SANTA TERESA, Severino, *Nuestra Señora de Andicona en Bérriz, Vizcaya. Su imagen, su santuario, su culto*, Vitoria, 1953.

119 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "El marcaje y la plata del gótico al tardogótico en Valladolid, 1476-1540" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2015*, Murcia, 2015..

120 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 57; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería renacentista" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006 (Cd).

121 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 43-44, 327, 336 nota 15.

asiento está delicadamente burilado un crucifijo sobre el monte Calvario, entre el sol y la luna.

A pesar de que la corriente iba encaminada hacia una mayor limpieza estructural, todavía se encuentra alguna obra que hace gala de una rica decoración, resistiéndose a abandonar el ornato manierista y las labores de relevado. Así lo vemos en un cáliz de Portugalete (nº inv. 94)[122], que mandó hacer el capitán Juan de Ugarte para su capilla[123]. Se alza sobre pie redondo abocelado, sobre pestaña lisa. Decora su superficie a base de tarjetas que incluyen cintas, cabezas de querubines y algunas flores y frutas intercaladas, todo cincelado sobre un fondo punteado. A este cuerpo le sigue un segundo nivel plano, recorrido por labor de cadeneta burilada. Sobre él un gollete cilíndrico rematado en arandela con gallones excavados y un elemento abalaustrado. Aquí apoya el nudo, que tiene forma de vaso ancho, con friso central ocupado por angelotes, frutos y flores, muy plástico. La parte inferior lleva algunas costillas sobrepuestas, mientras el fondo matizado se adorna con labor de geometrías a buril. Se remata por arandela y gollete gallonados, y encima una pieza abalaustrada. La copa es de perfil bastante abierto, siendo lo de mayor interés la subcopa que repite el ornato del pie, con angelotes, tarjetas y frutos, bajo una cartela grabada en capitales, que dice: ESTE CALIZ HIZO EL CAPITÁN YUAN DE VGARTE PARA SV CAPILLA, y encima lleva una cenefa de eses delicadamente buriladas, sobre fondo rayado. Bajo el pie, se guarda la patena, que repite esta misma leyenda, y cuyo centro se decora con cruz, lanza y escalera, sobre el monte Calvario. El personaje, Juan de Ugarte, era un mercader portugalujo que mandó construir una capilla en la iglesia de Santa María en 1569 (hoy dedicada a Santiago), donde fue enterrado con su mujer. Fue un conocido capitán, maestre del navío Trinidad, que comerciaba con Flandes transportando principalmente lanas[124]. Además su pericia marinera hizo que con Felipe II fuera nombrado "capitán ordinario de Su Majestad y su consejero en asuntos de mar"[125]. La fecha de fundación de su capilla nos proporciona la pauta para otorgar la cronología del cáliz, que se confeccionaría por entonces para el servicio de aquel altar. Su factura encaja bien en esas fechas, y a falta de punzones que pudieran determinar el taller o autoría, optamos por considerarlo bilbaíno, muy influenciado por modelos burgaleses labrados entre 1560 y 1575. Imagimamos que Juan de Ugarte buscó realizar una pieza ostentosa, lujosa, bien cargada de ornato, que fuera fiel muestra de su prestigio social y su poder. Sin embargo, como ya venimos viendo, la pauta estilística caminaba hacia otros derroteros, y serán los perfiles limpios de ornato y la mesura plástica la que vaya ganando terreno en los años siguientes. En el campo de los cálices, coparán el mercado los de nudo ovoide, con superficies decoradas con labores geométricas, tornapuntas, cintas… que alcanzará mayor auge tras las pautas marcadas por Juan de Arfe y Francisco de Merino, que defendían unas líneas más clasicistas[126]. En Bizkaia la mayor parte de los cálices del renacimiento se encajan en esta corriente, presentando pocas diferencias estructurales entre ellos, aunque si las hay en el ornato. Entre las piezas más tempranas de esta corriente, un cáliz de San Vicente de Abando en Bilbao (nº inv. 99). Tiene pie redondo, con tres niveles, dos de ellos abocelados. El nudo es ovoide, entre arandelas gallonadas y elementos torneados. Pie y nudo se decoran con finas labores del repertorio romanista a base de cartelas recortadas, óvalos y ces. La copa de perfil abierto, dispone de subcopa, que lleva gallones virados y se delimita por un filete moldurado ancho. Es la parte más original del cáliz, poco frecuente, que nos habla de aquel momento de tránsito hacia las formas más depuradas, donde el recurso de los gallones aún se hace patente en algunas obras que ya desarrollan modelos y ornato de cadenetas clasicistas. Por eso le conviene una fecha hacia 1560-1570, y probablemente creación de un taller bilbaíno, donde este formato logró una notable difusión.

Más estandarizado, pero no por ello menos bello, es el modelo de un cáliz de San Ciprián de Treto en Karrantza (nº inv. 118), para el que existen paralelismos cercanos en piezas burgalesas, alguna del platero Lesmes Fernández del Moral[127]. El pie es de perfil abultado, con

122 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153.

123 Juan de Ugarte fundó el mayorazgo de Ugarte en 1567, y tenía casa torre extramuros de la villa de Portugalete, en GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Torres de las Encartaciones*, II, Bilbao, 2004, p. 705.

124 BAÑALES GARCÍA, Goio, *In insula maris. El mundo naval de Las Encartaciones*, Bilbao, 2014, p. 483.

125 PAGOETA, Juan de, *Portugalete y su gente*, Bilbao, 1991, p. 28.

126 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería y artes decorativas en el renacimiento del Duero", en *Biblioteca 18, Estudio e Investigación*, Aranda de Duero, 2003, p. 190.

127 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la*

tres campos, que se ocupan por burilados de cadeneta, ces y algún fruto. Un gollete cóncavo y un elemento balaustral cercan al nudo, que es ovoide, con friso liso entre molduras, que separa la parte inferior decorada con pinjantes, cintas y frutos, mientras la de arriba lleva cadeneta. La copa tiene subcopa, que se delimita por cenefa de veneras fundida, cuyo empleo perdurará hasta finales de siglo. Se decora con cartelas buriladas, sobre fondo matizado, y algunas pequeñas cabezas de ángeles sobrepuestas. Este cáliz es una obra muy equilibrada en su estructura, con ornato manierista, que parece estar punzonado en el pie con las letras EA.

De esta misma tipología y también pieza muy fina es un cáliz de Lekeitio (nº inv. 108)[128], llegado a la iglesia gracias a una donación en 1588. Tiene pie redondo, con dos cuerpos relevados en bocel, que se decoran con burilados de tornapuntas y cartelas sobre las que se instalan figuritas fundidas y buriladas, de la Virgen con el Niño, María Magdalena, San Nicolás y una cruz. El nudo es ovoide, con la misma decoración burilada que en el pie, con ces, tornapuntas y algún vegetal, sobre fondo matizado. Al nudo le escoltan dos golletes cóncavos lisos, como lo es también la copa. En el pie lleva inscripción rodada grabada en capitales: ESTE CALIZ FIZO FAZER MARIA DE SALBIDE SESORA DE LA MADALENA EL AÑO DE 1588. Es una delicada pieza manierista, que tal vez se labrara en el mismo Lekeitio, donde ya hemos visto que había actividad platera[129], o tal vez en Bermeo, pues los Icaza también realizaron algunos arreglos en piezas de Lekeitio[130]. La pieza procede de la ermita de la Magdalena, situada en el barrio de Arropain, por eso no hay rastro de ella en los libros de fábrica parroquiales, y fue regalo de la freila que atendía la ermita.

Una cronología cercana, o tal vez algo anterior, puede tener otro cáliz que procede de Zalla (nº inv. 97), aunque su factura es más sencilla y la copa no parece la original. Su estructura, ya muy simplificada, mantiene el pie redondo, liso, con la única decoración burilada de tres medallones con una cruz sobre el monte Calvario, el anagrama de Crito (IHS) sobre corazón y el de Maria (MA) bajo una estrella. Entre dos golletes está el nudo aovado, con moldura en la parte alta, bajo la que hay un festón de geometrías manieristas burilado, y encima cadeneta con óvalos sobre fondo picado. No tiene marcas, pero encaja bien dentro de la producción orfebre vizcaína del momento, hacia 1570.

Mucho más original y de mayor calidad resulta un cáliz de Elorrio (nº inv. 98)[131], que mantiene el mismo patrón formal, con el nudo más estilizado, pero en el que se incorporaron una serie de campanillas en la copa, cuya función es hacerlas sonar en el momento de la Consagración o cuando procesionaba la Sagrada Forma. Es de pie redondo con realces convexos, el más bajo decorado con fronda esquemática burilada, un segundo nivel con orla enroscada que encierra pequeños botones, y sobre ella una zona cóncava gallonada que remata en arandela plana sobre la que se levanta el astil. En éste domina sobre todo el nudo ovoide, que está decorado a buril con la superficie estriada sobre la que lleva cintas y telas colgantes con frutos. La copa se apoya en una arandela que repite la cenefa trenzada del pie, y es de perfil levemente abierto con moldura en la que hay seis apliques correiformes de donde penden las campanillas –solamente se conservan tres-. La copa se ornamenta, en la parte inferior y superando la moldura, con motivos burilados geometrizados. El cáliz no lleva marcas, pero su tipología no es habitual en la producción local, y no hubiera sido raro que llegara fruto de una manda de algún elorriano emigrado a Andalucía[132]. Le conviene una fecha de realización entre 1575 y 1590.

Otra pieza que debió tener campanillas colgando de la copa, es un cáliz de la catedral de Santiago de Bilbao (nº inv. 102)[133]. El formato que presenta fue una fórmula repetida en varias piezas de los talleres plateros vizcaínos, como veremos en otros cálices. El pie redondo se desarrolla en dos cuerpos abombados, que muestran

platería burgalesa. 1400-1600, I, Burgos, 1998, p. 291.

128 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Vitoria, 2008, p. 73.

129 En 1599 maese Juan de Barandio cobró por aderezar dos cetros, un crucifijo y dos cálices que "estavan desbaratados", en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1586-1606. Cuentas de 1599.

130 En 1596 se pagó a Juan de Icaza por "aderezar la cruz de la Santa Extremaunción", en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1586-1606. Cuentas del 14 de enero de 1596.

131 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cáliz" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 226-227.

132 La actividad comercial de los vizcaínos en Andalucía ocupó un lugar privilegiado, cuyos intercambios se reforzaron a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, en PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 108.

133 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 60.

Cáliz de Bilbao. San Antón (nº inv. 109)

labor a buril de cartelas, tornapuntas, eses y ces. El más bajo intercala además un escudo cuartelado que lleva en la diestra en el primer cuartel faja en diagonal con el sol (en jefe) y la luna (en punta) con bordura de ABA, el segundo árbol rodeado por cinco panelas y el tercero con árbol y tres lobos pasantes, todo rodeado por orla de aspas; en la siniestra arriba árbol del que cuelga un caldero flanqueado por parejas de lobos pasantes y en el cuartel de abajo árbol con dos lobos pasantes con bordura de cadena. El escudo incorpora las armas de Zabala, Abanto, Unzueta, Isunza y Ortiz, pero desconocemos quién fue el donante. Los escudos de la diestra son como los que ostenta una de las vinajeras (nº inv. 290) que pudieran hacer juego con este cáliz[134]. La copa lleva subcopa marcada por moldura, que lleva algunas costillas soldadas con sendas argollitas de donde colgarían campanillas. Alrededor de estos apliques hay decoración a buril de motivos geométricos con cartelas mixtilíneas. No conocemos al autor de este cáliz, pero posiblemente sea bilbaíno, a juzgar por la frecuencia de esta tipología en otros cálices marcados en el último cuarto del siglo XVI.

Como este cáliz encontramos otro muy parecido en la iglesia de San Antón en Bilbao (nº inv. 109)[135], que se diferencia sobre todo por la incorporación de costillas soldadas en el nudo, y dobles costillas en la copa (que no van preparadas para campanillas), además de que la decoración resulta más vistosa por el matizado más potente del fondo. Tampoco lleva punzones, pero por aquellos años 80 trabajó en la iglesia el platero Pedro Ochoa de Aguirrebengoa[136], que para otros templos realizó piezas similares.

Dos más de estos cálices se localizan en el santuario de Begoña. El primero (nº inv. 103) destaca por la calidad del trabajo repujado y cincelado, a base de ces, cartelas, cueros y vegetales geometrizados, entre los que se incluyen varias figuritas fundidas dispuestas en el pie, astil y copa. Estas imágenes son de San Sebastián, Virgen con el Niño, San Juan Bautista y santo franciscano, las del pie; mientras el nudo incluye costillas con tornapuntas, botones y cabecitas de ángeles alados, y en la copa varios *putti*. El segundo nivel de la base desarrolla además incripción relativa a la propiedad de la iglesia de Begoña (+ DE NVESTRA SENORA DE BEGONA), y por el reverso de éste, muestra el punzón de Bilbao. El segundo cáliz (nº inv.104), mantiene un esquema muy parecido. Mantiene el pie redondo con un primer nivel abocelado para decoración repujada y cincelada del repertorio manierista, con cartelas correiformes que acogen imágenes de los Evangelistas y entre ellas cabecitas de ángeles. En este caso el nivel superior plano del pie, no muestra leyenda alguna, y se decora con labor picada de roleos, puntas de diamante y ces. El nudo lleva costillas fundidas, botones en la moldura superior y puntas de diamantes, todos fundidos, mientras el fondo es de vegetales geometrizados sobre mate. Es muy rica también la copa, con una subcopa cuajada de flores y cartelas para angelitos, de donde se sueldan sendas argollitas para sostener campanillas, que ha perdido. Esta pieza carece de

134 YBARRA y BERGÉ, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 278, atribuye las armas heráldicas al cardenal Gardoqui, de quién dice fue propietario de las mismas, pero la pieza es muy anterior.

135 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 60.

136 En 1584 fabricó dos báculos de plata y una cruz parroquial, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, p. 516.

marcaje pero sus coincidencias con la pieza anterior, nos permite vincularla a un buen taller bilbaíno.

Otro que podemos incluir en este grupo, es un cáliz de Zenarruza-Bolibar (nº inv. 110), que tiene la subcopa bulbosa. La decoración es la típica manierista sobre fondo picado, que ocupa el pie, nudo y subcopa, incorporando además costillas fundidas en el nudo y en la subcopa. Se labraría en talleres bilbaínos hacia los años 80-90, aunque por entonces realizaron algún trabajo en Zenarruza los plateros Martín de Betoño y Sebastián de Castañeda[137]. En el reverso del pie lleva una inscripción de propiedad grabada burdamente que dice: Bolibar. Pero no hay punzones. Con este cáliz hacía juego una patena, actualmente en paradero desconocido, que exhibía en medio un buen trabajo de burilado con el rostro del Salvador. A su alrededor corría una inscripción en capitales con una parte de un himno eucarístico: TANTVM ERGO SACRAMENTVM VENEREMVR CERNVI ET ANTIQVM. Y por el revés llevaba un punzón frustro con las letras B…R/LIO[138], que no hemos podido contrastar ni adscribir a platero alguno.

Parece que esta tipología logró buena aceptación en las parroquias de Bizkaia, donde encontramos otro grupo de cálices que presentan marcaje, con el que poder vincularlo a algunos artífices. Uno de los plateros que desarrolló este modelo de cáliz fue Pedro Ochoa de Aguirrebengoa, del que hemos encontrado noticias entre 1582 y 1588[139]. En Lezama está una de estas piezas (nº inv. 100)[140]. Es de pie circular, con un par de resaltes decorados con motivos burilados sobre fondo picado de espejos, ces, tornapuntas y algunos medallones que incluyen una cruz. En el centro se levanta el astil, apoyado sobre una arandela gallonada, y con el nudo aovado. Éste tiene moldura en la parte alta, flanqueada por fina labor burilada de tradición manierista, pero más sencilla que la del pie. La copa está dorada por la parte superior, mientras la subcopa, marcada por moldura lisa, está en su color. Bajo el pie lleva marcas de artífice P/OCHOA (Pedro Ochoa de Aguirrebengoa) y un escudete con tres bandas del marcador (Diego de Isla). A este artífice, natural de Castrojeriz (Burgos), lo encontramos como vecino de Bilbao entre 1556 y 1591[141], y en 1583 cuando se realizó una visita a las tiendas de plateros de la villa, ya ostentaba el cargo de marcador municipal[142]. La pieza por tanto se labraría en esta década de los 80. De su hacer es igualmente un cáliz de Plentzia (nº inv. 106), que se punzonó con las mismas marcas[143]. El pie es redondo con cuerpos en resalte no muy abultado, que se decoran con motivos geométricos burilados y cuatro tondos repujados para la Virgen con el Niño, Calvario, Cordero místico y Pelícano. En la cota intermedia se agrega inscripción rodada sobre el donante[144] y la fecha de ejecución: ESTE CALIS MANDO AZER M(ART) IN DIAS DE ANDRACA PARA N(UES)TRA SEÑORA DE PIACENCIA A(ÑO) DE 1583. El nudo ovoide, con tornapuntas y tallos injertados a buril, se apoya en un gollete cilíndrico con pieza troncocónica rematada en sarta de esferas, y se corona por gollete cóncavo, arandela y elemento bulboso que es el asiento para la copa. Este vaso es de perfil recto muy exvasado, con la base abultada donde se desarrolla decoración vegetal geometrizada y varios óvalos. Se trata de otra obra de Pedro Ochoa de Aguirrebengoa, tal como delata el sello del pie (P/OCHOA), al que acompaña el escudete fajado del marcador Diego de Isla.

137 En 1587 Martín de Betoño realizó una custodia para la Colegiata de Zenarruza sobre el pie de la custodia que hizo Pedro López de Ibaseta, platero y canónigo de la colegiata; y en 1592 Martín de Betoño y Sebastián de Castañeda realizaron un cruz parroquial de plata para Santo Tomás de Bolibar, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1895-1903. Tomo IV, p. 566 y MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, p. 112.

138 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

139 Los datos extremos son: en 1582 cobró 23.460 maravedis por unos báculos para la iglesia de Santiago de Bilbao, en AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002, cuentas de Bartolomé del Barco de 1582, f. 149. Y en 1588 arrendó una tienda en Bilbao junto a la cárcel del Portal de Zamudio, durante cuatro años, en AFB, Municipal, Antigua, sig. 0077/001/045, escribano Francisco de Urquiza.

140 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 59; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152.

141 En 1556 presentó probanza de hidalguía y limpieza de sangre para conservar su avecindamiento en Bilbao, en AFB, Municipal, Antigua, sig. 0377/001/008/003, escribano Gaspar de Vega; y del 23 de febrero de 1591 se conserva codicilo de su testamento, en AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, sig. JCR0760/056.

142 AFB, Municipal, Antigua, sig. 0510/002/008, escribano Juan Ochoa de Legorburu.

143 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152.

144 Martín de Andraca, era natural de Plentzia, y ocupó el cargo de tesorero del Señorío en 1617, en AFB, judicial, corregidor, civil, JCR0485/009. Figura también en un pleito de 1595 por injurias, en ARChV, sala de Vizcaya, caja 4207,5.

Por lo que vemos, parece que nuestro artífice se movía por aquellos años en la comarca de Uribe Costa, surtiendo a los templos de nuevos cálices que resultan bastante uniformes en lo estructural y con motivos ornamentales parecidos. A este grupo se une un cáliz en Lemoiz (nº inv. 117), que luce una digna labor de repujado. Apoya en pie redondo abocelado en varios niveles, especialmente relevado el superior, con decoración de espejos y tallos encadenados. Enmarcado entre golletes molduradados, está el nudo ovoide, que tiene friso con espejos encadenados y roleos sobre fondo picado. La copa de perfil abierto, lleva subcopa bulbosa que reproduce el mismo ornato. En el dorso del pie lleva la marca de Ochoa de Aguirrebengoa y al lado otro punzón a modo de escudete rayado, correspondiente al marcador Diego de Isla.

Continuando con el mismo tipo de cáliz, pero con un mayor desarrollo ornamental, contamos con un cáliz en Berriatua (nº inv. 112). La composición mantiene el pie redondo, con cuerpos abocelados, el nudo ovoide y la copa de perfil abierto con subcopa. Sin embargo, lo más notable es el trabajo de repujado que muestra. Tiene orla gallonada en la primera pestaña del pie, y bellísimos motivos de ces, fruteros, angelitos, tornapuntas y óvalos repujados sobre un fondo matizado. El gollete con que se inicia el astil es muy fino también, recorrido por gallones, y el nudo, cortado con una discreta moldura ondulada en la parte superior, luce la misma decoración que el pie. En la copa predomina el ornato burilado, a base de tornapuntas y hojas que sujetan pájaros en vuelo, añadiendo en la subcopa costillas fundidas y querubines de los que nacen unas argollitas para colgar campanillas (no conserva ninguna). Es un trabajo exquisito que se labraría hacia 1590-1600, que además es bilbaíno, tal como certifica el punzón topográfico en el reverso del pie. A esta marca acompaña otra frustra de perfil mixtilíneo a modo de escudete, en la que parece intuirse una P, que puede ser del artífice o del marcador, que no hemos identificado.

Tambien de taller bilbaíno es un cáliz de Getxo (nº inv. 107), aunque su factura es mucho más sencilla. Formalmente responde a los prototipos que se labraron en las últimas décadas del siglo XVI, y en él casi se han eliminado los elementos decorativos, que solamente se sitúan en el pie a modo de sencillos medallones burilados con el IHS, los clavos de Cristo y una cruz. También en la base incorpora rótulo grabado incompleto, que nos habla de una donación: caliz manó hazer (...) (borrado) Despanna. Fue obra del platero Sebastián de Castañeda, tal como revela el punzón: CAS/TANEDA, al que tenemos documentado en Bizkaia desde 1579 y hasta 1613[145].

Además de las piezas vizcaínas, siguiendo esta tipología manierista, se conservan algunas piezas de talleres foráneos, que presentan algunas particularidades respecto de las obras bilbaínas. Uno de estos cálices se conserva en Mallabia (nº inv. 105)[146]. Levantado sobre pie redondo, éste se desarrolla en dos cuerpos abultados, separados por una escotadura alta y lisa. Llevan decoración burilada y repujada de cadeneta con espejos, y en el cuerpo bajo además una inscripción de donación: ESTE CALIZ MANDARON HAZER IORGE DE VERANO BARRENHECHEA I DONA MARI IVAN DE MALEA SU MUGER, 1582. El nudo, apoyado sobre gollete cilíndrico y pieza troncocónica gallonada, es ovoide con costillas en la parte baja junto a motivos geométricos, red o cintas enlazadas en zigzag encerrando algún óvalo en el centro, y piezas molduradas con gallones excavados por arriba. La copa de perfil abierto, lleva guardacopa abultada en la zona inferior, decorada como el pie, y rematada por una crestería de espejos fundida. Le hace juego una patena que va marcada con PI/TANO, sello del platero Juan de Pitano, uno de los mejores artífices vitorianos del siglo XVI, y miembro de una familia con larga tradición platera[147]. La obra responde a los modelos más típicos de fines del siglo XVI, aunque presenta algunas características propias, sobre todo a nivel decorativo, que la hacen innovadora y original. Unos rasgos que se aprecian bien sobre todo en la solución ornamental del nudo o en los gallones que cubren algunas partes del cáliz.

La limpieza estructural va a ser sin embargo, la tónica que vaya dominando los objetos de platería en los últimos años del siglo XVI. Así se aprecia en las obras locales, pero también en el resto de platerías españolas, que siguen unas pautas muy similares. Incluso en algunas piezas procedentes de talleres europeos se aprecia esta misma predisposición, como vemos en un cáliz de San Miguel de Ahedo en Karrantza (nº inv. 116), que vino de Italia gracias a una donación. El pie es redondo, liso y con una amplia pestaña plana en el borde. Por el revés lleva

145 Los datos extremos son: en 1579 presentó probanza de hidalguía y limpieza de sangre para solicitar avecindamiento en Bilbao, en AFB, Municipal, Antigua, sig. 0377/001/008/001, escribano Hernando de Villa; y en 1613 cobró 250 reales por la hechura de dos mazas para el Ayuntamiento de Bilbao, en AFB, Bilbao, libros de actas, 037, año 1613, p. 106.

146 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 547 y 939.

147 Id., pp. 354-356.

esta inscripción: CAPELLAE S. LAURENTII VALLIS DE CARRANZA IN PALERMO ANNO 1598. Se eleva en dos cuerpos, uno abombado y el otro plano sobre el que va una pieza troncocónica donde apoya un gollete y el nudo. Este elemento es aovado, algo chato por arriba, y no lleva decoración. Un gollete escotado y una pieza balaustral lo superan. La copa es estilizada y tiene la subcopa ornamentada con ces, angelitos y medallones en los que va imagen de San Lorenzo, patrono de la capilla, de San Miguel, titular de la parroquia y un santo con bordón, que puede ser Santiago peregrino. El cáliz fue un regalo de Diego de Haedo, natural de San Miguel de Ahedo, que entre los varios cargos que ocupó, fue obispo de Agrigento y arzobispo de Palermo[148]. Este personaje fundó junto a la iglesia, un colegio-seminario y capilla de San Lorenzo para quince colegiales en el que se enseñaba a "leer, escribir, contar, canto llano, lengua latina y gramatical". Se inauguró en 1621, pero la dejadez de los patronos hizo que para 1741 ya se encontrara en ruinas[149]. Tal como dice la leyenda del pie, este cáliz se destinó para aquella capilla, y presenta algunas características que denotan un taller foráneo, como es el formato del nudo, casi plano por arriba, o la decoración de la subcopa, que se aleja de la plástica castellana, burgalesa y vizcaína.

Extranjero es igualmente un cáliz de la ermita de Santa Elena de Emerando en Meñaka (nº inv. 115), que ostenta las mismas marcas que una custodia de la cercana ermita de Nuestra Señora de Larrauri (nº inv. 89). Esta circunstancia invita a pensar que ambas piezas llegaron juntas, fruto de una donación particular. Se apoya en pie redondo, con amplia pestaña recorrida por galloncitos y lisonjas alternos, a la que sigue un cuerpo en bocel muy abultado y liso, en el que hay grabada una cruz muy fina sobre gólgota, junto a la que hay inscripción de propiedad o del donante: MARTIN DELORYAGO 1598. El cuerpo abocelado se eleva en perfil troncocónico hasta alcanzar una arandela gruesa con espejos donde asienta el nudo ovoide. Éste es liso y dividido por moldura recta en la parte alta. Sobre él, otra arandela en toro con espejos, como en la pieza inferior. La copa es lisa y de silueta acampanada. Es una obra manierista muy bien proporcionada que, como decíamos, lleva marcaje en el reverso del pie: de Londres (cabeza de león coronada), la letra S (correspondiente a los años 1595 y 1596) [150], una W y un escudete con lo que parece un jinete, que serán del marcador y el artífice. La leyenda es posible que sea alusiva a Martín de Elorriaga, documentado precisamente como vecino de Emerando entre 1570 y 1618[151], y que seguramente regaló este cáliz con la custodia a juego (nº inv. 89).

La presencia de piezas foráneas en Bizkaia venía siendo una constante, teniendo en cuenta el carácter comercial y aperturista de las villas vizcaínas, que establecieron sólidas relaciones comerciales desde el siglo XV con los países del norte de Europa e Inglaterra. Con el paso del tiempo, desde finales del siglo XVI, se fue produciendo un cambio de rumbo en los vínculos mercantiles, y fue sobre todo Andalucía el espacio elegido por los vascos para asentar allí sus negocios que estaban orientados principalmente al comercio con el territorio americano. Por tanto, desde las colonias o desde las ciudades andaluzas se enviaban diversas mandas de objetos de plata para las parroquias originarias de aquellos emigrados. Del siglo XVI tenemos constancia de algunas piezas llegadas desde América o dinero con el que costear alguna obra de platería. Entre ellas se cuentan varias lámparas de plata para la iglesia de Begoña, como las costeadas por Lope de Pilla en 1588, o las enviadas por Pedro de Abendaño y el hijo de Hurtado de Echevarría en 1592[152]. El flujo se hizo cada vez más frecuente a medida que avanzaron los siglos XVII y XVIII.

De vuelta a la producción local, conviene señalar la particularidad de un grupo de cálices, cuya hechura resulta genuina y original de un área vizcaína. Se trata de tres cálices localizados en parroquias de la comarca de Busturialdea, que mantienen el formato de los cálices manieristas pero a los que modificaron el nudo, otorgándoles una silueta mucho más estilizada. Seguramente el más antiguo de estos, es uno de Forua (nº inv. 95), que todavía presenta un pie de perfil mixtilíneo. Esta base alterna ocho lóbulos con otros tantos picos, en silueta leve-

148 ECHEGARAY CORTA, Carmelo de, "Fray Diego de Haedo", en *El Nervión*, Bilbao, 1905, p. 2; GONZÁLEZ, Manuel (imp.), *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, Madrid, 1787, pp. 170-171.

149 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Ahedo, Karrantza, 1699-1744, sig. 1658/004, visita de 1741.

150 PICKFORD, Ian (ed.), *Jackson´s hallmarks. English, scottish, irish silver & gold marks from 1300 to the present day*, London, 2004, p. 25.

151 AFB, judicial, corregidor, criminal, JCR2659/008; AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR0938/284; AFB, notarial, Lekeitio, N0310/0481.

152 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 114.

Cáliz de Forua (nº inv. 95)

mente convexa. Se decora con los anagramas XPO, IHS y MA, además de un Gólgota sobre estructura de sillares, sobre fondos rayados. El astil es abalaustrado, con un primer elemento acampanado, decorado con hojas en su mitad superior. Sobre esta pieza va un gollete moldurado, y encima el peculiar nudo, en forma troncocónica invertida. Éste se recorre por finas labores de burilado a base de cintas, jarrones y flores por arriba, y gallones convexos por abajo, todo sobre fondo mate. Un estrangulamiento da paso a la copa, que no parece la suya. El formato del pie que aún arrastra modelos antiguos, junto con la discreta decoración bajorenacentista y la particular hechura del nudo, nos habla de un taller local, que lo labraría hacia el tercer cuarto del siglo XVI.

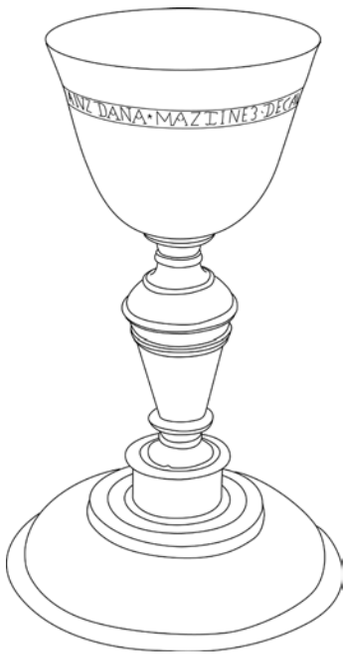
Con este mismo formato, se conserva otro cáliz (nº inv. 101), en la cercana localidad de Bermeo. En este caso, el pie ya es redondo y liso, apoyado en una pestaña muy desarrollada. Tiene un cuerpo abocelado y otro plano sobre él. Un gollete cilíndrico sirve de asiento al nudo troncocilíndrico, muy adelgazado en la parte baja, y seccionado por friso entre molduras. La copa es de perfil exvasado, con una inscripción de donación: ESTE CALIZ MANDO AZEZ DONA VZDANA MARTINES DE CAVALA PA+. Pudo realizarse hacia los años 80 o 90 del siglo XVI, en el mismo taller que el anterior.

La última de las piezas con esta tipología, tampoco se localiza lejos, es un cáliz en Busturia (nº inv. 121) que se encuentra en bastante mal estado de conservación. Labrado en fina lámina de plata, es de base circular y perfil convexo. Se decora con una primera orla burilada con cartelas, tornapuntas y alguna flor, en la que se alternan cuatro espejos ovales abultados. El cuerpo siguiente, parcialmente dorado, exhibe inscripción alusiva al donante y a la fecha de ejecución: ESTE CALIS IZO HAZER MARIA DE ASLA PARA LA HERMITA I DEL SEÑOR SAN BARTOLOME DE BUSTURIA AÑO DE 1605. El astil tiene dos piezas abalaustradas con molduras, que encierran a un nudo troncocónico invertido liso, aún más sencillo que las obras anteriores. La copa es abierta y lisa, también muy básica.

Como decíamos más arriba, la peculiar manera de concebir los nudos en estos cálices, hace suponer que se trate de obras de un mismo taller, y si además tenemos en consideración la ubicación geográfica de dichas piezas, hemos de concluir que sería un artífice de la zona el que desarrollaría tales modelos. Por aquellas fechas, entre los años 70 del siglo XVI y primeros años del XVII, son los Icaza, Nicolás y San Juan de Icaza, plateros de Bermeo, los que se encuentran trabajando para distintos templos de la zona de Busturia y Lekeitio[153]. En el resto del territorio vizcaíno no hemos encontrado desarrollado este modelo, siendo lo más habitual soluciones de nudo aovado, de acuerdo a los prototipos imperantes.

Con estos modelos del bajo renacimiento se alcanzó el siglo XVII, conformándose un grupo en el que el nudo conoció cierta evolución, algunos confeccionados semiovoides, y se fueron reduciendo los elementos decorativos. Una de estas piezas es un cáliz de Mendexa (nº inv. 120), en el que destaca el sentido geométrico de la ornamentación. Se apoya en pie redondo, con una potente pestaña lisa, y un cuerpo abultado decorado con

153 En 1590, la iglesia de Santa María de Busturia pagó 10 ducados a San Juan de Icaza por aderezar la cruz menor, un cáliz y una patena, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas del 19 de agosto de 1590. Y en Lekeitio, en 1596 cobró por aderezar la cruz de la Santa Extremaunción, y en 1600 por dos cruces y dos cetros que estaban quebrados, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1586-1606. Cuentas del 14 de enero de 1596 y de 1600.



Cáliz de Bermeo (nº inv. 101)

espejos ovales repujados y roleos burilados, sobre fondos picados. El astil es abalaustrado y nace de un gollete cilíndrico, sobre el que va una pieza moldurada. El nudo es de silueta bastante adelgazada, en ánfora, y con un toro resaltado en la parte superior. La decoración se limita a algunos espejos y gallones burilados. Otro elemento cilíndrico moldurado le rebasa y sobre él asienta la copa, con subcopa ornamentada. El ornato de esta parte se realiza a base de espejos alargados entre ces buriladas, tornapuntas y demás geometrías, sobre fondo matizado. La pieza resulta elegante por su diseño, ya que en la creación de los motivos decorativos está más limitada. No está marcada, una tónica que comenzará a hacerse más frecuente a lo largo de la centuria, pero se realizaría en los primeros años del siglo XVII. Es posible que se trate de un cáliz comprado en Sevilla en 1611 por 25 ducados, que fue entregado por el heredero de la freila María Sáez de Uscola al templo como última voluntad[154].

Siguiendo esta misma idea, en la iglesia de Santa Ana de Durango se guarda otro cáliz parecido (nº inv. 119), aunque con una silueta menos estilizada. Repite el pie redondo, con amplia pestaña, y la decoración geometrizada a base de ces y tallos entrelazados. El astil resulta un tanto achatado, puesto que el nudo se apoya directamente sobre un gollete cilíndrico con arandelas, de bastante diámetro. El nudo es aovado, con moldura en la mitad superior, y decoración de espejos alargados, ces y tornapuntas a buril. Sobre él una pieza cilíndrica moldurada y la copa, lisa y dividida por moldura rectilínea. Su factura no irá más allá de la primera década del siglo XVII, y es posible que saliera de un obrador vizcaíno.

Otra pieza con esta hechura, es un cáliz del convento de padres carmelitas de Markina-Xemein (nº inv. 122), aunque en la actualidad la pieza está mal montada. Mantiene el pie redondo sobre una destacada pestaña. El perfil es bajo y abocelado, con decoración burilada de roleos, tornapuntas y espejos, sobre una base matizada. Este mismo ornato se repite en el astil, gollete cilíndrico bajo, el nudo y la copa. El nudo es de ánfora, pero está invertido, resultando una silueta demasiado compacta. Mientras la pieza que hay sobre él, tampoco resulta bien proporcionada, pues es excesivamente alta. La copa se divide por filete marcando la subcopa, que luce idéntico programa decorativo que el resto. En este caso, el cáliz descata más por lo ornamental que por lo compositivo, algo desproporcionado. No lleva marcas, pero la incluimos dentro de la producción vizcaína, entre la primera y la segunda década del siglo XVII. Por aquellos años, tenemos documentado el trabajo en Markina-Xemein de varios plateros, entre ellos Sebastián de Castañeda[155], Juan de Nurua[156], Juan de Aguirre[157], un platero de Elgoibar[158] o el platero de la villa[159], por lo que, a falta de marcas o datos documentales, es imposible adjudicar la realización de este cáliz a un artífice concreto.

Como ya empezamos a ver en estas piezas, progresivamente se irá eliminando cualquier elemento decorativo apostando por el mayor protagonismo de lo estructural. Un buen ejemplo es un cáliz de Deusto (nº inv. 114), en el que se aprecia este cuidado en las pro-

154 AHEB, libro de fábrica de San Pedro Ad Víncula, Mendexa, 1584-1646. Cuentas del 3 de julio de 1611.

155 En 1603 hizo una cruz de plata, en AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1603, f. 162.

156 Este artífice cobró por la hechura de unas lámparas, en Id., Cuentas de 1609, f. 180.

157 En 1598 aderezó la "copa dorada donde se lleva el Santo Sacramento" e hizo un incensario, en Id., Cuentas de 1598, sf. En 1623 cobró por unos cetros, una cuchara de plata y palos y por limpiar un cáliz, en Id., Cuentas de 1623, f. 227.

158 Para aderezar la cruz mayor se trajo a un platero de Elgoibar, en Id., Cuentas de 1610, f. 184.

159 En 1615 se hizo un descargo "al platero de la villa por adreçar el cetro de plata", en Id., Cuentas de 1615, f. 203.

porciones de los distintos elementos que lo componen. Tiene pie redondo con generosa pestaña y tres alturas, astil abalaustrado, con gollete cilíndrico bajo y nudo ovoide moldurado. La copa es de perfil abierto, con subcopa corta y abultada, marcada por faja lisa. El modelo resulta bastante estereotipado, encontrándose piezas semejantes en otros centros plateros, como el burgalés, con piezas de entre 1590 y 1610[160], cronología que puede aplicarse también a este cáliz.

Del mismo modelo se conserva un cáliz procedente de donación particular en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 113), cuya mayor diferencia con el anterior es la copa. El pie es redondo, con reborde amplio, sobre el que van dos cuerpos lisos, uno abocelado y el otro levemente cóncavo. El astil arranca de gollete cilíndrico, y flanquean al nudo dos piezas molduradas. El nudo es ovoide cortado por friso perfilado y no lleva decoración. La copa es cónica y lisa, solamente con una moldura para delimitar la subcopa. No está marcado y tampoco conocemos el origen de la pieza, para poder rastrear alguna noticia documental. Responde a un formato muy extendido en los focos castellanos, que pronto se divulgó por Álava, Bizkaia y otras zonas cercanas. Le conviene una fecha en torno a 1600.

Una variante de este tipo de cálices, es la que presenta un nudo semiovoide, aplanado por arriba. El formato del pie no cambia respecto a los modelos más comunes, pero la copa es progresivamente menos exvasada. Uno de estos cálices se localiza en la iglesia de Santa Catalina en Gizaburuaga (nº inv. 123), labrado en lámina muy delgada. El pie es abocelado, sobre una pestaña en la que se desarrolla inscripción de donación en capitales: ESTE CALIS HIZO MARIA DE IBARLUCE POR SU COSTA Y DEBOCION EN EL AÑO DE 1611 AÑOS. La superficie del pie es lisa, aunque incorpora los anagramas MA y AN, cruz sobre zócalo de sillares, dentro de marcos circulares. El astil es balaustral, con nudo semiovoide, único elemento que luce ornato a base de eses y vegetales entrelazados trazados a buril. La copa es lisa, sin subcopa. El cáliz está marcado por el revés, con lo que parece el sello de Bilbao, aunque el punzón está muy frustro. Podemos adscribirlo a algún taller vizcaíno, que guarda cierta afinidad con alguna pieza guipuzcoana[161].

Cerrando este análisis de los cálices renacentistas, lo haremos con un cáliz de Lekeitio (nº inv. 124). El pie reproduce la forma habitual, de contorno redondo con amplia pestaña, aunque decorado con finas labores de ángeles, cruces y flores. Lo más original resulta el astil, torneado en forma abalaustrada, con destacadas arandelas, y un nudo abocelado recorrido por guirnaldas. La copa lleva guardacopa de hojas fundidas rematadas por moldura lisa, y parece que fuera anterior. El formato de este cáliz es ajeno a la producción vizcaína, y tampoco es muy común en otras platerías, encontrando lo más aproximado en algún modelo madrileño, si bien más depurado y desnudo ornamentalmente[162]. Se labraría superado ya el cambio de siglo, acaso en las dos primeras décadas.

Finalmente, con un pie ya en las tipologías clasicistas, contamos con un cáliz de donación particular depositado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 125), en el que se han mezclado elementos de fases distintas. Por un lado, lleva un pie clásico, con un primer cuerpo abocelado y otro convexo, sin decoración, al modo de los cálices burgaleses labrados en las dos primeras décadas del siglo XVII. Le sigue un gollete muy alto con arandela arriba, y elementos abalaustrados cercando al nudo. Esta pieza remite a modelos anteriores, de mediados de siglo, cuando estos nudos lucían costillas o galloncitos en la parte baja. Por ello, será una pieza reaprovechada. La copa es completamente lisa. El cáliz no está marcado pero es una obra recompuesta del primer cuarto del siglo XVII en la que se rescató un nudo viejo.

Crismeras

El grupo de crismeras es también bastante nutrido, en el que se conjugan distintas soluciones. Por un lado, están los modelos piramidales, que perpetúan tipologías de finales del gótico; las que tienen forma de arquillas paralelepípedas con cubiertas muchas veces apiramidadas, y que se realizaron desde mediados de la centuria hasta el siglo XVII; las crismeras lenticulares, representadas con un único ejemplar; y las anforillas, una tipología común desde los inicios de siglo, que en Bizkaia se confeccio-

160 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 298-299.

161 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 466.

162 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 422.

Crismera de Santurtzi (nº inv. 133)

nó desde mediados. No se han conservado crismeras en forma de jarrón o aovadas, a imitación de los nudos del plateresco o manieristas de otras piezas, aunque seguramente hubo alguna que no ha llegado a nuestros días.

En este momento, se generaliza la fabricación de las crismeras en plata, sobre todo influída por Trento, ya que con anterioridad podían hacerse de plomo, estaño u otros metales[163]. Y ganó terreno el modelo de arquilla, a cuyo impulso contribuyeron las disposiciones de las Constituciones Sinodales, que mandaban "que las chrismeras se tengan en arca cerrada con su llave, muy limpiamente y bien cerradas, cada una con su señal cierta"[164]. Denominadas a veces como ampollas, tenemos noticias de alguna pieza temprana, como la que mandó de plata Martín Pérez de la Plaza a la iglesia de Santa María de Portugalete en 1518[165], y lo habitual es que no sepamos a qué tipología pertenecieron. En alguna ocasión podemos deducirlo a partir de los inventarios, como cuando se anotaron en una relación de bienes de 1567 de San Pedro de Murueta en Orozko "dos crismeras de plata en una cajita de plata"[166], en otro inventario de 1570 de Portugalete se recoge una crismera de plata con su cadena de idem[167] o en el de 1578 de Lekeitio se asientan "tres crismeras de plata en una cadenilla"[168]. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con el cáliz, cuyo empleo en la eucaristía es principal y está a la vista de todos los fieles, las crismeras tienen un uso más privativo de ciertas celebraciones, y por ello no suelen ser objeto de dádiva, pues no "lucen" de igual forma. A pesar de ello, se describe alguna pieza procedente de donaciones como las "crismeras de plata echas de limosnas de vezinos" anotadas en un inventario de Erandio de 1616[169].

Todavía heredado de las formas flamencas, se desarrolló una tipología de caja poligonal con cubierta piramidal, normalmente sin decoración, que imitaba las obras de latón de los países del norte de Europa. De esta versión barata de crismera, contamos en Bizkaia con una pieza en Getxo, lisa y seguramente de origen flamenco, tal como constatamos en algunas obras pictóricas como el famoso lienzo de *Los siete sacramentos* de Van der Weyden.

Este modelo, del mismo modo que sucedía con las formas tardomedievales en general, logró un arraigo importante en las platerías vizcaínas, prolongándose su uso incluso hasta el siguiente siglo. Con este patrón se conserva una crismera en la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 78)[170], de plata en su color. La caja es hexagonal posada sobre moldura lisa, que se repite en la boca. Las superficies de las facetas exhiben finos grabados con los atributos de los titulares del templo, un Agnus Dei y un cáliz con el dragón, y también las cinco llagas, mientras que en otra faceta se incorpora inscripción grabada: 17 kls IVNII / ANNO 1551. A los lados de la caja, lleva parejas de hembrillas por donde pasaría la cadena o cordón para su transporte. La cubierta es pira-

163 Por ejemplo, en 1616 el visitador mandó hacer unas crismeras de plata porque "las que hay son de estaño", en AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta, 1586-1627. Visita del 2 de septiembre de 1616.

164 Constituciones Synodales del Obispado de Calahorra y la Calçada. Libro I. De Sacra vnctione. Cap. II. Logroño, 1553.

165 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 180-182.

166 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 232.

167 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 406-407.

168 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Inventario del 26 de mayo de 1578, f. 369r.

169 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200. Iglesia de Andra Mari de Erandio, inventario de 1616.

170 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 56; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy, 2004,* Murcia, 2004, p. 110; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 105; GARCIA DE MENDOZA, José María, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, p. 7.

midal y lisa, practicable mediante charnelas y rematada por plano moldurado facetado, sobre el que va una esfera con crucecita plana. No hay marcas en esta pieza, pero la popularidad de este tipo de obras en la platería local, permite incluirla en dicho haber. Es posible que llegara al templo en fecha posterior a 1551, acaso a través de una donación, pues en el inventario de 1573 no se encuentra anotada la pieza[171].

Como decíamos el modelo supo resistir más allá del siglo XVI, y siguieron labrándose crismeras poligonales conviviendo con otros modelos plenamente renacentistas. En Portugalete se guarda otra crismera de este tipo (nº inv. 52)[172], de silueta más estilizada. El contenedor es hexagonal, moldurado en la base, zócalo y boca. Las facetas van desnudas de ornato, a excepción de una cara, que incorpora un escudo partido burilado entre cueros con aspas, mostrando en la diestra 12 panelas y en la siniestra fajas horizontales que alternan unas vacías con otras que llevan bezantes. En punta lleva un lobo pasante y en jefe algún vegetal. Será el escudo del donante. La caja se cierra con tapa piramidal, articulada con cierre de chapas conopiales y pasador. Se remata con aplique vegetal de tornapuntas fundido y burilado sobre el que iría una cruz, que ha perdido. La crismera no presenta marcaje alguno, pero lo mismo que la obra anterior, será de factura local. Se realizó a juego de otras crismeras que mandó hacer Juan de Ugarte en 1572, que llevan inscripción y el mismo escudo (nº inv. 134)[173]. Éstas son de formato en arquilla, con tapa curva, abatible con charnelas de chapas conopiales y con cierre de pasador, que ha perdido. La pieza es bastante austera en lo decorativo, aunque por la cara delantera incorpora una letra O y una cruz sobre promontorio rocoso, que flanquean al escudo de armas del donante. Por la faceta trasera, luce tarjeta de cueros con la inscripción en capitales: ESTAS CRISMERAS HIÇO HAÇER EL / LICENCIADO IVAN DE VGARTE BE / NEFICIADO EN ESTA IGLESIA / DE PORTUGALETE AÑO DE 1572. Lo mismo que su compañera, será obra vizcaína de un mismo artífice, muy similar a otras que se conservan en Santurtzi[174] o en la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao.

La primera de estas arquillas (nº inv. 133) adopta el clásico formato prismático rectangular, sobre una base en talud moldurada. Las facetas son en su mayoría superficies lisas, aunque por delante repite el ornato de la crismera portugaluja, con la letra O y la cruz con clavos y cartela de Inri, dispuesta sobre montículo. Por detrás lleva grabada inscripción de donación en capitales: ESTAS CRISMERAS CON SV : VNCIONARIO / IZO AZER EL LICENCIADO MONTANO : SALAZAR / PARA LA IGLESIA DE SANT IORGE DE SANTU / RZE 1569. Y debajo le acompaña el escudo del donante, con las trece estrellas de los Salazar. A Martín Montaño Salazar lo hallamos como comisionario del Santo Oficio en la villa de Portugalete en 1591[175]. Además hubo un Pedro Montaño Salazar que fue alcalde de Portugalete en 1561[176].

La tapa tiene poco resalte y se remata en medio por un grumo de hojas, sobre el que va una esfera que ha perdido la cruz que sujetaría. La apertura de la caja se realiza mediante bisagras con chapas de conopios, y por delante llevaría pasador. Dentro contiene dos sencillos depósitos cilíndricos, a uno de los cuales le falta la tapa. El modelo vemos que es característico de la producción local, repitiéndose en varias piezas, incluso en la disposición del ornato o la leyenda.

Las crismeras de los Santos Juanes (nº inv. 131) son también paralelepípedas aunque con cubierta ataludada. Los planos de esta tapa confluyen en una cresta rematada por tallos vegetales fundidos que serían la base de una cruz, perdida. La cara frontal de la caja repite la letra O y la cruz con Inri buriladas, como en las piezas anteriores. En el interior guarda dos depósitos cilíndricos. Tampoco está marcada esta obra, y no hay referencias documentales sobre ella. Lo que parece claro es que es obra de los talleres vizcaínos, hacia la segunda mitad de siglo.

Del mismo tipo, la iglesia de San Martín de Albi-

171 AFB, municipal, Bilbao, antigua, sig.0226/002/006/001.

172 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 105.

173 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153.

174 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 56; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 153.

175 AFB, instituciones, Consulado de Bilbao, 0016/006.

176 REGUERA, Iñaki, "Poder inquisitorial: el control de la costa y la defensa de la ortodoxia en la ría del Nervión", en *Poder, pensamiento y cultura en el Antiguo Régimen,* colección *Lankidetzan*, 23, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 90.

zu (Orozko) conserva otras crismeras (nº inv. 132) decoradas con motivos vegetales burilados y al frente la cruz sobre el promontorio rocoso y la letra O. La tapa se escalona en dos cuerpos, ataludados, y remata en bola que ha perdido la cruz. Al interior dos recipientes cilíndricos lisos, y en la base marca del artífice: M/DARIETA, sello de Martín de Arrieta, quien confeccionaría estas crismeras hacia los años 50 o 60 del siglo XVI.

A este grupo, podemos sumar una pieza más, que insiste en la misma decoración. Se conserva en la iglesia de Santa María de Morga (nº inv. 79) y acompaña a otra pieza de formato hexagonal apiramidado (nº inv. 44), que suponemos anterior. La caja en este caso es de perfil más alto, aunque parece que fue recrecida posteriormente por la base. Por delante lleva la O y la cruz buriladas, pero la parte trasera es lisa, sin inscripción. La tapa es piramidal, con una esfera de remate en el centro que ha perdido la cruz. Es practicable mediante bisagras y se cierra con pasador. Dentro guarda dos depósitos cilíndricos.

Sin ornato alguno y de la misma tipología en arqueta es una crismera de Bermeo (nº inv. 76), que se tapa con cubierta de doble vertiente levemente cóncava. La caja es lisa, con base y boca molduradas, y se cierra mediante pasador por delante. El tejado de la crismera remata en una crestería fundida de flameros encadenados, con balaustres en los extremos. Al interior guarda dos vasos semiovales con tapas que llevan una O (óleo) y una cruz (crisma). La tipología de la caja tan extendida dificulta su datación, pero por suerte para solventarlo contamos con la orla fundida de la cubierta, que puede situar su factura hacia mediados del siglo XVI.

Por esas fechas se realizó otra crismera de arquilla, pero mucho más rica, para la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 77)[177]. Tiene caja de forma rectangular y tapa troncopiramidal plana. Las facetas de la arquilla se decoran enteramente con motivos burilados de follaje y roleos, sobre fondo rayado, completándose por el frente con un escudo cuartelado en forma de tarja correiforme que lleva en la diestra calabaza y venera, y en la siniestra otra venera y bordón, alusivo a la advocación santiaguista del templo. Por el dorso, la caja es lisa, pero en el centro lleva grabada la fecha 1546. Las aristas de la caja se rematan por balaustres fundidos y soldados. La tapa se une a la caja mediante tres bisagras traseras, decoradas dos de ellas con venera y calabaza a buril, cerrándose por delante con pasador y cadenita. La tapa luce labores repujadas de acantos, ovas y ornato a *candelieri*, sobre un fondo escamado. Además en los ángulos de los dos niveles, incorpora sendas perinolas abalaustradas, y una de mayor tamaño en el centro. Por dentro guarda dos depósitos cilíndricos, identificados con los textos grabados S. CRISMA y S. OLEVM. Una vez más, no lleva marcas, pero ha de ser obra de un buen artífice local. La documentacion tampoco ayuda al respecto, siendo la primera referencia anotada unas crismeras de plata "para traer los aceites", realizadas por Pedro Ochoa de Aguirrebengoa en 1583, por las que cobró 7.500 maravedís[178].

Aunque el ornato podía variar, como estamos viendo, el formato de crismera en arca logró adentrarse en el siglo XVII, ofreciendo ejemplares que, lo mismo que sucedía con los cálices, buscaron despojarse de gran parte del ornato dejando el protagonismo a la composición estructural. La última de las crismeras de esta tipología va apuntando hacia dicha tendencia, y se encuentra en la bilbaína iglesia de San Antón (nº inv. 135). De planta rectangular, se levanta sobre cuatro patas esféricas, y se cierra con cubierta a cuatro aguas plana en la cima. Está decorada en todas sus facetas, incluida la tapa, con roleos simétricos, que en alguna cara rodean una campana y una cruz, símbolos alusivos a San Antón. La tapa se articula con charnelas y se cierra con pasador, y se remataría por una cruz, de la que solamente queda la base. No lleva marcas, pero por comparación con otras piezas, podemos suponerla obra bilbaína, de fines del siglo XVI o primeros años del XVII.

Al igual que sucediera con otras piezas más ricas, también de esta tipología se confeccionaron ejemplares en metales menos nobles a los que, otorgándoles un acabado plateado, lograban dignificar con un bajo coste. Es el caso de una crismera en arquilla de Santa María de

177 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya,* Bilbao, 1986, p. 56; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La Catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 159-160; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 150 y 153; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago. Bilbao,* Bilbao, 2004, p. 105, CILLA LÓPEZ, Raquel, "Crismeras" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 216-217.

178 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1555-1619. Cuentas de Bartolomé del Barco de 1583, f. 152.

Crismeras de Orozko (nº inv. 81)

Getxo, de cuerpo prismático y cubierta a cuatro aguas, que acoge los preceptivos recipientes de formato cilíndrico, todo en latón plateado. No lleva decoración, pero el modelo tan frecuente en la producción local, la sitúa en el bajo renacimiento.

Otra de las tipologías habituales de crismera, difundida desde Burgos y Vitoria-Gasteiz, es la de formato de anforilla lenticular, cuyo uso arranca en Castilla en el siglo XV. En el territorio vizcaíno las que se conservan son ya de la segunda mitad del siglo XVI y pueden estar realizadas como recipientes independientes, o agruparse en parejas o las tres juntas. Posiblemente las más antiguas son unas procedentes de San Bartolomé de Olarte en Orozko (nº inv. 81), que están agrupadas en pareja a las que acompañaría seguramente otra, que no se conserva. Tienen forma de ampolla redonda, con la panza aplastada donde van grabadas las letras C y O, alusivas al crisma y al óleo. El resto de los contenedores son lisos, apoyados sobre sendos pies circulares en talud. El cuello es troncocónico invertido y se cierran con tapas cupuliformes que llevan soldadas en la cima una O y una cruz, y por dentro incorporan cucharillas. En los laterales ambos depósitos tienen asas en silueta de ese, que a su vez hacen de sostén para la cadena del transporte. No presentan marcas, pero posiblemente sean de factura vizcaína. En el inventario de 1562 de esta iglesia, hay varias referencias a piezas de plata, entre ellas se anotan unas "crismeras de plata"[179], que quizás sean éstas, labradas a mediados de siglo. Por otra parte, lo habitual es que el conjunto lo formen tres piezas, pero en nuestro caso faltaría una crismera suelta. De hecho, en un inventario de 1791 se registran "tres crismeras de plata"[180], posiblemente se trate de éstas, lo que confirmaría la pérdida de la tercera.

En Gizaburuaga precisamente se conserva una crismera suelta (nº inv. 130), a la que acompañan otras dos pero del siglo XIX, que imitan a la original. Acaso pudieron labrarse para sustituir a las antiguas, perdidas o muy deterioradas. La pieza renacentista es de tipo lenticular, redonda y con el centro aplanado donde se ha burilado la letra V, alusiva al viático. Tiene un cuello largo y tubular, cerrado con tapa rematada en flamero. A los lados de este gollete sendas argollas con eslabones, de donde pendería la cadena para su conducción. Carece de punzones, y se labraría en el tercer cuarto del siglo XVI.

De este tipo, soldados los tres recipientes juntos, la iglesia de Ubidea tiene otras ampollitas lenticulares (nº inv. 82) con el cuello bastante estilizado, y las habituales iniciales grabadas alusivas a los Santos Óleos, repetidas en los tapones.

Otra variante de este tipo de crismeras, son las que añaden a modo de unión un cañón cilíndrico entre ellas. Es el caso de unas procedentes de la colegiata de Zenarruza (nº inv. 80)[181]. Se trata de dos anforillas lenticulares acopladas a un asa cilíndrico central. Como es habitual decoran la panza con las grafías C y O buriladas, del crisma y del óleo, en letra gótica sobre fondos rayados. Los bordes llevan frisos rodados con delicados motivos a *candelieri*, y en la cima se encuentran los golletes cilíndricos, por donde se llega a los aceites. Las tapas son planas y se rematan con letras fundidas, una O y una C, y en el interior llevan soldadas las pajuelas con las que administrar los Sacramentos. El cañón, por su parte, es liso y moldurado en el extremo, y donde parece que se estamparon tres cuños, irreconocibles. Los detalles ornamentales de la pieza, amén de su tipología, la ponen en

179 AHEB, libro de fábrica de San Bartolomé de Olarte, Orozko. Inventario de 1562, f. 8.
180 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 227.
181 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 57.

relación con obras castellanas de mediados de siglo.

Contamos también con un grupo de tres crismeras a modo de recipientes cilíndricos, en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Gerrikaitz (nº inv. 273), cuyo formato y ausencia de decoración, nos acerca ya al clasicismo. Se cierran con tapas planas rematadas en crucecitas, y en la panza se soldaron en época posterior, sendas iniciales alusivas a los aceites contenidos. Podría tratarse de las crismeras que el platero vitoriano Andrés de Lazcano realizó en 1584 para aquella parroquia, por las que recibió 54 reales[182].

Hostiarios

La tipología de los hostiarios se mantuvo durante unos años siguiendo la pauta de la etapa anterior, a modo de cajas cilíndricas de perfil bajo, con tapa, que poco a poco va perdiendo el formato apuntado, optando por cúpulas más redondeadas. En este momento, todavía el término custodia resulta bastante confuso, y muchas veces hace referencia a este tipo de cajas eucarísticas que en otro momento hacían las funciones de la custodia. Así lo entendemos cuando se cita "una custodya de plata q [que] suele estar dentro en el segrario", como sucede en un inventario de Markina-Xemein de 1547[183], o la "otra custodia de plata blanca con su/ cruz aRiba [arriba] q [que] esta el sagrario" anotada en el inventario de 1565 en la iglesia de San Pedro de Berriatua[184].

En cuanto al ornato, muy lentamente se fueron sustituyendo las típicas inscripciones eucarísticas troqueladas, por superficies lisas o decoración burilada, incorporando alguna pieza leyenda de donación. Además a la caja se añadió frecuentemente un pie redondo, y algunos elementos se confeccionaban torneados.

Además de las pocas piezas que han llegado a la acualidad, tenemos noticia de alguna otra fabricada en estas fechas que no ha sobrevivido al paso del tiempo y los avatares de la historia. Un ejemplo lo vemos en un hostiario de plata que se compró en 1569 al platero Juan de Ceberio, para la iglesia de Santiago de Bilbao, y por el que se pagaron 2.142 maravedís[185] o el "ostiario de plata dorada dentro que pesa un marco y dos onçás que esta dentro/ en el rreliquiario donde está el santísimo sacramento que esta a acargo del licenciado Ugarte/ cura de la dicha iglesia que se hizo en el año ochenta y quatro" anotado en la jocalía de la iglesia de San Antón de 1587[186]. Otras noticias son más tardías, y seguramente cuando se registraban este tipo de piezas, podían nombrarse como custodias, por lo que, salvo que especifique que se guardaba en el sagrario (lo que implicaba ser una pieza pequeña), resulta complejo determinar a qué tipo de contenedor se refieren.

La producción local estaba muy apegada a las formas medievales, y a pesar de ir prescindiendo del estampado gótico en los frisos, todavía el formato arrastraba el gusto anterior. Así sucede en un hostiario de Aulesti (nº inv. 50), cuya cubierta recuerda a la de custodias tardogóticas. El contenedor es liso, adornado únicamente con sendas molduras perladas en la base y en la boca. La tapa es cónica, decorada en la base por otra moldura perlada sobre la que va cerco almenado. La superficie se rellena con despiece de escamas o tejas buriladas, al modo antiguo, y se remata por esfera que ha perdido la crucecita. Se articula mediante bisagra y se cierra con pasador sujeto por cadenita. La pieza no lleva punzones, pero ha de ser de factura local, hacia mediados de siglo.

Todavía en el útlimo tercio del siglo XVI seguían confeccionándose hostiarios de este modelo, poniendo de relieve una vez más, el carácter conservador de la platería vizcaína. Es el caso de una cajita eucarística procedente de Areatza-Villaro (nº inv. 51)[187], de plata sobredorada. Cilíndrica y de perfil bajo, se cierra con tapa torneada, organizada en dos niveles ligeramente realzados y con remate balaustral. El friso luce inscripción burilada en caracteres góticos, MANUS TUAS DOMINE CONICUDO ET PUMU, correspondientes a un versículo del Salmo 30. Entre las palabras se intercala alguna hojita y está

182 AHEB, libro de fábrica de la Natividad de Nuestra Señora, Gerrikaitz, 1565-1620. Cuentas del 10 de julio de 1584, sf.

183 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Inventario de 1547, f. 2v.

184 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1555-1607. Inventario del 12 de octubre de 1565, sf.

185 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Jacobe de Ugaz, f. 75v.

186 AHEB, libro de fábrica de San Antón, Bilbao, 1567-1654. Jocalía del 2 de marzo de 1587, f. 96r.

187 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 108.

Hostiario de Orozko (nº inv. 71)

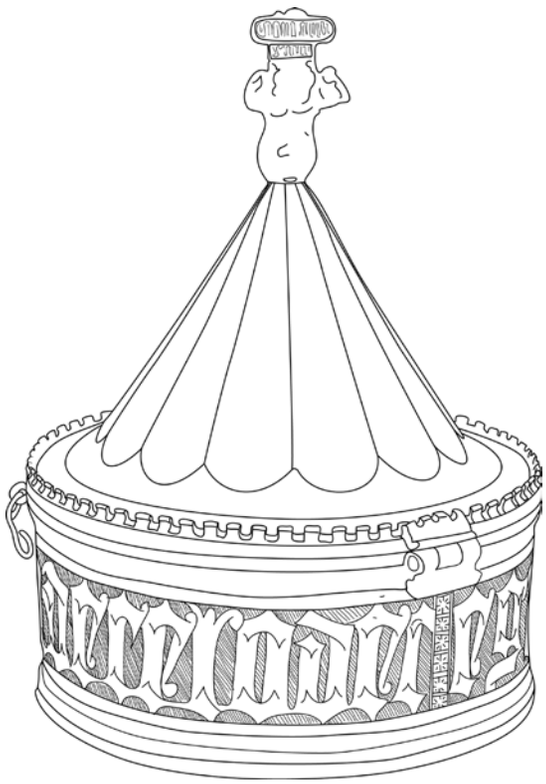
enmarcada por filetes lisos, todo sobre un fondo rayado. La tapa incorpora también una inscripción rodante en letra gótica, en el nivel inferior abocelado: EGO SUM VITIS VOS PALMITES, leyenda eucarística de Juan 15:5, extraído de la Vulgata[188]. Y lo mismo que en la caja, se inscribe sobre un fondo rayado con alternancia de alguna hojita. El nivel superior, levemente ataludado, también está decorado con cenefa burilada de hojas dentadas que inscriben arquillos trilobulados. Esta tapa cuenta con un sistema de cierre no muy frecuente, consistente en dos pestañitas que permiten girar la tapa para cerrar o abrir, si se hace coincidir con los agarres de la caja. En la cúspide lleva un gollete torneado, que se remataría por una cruz que no se conserva. Por el reverso de la caja, presenta una marca de artífice muy frustra, que se ha relacionado con Sebastián de Castañeda[189]. Sin embargo, el sello que conocemos de Castañeda se desarrollaba en dos líneas (CAS/TANEDA), y nuestra marca lo hace en una sola, aunque es posible que solamente se estampara parte de la línea inferior (TA- - D -). El hostiario se labraría en torno a los años 80 del siglo XVI, cuando ya Castañeda estaba avecindado en Bilbao[190].

La existencia de hostiarios con esta tipología tan retardataria, no fue óbice para que no se desarrollaran otros formatos mucho más acordes a las modas renacentistas del momento. El cambio se produjo en lo decorativo, y también en lo estructural, sobre todo por la construcción de cajas altas, con la incorporación de pies. El modelo conoce su expansión desde Castilla, pasando a Álava y Bizkaia, con ejemplares que lucen ya ornato renaciente. La primera de estas piezas se localiza en San Pedro de Murueta en Orozko (nº inv. 71). Se levanta sobre un pie redondo abocelado, que se decora con acantos repujados sobredorados, sobre un fondo mate y en su color, lográndose un elegante contraste lumínico y cromático. Del centro de esta base arranca el astil troncocónico y liso, que se interrumpe por faja sobredorada en el centro donde hay cabecitas de ángeles fundidas. El contenedor es cilíndrico, con friso para inscripción en capitales en bellísimos caracteres: ECE AGNVS DEI QVI TOLIS PECATA. En torno a estas letras discurren tallos, roleos y hojas buriladas, también muy delicadas, sobre un fondo picado. La caja se enmarca por molduras perladas sobredoradas, y por la parte inferior corre además un ribete de perfil sinuoso, que vuelve a repetirse en la boca de la tapa. Esta cubierta por su parte, es de silueta cónica levemente cóncava, resaltada en dos cuerpos, uno abocelado y el otro troncopiramidal. La superficie se llena con motivos finísimos de tornapuntas, ces y algún vegetal burilado. Se completa en la parte inferior con varias cabecitas de querubín fundidas y sobredoradas, y por arriba culminaría en crucecita que no conserva. Se trata de una obra muy culta, que se confeccionaría en los años centrales de la centuria. No se le aprecian marcas, pero

188 MENOCHII, Giovanni Stefano, *Biblia sacra Vulgatae editionis cum commentariis*, Viena, 1755, p. 526.

189 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 108.

190 En 1579 presentó probanza de hidalguía y limpieza de sangre, para solicitar el avecindamiento en la villa, en AFB, Municipal, Antigua, 0377/001/008/001, escribano Hernando de Villa.



Hostiario de Zalla (nº inv. 39)

su calidad nos lleva a un artífice muy diestro, que conocía bien los repertorios decorativos imperantes, y era preciosista en su oficio. Soluciones similares encontramos en un hostiario del platero alavés Pedro de Uzquiano de la iglesia de Cadiñanos (Burgos)[191], sobre todo si atendemos al arreglo del pie, que es practicamente idéntico, y a la hechura cuidadosa del texto burilado. A estos aspectos se añade la histórica vinculación de Orozko con el valle de Ayala, donde trabajó Uzquiano.

Esta hechura se desarrolló en el foco burgalés, y se extendió por las áreas de influencia, entre ellas Bizkaia. Precisamente de aquel origen se conserva un hostiario de la localidad de Sopuerta (nº inv. 70)[192], un ámbito geográfico el encartado, que anduvo siempre entre Castilla y Bizkaia. Se apoya en pie circular liso, que se alza haciendo de astil en silueta troncocónica, decorando su superficie con telas, cintas y frutos colgantes burilados. Encima está el contenedor cilíndrico, que luce en el friso una inscripción eucarística burilada en capitales: + EGO SVM PANIS VIBVS QVI DE. La tapa se organiza en varios cuerpos resaltados, y en ella se ha optado por la decoración repujada. El nivel inferior, que arranca de una amplia pestaña plana, se enriquece con varios botones repujados y grabados con un fino rayado. El nivel intermedio, que surge de un estrechamiento cóncavo, presenta resaltes cuadrangulares que alternan los lisos con otros de trama romboidal burilada. El último es un cuerpo abullonado, y se decora con ocho galloncitos convexos levemente rayados, que convergen en el centro. Coronando el conjunto una crucecita de sección romboidal rematada en perinolas. La obra responde plenamente a la tipología de hostiarios burgaleses renacentistas, y de hecho así lo certifican las marcas en el interior del pie: de artífice: Jerónimo de Rozas (RO/ZAS); de localidad: Burgos (cabeza coronada sobre castillo encima del nombre de la ciudad); y de marcadores: Jerónimo de Rozas y Diego de Mendoza (SM/RD), activos entre 1544 y 1549. Esta cronología se puede ajustar más, si tenemos en cuenta los datos aportados por Barrón, que señala que la fórmula abreviada de los marcadores corresponde a la empleada tras su reelección en 1547, por lo que este hostiario puede ceñirse a los años 1547 a 1549[193].

Otro hostiario de esta tipología con caja alta se conserva en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, procedente de una donación particular (nº inv. 73). Se erige sobre un pie redondo liso, que asciende en perfil ataludado y deriva en cilindro. La caja decora su friso con tallos injertados sobre un fondo mate, y se cierra con una cubierta de doble resalte. El primer nivel es convexo con la misma decoración que la caja, y el nivel cimero se desarrolla en talud surcado por gallones enlazados. Rematando la tapa una esfera sobre la que se sitúa una cruz con el vástago mayor muy largo. En ella va fijado un Cristo que será de época, sujeto con tres clavos, tapado con paño volandero y las piernas flexionadas hacia el frente. La pieza se

191 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 401.

192 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 108; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Hostiario" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 218-219.

193 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, p. 56

labraría en el tercer cuarto del siglo XVI, recordando su hechura a la de algunos hostiarios alaveses.

Similar en el formato, aunque sin pie y con un ornato algo más avanzado, es un hostiario de colección particular que se guarda en el citado Museo bilbaíno (nº inv. 72). La caja es cilíndrica y bastante alta, exponiendo en todo su contorno decoración de ces contrapuestas enlazadas, entre las que se mezclan tallos vegetales y hojas, sobre una base picada. La cubierta lleva dos resaltes, abocelado el bajo y en talud el alto. El inferior se cubre con flores y brotes entrelazados con alguna geometría, en lustre, mientras de nuevo se ha matizado el fondo. Le sigue un nivel ataludado con flores de lis buriladas que forman gallones, en disposición radial. La cima se remata con arandela y media esfera, sobre la que se sitúa una cruz de sección redonda, con el vástago mayor alargado. Lleva cartela de Inri y Cristo fundido de tres clavos, que ata el perizoma a su izquierda. El hostiario está marcado en el reverso de la caja con la onomástica de artífice, FERNA/DEZ, correspondiente al platero leonés Gaspar Fernández (1579-1620)[194], que suponemos labraría esta pieza en la última década del siglo.

La asimilación de las formas bajorenacentistas supuso la apuesta por la reducción de los elementos decorativos, a pesar de que en lo estructural los hostiarios mantuvieron el formato de caja cilíndrica. Por otra parte, las obras de esta última fase que se conservan en Bizkaia carecen de pie y resultan piezas muy funcionales.

Una de ellas, procedente de una donación particular, se encuentra en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 127). La caja apoya directamente sobre su base, que está rodeada por un perfil moldurado. Incorpora en el friso una inscripción burilada en capitales: ECCE AGNUS + DEI QVI TOL[195], entre la que se intercalan un par de cruces dentro de óvalos, y todo se enmarca entre ribetes burilados lisos sobre un fondo picado. En la boca repite la moldura de la base, y lo mismo sucede en la tapa. Esta cubierta se eleva discreta en dos realces, el bajo de medio bocel está dividido en cuatro campos vacíos con orlas cruzadas entre ellos, burilado sobre una base mate. En el nivel superior se han excavado algunos gallones que se alternan con otros convexos, estos de base picada. La pieza no lleva punzones, pero es una pieza sencilla, estereotipada, cuya factura puede enmarcarse hacia la década de los 70-80 del siglo XVI.

Mayor personalidad tiene un hostiario de San Pedro de Sierra en Karrantza (nº inv. 128), que añade el valor de haber llegado a la iglesia gracias a la donación de un parroquiano. El contenedor es cilíndrico sin ornato, con una pestaña en la base y otra en la boca. Y a su alrededor despliega una inscripción grabada en capitales, que nos informa sobre la dádiva: ESTA QUSTODIA DIO A S. PEDRO GRABIEL EZQUERRA Y DE MANZANERA. AÑO 1597. La cubierta se organiza en dos niveles, como suele ser habitual, el inferior abocelado y el superior en talud, ambos lisos. Remataría la caja en crucecita, que ha perdido, de la que queda el soporte. No tiene marcas, pero será uno de los objetos de platería más antiguos de Karrantza, seguramente de taller vizcaíno. Sobre el donante, documentado entre 1584 y 1621, sabemos que era capitán, vecino de Bilbao aunque natural del valle de Karrantza, y que tuvo vínculos con Sevilla, Jeréz de la Frontera y Cádiz en distintos momentos[196].

Cerramos este apartado de los hostiarios, con una pieza completamente funcional, que se ajusta a los modelos difundidos por las platerías castellanas en los primeros años del siglo XVII. Procede de la iglesia de Santiago de Laukariz en Mungia (nº inv. 129), y no tiene ningún tipo de decoración. La caja es bastante alta, con filetes moldurados lisos en la base y en la boca. Se cierra con cubierta abultada y un resalte cónico en el centro, rematado en esfera que llevaría una cruz que no conserva. Se articula mediante una bisagra, y al otro lado dispone de perno para pasador. También lleva unas argollitas laterales, para su transporte. El hostiario no está marcado, pero es posible que sea una obra de factura vizcaína, labrada hacia 1600.

Otras piezas

Además de los grupos de piezas descritos que nos permiten trazar un desarrollo formal y tipológico de las obras, contamos con algunos elementos dispersos, pertenecientes a esta etapa renacentista que constituyen ejem-

194 HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, *Arte del renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, pp. 198-199 y 327.

195 Juan 1, 29.

196 AFB, judicial, teniente general, notarial, JTB0281/137, AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR2702/063, JCR0087/165, JCR0822/087; AFB, judicial, corregidor, civil, JCR0190/001 y JCR2666/021; AFB, judicial, corregidor, criminal, JCR1364/003; ARChV, registro de ejecutorias, caja 2074,36 y caja 2305,6.

plares unitarios en su categoría, pero que no podemos dejar de incluir en este análisis del panorama general de la platería del renacimiento en Bizkaia.

Por otra parte, como hemos visto en las categorías previas, debieron existir muchas más obras de este momento que no han tenido la fortuna de conservarse, pero de las que tenemos noticia a través de la documentación. Es el caso de las navetas, de las que ninguna ha llegado a nuestros días, pero que lógicamente las hubo, como por ejemplo la que se pagó en 1536 al platero Pedro de Escalante en Lekeitio, junto a un incensario[197]. Y también la realizada por Martín de Arrieta para la iglesia de Santiago de Bilbao, en 1569[198], o la inscrita junto a un incensario en el inventario de Portugalete de 1551[199]. Otras piezas que se anotan en algún registro de bienes o en las cuentas de la parroquia, son los báculos. La iglesia de Santiago de Bilbao contaba con dos báculos en 1543 que se aderezaron por 375 maravedís[200]. Unos años más tarde, el templo decidió renovar las piezas, y en 1582 el platero Pedro Ochoa de Aguirrebengoa cobró por los báculos nuevos 23.460 maravedís[201]. Dos años después la cercana iglesia de San Antón le encargó al mismo otros dos báculos de plata, de nueve marcos de peso menos media onza, cuya hechura costó 225 reales[202]. En los templos más grandes, contaban también con cetros, como los que contrató Pedro de Escalante en 1531 para la iglesia de Lekeitio, dándole para su confección dos cetros viejos y un cáliz, y por los que se emitió carta de pago dos años después[203]. En 1570 en Portugalete también se anota la existencia de tres cetros de plata[204]. Y en Bilbao en 1594 el platero Pedro de Carranza recibió 1.020 maravedís por el "adereço y la plata que puso en los cetros"[205]. Entrando ya en el siglo XVII, sabemos que el platero de Mutriku (Gipuzkoa), Guillermo de Copena, cobró 62 ducados en Berriatua por dos cetros de plata que "hizo por orden del pueblo"[206]. Sin embargo parece que estas piezas y alguna otra se realizaron sin licencia eclesiástica[207]. En Markina-Xemein contaban también con un cetro de plata, que fue arreglado en 1615 por el platero de la villa[208]. Elementos imprescindibles para el servicio de la misa, eran las vinajeras con su salvilla. El templo portugalujo contaba con seis vinajeras de plata en 1551[209], y la parroquia de Güeñes compró unas nuevas en 1591[210]. En Lekeitio en 1578 tenían " dos binageras de Plata con su baçin de Plata que suelen servir los dias de Pascua"[211] y en Santiago de Bilbao otras "dos binajeras de plata con sus ynsinias de señor santiago"[212] en un inventario de 1613. La iglesia de la Campa de Erandio anotó en 1616 dos vinajeras de plata "echas de limosna de los vezinos"[213]. Las vinajeras podían ir acompañadas de una campanilla, pero tampoco se ha conservado ninguna de plata de este periodo. Nos consta documentalmente que la iglesia de Santa María de Murueta adquirió una en 1589[214], o que los mayordomos de los Santos Antonio de Urkiola hicieron inventario de los bienes del templo en 1617, y en él se contaban hasta "diez y seis campanillas de plata"[215]. Estos objetos para el culto no era preciso que se fabricaran con los mejores materiales, y por ello era frecuente confeccionarlas de fundición, como las populares campanillas flamencas del taller de Jan van der Eyden (1515-h.1556)[216], que halla-

197 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1536-1551. Cuentas de 1536, sf.
198 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Jacobe de Ugaz, f. 75.
199 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.
200 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Cuentas de Juan Martínez de Yruxta, f. 123.
201 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Bartolomé del Barco, f. 149.
202 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, p. 516.
203 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1511-1636. Cuentas de 1531, f. 82v, y cuentas del 25 de octubre de 1533, f. 118v.
204 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 406-407.
205 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Aparicio de Hormaeche, f. 217v.
206 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1609-1657. Cuentas del 17 de marzo de 1615, sf.
207 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1609-1657. Visita del 9 de agosto de 1615, sf.
208 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1615, f. 203.
209 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.
210 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1567-1606. Cuentas del 15 de enero de 1591, sf.
211 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1551-1583. Cuentas del 26 de mayo de 1578, f. 369.
212 AFB, Municipal, Antigua, 0226/002/006/002, f. 4v.
213 AGS, Patronato eclesiástico, leg. 184-200. Inventario de 1616.
214 PRADO ANTUNEZ, Ana Isabel, *Forua y Murueta*, Bilbao, 1998, p. 158.
215 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 88-89.
216 ESTERAS MARTÍN, Cristina, "En el convento de Santa Ana: campanillas de Jan van der Eyden", en *Alminar*, Badajoz, 1982; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La campanilla de Malinas del convento de la Concepción de Guadix", en *Boletín del Centro de*

mos repartidas por distintas parroquias de Bizkaia (San Juan Bautista de Pando en Karrantza, San Pedro de Lanestosa, la Magdalena de Lamindao en Dima, y algunas más de procedencia desconocida o que vienen de colección particular). Estas piezas suelen incorporar figuras humanas y animales en actitudes dinámicas, intercaladas con motivos vegetales, enmarcadas normalmente por incripciones sobre la autoría (ME FECIT IOHANNES A FINE A(NN)O 1553) o de contenido doctrinal (SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM).

También de metal y flamencos solían ser los bacines con los que recoger las limosnas, y que se localizan en varios templos vizcaínos (San Antón de Bilbao, Santos Emeterio y Celedonio de Larrabetzu, San Andrés de Etxebarria, San Pedro de Dima, San Pedro de Murueta en Orozko, Santa María de Alboniga en Bermeo, la Natividad de Nachitua en Ea, Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti, Santa Marina de Otxandio, San Miguel de Ereño, convento de la Merced de Markina-Xemein, ermita de San Blas de Urregi en Zeanuri, San Juan Bautista de Aulesti…). Sin embargo, en alguna parroquia contaban con platos petitorios de plata. Es el caso del "bacín de plata para la limosna de la obra de la iglesia" anotado en Portugalete en 1551[217] o el que ya tenía la iglesia de Lekeitio desde 1500 que pesaba "quoatro marcos menos vn real"[218]. De hecho el uso de los bacines estuvo regulado por las autoridades, con el objetivo de limitar su número para no perjudicar las recaudaciones de las iglesias. En Bilbao la ordenanza municipal de 1487 ya dedica un epígrafe determinando qué bacines podían andar y demandar por la villa. Eran "el baçin de Santiago e/ de Sant Anton e del ospital de Sant Lazaro e Sant Micolas/ e San Juan de la villa e de Santa Mariade Vegonna e de Gadalupe/ e de Santo Domingo de la Calçada e de Santo Domingo de Meaçaual/ e de Verris e de Santa Marina de Ganguren e de Sant Vy/çenti de Avando e de Santartrice (sic) e San Justo Pastor e de la Santa/ Trenidad e Santa Maria de la Merçed e Santa Gada (sic) e Santa Maria de/ Balmaneda (sic); e que estos dichos baçines puedan demandar e/ non otro baçin nin demanda alguna"[219]. Y esta normativa se hizo extensiva al siglo XVI en similares términos.

Similares a los bacines, pero posiblemente con una función más suntusosa, algunos templos tenían fuentes de plata, que no serían de uso diario, sino que pudieron utilizarse en celebraciones litúrgicas destacadas, y que habitualmente eran piezas civiles llegadas por donación particular. En Durango la parroquia de Santa Ana tenía en 1542 una "bandeja que el capitán Perucho dio a la Iglesia"[220]. En Bilbao el santuario de Begoña tenía "una fuente de plata de seis marcos, que ofreció a nra Señora el capitán Juan de Manzanales, vecino de la villa de Portugalete en 16 de Agosto de 1611"[221] y la iglesia de Santiago contaba en 1613 con "una fuente de plata de pesso de çinco marcos y çinco honzas y media"[222]. Ese mismo año en Lekeitio se pagaron 4 marcos por una fuente nueva de plata[223].

Las iglesias contaron así mismo con otros objetos para el adorno o aderezo de las imágenes o de las capillas, como lámparas, candeleros, candelabros, coronas y otras joyas. Algunas de estas piezas no tenían que ser específicamente de plata puesto que no estaban directamente en contacto con las especies sagradas. Así pues, lo mismo que sucedía con los dinanderies flamencos, también llegaron lámparas de "hoja de Flandes", como la que había en Berriatua en 1561 que costó 544 maravedís[224], o la que trajo el bilbaíno Martín de Larrea en 1572 para alumbrar el Santísimo de la iglesia de San Bartolomé de Olarte en Orozko[225].

Estudios Pedro Suárez, Guadix (Granada), 2005, nº 18, pp. 175-184; VEIGA ROMERO; Ana María, *Campanillas. Pieza del mes, abril 2007*, en Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, en http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2007_04esp.pdf ; *Campanillas litúrgicas de Malinas. Pieza del mes, septiembre de 2001*, Museo de las ferias (Medina del Campo, Valladolid), 2001, en http://www.museoferias.net .

217 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.

218 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del corregidor (1508-1521) y libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 136.

219 Hordenança e mandamiento del conçejo quales bazines/ han de andar a demandar./, en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Ordenanzas municipales de Bilbao (1477-1520)*, Bilbao, 1995, p. 47-48.

220 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 232-233.

221 Inventario de Begoña de 1643, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 331-333.

222 AFB, Municipal, Antigua, 0226/002/006/002. Inventario de 1613.

223 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1608-1625. Cuentas de 1613, sf.

224 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1555-1607. Cuentas de 1561, sf.

225 AHEB, libro de bautizados, matrimonio y defunción de San Bartolomé de Olarte, Orozko, sig. 42011, 14-03, f. 9.

En cualquier caso, el número de lámparas de plata debió ser notable, a juzgar por las noticias documentales que hemos encontrado. En 1570 en Portugalete se anotan "dos lámparas de plata con sus cadenas de ídem que ardían delante del Tabernáculo"[226]. Ese mismo año Labayru recoge el dato de que el bilbaíno Aparicio de Uribe, secretario del duque de Osuna, naufragó en Nápoles a causa de una gran borrasca, de la que solamente se salvó él, y en agradecimiento mandó a la iglesia de Begoña una lámpara de plata (desaparecida en la invasión francesa)[227]. Fruto también de una donación fue la lámpara de plata que había mandado el indiano Juan de Bolivar para la iglesia de Güeñes en 1613[228]. Y también desde las Indias llegó la "lámpara de plata creçida (sic) que ynvio dho fray Pedro de Mendieta" a la iglesia de Santa María de Erandio, anotada en un inventario de 1616[229]. Parece que el gusto por las lámparas encajaba bien con la mentalidad de los indianos, pues en ellas encontraron una dávida suntuosa que adornaba los templos y presidía todas las celebraciones, colocadas delante de una feligresía que admiraba y era consciente en todo momento del regalo de su antiguo vecino que había logrado éxito en las Indias.

Pero aún hay más lámparas. Durante una visita a la iglesia de Santa María de Galdakao en 1591, se dictó auto de hacer una lámpara de plata, que fue pagada en 1604 al platero Juan de Zamudio[230]. A comienzos del siglo XVII la parroquia de Markina-Xemein pleiteaba con Juan de Munibe sobre una lámpara de plata que Lope de Ugarte había dejado en su testamento para la iglesia[231]. Y en 1608 pagaron al platero Juan de Metrice por las lámparas del Santísimo Sacramento[232]. En Bilbao el platero Diego de Zamudio cobró 340 maravedís por el remate de la lámpara de plata de la iglesia de Santiago en 1602[233], y dos años después la fábrica terminó de pagar un arreglo de cobre que el platero flamenco Reinaldo de Lara hizo en la lámpara de plata del altar mayor[234]. Aquel año de 1604 se entregaron 61.006 maravedís por la mitad del coste de una lámpara a los plateros Juan de Zamudio y Reinaldo de Lara, para el mismo templo de Santiago[235].

La presencia de lámparas en diversos templos, debió ser considerable, sobre todo en las iglesias grandes y en lugares destacados como Bilbao, que en 1640 contaba con 19 lámparas repartidas entre las cuatro parroquias del Casco Viejo[236]. Por no hablar de las 28 lámparas que había en Begoña en 1643, de las cuales 19 llegaron en el siglo XVI y hasta 1620[237].

226 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo IV, Bilbao, 1895-1903, pp. 406-407.

227 Id., p. 408.

228 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1606-1638. Cuentas del 28 de septiembre de 1613, sf.

229 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200.

230 "61.268 mrs. que dió y pagó a Juan de Çamudio, platero, vecino de Bilbao, en 1802 rrs. que le dió para hacer la lámpara de plata que está en la dicha iglesia con que le pagó 24 marcos de plata y más 22 ducados para las manos como consta por la escritura que cerca de ello pasó ante Juan Ochoa de Roteta, escribano. 8.364 mrs. por 20 ducados y 4 rrs. que pagó al dicho platero por 2 marcos y 2 onzas de plata que añadió a la lámpara para que correspondiese con la traza que se le dió que montan 13 ducados y 3 rrs. y 100 rrs. que se le dieron más para la hechura que todo monta lo dicho", en MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 358.

231 ARChV, registro de ejecutoarias, caja 1938,92.

232 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1608, f. 176.

233 AFB, Municipal, Antigua, 0138/002. Cuentas de Pedro de Aldecoa, f. 270v.

234 AFB, Municipal, Antigua, 0226/002/001/012. Escribano Antonio de Landaverde.

235 AFB, Municipal, Antigua, 0138/002. Cuentas de Pedro de Aldecoa, f. 282.

236 En Santiago: La del altar mayor en forma de nao, La del altar de San Sebastián y San Roque, En el de la Concepción, dos La de San José, Las de Nuestra Señora de la Misericordia, Item en el altar de Nuestra Señora de la Piedad, Item en el de San Miguel, Item en el de la Cruz, Item en el de Nuestra Señora de los Remedios, Item otra lámpara en el altar de sancta theresa de Jhs de plata, Item en la capilla de Ugarte. En San Antón: Dos de plata en el altar mayor. En Santos Juanes: Otras dos de plata, una en el altar mayor, otra en el de la Vera Cruz. En San Nicolás: Una en el altar mayor, otra en el de Nuestra Señora de la Piedad. En LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 304.

237 1ª La que ofrecieron á Nuestra Señora D. Martín Sáiz de Anuncibay y Doña María Martínez de Zabala en 1547. 2ª La regalada por D. Sancho García del Barco, vecino de Bilbao en 1564. 3ª La que dedicó el capitán D. Martín de Sertucha en 1574. 4ª La donada por el capitán D. Martín de Jaúregui en 1588. 5ª La presentada á Nuestra Señora por D. Pedro de Novia y Dª Marina Uso de Uríbarri, su mujer. 6ª La que consagraron al Santuario D. Pedro de Agurto y Gastañaga y su mujer Dª María Sánchez de Novia, vecino de Bilbao. 7ª La grande y con luz perenne procedente de la testamentaria de D. Lope de Pilla ó Pila, contador de su Majestad en Indias en 1588. 8ª La de los consortes, D. Aparicio de Ugarte y Novia y Dª Mayora Enríquez de Arana en 1590. Lámpara diariamente encendida. 9ª La ofrecida por D. Pedro de Abendaño, residente en Indias y presentada por su cuñado D. Iñigo de Trauco en Iº de Enero de 1592, para luz ardiente fija. 10ª La remitida desde América por un hijo de Urtuño de Echavarría en 1592. Era más pequeña que las anteriores. 11ª La de Andrés Arnaus, vecino de Nantes, dedicada en 10 de Mayo del año anteriormente citado. 12ª La grande gravada, ofrecida por D. Andrés de Rocas, estante en Sevilla en 1 de Agosto de 1610. 13ª La mediana de Dª Catalina de Fano, viuda del general bilbaíno Bertendona, caballero de Santiago, en 15 de Agosto de 1611, dotada de luz perpetua. 14ª La grande que donó doña Petronila de Agurto y Gastañaga, mujer de don Marcos de Urtusaostegui, fabricada por disposición testamentaria de su tío D. Domingo de Agurto, presbítero, el cual murió en Indias. La lámpara llevaba la inscripción de 15 de Agosto de 1611. 15ª La grande presentada por Dª Toda de Ugarte,

No fue tan nutrido el número de candeleros y candelabros, aunque se registran unos cuantos. Al igual que ocurría con las lámparas, éstos podían realizarse de otros metales, como el latón, que vendrían muchas veces directamente de los Países Bajos, ya desde el siglo XV[238]. En el inventario de la iglesia de Begoña de 1503 se recogen por ejemplo "çinco candeleros de laton grrandes, çinco candeleros más pequeños de laton e otro de hierro"[239] y en Markina-Xemein se anotan "beynte candeleros de cobrre entre grandes e peqnos [pequeños] colosaales" y "otro candelero de cobre q [que] dio Jn [Joan] dela [de la] [Cruz]"[240]. Fabricados de plata los encontramos, dos, en Portugalete[241], y algunos en Begoña: "dos candeleros grandes de plata que ofreció a nra Señora el capitán Agustín de Landecho el año de 1588, y son de la fábrica" y "dos candeleros de plata dorados, de poco pesso, que los ofreció a nra Señora Patricio Gó, mercader irlandés, vecino de la ciudad de Dublín, que los prometió a nra Señora, por haverlo librado de una tormenta en la mar: ofreciólos en ocho de Octubre de 1611"[242]. Aparte de los llegados por donaciones, sobre todo desde las Indias, se labraron también en Bizkaia y entorno algunos, como el candelero que el platero Juan Pérez hizo para el cirio pascual de la iglesia de Santiago de Bilbao en 1549, por el que cobró 935 maravedís[243], o los candeleros de plata de Martín de Betoño que compró la iglesia de Markina-Xemein en 1576[244], que fueron aderezados por Sebastián de Castañeda en 1603[245].

Para el adorno de las imágenes en las iglesias, sobre todo de la Virgen, se confeccionaron coronas, y se donaron todo tipo de joyas que otorgaban mayor magnificencia a las tallas. Es sobre todo en los templos que arrastran mayores devociones donde se registra la existencia de coronas. Uno de estos lugares es el santuario de Begoña, donde a comienzos del siglo XVI, se asienta "una corona de nuestra Señora sobredorada con çinquenta e seys perlas e con catorze piedras de cristal contraechas, que pesa todo dos marcos e medio"[246], y en 1643 alcanzó las 6 coronas. En Santiago de Bilbao, las imágenes del altar mayor debían tener coronas, pues en 1562 se pagó 238 maravedís a Francisco Blázquez por platearlas y dorarlas[247]. Un inventario de la iglesia de los Santos Juanes de 1573 también nos informa sobre la existencia de una corona de plata labrada[248]. Y la también bilbaína iglesia de San Nicolás en 1613, anota una corona de plata de la Virgen[249].

Fuera de la villa de Bilbao, la Virgen de la colegiata de Zenarruza llevaba una corona con 12 piedras, que colocó Martín de Betoño en 1588[250]. Aunque no solamente la Virgen portaba estas coronas, de vez en cuando alguna talla masculina también las podía lucir, como la

viuda de D. Pedro Ochoa de Legarza, en nombre de su hijo D. Adriano de Legarza, bilbaíno, avecindado en Sevilla, caballero de Alcántara en 1612 (es el mismo que regaló la custodia a la Catedral de Santiago. La lámpara pesó 22 marcos de plata y prometió dotarla de luz perpetua. En otras escrituras el apellido es Legaso). 16ª La pequeña de Dª Juana González de Mendieta y Butrón en 15 de Agosto de 1613. 17ª La costeada por Dª Constanza de Morga, viuda de D. Pedro de Villela, caballero Santiago, en nombre de Dª María de Villela, mujer de D. Felipe de Porras del consejo de S. M. en el Real de Hacienda, en 14 de Febrero de 1618. 18ª La mediana de Dª Agueda de Mercadillo, viuda del capitán D. Domingo de Irazagorría, á nombre de su hijo, gobernador de Melilla y más tarde veedor de su Majestad. Era lámpara ardiente de continuo, ofrecida en 24 de Noviembre de 1618. 19ª La grande á manera de basso cincelada y cortada, de Dª Sancha de Landecho, viuda de D. Antonio de Irabien, veedor de S. M., en nombre de D. Aparicio de Uribe, secretario del Excmo. sr. Duque de Osuna, virrey de Nápoles, en 15 de Agosto de 1619. Era también ésta ardiente. En Id., pp. 327-329.

238 En 1478 se insta a Pedro de Bilbao, vecino de Portugalete, para que devuelva a Juan de Mele, bretón, la nave y mercancías que le robó, entre las que había "lienços e candeleros de açofar", en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1478-1479)*, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 47. En 1492 Pedro González de Salazar mandó para la capellanía de Nuestra Señora de la Piedad de Galindo en Sestao, varias piezas de plata y una lámpara de azófar, en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo II, Bilbao, 1895-1903, pp. 635-637.

239 DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio; LEMA PUEYO, José Ángel.; MUNITA LOÍNAZ, José Antonio; DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527)*, Bilbao, 2010, pp. 239-251.

240 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Inventario de 1547, f. 3r.

241 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.

242 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 331.

243 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Cuentas de Ochoa de Laniez, f. 150v.

244 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1576, sf.

245 Id., cuentas de 1603, sf.

246 DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio; LEMA PUEYO, José Ángel.; MUNITA LOÍNAZ, José Antonio; DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527)*, Bilbao, 2010, pp. 239-251.

247 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Juan de Otaola, f. 55v.

248 AFB, Municipal, Antigua, 0226/002/006/001.

249 AFB, Municipal, Antigua, 0226/002/006/008.

250 AFB, libro becerro primero del Archivo de Zenarruza, cuentas de 1588, sig. Cenarruza 28.

corona de plata que en 1616 aderezó el platero Domingo de Guecho de la imagen de San Pedro de Ondarroa[251]. Esta imagen llevaba además una mitra de plata con su cruz y unas llaves del mismo metal. En Erandio la imagen principal del altar mayor tenía dos coronas creçidas (sic) y doradas que las hizo Antonio de Alzaga, y otras dos coronas de la Virgen del Rosario que hizo Joan Ochoa de Messo, según consta en un inventario de 1616[252].

Acompañando a estas piezas de plata se regalaron distintas joyas, cintas de plata, cadenas, colgantes, gargantillas, etc. cuyo análisis excedería el propósito de nuestro trabajo.

Respecto de las piezas civiles, son frecuentes algunos objetos de plata en los inventarios de algunas familias, en los bienes aportados a un matrimonio o en ciertas dádivas a la iglesia. Tazas, jarras y algún salero se encuentran entre los elementos más habituales del ajuar doméstico, aunque también se citan cucharas, rosarios y otra suerte de joyas que se han extraviado con el devenir del tiempo[253]. Una de estas piezas a la que se ha perdido la pista en tiempos relativamente recientes, es un tríptico propiedad de la familia Mascarua de Bilbao, cuyo último propietario fue Tomás de la Cuadra y Salcedo en 1909[254]. A juzgar por la descripción que de él hace el padre Vázquez y por las fotografías que se adjuntan en su artículo, se trataba de un relicario a modo de pequeño armarito con portezuelas, ocupado por delicados relieves, figuras e inscripciones, en cuyo interior alojaba tres pinturas con el Calvario en el centro, y San Juan y la Magdalena a los lados, todo de regusto italiano. De hecho este autor, lo pone en relación con algunos relicarios del monasterio de El Escorial de procedencia italiana, llegándolo a vincular con el taller de Cellini, atendiendo a lo exquisito de sus esmaltes. Además señala que "es tradición en la casa Mascarua", considerar que fue un regalo del secretatio de Felipe II, Antonio, a uno de sus ascendientes. Sin embargo, no hemos podido certificar documentalmente este supuesto.

Volviendo de nuevo a revisar los objetos que han llegado a nuestros días, pero de los que solamente hay un ejemplar, contamos con una cruz de altar de la colegiata de Zenarruza (nº inv. 55), que se encuentra en bastante mal estado de conservación. De plata en su color, se apoya en una base redonda, relevada en varios niveles, que se decora con elementos repujados. El nivel más bajo lleva orla de acantos repujados, alguno con las puntas de cueros; el segundo lleva gallones que alterna los planos con los convexos; el cuerpo superior, que se desarrolla sobre un estrangulamiento, se recorre por otros gallones abultados dispuestos radialmente. La cruz es de travesaños rectos y sección cóncava, que se decoran perimetralmente con orla de eses fundidas y enlazadas, entre las que se intercala algún balaustrillo, de más tamaño en los extremos de los brazos. Alrededor del cuadrón las eses dan paso a florones de mayor empaque. El Cristo es una pieza fundida de notable calidad. Presenta el cuerpo girado, con las piernas flexionadas hacia delante, y la cabeza ladeada hacia su derecha. La anatomía es magra y se cubre con paño de pureza corto anudado en la izquierda, de plegado blando. El trabajo ejecutado en el rostro es lo más destacado, sobre todo en el tratamiento de las guedejas y la barba. Parece que alrededor de esta figura se hubiera incorporado en otro momento alguna orla o placa, tal como sospechamos por los orificios que presenta el travesaño menor. No tiene marcas, pero a pesar de su lastimoso estado actual, hubo de ser obra de un buen artífice, seguramente vizcaíno o tal vez alavés, que la confeccionaría hacia la década de los 60-70 del siglo XVI. Por esas fechas no se registra la factura de ninguna cruz de altar. En 1521 el platero Calabria hizo una cruz de plata[255] y en 1592 se pagó por una cruz parroquial fabricada por Martín de Betoño y Sebastián de Castañeda[256], pero en ningún caso se corresponde con la pieza que nos ocupa.

Junto con el cáliz, lo habitual era confeccionar una patena. En los inventarios suelen anotarse el cáliz acompañado de este complemento. Pero son pocas las renacentistas que han llegado a día de hoy, y las que van

251 AHEB, libro de cuentas de la Cofradía de Mareantes de San Pedro de Bermeo, 1615-1664. Inventario de 1615.

252 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200.

253 Por ejemplo, en el inventario *postmortem* de Martín de Salcedo, de 1563, se recoge un buen número de alhajas de oro y plata, tasadas por Martín de Arrieta, en AFB, corregidor, notarial, JCR1039/033. En el de María Sánchez de Urizar, de 1594, se recoge otro listado de objetos de platería, en el que se detallan el peso y a veces la hechura de alguno de ellos, en AFB, judicial, corregidor, civil, JCR2612/015, fs. 3v-4r y 6v-7r.

254 VÁZQUEZ, Pedro, "Tríptico (propiedad de D. Tomás de la C. y Salcedo)", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. 1, cuaderno 1, Bilbao, 1909, pp. 30-32.

255 AFB, libro becerro primero del Archivo de Zenarruza, cuentas de 1521, f. XLVIIIv, sig. Cenarruza 28.

256 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, p. 112.

con sus cálices ya las hemos ido reseñando. Solamente queda una pieza suelta, en Busturia (nº inv. 83)[257], que iría a juego de su vaso. Es circular con el borde realzado liso, salvo por una cruz potenzada dentro de un círculo realizada a buril. En el fondo de la obra, sobre una convexidad de fondo rayado, se ha burilado el IHS en caracteres góticos adornado con flores de lis. Esta patena es reseñable por estar decorada, pues muchas veces eran piezas lisas (lo cuál dificulta su cronología), y además por estar marcada y ser obra bilbaína. En el borde lleva punzones de Bilbao (torre de San Antón, puente sobre la ría y una B a la derecha), del artífice Pedro Pilla (P/ PILA) y de contraste, el mismo artífice (estrella o roseta). Se labraría hacia los años 50, cuando Pilla ya actuaba de contraste de la villa. No se dice nada del cáliz de Pilla ni de la patena en la documentación, y únicamente sabemos que el platero San Juan de Icaza aderezó un cáliz y una patena en 1590[258]. Unos años más tarde, en 1616, se anotaban "cuatro cálices con sus patenas y purificadores", uno de ellos posiblemente el conjunto de Pilla[259]. Del mismo platero sabemos que en 1554 se le abonaron 2.720 maravedís por "la patena e doradura que se ha hecho para el tiempo de comulgar" en la iglesia de Santiago de Bilbao[260]. Al tratarse de objetos funcionales, que muchas veces no tenían ninguna labor decorativa, fueron piezas fáciles de reciclar, convertir en numerario o emplear su plata para confeccionar otras obras[261]. La documentación recoge bastantes menciones a patenas, siempre asociadas con el cáliz. Entre ellas, los arreglos que hizo el platero Iñigo de Lezama en los cálices y patenas de la iglesia de Santiago de Bilbao en 1537[262], también los "nuebe calizes de plata con sus patenas de plata e algunos calizes e patenas / todas doradas" que había en Markina-Xemein en 1547[263], los "seis caliçes de plata con sus pate/ nas uno dorado y los otros blancos" registrados en Berriatua en 1565[264] o los "quatro caliçes de plata con sus patenas" de la parroquia Arrieta en 1597[265].

Otro elemento que no faltaba dentro del aparataje litúrgico, era el incensario, que una vez más solía ir acompañado de la naveta. De este periodo, solamente ha llegado uno a nuestros días, aunque en estos momentos se encuentra en paradero desconocido. Es de la iglesia de San Pedro de Las Carreras en Abanto (nº inv. 49), y mantiene el formato de cuerpos poligonales telescópicos propios de los incensarios góticos. Se levanta sobre un pie redondo liso que se alza troncocónico, donde lleva buriladas unas llaves de San Pedro. La casca es hemiesférica, facetada por arriba donde incluye cucharas que llevan despiece de sillares. La boca es poligonal para recibir al cuerpo de humo, estructurado en dos niveles. Desarrolla tracerías caladas en cada faceta, con arcos de medio punto que encierra gallones y formas abalaustradas. En las aristas incorpora torreoncillos cilíndricos, con ventanas rasgadas y remates almenados, que arriba culminan en chapiteles. El último cuerpo se cierra en cubierta facetada apuntada, también calada. Sobre ella va un remate con argolla para el enganche de la cadena, que al otro lado lleva manípulo decorado con cupulín de gallones a buril. El modelo remite a los incensarios bilbaínos de templete labrados hacia el cambio de centuria, pero éste ya incorpora decoración y elementos renacentistas, lo cuál puede situar su factura hacia mediados de siglo, seguramente obra de un platero vizcaíno.

Además de esta pieza se tiene constancia de otros incensarios en distintas parroquias vizcaínas, como el que aderezó en 1533 el platero Iñigo de Lezama en Santiago de Bilbao, que puede tratarse de la pieza tardogótica[266]. Aunque unos años más tarde, en 1563, la iglesia encargó dos incensarios nuevos, obra de Martín de Arrieta[267]. También en Bilbao la iglesia de San Antón contaba en

257 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 70; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 149 y 165.

258 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas del 19 de agosto de 1590, sf.

259 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 1997, p. 265.

260 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Cuentas de Lope Díaz de Zaldíbar, f. 167.

261 En 1616 el platero de Mutriku cobró por la hechura de un cáliz nuevo confeccionado con dos cálices viejos y tres patenas de la iglesia de San Pedro apóstol de Berriatua, en AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua, 1609-1657. Cuentas del 12 de enero de 1616, sf.

262 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Cuentas de Ochoa de Arratia, f. 70v.

263 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein. Inventario de 1547, f. 3r.

264 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua. Inventario del 12 de octubre de 1565, sf.

265 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta. Inventario del 24 de noviembre de 1597, sf.

266 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/001. Cuentas de Antonio Martínez de Marquina, f. 6.

267 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1555-1619. Cuentas de 1563, sf.

Portapaz de Elorrio (nº inv. 141)

1587 con un incensario de plata que pesaba cuatro marcos y cuatro onzas y media[268].

Fuera de esta villa, Pedro de Escalante realizó un incensario y naveta nuevos en 1536 para la iglesia de Lekeitio[269], en Gordexola tenían un incensario de plata en 1545[270] y el platero Juan de Larrea realizó un incensario para la iglesia de Lezama en 1562[271]. Era habitual que se realizaran a juego con la naveta, y en los inventarios se suelen anotar juntos. De este modo lo vemos en un registro de 1551 de Portugalete que asienta "un incensario de plata con su naveta, todo de plata"[272], o en otro de Erandio de 1616 donde había "un incensario con su naveta de plata que hizo Ochoa Ortiz de Asua"[273]. Tampoco era preciso que se confeccionaran de plata, y de hecho en Markina-Xemein en 1547 tenían un incensario de plata y dos incensarios de cobre[274], y en Berriatua en 1565 había "un incensario de plata y otro de laton"[275]. Asímismo ocurrió en Etxebarria en 1576 cuando el visitador, entre otras cosas, ordenó comprar un incensario de latón[276].

Otras piezas que frecuentemente se confeccionaban de latón u otros metales eran los portapaces, aunque también los hubo de plata. Es el caso de los dos portapaces renacentistas que han llegado a nuestros días, ambos de Elorrio. El primero (nº inv. 139) es una pieza muy sencilla, decorado con una cruz latina fundida, plana y de brazos rectos, apoyada sobre zócalo moldurado y flanqueada por pilastras jónicas cajeadas. Por arriba remata con otra moldura, sobre la que hay un frontón semicircular moldurado, en el que hay punzón del platero, I/ICA/GVIRE. Fue obra de Juan de Izaguirre, artífice de Mondragón, al que la iglesia de la Purísima compró esta pieza en 1585[277]. La próximidad de la villa de Elorrio con la zona guipuzcoana del Alto Deba ha hecho que históricamente hayan tenido vínculos comerciales y sociales importantes. De hecho unos años antes, en 1570 el mismo artífice había confeccionado unas crismeras para la otra parroquia de Elorrio, San Agustín de Etxebarria[278], y en 1595 otro platero de Mondragón, Juan de Heagui, hizo una cruz nueva para la iglesia de San Agustín[279].

El otro portapaz elorriano es mucho más rico (nº inv. 141). Se compone de un cuerpo principal que incluye una hornacina de medio punto, bajo la que se cobijan las figuras de tres cuartos de Cristo y Pilatos. La composición encuentra su paralelo en pinturas italianas del siglo XVI, fundamentalmente del ámbito veneciano (Antonello da Messina, Mantegna, Andrea Solario), difundiéndose el tema a través de las estampas y pinturas italo-flamencas. Las composiciones más antiguas de este tema se localizan en Lombardía, y luego fueron reproducidas y enriquecidas por artistas de la escuela flamenca

268 AHEB, libro de fábrica de San Antón, Bilbao, 1567-1654, f. 96r.
269 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1536-1551. Cuentas de 1536, sf.
270 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1536-1628. Inventario de 1545, f. 53.
271 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1554-1618. Cuentas del 14 de julio de 1562, sf.
272 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, p. 517.
273 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200.
274 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein. Inventario de 1547, f. 2v.
275 AHEB, libro de fábrica de San Pedro apóstol, Berriatua. Inventario de 1565, sf.
276 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Visita del 8 de julio de 1576.
277 ACJG, 4, carpeta 235, iglesia de la Purísima Concepción, Elorrio. Libro de cuentas, año 1585.
278 AFB, libro de cuentas de San Agustín de Etxebarria, 1570, f. 15.
279 AFB, libro de cuentas de San Agustín de Etxebarria, 1595, f. 202.

o española como Luis de Morales, cuya pintura tenía un gran influjo italiano[280]. Las figuras muestran un buen estudio anatómico, con la figura de Cristo delante y Pilatos detrás, rodeándole con los brazos, creando una estudiada perspectiva, a lo que ayuda también la fuga plasmada en el intradós del nicho. El tratamiento de las telas y los cabellos es cuidadoso, naturalista y blando. Las enjutas del medio punto se llenan con angelotes, y a los lados hay dos columnas abalaustradas que mudan a cariátides en la parte alta. La composición remata en friso con frutos y cartela con óvalo central, flanqueado por volutas. Y sobre él un tondo con la Santa Faz, rodeado por volutas enroscadas, y cabeza de querubín en la cúspide. Por el reverso, muestra decoración de acantos y otros vegetales grabados. El portapaz es una pieza de calidad, y no es vizcaíno. De hecho, es posible que se enviara desde Andalucía por alguno de los elorrianos que se marcharon para emprender negocios allí o en el Nuevo Mundo. Y así parece atestiguarlo la documentación, cuando en un inventario de 1638 de la iglesia de San Agustín, se habla de "un portapaz de plata, de la sesta partida, (que) se entrego de presente"[281]. Existen dos piezas prácticamente idénticas en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Guillena (Sevilla) y en la de la Asunción de Aroche (Huelva)[282], por lo que hemos de pensar en un platero sevillano, o al menos andaluz, como autor de esta obra, que se labraría hacia el cambio de siglo.

Además de estas dos piezas destacadas, los portapaces más numerosos fueron los de fundición confeccionados en el taller de Juan Gutierrez *el viejo*, en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), que lograron gran popularidad en las parroquias vizcaínas, a juzgar por la cantidad de ellos conservados (iglesia de San Antón de Bilbao, San Esteban de Etxebarri, Nuestra Señora de Lamindao en Dima, Santa María de Bakio, Santo Tomás de Arratzu, Santa María de Alboniga en Bermeo, Santa María de Axpe en Busturia, la Natividad de Nachitua en Ea, Santa María de Gautegiz Arteaga, Santa María de la Asunción de Gernika, San Martín de Forua, Santa Engracia de Akorda en Ibarranguelu, la Magdalena de Albiz en Mendata, San Miguel en Mendata, la Natividad de Murueta, San Andrés de Etxebarria, la Purísima de Elorrio, San Agustín de Etxebarria en Elorrio, San Martín de Arrieta, la Magdalena de Arrigorriaga, Santa María de Lezama, San Bartolomé de Olarte en Orozko…). Todos ellos muestran la escena de la Natividad y lo que varía es la decoración del tímpano, ocupado por los santos mártires Emeterio y Celedonio o por el torso de Dios Padre. La mayor parte se conservan en su color, aunque algunos están plateados o con restos de haberlo estado (la mayoría en el área de Busturialdea), sin duda emulando un material y acabado de mayor calidad.

Se cuentan otro tipo de portapaces de metal menos numeroso, de fabricación burgalesa en bronce fundido representando a Jesús de perfil, obra de Bernardino de Nápoles hacia 1569[283]. Una pareja se guarda en el Museo Vasco de Bilbao (nº inv. 68-M), y otro más procede de la iglesia de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 67-M).

Utilizados a veces a modo de portapaces, se conservan igualmente algunas plaquetas de bronce a las que se incorporaron por la trasera un asa convirtiéndolas en portapaces[284]. Uno de estos elementos se localiza en la ermita de Santiago de Zeanuri, con la imagen de medio cuerpo del Ecce Homo, una iconografía que arranca de estampas y pinturas flamencas e italianas tardomedievales[285]; otra de estas plaquetas-portapaz se encuentra en San Agustín de Etxebarria (Elorrio), mostrando en este caso a San Diego de Alcalá en pie junto a un niño[286].

De origen foráneo son otros portapaces que proceden de una colección particular y se conservan en el Museo Vasco de Bilbao (nº inv. 656-M y 66-M). Son piezas veronesas del platero Galeazzo Mondella, llamado *el moderno*, que suelen datarse en los primeros años del siglo XVI. Una de ellas muestra la escena de Cristo muerto sostenido por la Virgen y San Juan, sobre la que va un tímpano semicircular con el Padre Eterno; y la otra tiene

280 KALUGINA, Elena, "Luis de Morales y Leonardo: nuevas fuentes iconográficas", en *Archivo español de arte*, LXXVII, 2004, pp. 419 y 422-423.

281 AHPV, Notariado 716, Antonio Garaizabal, f. 206r.

282 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 89-90.

283 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "El platero burgalés Bernardino de Nápoles (1549-1578)", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1994, pp. 161-170.

284 AULLÓ COSTILLA, Manuel, "Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles", en *Arte Español*, t. XVI. 1946, pp. 105-112; MARTÍNEZ CUESTA, Juan, "Plaquetas fundidas de tema religioso", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Madrid, 1994, pp. 399-408.

285 Estampas del Ecce Homo de Isrhael van Meckenem y de Jan Sadeler, y pinturas de Andrea de Solario, y de Bernardino Luini.

286 Piezas semejantes hay por ejemplo en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid), el Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Jarro. Colección Várez-Fisa (nº inv. 84)

a la Virgen con el Niño en la hornacina central, flanqueada por San Antonio y San Jerónimo, y Cristo saliendo del sepulcro en el tímpano superior. De ambos modelos encontramos ejemplares repartidos por colecciones nacionales y extranjeras[287], pues estas placas de fundición resultaban baratas, vistosas y fáciles de transportar.

Volviendo de nuevo a objetos más ricos, de plata, otra pieza de excelente calidad, y en este caso bilbaína, es un jarro de pico (nº inv. 84) que pertenece a la colección Várez-Fisa[288]. Se apoya sobre un pie redondo con moldura estriada en la base y cuerpo convexo decorado con motivos burilados alternos de gallones y hojas. Le sigue un gollete con gallones excavados y hojas a buril en la base. El cuerpo del jarro es abultado, con gallones relevados que llevan costillas en el centro, entre los que ascienden hojas de palma sobrepuestas. Le sigue el cuello más estrecho, recorrido por gallones adelgazados largos y cortos alternos, y que incluye un friso con orla de espejos cóncavos dispuestos en vertical. La boca se decora con cenefa burilada con fauna fantástica entre tallos injertados que desarrollan un recorrido ondulante. El pico es soberbio, trabajado a modo de mascarón de sátiro barbado, muy plástico. Al otro lado se adosa el asa, en forma de ese con la única decoración de un nervio central que la recorre longitudinalmente. En el cuello lleva las marcas de Bilbao, del contraste (tetrafolia o cruz de Malta) y del platero Martín de Arrieta (M/DARIETA). Este artífice se encuentra documentado en Bilbao desde 1542 y hasta 1598[289], y lo labraría hacia los años 60. De hecho, tal como han apuntado los autores que han estudiado este jarro, resulta muy parecido al dibujo de examen del platero Antoni Maltés de 1564, que se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres (nº M.387-1956). Por su parte, Barrón señala que la marca de la roseta puede asociarse con el mismo artífice, que en 1577 era afinador de Bilbao, y suponemos que ejercía también de contraste. La pieza es uno de los más antiguos jarros de pico españoles y sigue los modelos de jarros burgaleses[290], que luego tuvieron influencia en la platería sevillana donde

287 Con estos mismos temas, se conservan plaquetas en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid), Museo Diocesano Francesco Gonzaga (Mantua, Italia),Victoria&Albert Museum (Londres), Wallace Colection (Londres), Metropolitan Museum of Art (Nueva York), National Gallery (Washington, EE.UU.), etc.

288 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, pp. 150-151 y 166; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, p. 105; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Jarros de pico en la platería hispánica I", en *Galería Antiqvaria*, n°136, 1996, p. 28; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Platería de la colección Várez-Fisa: obras escogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000, pp. 80-83; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 327, nº 141.

289 En 1542 Martín de Arrieta aparece mencionando en una probanza de hidalguía presentada un boticario de Bilbao, al que había calificado como judío villano, en AFB, Municipal, Antigua, 0362/001/001. Escribano Domingo de Sojo Martín de Finaga. Y en 1598 tuvo un pleito contra María de Nocedal, sobre la posesión de una jarra de plata entregada en empeño por valor de seis ducados, en AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, JCR0361/015. Ese mismo año, en una escritura de obligación entre un zapatero y Mari López de Arrieta, ya había fallecido, puesto que ella figura como viuda del platero, en AFB, Municipal, Antigua, 0077/001/058/012. Escribano Francisco de Olazaran.

290 Barrón lo pone en relación con un jarro de Bartolomé de Valencia de colección particular, en BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-rom. Este jarro está publicado en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 98-99; y en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Jarros de pico de la platería hispánica, en *Galería Antiquaria*, 136, Madrid, 1996, pp. 22-33.

Jarro. Colección Várez-Fisa (detalle) (nº inv. 84)

marcó su propio desarrollo. La pauta de nuestro jarro fue ésta, y así lo confirmamos comparando con otros jarros sevillanos, como el de la basílica de Loiola, obra de Alonso de Guadalupe, que tiene grandes similitudes con el bilbaíno[291]. Al tratarse de una pieza civil, es casi imposible seguir su pista, y lo único que hemos encontrado en uno de los documentos sobre Martín de Arrieta, es que el platero estableció en 1598 un pleito contra su vecina María de Nocedal, corredora de oficio, sobre la posesión de una jarra de plata que tenía empeñada, valorada en seis ducados[292], aunque no podemos asegurar que se tratara de nuestro jarro. Debía de ser una pieza común en el ámbito civil, muy apreciada[293], y con ella se realizaban empeños o pagos, y aparece en varios testamentos de particulares. En 1510 Mari Juan de Meceta, de Lekeitio, dejó a su hija en testamento "mi jara grande de plata" y añade que tenía otras "jarras menores" para las demás hijas[294]. En la dote que aportó al matrimonio de María de Arteaga con Gregorio Gómez de Begoña Leguizamón, aparecen muchas joyas y piezas de plata, entre las que hay un "jarro de plata que podía balèr, y pesàr dos Marcos"[295]. Jarros o jarras que aparecen en pagos, lo ejemplifica una compra-venta de montes en las Encartaciones, cuando se dejan en depósito entre otros elementos de plata, "una jarra e un taçon de plata" y "otro jarro e una copa e un salero de plata, pieças de plata labrada"[296]. El platero Pedro Pilla compró en 1547 un jarro y dos tazas de plata a María Ochoa de Zornoza, por lo que pagó 48 ducados de oro[297]. En el ámbito eclesiástico, desde el siglo XV se registra algún jarro que no se ha conservado, como el que había en Lekeitio en 1498, que pesaba un marco y tres reales[298], o el que en 1511 dejaron en Bilbao el matrimonio formado por Antón Sáez de la Pobeda y Teresa de Salcedo a los clérigos de la villa, un legado que incluía varios objetos de plata, entre ellos "fasta doçe taças e una copa/ dorada e un jarro e quinçe cuchares, todo esto de plata"[299].

De menor formato, más habituales en las iglesias serían las jarritas para el bautismo, como la que la iglesia de Santiago de Bilbao pagó en 1611 a Martín de Olarte[300] o las que, a modo de pequeñas jarras, servían de vinajeras. Una de estas piezas se conserva en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, procedente de una colección particular (nº inv. 140)[301], aunque no sabemos cuál sería la función concreta de la obra. En este caso, sigue el modelo de jarro de pico, difundido en el bajo renacimiento. Tiene un perfil elegante y sobrio, con pie redondo torneado en dos campos, y astil corto cilíndrido que remata en amplia pestaña. El cuerpo es acampanado invertido, con la parte

291 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 502, fig. 139.

292 AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, JCR0361/015.

293 MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan", en *Goya: revista de arte*, nº 276, 2000, p. 168.

294 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción ; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, Archivo Foral de Bizkaia. Sección Judicial. Documentación Medieval (1284-1520), Donostia-San Sebastián, 2006, p. 298.

295 AFB, Municipal, Bilbao, Antigua, 0245/001/015.

296 ARChV, sala de Vizcaya, pleitos civiles, caja 0268.0001, sf.

297 AFB, Judicial, Corregidor, Notarial, JCR2232/157.

298 ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del corregidor (1508-1521) y libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993, p. 136.

299 Id., p. 324.

300 AFB, Municipal, Antigua, caja 0138/002. Cuentas de Pedro Hurtado de Tavison, f. 308v.

301 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Jarra de pico" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, p. 192.

baja decorada con costillas soldadas, y un par de molduras lisas en el cuello, a modo de friso. La boca presenta también un cerco moldurado, que se prolonga hacia el pico. Éste se adosa al cuerpo, bajando casi hasta la altura de las costillas, y no presenta mascarón ni otra decoración. Al otro lado se coloca el asa, en forma de ese que, a juzgar por la chapa y los pernos que lleva soldados en la parte alta, estaría provista de tapa. En la chapa, recortada a modo de cuero, se ha burilado un escudo fajado con tres bandas rayadas, que tal vez haga referencia al propietario o donante de la pieza. Las características de la jarrita responden en todo al modelo vallisoletano, existente desde la década de los 60 del siglo XVI y hasta los primeros años del XVII, que gozó de gran arraigo y se extendió por otros territorios de influjo castellano. En el reverso del pie, presenta burilada y unas huellas que pudieran corresponder a la marca nominal y a un escudo, aunque son irreconocibles. De todas formas, será obra foránea, y seguramente del último cuarto del siglo XVI.

Platería clasicista

Características generales

El tránsito entre el manierismo y las formas clasicistas, fue un proceso paulatino que afectó en primer lugar al repertorio decorativo, incorporando motivos de geometrías sobre todo realizadas a buril, que cedieron protagonismo al aspecto estructural de las obras, y fueron presentando perfiles cada vez más limpios.

Siguiendo al profesor Cruz Valdovinos, el nuevo estilo tuvo una génesis compleja[1]. Vino de la mano de Felipe III, al que se unía la influencia de El Escorial[2], y los modelos creados por Arfe y Francisco de Merino, que lograron difundirse por todos los territorios españoles. Comienza una mayor preocupación por la proporcionalidad y mesura de las piezas, relegando el aspecto ornamental a un segundo plano. A ello contribuyó igualmente Trento, que fue proclive a eliminar la fantasía y las iconografías "paganas" de las obras, en favor de formas más abstractas del repertorio geométrico. Los plateros Juan de Arfe y Francisco de Alfaro se posicionaron igualmente del lado

1 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 586.

2 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "La recepción del Clasicismo en la Platería española del siglo XVI", en *Imagines, la Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Logroño, 2007, pp. 445-478.

de la abstracción, evitando el adorno superfluo[3]. Y a diferencia de lo que había sucedido en la etapa de finales del gótico, cuando el foco bilbaíno parecía mostrar una personalidad propia, muy influenciada por lo flamenco, ahora las nuevas corrientes artísticas emanaban de la Corte, y las tipologías y el ornato derivaron de aquel centro al resto de las platerías. Así pues se produjo una uniformización, que se mantendrá en momentos posteriores[4].

La situación en Bizkaia era similar a la de otros territorios cercanos, como Álava o Gipuzkoa, y a pesar de que en general se estaba atravesando una situación nada favorable en el terreno político y económico, el arte de la platería mantuvo en buen grado el ritmo creador de las décadas anteriores, confeccionándose todo tipo de piezas, sobre todo gracias a los encargos de la Iglesia, y también a legados de particulares. En este sentido, como siempre, los ejemplares de platería civil son escasísimos y es sobre todo la documentación la que arroja luz sobre estas obras del ámbito doméstico, donde se descubre la especialización que se alcanzó: candeleros, saleros, fuentes, jarros, tazas, azafates, saleros, etc[5]. Por otra parte, empezó a tener un peso específico destacado el arribo de piezas de las colonias, sobre todo a medida que avanzaba el siglo, y la influencia de los legados de indianos contribuyó en gran medida a enriquecer los ajuares de los templos vizcaínos.

A comienzos de siglo se promulgaron algunas Pragmáticas relativas al control e inventario de las piezas de plata, como la de 1611, que ordenaba a los plateros y demás personas que tuvieran piezas de oro o plata, que las registraran ante el Corregidor[6]. Por su parte, la Iglesia, a través de las Constituciones Sinodales y durante las visitas a las parroquias, realizaba observaciones sobre el ajuar litúrgico, y además de ordenar renovar o comprar piezas, se encuentra alguna mención a la hechura de las obras, que revela una vez más esa predilección por la sencillez y la mesura ornamental. Es el caso del comentario del visitador a su paso por la iglesia de Santa María de Ibarruri en 1618, que señaló la existencia de cuatro cálices, estando uno de ellos "labrado a la antigua con copa muy antigua y desproporcionada", ordenando que se arreglara la pieza para poder celebrar[7]. La crisis parece que no hizo mella en este aspecto, porque son habituales además los mandatos del visitador en cuando a la renovación del ajuar, bien por estar en malas condiciones, bien por no ser de un material noble. En la visita a la iglesia de San Martín de Libano en Arrieta el año 1616, el visitador mandó hacer unas crismeras de plata, porque las que había eran de estaño[8]. En Artzentales, en 1638 se ordenó comprar otras "crismeras de plata de buena hechura al uso de coste con peso y hechura asta diez ducados", porque las que tenían eran de plomo y muy usadas[9]. En Orozko en 1666 se dispuso "hacer una cajita de plata (en la custodia donde está el Santísimo Sacramento) adonde quepa la hostia del Santísimo para que esté con más decencia y limpieza"[10].

La renovación del ajuar litúrgico se hace notar en los inventarios, que aumentan no solamente para cubrir las necesidades propias del culto, sino que se enriquecen con la llegada de piezas americanas, andaluzas o cortesanas, procedentes de donaciones particulares de vizcaínos emigrados a otras tierras ocupando cargos en la Administración, el Ejército o como comerciantes. La mirada de los vizcaínos en aquellos años finales del siglo XVI y comienzos del XVII, estuvo dirigida hacia los nuevos negocios en las Indias y Andalucía, ya que el comercio con los países del Norte de Europa había sufrido un retroceso[11]. Por este motivo, se produjo una recepción importante de obras de dichos focos, que tenían como destino a un público noble y alimentaba las casas pudientes[12], y también surtía a la Iglesia. Aunque, por otro lado, el ambiente de crisis sí se hizo notar en los elementos de consumo corriente del resto de la población[13].

3 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, I, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 221.
4 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 583.
5 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 585.
6 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR0258/002, f. 2r.
7 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Ibarruri, 1600-1693. Visita del 9 de mayo de 1618, sf.
8 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta, 1586-1627. Visita del 2 de septiembre de 1616, sf.
9 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Linares, Artzentales, 1610-1676, f. 103v.
10 AHEB, libro de fábrica de San Bartolomé de Olarte, Orozko, 1590-1666. Visita del 22 de febrero de 1666, sf.
11 PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005, p. 122.
12 En 1611 en la casa de Lope de Basurto Acha, cónsul de los mercaderes de Bilbao, se contabilizaron 61 marcos de plata en piezas labradas, en la casa de los Echávarri el listado de piezas de plata es verdaderamente importante, y en la casa de Juan Pérez de Mújica tenían unos 10 kilos de oro y plata en artículos domésticos y joyas, en Id., pp. 241-242.
13 Id., p. 138.

De hecho, a diferencia de lo que había sucedido en el siglo anterior, se produjo un estancamiento en el crecimiento poblacional, por lo que no se acometieron apenas obras de nuevos templos que pudieran haber propiciado la confección de nuevas piezas. Los años iniciales del siglo parece que fueron los más críticos, y es precisamente cuando parece que las iglesias reclamaron mejoras y renovación de algunos objetos litúrgicos a los patronos. Sin embargo éstos se hicieron de rogar y casi siempre sus contribuciones solían hacerse tras pasar por litigio[14]. A raíz de la queja generalizada acaecida en distintas iglesias del Señorío, el obispo de Calahorra impulsó un proceso para obligar a estos patronos a contribuir en las mejoras del templo o se procedía a embargarles los diezmos. Fueron las pesquisas de 1616. Consecuencia de estas inspecciones y visitas por las iglesias para ver su estado y sus necesidades, se realizaron varios inventarios que nos ilustran bien sobre la situación en buena parte del tejido eclesiástico del Señorío.

El ambiente en general fue conservador, y será a partir de los años 60 cuando comienze un lento periodo de recuperación[15], que tuvo lógicamente su reflejo en el consumo de arte.

Sin embargo, al margen de ello, en los templos el incremento de piezas de platería fue evidente no solamente en los centros más renombrados o en las parroquias matrices, sino que en las jocalías de anteiglesias pequeñas y en otras poblaciones "secundarias", se hace patente este impulso. Pondremos el ejemplo de Berriatua. El año 1555 la iglesia contaba con una cruz, una custodia de plata sobredorada, otra de plata blanca, seis cálices, un incensario y una crucecita de plata[16]. Unos años después, en 1612, la lista estaba compuesta por algunas piezas más, en las que se detalla que llegaron fruto de varias donaciones: "unas Crismeras fechas Por mda [manda] del doctor hubilla Difunto, Un caliz dorado que izo azer doña mariana de arançibia y otros seys caliçes todos con sus Patenas, una lanpara de plata que esta ante el santisimo sacramto [sacramento] que yzo greg° [Gregorio] de ybarra Vz° [vecino] desta anteyglesa [anteiglesia], otra lanpara de plata que izo azer Joanes fz. [Fernández] de muguertegui que esta ante el altar de la Virgen, una ystoria del nacim° [nacimiento] de Xpo [Cristo] de plata q [que] mdo [mando] el dotor basterrolaça a la dha yglesa, un ynçensario que izo azer joan fz de muGuertegui paa [para] el servy° [servicio] de la dha yglessa, otro ynçensario de plata viejo y pequeño, y una salvadia [salvilla] todos de plata que los dexo [...] El doctor basterrolaça paa el servy° de la dha yglesa"[17].

Este dinamismo se percibe de igual forma en la actividad de los plateros, a quienes encontramos tanto arreglando obras existentes como realizando encargos nuevos. El gremio estaba plenamente consolidado, con unos 36 plateros trabajando desde comienzos de siglo hasta su mitad. Sin embargo, el control sobre el oficio adoleció de cierta laxitud. De hecho, hallamos vacíos en la documentación sobre la ocupación del cargo de contraste, con lo que esto supuso de falta de control sobre la calidad del metal. Parece que el excesivo incremento de los derechos del marcador, que pasó de 4 a 12 maravedís, provocó el incumplimiento de la ley para ahorrarse las tasas[18]. Los artífices dejaron de marcar las piezas de forma casi sistemática, y algunos aprovecharon para labrar obras con otras aleacciones de menor calidad. Es el caso de la denuncia hecha por el consistorio bilbaíno en 1663 contra los plateros Domingo Fernández del Río, José de Enciso y el mismísimo marcador de la villa, Lázaro de la Serna, en donde se dice que "avia muchos dias que en esta dha Villa corria rrumor y queja que la obra de plata labrada que hacen los plateros no hes de la ley y que lleba mezcla de otro metal en gran eçeso Agrabio fraude y perjuicio de los vecinos que compran"[19]. Así mismo a esta relajación sobre la ley del metal, se sumó el escaso reconocimiento sobre los pesos y medidas de los comercios. El fraude asomaba también por ahí, como vemos, por ejemplo, en los autos promovidos en 1622 contra el platero francés Guillermo de Caupena, residente en Eibar, pero que trabajó también para algunas localidades vizcaínas, al que denunciaron por no tener pesas ni balanzas buenas, adecuadas a su oficio, por lo que "resulta mucho

14 LARREA BEOBIDE, Ángel, *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 2012, p. 129.

15 CIFUENTES PAZOS, José Manuel, "La población vizcaína en el siglo XVII: tendencias dominantes", en *Vasconia*, 29, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 11-13.

16 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1555-1607. Inventario del 12 de octubre de 1565, sf.

17 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657. Inventario del 10 de septiembre de 1612, fs. 39r-40v.

18 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 82; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 584.

19 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0033/001/006, f. 4r.

daño a todos los que tratan y contratan con el"[20]. Respecto a la ordenación del trabajo, en este momento contamos con mayor número de contratos de aprendizaje, que en general tenían una duración de entre cinco y siete años. Por su parte, el ambiente en los talleres plateros de Bilbao y la organización de la cofradía de San Eloy tampoco debía de pasar por sus mejores momentos, si atendemos a un dato de 1657 en el que Martín de Gardoqui decía que el altar de San Eloy en la iglesia de Santiago estaba "yndecente" y pedía limosna para repararlo al ayuntamiento y a los plateros foráneos que pusieran tienda en la villa temporal o permanentemente[21]. Una petición, por cierto, denegada por el consistorio.

El foco productor principal siguió siendo Bilbao, sin embargo se constata la actividad de otros plateros en Durango, Balmaseda, Bermeo o Lekeitio. Los artífices locales fueron lógicamente los que predominaron, pero también se ha documentado la presencia de algún platero foráneo, como el flamenco Reinaldo de Lara, estante en Bizkaia desde 1616[22], o procedentes de otros lugares de la península, como el cántabro Mateo de Castañeda que presentó probanza de hidalguía y limpieza de sangre en 1592, con objeto de asentarse en Bilbao[23], o José de Enciso, natural de Tarazona (Zaragoza) y avecindado en Bilbao desde 1660[24].

Como viene siendo lo habitual, sus clientes principales fueron los templos vizcaínos, para los que realizaron frecuentes aderezos de las piezas, y la factura de otras nuevas, con especial protagonismo del cáliz. Sin embargo, también se renuevan otras obras, como cruces mayores y especialmente custodias. De nuevo, los aires reformistas del Concilio de Trento dejaron su huella en la fabricación de piezas más adecuadas al nuevo dogma litúrgico, y en este sentido fue la custodia de sol la gran protagonista.

En el estilo de estas obras se produjo un cierto mestizaje a comienzos de siglo con las formas aún manieristas, para ir ganando terreno los vegetales, cabujones y apliques de esmalte, a medida que avanzaba el segundo cuarto de siglo. Abundan las piezas fundidas y el picado de lustre[25], y los modelos torneados, con formas sencillas y los diseños geométricos fueron la tónica habitual, que pueden observarse tanto en piezas vizcaínas como en vallisoletanas o madrileñas. La nota de exuberancia o riqueza, la pusieron las piezas llegadas de Indias, y también las andaluzas, cuyo testimonio en la actualidad es solamente una pequeña parte de lo que fue[26]. Para configurar este panorama contamos con el apoyo documental, en donde hallamos múltiples referencias sobre la llegada de obras americanas o vinculadas al comercio con las colonias desde fechas tempranas. En este sentido, uno de los datos más conocidos es el envío en 1620 de una custodia a la iglesia de Santiago de Bilbao, donada por Adriano de Legaso, que acababa de llegar de las Indias y estaba afincado en Sevilla[27]. También la existencia de algunas lámparas en la iglesia de Begoña, costeadas con donativos de indianos, ya desde mediados de la centuria anterior[28], o el envío de objetos de plata desde México en 1648, a la parroquia de Zaldibar por Francisco de Urquiza[29].

Se protocolizaron varias mandas a parroquias vizcaínas, desde Sevilla, México o Lima, y también en los libros de fábrica de las iglesias se dejaron anotadas muchas veces las procedencias de estos regalos. En Mendexa, por ejemplo, el año 1611 se hace referencia a la entrega de un cáliz de 25 ducados de valor, comprado en Sevilla, y donado por María Saez de Uscola[30]. Dos años después, en el libro de fábrica de Santa María de Güeñes se anota un gasto por ir a Bilbao a recoger una lámpara de plata que había mandado el indiano Juan de Bolivar[31]. Ese mismo año de 1613 sabemos que habían llegado desde Sevilla unos cetros de plata y ornamentos, a la parroquia de San Pedro de Berriatua[32]. Y la lista continúa y va en aumento a medida que avanza el siglo.

En la factura de estas piezas se volcaban los anhe-

20 AHMEr, fondos judiciales, C/309-21.
21 AFB, actas de Bilbao de 1657, nº 81.
22 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0375/001/009.
23 Id., 0368/001/007.
24 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ03214/021.

25 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 585.
26 Sobre las mandas desde América, ver GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993.
27 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 108-109.
28 Id., pp. 327-329.
29 AHPV, notariado, leg. 89, fs. 188-189.
30 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Cuentas del 3 de julio de 1611, sf.
31 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1606-1638. Cuentas del 28 de septiembre de 1613, sf.
32 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657. Visita del 9 de agosto de 1615, sf.

los de notoriedad y piedad de los vizcaínos emigrados, y solían ser piezas de una calidad superior a las de los talleres locales, tanto en el concepto del diseño como en la calidad, peso y grosor del metal y sus aderezos (apliques, botones, esmaltes, etc).

Los tipos de piezas no variaron pero sí sus tipologías, con nuevos modelos para las custodias, cálices y copones. Respecto del número, el cáliz fue la pieza más significativa, pero la custodia, por variedad tipológica, fue la pieza en la que se revela mayor evolución.

Estudio tipológico

La variedad de piezas en este periodo fue incrementándose, y además como venía sucediendo desde el siglo XVI, parte de los objetos confeccionados en metales poco nobles, se renovaron por piezas de plata. El envío de caudales de los vizcaínos emigrados, fue igualmente un factor decisivo en la factura de muchas obras.

En la actualidad se cuenta con un abanico amplio de piezas labradas en clave clasicista, generalmente del ámbito eclesiástico, si bien entre estas piezas se descubren algunas civiles que llegarían a las parroquias, una vez más, fruto de donaciones particulares. Es el caso de bandejas, perfumadores, arcas, jarros… a las que se suma alguna otra obra, como mazas o cántaras de elecciones, vinculadas al entorno administrativo. Además de las piezas conservadas, gracias a los inventarios y a otro tipo de documentación, tenemos conocimiento de más tipos de piezas como vajilla, adornos femeninos u objetos decorativos, que se atesoraban en algunas casas pudientes de la villa de Bilbao.

Los modelos iniciales respondían a los prototipos austeros, depurados, escurialenses que imperaban a nivel general; mientras que a medida que se va superando la mitad de la centuria y, también por influjo de las obras foráneas, las formas se van suavizando, y comienza a ir ganando terreno muy lentamente lo decorativo, sobre todo con el aplique de botones de esmaltes y figuritas fundidas.

Los templos estaban bien dotados, y los inventarios dan buena fe de ello. Al mismo tiempo que las cuentas nos informan sobre el tipo de piezas que se elaboraron, utilizando plata de obras viejas o realizándose *ex novo*.

Cruces

A pesar de que algunas iglesias tenían cruces elaboradas en la centuria anterior de calidad, se labraron ejemplares nuevos con los nuevos códigos del clasicismo.

El modelo de cruz estuvo estandarizado, y en general las piezas guardan muchas similitudes entre ellas. Normalmente son piezas sólidas, con estructuras potentes, sobre las que se sitúan las chapas de plata igualmente sólidas, sin mucha concesión al ornato.

Son de brazos rectos, con ensanches lobulados en los extremos, que pueden acoger botones o espejos. Las superficies pueden lucir discretos diseños burilados de geometrías varias, y alrededor de los brazos, la silueta resulta limpia, eliminando toda aquella cenefa tan típica en las piezas anteriores. Adornando este contorno es frecuente hallar piñas en los extremos, balaustrillos fundidos en torno al cuadrón central y algún motivo de cráteras, ces o discretos vegetales fundidos enmarcando los brazos. Los nudos suelen ser de cuerpo prismático o tubular, sobre un nivel abocelado y rematados por medias esferas, aunque veremos que se dan otras variantes. En cuanto a su hechura y calidad, es notable la diferencia entre las cruces mayores de los templos, y otras piezas destinadas a un uso secundario o pertenecientes a alguna cofradía.

A diferencia de lo que sucedía en el siglo XVI, las cruces de este momento no suelen estar sobredoradas, salvo en algún caso el Cristo o el cuadrón central. Se buscaba un objeto funcional, alejado del lujo y del efectismo, aunque no por ello de baja calidad.

No contamos con demasiados ejemplares, puesto que fue habitual el aderezo de cruces existentes, como vemos sucedió en muchos templos vizcaínos. El año 1605 la parroquia de Etxebarri pagó 33 reales al platero "por echar algunas piezas que faltaban a la cruz y limpiarla"[33], en 1623 la iglesia de Santa María de Busturia pagó a Domingo de Guecho 105 reales por aderezar la cruz de plata menor "que estaba quebrada"[34], o en Lekeitio el platero Martín Escalante reparó en 1629 la cruz de difuntos de la parroquia[35].

33 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 399.
34 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas del 23 de febrero de 1623, sf.
35 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1628-

Como siempre, la documentación hace referencia a otras cruces que no han tenido la fortuna de llegar a nuestros días, por distintos avatares. Hay un buen número de referencias en este sentido.

La iglesia de Santiago de Bilbao encargó una cruz a Martín de Olarte en 1611[36], por cuya hechura recibió un pago aquel año y otro en 1615[37], y fue revisada "por los plateros de la villa" ese mismo año[38]. También en Bilbao, en 1622 se tiene noticia de que se donó al ayuntamiento una cruz de plata, junto a un misal[39]. De nuevo hallamos al platero Martín de Olarte en una obligación de hacer una cruz de plata para la iglesia de Nuestra Señora de Unza (Okendo, Álava) en 1629, comprometiéndose a realizarla "de la misma forma y echura que lo que antes tenia echo menos La doradura y el arbol mayor y la mançana del pie algo menor de suerte que lo que sele quitare al aman cana sele anada al arbol y los estremos y rremates de la dha cruz algo mas fuertes"[40]. En Markina-Xemein, la ermita de Santa Marina de Ylloro anotó un descargo de 705 reales por una cruz de plata que se había hecho en Sevilla en 1637[41]. Unos años después, la parroquia de San Juan Bautista de Axpe (Atxondo) pagó 621 reales y 22 maravedís por una cruz nueva de plata, "como mando el Sr Visitador"[42]. El año 1652 la iglesia de Lekeitio compró al platero de Mutriku (Gipuzkoa) una cruz de plata[43]; por aquellos años estaban activos en la villa guipuzcoana plateros como Francisco Arenas, Pedro de Leaegui o Guillermo de la Carrera. Aunque nos inclinamos a pensar que pudo ser obra del primero, pues unos años después (1657) se le encargó poner una imagen y un bulto en la cruz de plata[44], e hizo otras piezas para la parroquia. La iglesia de Berriatua pagó 103 reales en 1665 por una cruz nueva con su doradura[45]. Desde la segunda mitad de siglo, se anota además alguna cruz llegada desde las Indias, que comentaremos en otro apartado.

A pesar de no haberse conservado buena parte de estas piezas, las que hay actualmente constituyen un grupo variopinto que nos permite trazar el desarrollo de esta tipología durante las décadas del clasicismo.

Entre las piezas más antiguas cabría situar una cruz de Basauri (nº inv. 142), de factura muy elemental y que excepcionalmente es de las pocas que está marcada. Tiene los brazos rectos, compuestos por chapas de plata lisas, rematadas en los bordes por filetes moldurados en recto. En los extremos se añaden perinolas de jarrones clasicistas, aunque la superior se ha perdido. El nudo está parcialmente perdido, quedando únicamente la mitad superior, en media esfera lisa. Las superficies son absolutamente lisas, y sólo la cartela de Inri en el brazo mayor rompe esa sobriedad. Por el anverso, el Cristo es de anatomía magra, siendo lo más detallado el paño de pureza corto y los cabellos. Por el reverso, el cuadrón se llena con una placa con el Agnus Dei sobre el libro. A pesar de su sencillez y de su actual estado de conservación, resulta una obra comedida pero elegante. Fue labrada por el platero Sebastián de Castañeda, tal como informan las parejas de marcas que luce: una de ellas es la topográfica de Bilbao y la otra seguramente de artífice, CAS/TANEDA, además de la burilada. Su sencillez y las fechas de actividad de este platero, podrían situar la cronología de la pieza hacia los primeros años del siglo XVII, o quizás algo antes.

La completa desnudez de esta pieza tampoco fue la tónica habitual, y a pesar de que las cruces clasicistas hacen gala de sobriedad y huida del ornato, la mayor parte de los ejemplares son más ricos en lo decorativo. Al menos incorporan espejos y otras geometrías en los brazos, y los nudos llevan balaustres, costillas o figurillas fundidas. Un ejemplo lo tenemos en una cruz de Ondarroa (nº inv. 145). La estructura lineal se mantiene, pero rompe esta silueta la introducción de ensanches rectangulares en los brazos, rematados en jarroncitos y perinolas. Las chapas intercalan algunas cartelas rectangulares, junto a algunos pequeños detalles de cueros y flores. En el centro el cuadrón es circular y está dorado, con cabezas de querubines entre nubes repujados. El Cristo también es dorado, con un excelente estudio anatómico y los brazos rectos. Por detrás el cuadrón lo ocupa un medallón con la Virgen y el Niño, de regusto italizanizante. La cruz apea sobre una macolla cilíndrica, recorrida por costillas que enmarcan figuras fundidas y doradas de los Apósto-

1679. Cuentas del 4 de junio de 1629, sf.

36 AFB, municipal, Bilbao, antigua, caja 0138/002, f. 308v.

37 Id., fs. 327v y 344v.

38 AFB, municipal, Bilbao, actas de 1615, nº 39.

39 AFB, municipal, Bilbao, actas de 1622, nº 46.

40 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1541/009.

41 AHEB, libro de la ermita de Santa Marina de Ylloro, Markina-Xemein, 1622-1762. Cuentas de 1637, sf.

42 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista de Axpe, Atxondo, 1638-1725. Cuentas de 1639, fs. 3v-6v.

43 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1628-1679. Cuentas de 1652, sf.

44 Id., cuentas de 1657, sf.

45 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1658-1754. Cuentas del 2 de marzo de 1665, sf.

les. Al igual que el Crucificado y la Virgen del reverso, estas figuras exhiben poses miguelangelescas, con recios ropajes y robustas anatomías. Este nudo se completa con una medio esfera achatada decorada con querubines y lingotes, y por debajo asienta en una base de similar concepción. Hay que lamentarse que semejante obra clasicista quede en el anonimato, ya que no lleva punzones, y no hay pistas sobre ella en la documentación parroquial. De cualquier forma, no parece responder a los modelos que se labraron en Bizkaia, como veremos en adelante.

Como hemos visto, los modelos de cruz empleados en el primer cuarto de siglo constituyen la versión más depurada de cuantas cruces se labren en clave clasicista. Otro ejemplo que lo ilustra bien es una cruz de estandarte que perteneció a la cofradía de la Concepción de Elorrio (nº inv. 147). Al igual que sucediera con la pieza labrada por Castañeda, en esta obra la linealidad domina el diseño. Los brazos rectos, dejan la chapa de plata sin trabajar, con las superficies totalmente lisas. Únicamente una perinolas abalaustradas en los extremos la decoran. Al centro el cuadrón, circular, muestra por el anverso la escena de la Jerusalén celeste grabada, mientras que por detrás se ornamenta con una figura de la Inmaculada sobre la media luna, alrededor de la cuál es posible que fueran clavados querubines, a juzgar por las dimensiones de la Virgen y las huellas y orificios junto a Ella. El elemento de mayor interés de la pieza es el nudo. Es cilíndrico y corto, decorado con asas y ces fundidas, sin ornato. La base donde apea, de mayor diámetro, incluye inscripción de donación en capitales: ANTONIO DE ARICAGA 1624 / HIC POR SU DEBOCION EL ES / TANDARTE Y / A LA COFRA/DIA DE N.S. DE LA CONCEPCION. Es probable que se trate de una obra vizcaína, pero no lleva punzones. En esta misma tónica, y sin salir de la villa de Elorrio, la parroquia de San Agustín de Etxebarria conserva otra cruz de estandarte (nº inv. 148), cuya tipología y ejecución encaja bien en este primer cuarto del XVII. También de plata sin dorar, los vástagos son rectilíneos y lisos, sin tan siquiera remates balaustrales en los cabos. La maza es más rica decorativamente hablando, pero no muy diestra en su ejecución. Es cilíndrica con costillas fundidas que encierran parejas de espejos burilados. El cuerpo inferior es un toro muy abultado con ces fundidas, hojas carnosas y otros elementos geométricos burilados. El enchufe incorpora también gallones a buril, algo torpes. Y por la parte superior se cierra con cupulilla gallonada. Es posible que la obra se hiciera a imitación de la cruz de la Cofradía

Cruz procesional de Elorrio (nº inv. 150)

de la Purísima, y quien sabe si fruto del mismo taller. Tenemos noticia de que después de 1595 la fábrica de la iglesia pagó al platero de Mondragón Juan de Haegui por la realización de una cruz nueva, que había regalado Antonio de Urquizu[46]. Sin embargo no podemos confirmar que se trate de la pieza que nos ocupa. El donante era natural de la villa, aunque vivía en Sevilla en 1591[47], y al menos desde 1625 lo encontramos residiendo en las Indias[48]. Elorrio guarda además otras dos cruces clasicistas, de mayor calidad, y que responden fielmente al modelo más tradicional de cruz. La primera de ellas viene de la Purísima (nº inv. 150)[49] y su esquema la pone en relación con el modelo popularizado por Francisco Merino[50], que

46 AFB, municipal, Elorrio, libro de cuentas de San Agustín de Etxebarria, I. D-3, G 1835, f. 202; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 62.

47 AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR0087/038.

48 AGI, contratación, 5404, N8; AGI, Charcas, 67, N21.

49 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cruz procesional" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 238-239.

50 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 74-76; SANZ SERRANO, Mª Jesús,

alcanzó gran difusión durante buena parte del siglo. De perfil severo y muy austera en el ornato, contrarresta este aspecto con la inclusión de decoración figurada en los ensanches de los brazos, cuadrón y macolla. Los brazos son rectos, pero incorporan lingotes rectangulares con delicada labor burilada y óvalos, y en los ensanches de los extremos imágenes repujadas de muy buena factura, representando ángeles, en pie o recostados, con instrumentos de la Pasión. Los modelos para estas imágenes hay que buscarlos en estampas italianas, seguramente heredadas de las conocidas composiciones de Marcantonio Raimondi. Prácticamente igual solución iconográfica adopta una cruz de Copernal (Guadalajara), fechada hacia 1610[51]. En el centro el cuadrón está dorado y decorado con querubines entre nubes y la paloma del Espíritu Santo, otro esquema que se repite en cruces como la de Juarbe (Navarra)[52], o la Catedral de Vitoria-Gasteiz[53], por citar un par de ejemplos. A su alrededor exteriormente cuatro pináculos a modo de ráfaga. El Cristo está igualmente dorado, fundido y con un exquisito modelado anatómico. Su cuerpo muestra tensión, en una composición vertical, con los brazos prácticamente sin caida. El modelo vuelve a repetir las fórmulas de Merino.

Por el reverso, el medallón luce una escena de la Virgen sentada con el Niño sobre fondo de nubes y querubines, mientras las placas de los ensanches se ocupan con Dios Padre, David con el arpa, Moisés con las tablas y la figura de otro profeta recostado, de sabor romanista. El cañón es cilíndrico con gallones alargados, óvalos y puntas de diamante alternos, dando paso a la maza. Este nudo tiene un cuerpo abocelado decorado con costillas fundidas, que separan campos donde se insertan vegetales y espejos ovalados grabados. Sobre él, nudo cilíndrico con cuatro costillas fundidas que enmarcan relieves de los Evangelistas, bajo arquerías. Cierra la macolla una cúpula acostillada con el mismo programa decorativo que el bocel. No hay marcas que la puedan vincular a algún platero o taller concreto pero, tanto por la calidad de la obra como por los aspectos decorativos y formales que hemos descrito, hemos de pensar en algún artífice conocedor de los prototipos andaluces de Francisco Merino o Francisco de Alfaro que lograron gran difusión desde los inicios del siglo XVII. Muy similar a esta obra, es la cruz de la otra parroquia de Elorrio, la de San Agustín de Etxebarria (nº inv. 152)[54], aunque su estilo es aún más depurado, y apenas incorpora elementos figurativos. Los brazos son rectos con rectángulos resaltados y tornapuntas soldadas en el exterior, rematados por elementos abalaustrados. En los ensanches se encierran espejos ovalados. Al centro, el cuadrón circular muestra elementos grabados alusivos a San Agustín (corazón, mitra y tiara) y a su alrededor cuatro potencias de balaustres. El Cristo que preside nos habla ya de clasicismo puro, sin asomo de rasgos romanistas. Por el reverso, el cuadrón lleva imagen grabada de la Jerusalén celeste, con un diseño muy elemental. El enchufe lleva tornapuntas y costillas fundidas, enmarcando cuatro campos que lucen espejos ovales y rectangulares, junto a fronda abstractizada. Como ya hemos señalado al hablar de la cruz de estandarte de este templo, se tiene noticia de que después de 1595 llegó la donación de una cruz de plata, que había realizado Juan de Haegui[55], sin embargo, tenemos conocimiento de una cruz que este artífice hizo para Mondragón y su hechura y acabados son mucho más sencillos que el trabajo aplicado en ésta[56]. Por ello nos inclinamos a pensar que puede ser una obra vizcaína, aunque de algún artífice informado de los modelos andaluces y sobre todo vallisoletanos labrados hacia mediados de siglo.

Tampoco superará la mitad de la centuria otra cruz de Etxebarri (nº inv. 143), que representa otra variante en la tipología de cruces clasicistas, incorporando tondos en los extremos de los brazos y rompiendo la severidad estructural con añadidos de ces y balaustres soldados en su contorno. Además en los brazos se han sustituido los rectángulos en lustre, por marcos con querubines, y los espejos ovalados adoptan un formato más alargado alrededor de los tondos. Estas placas llevan figuraciones muy bien trabajadas con los Evangelistas, de tradición miguelangelesca (barbas revueltas, paños abultados), y

La orfebrería sevillana del barroco, I, Sevilla, 1976, pp. 142-143.

51 HEREDIA MORENO, Mª Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La Edad de Oro de la platería complutense*, Madrid, 2001, pp. 293-294.

52 ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco*, Pamplona, 2008, p. 173.

53 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 543 y 933.

54 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 62.

55 AFB, municipal, Elorrio, libro de cuentas de San Agustín de Etxebarria, I. D-3, G 1835, f. 202; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 62.

56 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 539, fig. 248.

Cruz de Etxebarri (nº inv. 143)

en el centro la repetida escena de ángeles entre nubes con la llegada de la paloma del Espíritu Santo. El Cristo tiene un tratamiento anatómico blando, con la cabeza caida hacia un lado y perizoma corto, rasgos aún de romanismo. Por el reverso, esta pieza muestra a la Virgen con el Niño, cuya factura sigue modelos del último renacimiento. Por este lado, los medallones incorporan relieves con los Padres de la Iglesia, y a una figura más en el vástago mayor, ocupando uno de los rectángulos, que es San Francisco. Las ces y los espejos se intercalan junto a la crestería clasicista, lo que sitúa la obra en una fecha temprana. El nudo por su parte, apoya sobre una columna toscana. La parte inferior y la cubierta adoptan parecidas soluciones, con tornapuntas pareadas y costillas fundidas, delimitando campos con vegetales geometrizados y lingotes realizados a buril. El cuerpo central es cilíndrico con cuatro campos para relieves de San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago el Mayor, y entre ellos costillas fundidas. Esta excelente cruz carece de marcas, pero no parece que esta variante fuese típica en los talleres vizcaínos. Hemos de buscar en platerías como la navarra para hallar piezas análogas, como en el caso de la cruz de Nuin, obra de Juan Múzquiz (+1633), que comparte con la nuestra muchos rasgos, y se realizó hacia 1619[57].

Como vemos en el esquema de las cruces clasicistas se dieron algunas variantes, como podemos ver en una cruz de Gernika (nº inv. 146). Lo más novedososo es la formulación de los brazos, trebolados y rematados en pico, en donde se intercalan ensanches ovalados. Las superficies se decoran con puntas de diamante, y botones ovales y rectangulares, trabajados con delicados zarcillos burilados, que se comunican por cadeneta romanista. A su alrededor se enriquece con tornapuntas fundidas enfrentadas, perinolas y eolípides en los extremos. En el centro el cuadrón lleva tallos y cueros repujados, enmarcando la cartela de Inri. Sobre él un Cristo fundido, de perizoma algodonoso y anatomía blanda, que ciñe sobre la cabeza una gruesa corona de espinas. Por el reverso, el cuadrón lleva chapa con San Pedro en su cátedra, ataviado como Sumo Pontífice, también de líneas suaves y hechura corpulenta. La cruz apoya sobre una macolla esférica aplanada en los polos, que se decora con hojas de acanto, y será un añadido posterior. Atendiendo a la plasticidad de las figuraciones, y a la incorporación de la clásica cadeneta romanista, la cruz no superará el primer tercio de siglo. Sin embargo, la ausencia de marcas, como viene siendo habitual, mantiene la pieza en el anonimato.

En este mismo sentido, pero más encaminada hacia un clasicismo sin matices, se encuadra una cruz de Zenarruza-Bolibar (nº inv. 151)[58]. Los brazos son rectos e incorporan rectángulos y óvalos relevados, con finos brotes vegetales, mientras la superficie se decora con recuadros y esquemas romanistas, en lustre y mate. Los únicos elementos dorados se han reservado a las figuraciones del cuadrón, el Cristo y los personajes de la maza. Esta pieza es tubular con un nivel bajo casi hemiesférico, otro abocelado y por arriba, un cupulín. Se llena de motivos vegetales cincelados sobre fondos picados, ca-

57 ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco*, Pamplona, 2008, pp. 174-175 y 252-253.

58 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 61.

bezas de ángeles y demás motivos geométricos. El nivel intermedio acoge figuras fundidas de los Evangelistas, bajo arquerías de medio punto. La composición de estas imágenes nos remite al romanismo, lo mismo que el esquema geometrizado de la decoración en los brazos. Sin embargo, esta fórmula pervivió durante buena parte del siglo XVII, y la pieza será ya del segundo tercio, muy similar a otras cruces labradas por plateros locales, como los Gardoqui[59].

Otra de estas cruces pertenece a la iglesia de Santa María de Bermeo (nº inv. 157). Mantiene la estructura de brazos rectos con terminaciones lobuladas, con botones relevados en los ensanches y lingotes rectangulares en los brazos. La superficie se decora con tornapuntas enfrentadas buriladas, sobre un fondo matizado. Alrededor se remata con jarroncitos fundidos, en los extremos de los brazos y alrededor del tondo central. Esta pieza lleva vegetales repujados y cartela de Inri, y delante de ella se sitúa un Cristo de anatomía bien modelada. Por el reverso, el medallón incluye a la Asunción de la Virgen, sobre nubes y ángeles. La maza es cilíndrica, con base hemiesférica con parejas de costillas, sobre ella una escocia lisa, un potente toro decorado con cabezas de ángeles, y el cuerpo central cilíndrico. Este elemento luce cuatro costillas fundidas, que definen campos para los relieves de San Pedro arrepentido, San Pablo, San Bartolomé y San Simón con la sierra, compuestos muy al gusto del último renacimiento. Sin embargo, la cruz está marcada en varias partes por los plateros Agustín Garín y Francisco de Lorena, activos superada la mitad del siglo XVIII. Seguramente estos artífices recompusieron una cruz clasicista de la iglesia, y estamparon sus sellos.

Los modelos más difundidos entre los plateros vizcaínos de este periodo, sobre todo desde el segundo cuarto de siglo, adoptaron formas muy severas, funcionales, en los que predominan los óvalos, espejos y rectángulos en lustre, junto con vegetales realizados a buril, sobre todo presentes en los nudos. La figuración queda reducida al cuadrón, manteniendo esquemas muy populares de otras platerías fundamentalmente castellanas. Entre las piezas más sencillas de esta modalidad, contamos con una cruz del convento de franciscanas de Areatza-Villaro (nº inv. 149). En ella los elementos geométricos se llevan el protagonismo, y únicamente unos discretos vegetales en los ensanches de los brazos y algún pequeño cuero en el contorno, rompen esta linealidad. La macolla sigue las pautas de los modelos clasicistas tradicionales en volumen, pero está vacía de ornato, tan sólo con unas costillas y ces fundidas. Su factura en general es discreta, y posiblemente obra de un artífice bilbaíno o acaso alavés, como vemos por cierta semejanza que guarda con la cruz de Zambrana[60].

Teniendo en cuenta las piezas que han llegado a nuestros días, el modelo vizcaíno más generalizado fue el que se desarroló en el taller de los Gardoqui, como vemos en la cruz de Santiago de Bilbao (nº inv. 154)[61]. Los brazos rectos, incluye decoración geométrica con relieves ovalados y rectangulares, que llevan delicados brotes burilados. Se rematan en perinolas (de fectura posterior), y por el exterior lleva además tallos vegetales fundidos dispuestos simétricamente. En el centro tiene medallón con vegetales carnosos y algún cuero, alrededor del Inri, y ráfaga de perinolas por fuera. El Cristo es una figura fundida muy esbelta, cubierto con paño de pureza corto y ungido con una recia corona de espinas. Por detrás, el cuadrón lleva imagen en relieve de Santiago matamoros, el titular del templo a caballo, en un paisaje arbolado. El nudo se estructura en varios niveles, estando el superior a modo de cúpula, el abocelado y el más bajo, recorridos por costillas y angelitos fundidos intercalando decoración vegetal burilada, sobre un fondo matizado. El cuerpo central es tubular dividido por aletones fundidos en cuatro campos, en los que se sitúan relieves de Santiago peregrino, Santo Tomás, San Pedro y San Andrés, sobre fondos de naturaleza o arquitectura. No lleva punzones, pero parece que encontramos información sobre ella en la documentación del templo. En las cuentas de 1659 se pagaron 18.836 reales a Martín de Gardoqui, por hacer de nuevo la copa de un cáliz, un hisopo nuevo y por la cruz mayor de la iglesia[62]. Por las características de la cruz que nos ocupa, es probable que este dato se refiera a ella. Siguiendo esta pauta se labraron otras cruces fuera de Bilbao, quizás debidas a artífices de la zona, como una pareja que encontramos en Bermeo. Una de ellas

59 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 602.

60 MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 572 y 962-963.

61 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 60-61; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 602.

62 Id., p. 61; AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas del 15 de mayo de 1659, f. 12.

pertenece a la iglesia de Santa Eufemia (nº inv. 155) y la otra a Santa María de Alboniga (nº inv. 158), y son muy parecidas entre sí. Los brazos son rectos con ensanches trilobulados y remates de jarrones fundidos. La superficie de los vástagos se decora con espejos ovales y lingotes rectangulares relevados, que incluyen finas labores buriladas. Y entre ellos se alternan ces, puntas de diamante y recuadros geometrizados. La cruz de Santa Eufemia tiene medallón en el centro que exhibe vegetales rizados repujados, con la cartela de Inri, tal como sucede en la pieza bilbaína. Pero la cruz de la Alboniga carece de cuadrón o medallón central. Respecto de los Cristos, son ambos figuras fundidas expirantes muy adelgazadas, con mayor gracia el de Santa Eufemia, por la torsión corporal. Esta pieza lleva por la parte trasera, medallón con la figura de Santa Eufemia, rodeada de hojas carnosas, de tipo romanista. Por su parte las mazas, siguen también un esquema similar, sin costillas ni otros añadidos fundidos, limitándose el programa decorativo a trabajos burilados de gallones, óvalos y vegetales. Sin embargo en la factura de estas mazas se aprecian diferencias, que permiten adscribir la cruz de Santa Eufemia a una fecha anterior a la de la Alboniga. Ninguna de las dos lleva punzones pero, como apuntábamos más arriba, no sería desacertado pensar que hubieran sido obra de plateros de la zona, conocedores de la obra de Gardoqui.

A este grupo de cruces, podemos sumar otra pieza compuesta con elementos clasicistas y añadidos posteriores. Se encuentra en la parroquia de la Asunción de Xemein (nº inv. 144), y en ella se aunan una macolla del XVII junto a la cruz propiamente dicha, neoclásica, realizada en 1854. La parte que nos ocupa arranca de un cañón cilíndrico decorado con vegetales geometrizados, y sobre él descansa un capitel corintio y un grueso bocel, recorrido por flores, cueros y máscaras. Encima de esta pieza se sitúa otro cuerpo abocelado con moldura de gallones, de mayor diámetro, y va decorado con elementos similares y querubines. Sobre todo ello apea el nudo hexagonal, de dos alturas y telescópico. El nivel bajo exhibe parejas de columnas toscanas y pináculos piramidales fundidos, mientras las columnas del nivel superior son de orden jónico y rematan en perinolas achatadas. En ambos cuerpos se disponen figuras de los Apóstolos fundidas y doradas, bajo hornacinas aveneradas. Las imágenes del nivel bajo representan a San Bartolomé, San Pedro, Santiago, Santo Tomás, San Andrés y San Juan, cada uno con los atributos que le son propios, y el resto de los Apóstoles se sitúan en el nivel superior, a menor escala. El nudo se cierra con cúpula achatada, decorada con vegetales y frutos, y sobre ella una pieza cúbica con punta de diamante y estípites fundidas en los ángulos. Por suerte lleva varias veces punzonado el sello del artífice: CAS/TANEDA, correspondiente al platero Sebastián de Castañeda. De hecho sería la que cobró de la fábrica de Santa María el año 1603[63]. Soluciones semejantes se produjeron en talleres castellanos, como vemos en macollas vallisoletanas[64] o madrileñas[65] de los primeros años del siglo, por lo que vemos que este artífice bilbaíno estaba bien informado y al corriente de los nuevos modelos imperantes en los focos principales.

Además de las obras conservadas, al menos hasta mediados del siglo XX, existía otra cruz clasicista perteneciente al desaparecido convento de la Cruz en Bilbao (nº inv. 153). No podemos detallar mucho sobre ella, pues únicamente se conservan unas fotos antiguas publicadas por Sesmero e Ybarra[66]. Siguiendo la escueta descripción del primero, la pieza tenía ornato de zarcillos, con imagen de la Inmaculada por la trasera rodeada de ángeles, y nudo de sección cuadrada con figuras de los Evangelistas. Con estos datos, y analizando su estructura con doble ensanche en los brazos, la generosa decoración figurada y vegetal recorriéndola, y el nudo poligonal con campos para figuras, las dobles columnas y demás apliques fundidos, le convendría una fecha temprana y una mano diestra. A este respecto, Ybarra añade que la pieza es de 1648, pero desconocemos el por qué de la concreción de dicha cronología.

Aparte de estas cruces mayores, en los templos podían contar con piezas de altar, lógicamente de menor tamaño, que a veces estaban confeccionadas de latón u otros metales. En Bizkaia la única pieza de altar que se conserva de este momento, se la debemos al platero Francisco Arenas (nº inv. 156). Se apoya en una base triangular de alzado troncopiramidal, que decora su superficie con vegetales y espejos ovales burilados, mientras las

63 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1603, f. 162.

64 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, figs. 227-229.

65 HEREDIA MORENO, Mª Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La Edad de Oro de la platería complutense*, Madrid, 2001, pp. 286-287

66 SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p. 145, láms, 157 y 158; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 287, figs. 543 y 544.

aristas llevan tornapuntas fundidas. Sobre este pie posa un elemento tubular con fina labor de flores a buril y base de gallones. Le sigue un gollete reticulado y arandela gallonada donde arranca la cruz propiamente dicha. Es de brazos rectos y lisos, rematados en vegetales fundidos, con cartela de Inri apergaminada. La figura del Crucificado de cuerpo esbelto, mantiene una torsión importante, y se tapa con perizoma de plegado lineal y generoso nudo en su izquierda. Identificamos al artífice de Mutriku (Gipuzkoa) gracias a las marcas de la base, F/ARE/NAS, quien confeccionaría la pieza a mediados de la centuria.

Siguiendo los esquemas de la cruces de plata, algunos templos tuvieron que conformarse con piezas que imitaban a aquellas, pero realizadas con metales menos nobles. Así mismo otro tipo de cruces, como las dedicadas a entierros, podían no ser de plata. Es el caso de una cruz de difuntos muy ajada de San Vicente de Arbatzegi. Imita el esquema de las cruces de comienzos de siglo, con brazos rectos ocupados por relieves geométricos, y ensanches en los extremos para tondos flanqueados por espejos alargados. Al centro el medallón está vacío y delante está un Cristo de chapa repujado, igualmente maltrecho. No lleva ningún tipo de decoración, y la funcionalidad llega a tal punto que por detrás es lisa. Siguiendo una tipología que arrancó en el tercer cuarto del siglo XVI, y logró adentrarse en el siglo XVII, existe una cruz de latón de lámina recortada en el Museo Vasco (nº inv. 1453)[67], procedente de Gordexola, que nos ilustra sobre otro tipo de cruces que pudieron existir en los templos. Esta llegó al beaterio gordejolano en 1611 tal como reza la inscripción: Al beaterio de Jordexola MDCXI. D. Po D Amassa. El C. D un Rto D Ca. Este tipo de obras se conocen por Burgos y otras partes de Castilla, aunque no se puede descartar que sean de importación. Otra pieza de metal la encontramos en Santa María de Montellano (Galdames), en la que la cruz clasicista se combina con algunos elementos del siglo XIX. Es de chapa plana, con brazos trebolados y doble ensanche en éstos, decorando la superficie con labor punteada de zarcillos, conchas de Santiago, estrellas y alguna geometría, muy torpe. El Cristo y la ráfaga que lo rodea serán piezas posteriores, pero la imagen de la trasera si parece coetánea a la cruz, una Virgen con Niño en su coronación.

Además de estas piezas, las referencias a la confección de cruces durante el clasicismo no fue tanta como las numerosas reparaciones y aderezos que se realizan sobre obras existentes, de las que sería muy largo enumerarlas.

Custodias

Se trata de una de las tipologías que durante el siglo XVII va a experimentar un notable aumento, debido fundamentalmente a los cambios litúrgicos promulgados tras el Concilio de Trento, en los que la eucaristía y su celebración pública tuvieron un papel preponderante. Así pues, la custodia como elemento para venerar y procesionar con el Santísimo Sacramento adquirió una significación especial dentro del ajuar de los templos.

En este sentido las piezas de tipo sol, y las portátiles fueron las piezas de mayor éxito. En Bizkaia la gran mayoría de las custodias clasicistas responde a este modelo que, como sucedía con las cruces, se ajustan a lo que se venía labrando en focos cortesanos, castellanos y del taller andaluz.

Siguiendo la clasificación propuesta por la profesora Martín Vaquero, en Bizkaia nos podemos ajustar a tres tipos de custodias, diferenciadas fundamentalmente por la concepción del nudo: de nudo de jarrón con o sin toro, ovoide con asas y de nudo prismático o con templete.

Al primero de los modelos se ajustan en general las piezas de mayor antigüedad, que todavía comparten rasgos del último renacimiento. Suelen ser piezas sencillas, funcionales y con muy poca concesión al ornato. Una de estas custodias procede de la iglesia de San Bartolomé de Abellaneda en Sopuerta (nº inv. 164)[68], que es un ejemplo del tipo de piezas prácticas y baratas que podían encontrarse en iglesias rurales. De plata en su color, carece completamente de ornato. El pie es redondo en realce convexo y otro plano para recibir al gollete con el que arranca el astil. El nudo es todavía deudor de los manieristas, liso e interrumpido por una pareja de molduras. Le sigue un pequeño gollete y una pieza en jarrón apla-

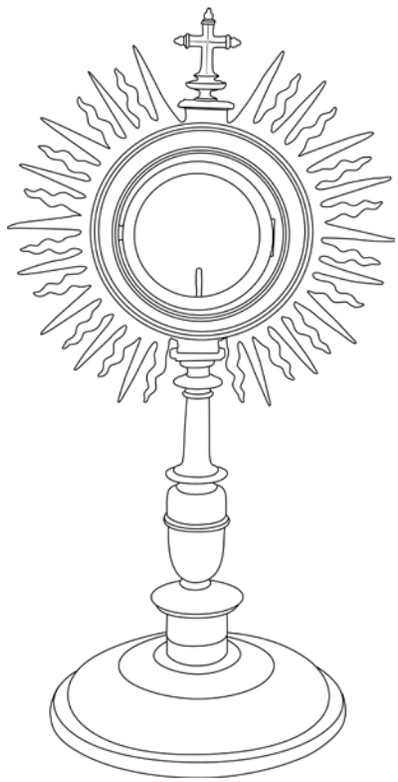
67 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, I, Burgos, 1998, pp. 453-454; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom.

68 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 65.

nada, que es la única agraciada con cuatro tornapuntas fundidas, repujadas y soldadas. El sol es también muy sencillo, plano y con alternancia de rayos rectos y ondulantes. El modelo es el estandarizado, aún con elementos retardatarios, lo que sitúa la obra hacia los primeros años del siglo XVII. Otra pieza igualmente sencilla, pero de mayor calidad se encuentra en Lamindao, Dima (nº inv. 163). El formato del pie y el gollete inferior son como los de la pieza encartada, aunque el nudo se acerca a lo ovoide. El expositor resulta desporporcionado respecto del resto de la pieza, con una discreta ráfaga de rayos rectos y flameantes cortos, y rematado en cruz de sección romboidal con perinolas. El único elemento decorativo de la pieza es la cabeza de angelito alado que hace de asiento a este sol. La factura de este expositor tan plano, así como la tipología del nudo pueden situar la obra hacia el primer cuarto de siglo. La pieza lleva un punzón poco legible, con lo que parece el rótulo MAVR o IVANR coronado, que no hemos identificado.

Más culta, elegante y proporcionada resulta una custodia sobredorada de esta misma tipología, de la iglesia de San Nicolás de Zaldu en Gordexola (nº inv. 176). El pie es bastante plano, con tres niveles, que no llevan decoración. El astil se compone de un gollete bajo, el nudo en jarrón con ecuador y una tercera pieza balaustral y esbelta donde asienta el expositor. Este viril es de rayos rectos y curvos alternos, con cruz de sección rombiodal con perinolas de remate.

No lleva marcas, como es habitual, pero su equilibrio compositivo nos habla de un artífice diestro, acaso vinculado a talleres madrileños. Bajo el pie lleva inscripción de donación: D. DIEGO DE AXCARAI LA DIO PARA EL SANTÍSIMO SACRAMENTO AÑO 1650. El oferente era capitán y se casó con la 16ª patrona de Begoña, María de Taborga Leguizamón, figurando ambos como patronos del templo bilbaíno al menos desde 1653[69]. Parece que vivió en Gordexola, en "Axcaray de Abaxo"[70], y también residió en Madrid[71], desde donde llegó esta pieza en 1652. En el documento de donación se dice que la custodia era "para poner descubierto al santissimo sacramento el dia del Corpus y el dia de la Degollación de San Juan"[72]. Y de hecho en el inventario de bienes de 1677 se describe como una "custodia de plata sobredorada, rodeada de rayos para la procesión del Corpus donada por el capitán Diego de Axcaray"[73].



Custodia de Gordexola (nº inv. 176)

En este grupo encaja también otra pieza del convento de Santa Isabel en Areatza-Villaro (nº inv. 168), de un formato más estilizado. El pie y el gollete responden a los modelos más tipificados, y es el astil el elemento que pone la nota diferencial a la obra. Tiene nudo de jarrón con toro y una sucesión de piezas torneadas abalaustradas hasta el expositor. Este sol es de chapa con ráfaga de rayos rectos y flameantes, y cruz plana y más alta en el centro. No hay marcas que permitan su adscripción a taller alguno, pero es posible que su factura pueda corresponder a la de la fundación del convento, hacia los años 30[74]. Quizás el modelo más unitario de custodia clasicis-

69 AFB, judicial, coregidor, civil, JCR1378/027.

70 AMGo, nº 69, libro 2 de actas, 1575-1596, Matrícula de hidalgos, f. 150r.

71 AFB, municipal, Gordexola, 70, leg. 2, libro de actas 5 (1649-1672), f. 31.

72 Id., Gordexola 0089/001, fs. 30v y 31v.

73 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1639-1714, fs. 65-69.

74 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

ta de esta tipología, lo podemos observar en una pieza de Atxondo (nº inv. 166), que sigue el mismo esquema compositivo desarrollado en los cálices o copones, salvo por el expositor. De plata en su color, es una custodia totalmente lisa, fabricada en chapa bastante gruesa. El pie es aplanado, astil abalustrado y nudo de jarrón con toro encima. El sol se rodea de rayos curvos y rectos alternos, estando éstos rematados por estrellas, y en la cúspide cruz abalaustrada con perinolas. Similar solución adquiere una custodia de Santa Engracia de Akorda en Ibarranguelu (nº inv. 160), que sin embargo lleva un sol que no le corresponde. Está labrada en recia lámina de plata, y lleva marcas de Valladolid, del contraste Juan Lorenzo (I/LO…/Ç…) y del artífice Aguilar (A/GVI/…). Atendiendo a la fecha de fallecimiento de Lorenzo en 1641[75], pudo ser confeccionada hacia la década de los años 20, cuando realizó la custodia para la Catedral de Vitoria-Gasteiz[76]. A medida que avanza el segundo cuarto de siglo, las custodias comienzan a incorporar cabujones de esmalte, y muchas veces las trazas se estilizan. El convento de la Mercedarias Misioneras de Berriz expone uno de estos ejemplares, aunque la pieza procede de su sede en Markina-Xemein (nº inv. 169). De plata sobredorada, tiene la base aplanada con dos niveles, estando el inferior decorado por cuatro botones de esmalte con diseños vegetales, alrededor de los cuales hay picado de lustre muy fino con tallos vegetales. Un toro con ces fundidas da inicio al astil, sobre el que posa un gollete con otros apliques esmaltados, que se repiten igualmente en el nudo de jarrón, rematado en toro y ces. Sobre esta pieza se dispone un elemento adelgazado que sigue el mismo esquema, con esmaltes, toro arriba y ces. El viril es de rayos rectos y ondulados, con cruz de sección romboidal alta y perinolas en los extremos. No hay punzones en esta pieza, pero lo delicado de sus esmaltes y lo equilibrado de su composición hacen pensar en un origen cortesano, en torno al segundo cuarto de siglo. Seguramente será la que quedó anotada en 1675 en la memoria de alhajas del convento[77].

El segundo modelo de custodia clasicista es una evolución de este anterior, desarrollando el nudo ovoide y enriqueciéndola con elementos fundidos, cabujones de

Custodia de Elorrio (nº inv. 167)

esmalte o varios anillos, complicando los perfiles. Una de estas custodias está en Elorrio (nº inv. 167)[78], llegada a la parroquia de San Agustín de Etxebarria fruto de una manda particular. El pie tiene dos niveles, uno en cuarto de bocel, donde hay esmaltes ovales y rectangulares alternos, y el segundo nivel es plano, recorriéndose ambos con labor picada de ces y vegetales. La parte baja del astil tiene un gollete, sobre un bocel con tornapuntas fundidas, que se decora con esmaltes ovalados y labor burilada alrededor. El nudo de jarrón incluye campos para esmaltes y ornato burilado, con costillas fundidas también buriladas. Le sigue un elemento alargado troncocónico con bocel bajo adornado con ces, y delgadas chapitas esmaltadas en desarrollo vertical. El sol es de rayos flameantes y rectos, éstos terminados en estrellas con incrustaciones de cristal de roca. El aro se decora con botones (que han perdido

75 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 206.
76 Id., p. 207.
77 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ01531/001.

78 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 398.

el esmalte) y más motivos picados. La cruz de remate está posada sobre un elemento aovado y es de sección poligonal con perinolas. Al pie, en el borde, lleva leyenda de donación en capitales: ESTA CUSTODIA MANDO HAZER JUAN OCHOA DE CARATE Y CEARRETA. AÑO DE 1627. La corrección, mesura y calidad de esta custodia hace pensar en un foco platero culto, como así lo confirma el marcaje que presenta, correspondiente al platero vallisoletano Andrés de Campos Guevara, CAM/POS[79]. Sobre el donante encontramos a uno que era vecino de Elorrio en 1614, tal como se cita en un escritura de obligación a su favor[80]. Sin embargo, en 1581 se nombró a un Juan Ochoa de Zárate alguacil de la Casa de Contratación[81], y seguramente sea este mismo el que figura en un listado de comerciantes vascos en Sevilla en 1598[82]. La custodia aparece citada en un inventario de alhajas de 1637, pero de la iglesia de la Purísima, como "una custodia de plata sobre dorada y esmaltada", y al margen "que la regaló Juan Ochoa de Zárate para su devoción"[83]. Así que en algún momento, ha mudado de parroquia.

La misma línea formal sigue la custodia de Berriatua (nº inv. 174) que sabemos se labró en 1636, según revela la inscripción. Está labrada en chapa gruesa, con el pie redondo aplanado, decorado por parejas de botones esmaltados en azul y picado de lustre de roleos en la superficie. Alternando entre estos campos, hay pequeñas volutas fundidas. El astil comienza en un gollete entre arandelas, decorado como el pie, con esmaltes y labor punteada. El nudo en ánfora resulta una pieza muy culta, con finos gallones burilados, parejas de costillas fundidas, botones de esmalte por pares y volutas interrumpiendo una moldura, más asas soldadas en la parte alta. El gollete troncocilíndrico lleva también esmaltes y labor picada. La pieza donde se asienta el viril es un elemento con volutas y tornapuntas que por un lado encierra un óvalo con esmalte azul, y por el otro sujetaría un cabujón, hoy perdido. El sol es de rayos rectos rematados en estrellas, y otros llameantes, y el remate de una cruz romboidal con perinolas. El aro del viril se decora con botones de esmaltes por un lado, y pedrería de colores por el otro, mientras la superficie se llena de roleos, tornapuntas y tallos burilados muy finos. En el interior del pie lleva inscripción de donación: ESTA CVSTODIA DIO JV(AN) DE IVARRA PAª LA IGLESIA PARROQVIAL DEL S(EÑO)R SAN Pº DE VERRIATUA. AÑO 1636. Al año siguiente de su donación hallamos la pieza referenciada en el inventario del templo, como "un rrelicario (que) ynvio Joan de Ybarra Veytia de plata sobredorada (que) dixo costo doçientos y çinquenta ducados en plata". El personaje era natural de Berriatua, lo encontramos como agente de negocios en la corte de Felipe IV[84] y llegó a ser Vizconde de Santo Domingo[85]. De nuevo, en el inventario de 1654 se detalla que era una "custodia de plata sobredora(sic) y esmaltada ynuiada(sic) por Joan de Ybarra para traer el santisimo el dia de Corpus y su otaba"[86].

Siguiendo los modelos de estas obras de primer orden, contamos con las de producción local, en las que se descubren algunas licencias que les otorgan su personalidad. Un ejemplo lo vemos en una custodia de colección particular, depositada en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 180), en la que se auna un nudo todavía influenciado por el bajo renacimiento, con la decoración burilada y los apliques fundidos más propios de un clasicismo maduro. El pie es aplanado, abocelado el nivel bajo y plano el superior. Se decoran, incluyendo la pestaña, con motivos de cadeneta, ces y vegetales geometrizados, y figuritas de ángeles y flores fundidas intercaladas. El gollete con el que arranca el astil, tiene el fondo picado con cintas y vegetales, y sobre él unas figurillas infantiles de fundición en pie, cogidos por las manos y asentados sobre una arandela. El nudo es ovoide con molduras en el centro, que separan a angelitos y costillas con puntas de diamante fundidos, por la parte inferior, y eses y flores por la superior. Los fondos de nuevo están picados con vegetales, sobre mate. Dos piezas cóncavas

79 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 208-210; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 598.

80 AFB, notarial, Lekeitio, N0310/0015.

81 AGS, Contratación, 5784, L. 3, f. 18v-19.

82 AZCONA PASTOR, José Manuel, *Possible paradises: Basque emigration to Latin America*, Reno-Nevada (EE.UU.), 2003, p. 428.

83 AHEB, libro de fábrica de la Purísima, Elorrio, 1597-1660. Inventario de 1637, sf.

84 ESPINOZA RÍOS, Javier Augusto, *Las finanzas del fervor. Las prácticas económicas en el monasterio de Santa Catalina de Lima (1621-1682)*, Lima (Perú), 2012, p. 123, en http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/4782/ESPINOZA_RIOS_JAVIER_FINANZAS_FERVOR.pdf?sequence=1

85 ALDAMA GAMBOA, José Patricio, *Berriatua*, Bilbao, p. 357-358.

86 Id., p. 365; AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657, f. 349v; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 286.

estriadas flanquean un gollete con cadeneta burilada, y de ahí parte otra pieza abocelada con tornapuntas fundidas y encima una troncocónica con similar ornato vegetal. El viril lleva en su base la cabeza de un angelito alado, que se repite a modo de pie para la cruz de remate. Los rayos son rectos y flameantes, y el expositor encierra una placa que muestra las palabras de Simón Pedro[87], por un lado: TUES / CHRISTVS / FILIVS DEI VI / VI QVI IN HVNC / MUNDVM VE / NISTI; y por el otro lado, la efigie de Cristo a cuyo derredor corre el texto: IHS. XPO. SALVA TOR. MVNDI. Sin embargo, esta placa no será original de la custodia, pues de hecho ambas piezas están marcadas por artífices distintos. La custodia lleva en el pie punzones del platero bilbaíno Domingo Fernández del Río (DOMINGO/DELRIO), cuya actividad hemos documentado entre 1639 y 1671. Y la placa del viril tiene una marca en la que parece leerse _/D´ALBANO. Invita a pensar en un autor italiano, y de hecho la composición del medallón encuentra paralelismos con diseños de plaquetas italianas del siglo XVI, casi idénticas por anverso y reverso a la de nuestra custodia[88].

Una más de las piezas de factura doméstica, se lozaliza en Lekeitio (nº inv. 181)[89], y en ella encontramos otras novedades que nos hablan ya del avance del siglo: el doble viril del sol y la cada vez más abundante presencia de elementos fundidos y decorativos, que rompen la sequedad propia del clasicismo anterior. Es de plata sobredorada, labrada en gruesa lámina de plata. El pie se decora con parejas de botones de esmalte en varios colores, costillas y tornapuntas fundidas, y vegetales burilados ocupando el fondo. El astil nace de un gollete con tornapuntas, que definen campos para esmaltes ovales y vegetales burilados. Se cierra con una cúpula, sobre la que hay un par de arandelas gruesas para apoyo del nudo. Esta pieza es cilíndrica, con gollete inferior, costillas fundidas, esmaltes y burilados de vegetales. Sobre este nudo hay un elemento de perfil abombado que parece un añadido posterior, quizás colocado para dar más altura a la custodia. Le sigue una pieza abocelada con ces y el sostén troncocónico donde apoya el expositor. Éste es de rayos rectos y ondulantes alternos, con apliques de pedrería en los extremos de aquellos, y también en la cruz de remate. En el aro se disponen botones esmaltados junto a cabujones de pedrería, mientras el fondo tiene picado de lustre con vegetales.

Al interior se añade un segundo viril, de rayos rectos y flameantes, muy delicado. No queda en el anonimato está excelente muestra del clasicismo maduro, pues lleva punzón en el interior del pie del platero de Mutriku (Gipuzkoa) Francisco Arenas, F/ARE/NAS. La obra fue un encargo realizado en 1654, en donde el platero se comprometió a realizar una custodia nueva, de acuerdo a una traza propia, para lo cuál recibió otra "custodia de plata de echura antigua de peso de treinta marcos y cinco onzas"[90], un trabajo que terminó de pagarse en 1658[91]. En un inventario del templo de 1735 se dice que era "la de corpus de buen peso, y labrada con mucho arte" y que se hizo "parte á expensas de la fabrica y parte de una limosna que adjudicó el Dr. Don Domingo de Cortazar"[92].

Unos años después, este mismo Arenas realizó otra custodia para el convento de dominicas de la villa (nº inv. 183)[93]. En esta pieza la decoración es muy rica, los burilados de hojas y ces resultan carnosos, y se ha prescindido de los botones de esmalte, sustituyéndose por óvalos y espejos fundidos. Hay además lingotes, ces y tornapuntas fundidos en distintas partes de la custodia, y no escapa de la decoración de flores y vegetales ni el cerco del viril, lo que sitúa la obra en un momento avanzado. De hecho en el pie, además de la marca de Arenas, a su lado está grabada la fecha 1674, cuando se terminó la pieza. Sabemos además que en el año 1675 se pagaron al platero 517 reales "por las echuras de la custodia", tal como se anotó en tal libro de visitas del convento[94]. La

87 Mt., XVI, 16.

88 En Bourgeoirs Anciens, http://www.bougeoirsanciens.com/medailles-du-xv°-siecle/plaquette-circulaire-recto-verso-en-bronze-dore-representant-le-christ-sauveur-du-monde-italie-xvii°-siecle/ ; y Cabeza de Cristo, en Metropolitan Museum of Art (Nueva York), nº 1975.1.1257.

89 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel, "El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya", en *Estudios de platería. San Eloy, 2010*, Murcia, 2010, pp. 185-194; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Vitoria, 2008, p. 74.

90 AFB, notarial, Lekeitio, N0252/0183.

91 Id., N0254/0165; AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1628-1679. Cuentas de 1656 y de 1657, sf.

92 RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, "Descripción sumaria de la villa de Lequeitio, 1740", en *Estudios Vizcaínos* 2, pp. 259-332, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, Bilbao, 1970,. p. 18.

93 BARRIO LOZA, José Ángel, "El paisaje construído", en GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel (ed.), *Lekeitio*, Bilbao, 1992, p. 196; CILLA LÓPEZ, Raquel, "El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2010*, Murcia, 2010, pp. 185-194.

94 Archivo del convento de Santo Domingo (Lekeitio), vaciado de algunos libros de gastos y visitas del convento, sf.

factura de esta obra se aproxima en muchos aspectos a la custodia que Arenas labró para la iglesia de San Pedro de Bergara en 1661[95], y encuentra igualmente puntos en común con otras obras algo anteriores de talleres castellanos y madrileños[96].

Otro de los modelos de custodias clasicistas, es el que incorpora un nudo en forma de templete prismático, de los que se conservan en Bizkaia magníficos ejemplares. Posiblemente la pieza más difundida es la custodia de Markina-Xemein (nº inv. 159)[97], labrada en Sevilla en 1619. Como señala Valdovinos, responde plenamente a los tipos sevillanos desarrollados durante el reinado de Felipe III. Tiene el pie cuadrado, con pestañas para sujetarla a una base. Los campos abocelados, llevan rica decoración vegetal grabada y repujada, donde se intercalan botones de esmaltes. En el centro hay un cuerpo troncopiramidal alabeado, con cueros, costillas fundidas y esmaltes cuadrados y ovales. El astil es una sucesión de cuerpos abocelados, jarrón, escocias y toros, que incorporan labores de picado de lustre, esmaltes y tornapuntas fundidas. El nudo es cúbico, de diseño arquitectónico, con casas enmarcadas por costillas y columnas fundidas delicadamente buriladas, que acogen placas de plata en su color de los Evangelistas. Se apoya en una base abocelada con más esmaltes y ces fundidas, y se remata con una cúpula delimitada por costillas, con esmaltes. Encima de esta pieza, va un jarrón en cuarto de bocel donde se dispone un cuello cilíndrico que sirve de enchufe al astil, y repite los esmaltes, los elementos fundidos y las labores grabadas. El sol por su parte es igualmente rico, con alternancia de rayos rectos y flameantes, siendo mayores los dispuestos cardinalmente, que además

Custodia de Markina-Xemein (nº inv. 159)

llevan bases cuadradas con esmaltes. La esbelta cruz de remate incluye también botones esmaltados, y también el aro los lleva acompañados de tornapuntas fundidas y motivos burilados. Esta custodia no está marcada pero, tal como se ha estudiado por diversos autores, sabemos que fue fabricada en Sevilla por "fulano Castillo" que vivía en la calle Gravador[98]. La donó Lope de Munive y Ortíz de Otaola, que residía en Sevilla y formaba parte de una de las familias de comerciantes más activas de la ciudad[99]. En su testamento dejó mandado hacer a su costa "una custodia para el Stmo [Santisimo] Sacramento de la Iglesia Mayor de Jeméin de la dicha Villa de Marquina, de hasta valor de 4.000 reales", si bien la pieza alcanzó

95 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 547, fig. 267.

96 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, fig. 302-307 y en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 92-93.

97 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 398; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 96-98; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 606; MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, p. 58.

98 AHEB, iglesia de Santa María, Markina-Xemein, papeles varios, sig. 2605/252-00.

99 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 96.

Custodia de Markina-Xemein (nº inv. 159)

los 5.000[100]. Hizo entrega de ella su sobrino Martín de Munibe, el 14 de octubre de 1619, que era propietario del Palacio de Munive y caballero de Santiago. Sobre el platero, Valdovinos informa de la existencia de uno llamado Martín Alonso del Castillo, fallecido en 1648, aunque hubo otros nombres, por lo que hasta la fecha no se ha podido aclarar[101]. Con esta misma compostura formal, aunque más severa y de menos riqueza decorativa, se conserva otra custodia posiblemente también sevillana del clausurado convento de Santa Susana de Durango (nº inv. 162). La pieza incorpora elementos de plata con otras partes de bronce dorado. El pie es cruciforme, con ensanches que llevan botones, y de donde parten sendas pestañas para su sujección. Sobre esta base un cuerpo abocelado, con botones esmaltados en azul, cueros repujados, tornapuntas fundidas y labor de vegetales grabada en el fondo. En los ángulos dejados entre la base cuadrada y el nivel redondo, se añadieron cuatro esmaltes triangulares. A continuación se levanta un cuerpo troncopiramidal de perfil convexo, que lleva esmaltes ovales en cada cada y tornapuntas fundidas encima. El astil se inicia con una arandela que lleva ces y un gollete con esmaltes. Y sobre él un jarrón ovoide con costillas y esmaltes donde asienta el templete. Su base abocelada incluye parejas de tornapuntas fundidas en cada faceta, y botones de esmaltes entre ellas. El nudo es cúbico, severo, con apliques rectangulares esmaltados y columnas toscanas fundidas en las aristas. Cada casa remata en frontones triangulares partidos, y sobre ellos una cúpula que repite el mismo ornato. El enchufe para el expositor lleva esmaltes alargados y base con tornapuntas fundidas. El sol es de rayos rectos y ondulantes alternos, con botones ovales en el aro, y otro viril interno muy plástico, con cueros y ces encadenados. No superará el primer cuarto de siglo su factura, inspirada en modelos escurialenses[102]. Algo más avanzada, y procedente de una manda particular, es la custodia de Portugalete (nº inv. 175)[103]. Siguiendo las pautas de las piezas andaluzas, el pie es cuadrado con pestañas para asentarla y llevarla en andas, bordeadas por cueros fundidos. Le sigue otro cuerpo cuadrado de menor tamaño, un tercero redondo con labor repujada de flores, hojas, tornapuntas y óvalos, y otro con borde de láurea, en general de una maestría sobresaliente. Los espacios sobrantes, por la superposición de los distintos cuerpos, se ocupan con placas finamente esmaltadas, triangulares, trapezoidales y ovales. Encima, hay una pieza troncopiramidal de sección cuadrada ocupada por más esmaltes y elementos fundidos. En el astil se conjugan distintas piezas cuadradas, con bases aboceladas, orejas y tornapuntas fundidas, con vaso ovoide y templete cúbico, todo cubierto de botones de esmalte, apliques fundidos y fondos picados. El nudo es una arquitectura clásica que acoge vanos de medio punto, en cuyo interior está la imagen fundida y cincelada de la Inmaculada Concepción, de plata en su color. Completan el nudo plaquitas de esmalte en los laterales, frontones partidos con volutas y cubierta esquifada con parejas de esmaltes en cada faceta, y ces en las aris-

100 AHEB, iglesia de Santa María, Markina-Xemein, papeles varios, sig. 2605/252-00.

101 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 97.

102 SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco, I*, Sevilla, 1976, p. 362, fig. 63.

103 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 359 y 378.

Custodia de Portugalete (nº inv. 175)

tas. La pieza donde asienta el viril es bulbosa con hojas de acanto repujadas y enchufe troncocilíndrico decorado con esmaltes. El expositor repite la habitual fórmula de rayos rectos y flameantes con cruz de remate de sección romboidal y perinolas, muy adelgazada. El cerco del viril se enriquece también con esmaltes ovales y dentro incluye un segundo sol. Como adelantábamos, la pieza llegó fruto de una donación particular. En el pie exhibe inscripción informando sobre ello: ESTA CVSTODIA DIO DE LIMOSNA / M(ART)IN DE BALLEZILLA CAPITAN GENERAL DE LOS / GALEONES DE LA PLATA A ESTA IGLESIA DE / PORTVGALETE I SE HIZO ANO DE 1641. El donante era natural de Portugalete (1570) y tuvo una importante carrera administrativa, naútica y militar[104]. Entre sus cargos destaca su nombramiento en 1606 como almirante de la Flota de Indias, en 1608 era general de la Armada en Tierra Firme, en 1612 almirante de la Armada en Indias, en 1615 general de la flota de Nueva España[105], etc. Además era caballero de la Orden de Santiago desde 1624[106]. Hacía la ruta desde Andalucía a las Indias, y precisamente perdió la vida en Veracruz en 1635[107]. Por este motivo, y también por algunos rasgos de la pieza, como la abundancia y riqueza de los esmaltes, se ha considerado que pudiera ser obra peruana, sin embargo, nos inclinamos a considerarla sevillana. Apoyando este supuesto, está el dato aportado por Barrón sobre la visita al obispado de Santander de un comisionado por el Papa en 1660, que vio la custodia de Portugalete y dijo que "era de bellísima factura, hecha en Sevilla, que pesa dos mil ducados de plata"[108]. A ello se añade el formato de la pieza, que muestra elementos típicos de talleres sevillanos, como la hechura del expositor, el nudo cúbico, el pie al que le sigue un elemento de facetas alabeadas… aunque no hay que olvidar que estos rasgos se exportaron también a los modelos peruanos[109]. En los sucesivos inventarios del templo, se cita la custodia y a su donante, como sucede en el de 1656, que la anota en estos términos: "custodia grande dorada y grabada de plata que dio de limosna el general Martín de Vallecilla"[110]. Sin embargo la incógnita sobre su origen se mantiene, pues tampoco en su inventario *postmortem* se aporta ninguna información sobre la custodia, ni tan siquiera se cita[111].

Posiblemente podamos pensar en un origen sevillano también para una custodia de la iglesia de la Pu-

104 AGI, méritos y servicios: general Martín de Vallecilla, patronato, 258, N.8, G.5, R.1.

105 BAÑALES GARCÍA, Goio, *In insula maris. El mundo naval de Las Encartaciones*, Bilbao, 2014, pp. 253, 255, 506, 759 y otras; CIRIQUIAIN GAIZTARRO, Mariano, *Monografía histórica de la muy noble villa y puerto de Portugalete,* Bilbao, 1942, pp. 93-215ss.

106 AHN, consejo de Órdenes, expedientillos, N.952.

107 AGI, papeles de armada, Contratación, 2997; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 194.

108 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 379, nota 58; recogido de CASADO SOTO, José Luis, "El itinerario de Zuyer y el proceso de erección del obispado de Santander, 1660", en CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, 1980, p. 175.

109 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 98.

110 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, pp. 520-521.

111 Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, M-174, fs. 205-210, nº 59427.

rísima de Elorrio (nº inv. 172), soberbia en su factura, aunque no lleva esmaltes. Mantiene el formato cruciforme, de base cuadrada con extensiones para los remates soldados que permitirán el asiento de la pieza. Se decoran éstos con cabezas de ángeles y acantos fundidos.

Encima de este cuerpo, otro redondo en cuarto de bocel que luce ornato repujado de flores, frutos, acantos y espejos ovales. El astil es complejo, con una primera pieza troncocónica cuadrada, asiento de jarrón, gollete, subnudo ovoide y nudo en templete, todo aderezado con tornapuntas fundidas, espejos ovales y labores de picado. El templete es arquitectónico, con columnas toscanas en las aristas, y apliques rectangulares en cada casa, donde se graban delicados tallos. Remata esta pieza un cúpula con cabecitas de ángeles y tornapuntas fundidas, y en la cornisa cuatro pináculos piramidales. El expositor arranca de una pieza bulbosa con acantos, y el sol es de rayos rectos y ondulantes, al que le falta parte de la cruz. El aro lleva en los puntos cardinales cabecitas de ángeles fundidas. Exhibe leyenda en el borde del pie: MISERI / CORDIA / ET / VERITAS / CUSTO / DIVNT / REGEM, pero no tiene marcas. La exuberancia de los elementos decorativos, su plasticidad, así como la generalización en el uso de apliques fundidos, sitúa la obra en un momento avanzado del clasicismo del segundo cuarto, y optamos por vincularla con talleres sevillanos. De hecho, es conocida la nutrida presencia de gentes vascas y de Elorrio en Sevilla, vinculados al comercio, a los navíos y al negocio con las Indias[112]. Quién sabe si alguno de ellos con ciertas dádivas podía haber hecho posible la confección de esta obra para su parroquia de origen. Aunque nada señalan los libros parroquiales al respecto.

A la nómina de custodias, se suman otras piezas sueltas que son testimonio de las obras que había en los templos. Una de ellas es un viril de Larrabetzu (nº inv. 296), con ráfaga de candeleros, ces contrapuestas y pomitos fundidos, hechura que la sitúa en los albores de la centuria; también hay otras piezas que se han combinado con elementos de factura posterior, como un viril de Ea (nº inv. 177), de rayos rectos y flameantes con estrellitas de remate, acoplado a un astil y pie de finales del XVIII, u otra custodia de Gorliz (nº inv. 186), que auna un viril con esmaltes y su enchufe del XVII, con un astil y un pie dieciochesco.

Por otra parte, no todos los templos contaban con los recursos económicos suficientes, como para hacer frente al coste de una pieza de plata. Por lo que en algunos casos se realizaron de bronce o latón, al que luego otorgaban un acabado más noble. De esta naturaleza se conservan piezas en Muxika (nº inv. 75-M), un viril suelto de Arantzazu (nº inv. 78-M), otro par de custodias de colección particular depositadas en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 76-M y 77-M) de factura severa, una original custodia de Arrankudiaga aderezada con elementos neogóticos y clasicistas (nº inv. 79-M), que imita los modelos con viril tubular, y por último una custodia tallada en madera y después dorada de la parroquia de San Juan Bautista de Leioa (nº inv. 80-M).

Además a través de Ybarra tenemos conocimiento de una custodia de San Juan de Berriz, que fue adaptada para acoger reliquias con posterioridad, pero en la actualidad está en paradero desconocido[113].

La documentación por su parte, arroja otros datos sobre custodias fabricadas en este periodo, aunque la denominación "custodia" es confusa, pues puede hacer referencia a hostiarios, copones u otros contenedores para el Santísimo Sacramento. En Gautegiz Arteaga el visitador en el año 1636 mandó hacer diligencias para recuperar la custodia que la Marquesa de Ladrada había regalado a la iglesia, y que se había vendido a Lekeitio hacia 1625[114]. Fue un regalo enviado desde Madrid por dicha marquesa, y se vendió por 32 ducados, empleándose el dinero obtenido para aderezar el órgano de la iglesia[115]. La parroquia de Santa María de Busturia en 1639 pagó 84 reales al platero Domingo de Guecho por las "hechuras de la custodia del Santísimo"[116]. Otra custodia más había en San Juan Bautista de Leioa en 1642, cuando se abonaron 66 reales al platero Melchor del Río, y otros 7 ducados en 1648[117]. En Mendexa compraron en 1642 una

112 BARRIO LOZA, José Ángel, *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica, I,* Bilbao, 1989-1991, p. 228; ECHEGARAY CORTA, Carmelo, *Geografía general del País Vasco-Navarro, Provincia de Vizcaya*. II, en CARRERAS y CANDI, Francisco (dir.), Barcelona, 1911-1925, p. 72; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fernando, "Castilla, Sevilla y el País vasco en la segunda mitad del siglo XVII", en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco, 4,* Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 287-295.

113 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, fig. 839.

114 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1633-1694. Visita del 5 de septiembre de 1636, sf.

115 Id. Cuentas del 18 de octubre de 1639, sf.

116 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas de 1639, sf.

117 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista, Leioa, 1620-1663. Cuentas del 8 de enero de 1642 y cuentas del 30 de enero de

custodia nueva de plata sobredorada que costó 84 reales[118]. El platero Juan de Gardoqui hizo en Errigoiti una custodia para el Santísimo en 1645, por lo que recibió 20 ducados más otros 21 reales de vellón de plata, por lo que faltaba[119]. Este mismo artífice realizó una custodia nueva para la parroquial de Arrigorriaga en 1648, por 128 reales y medio[120]. De Madrid llegó una custodia nueva en 1665 para la iglesia de Iurreta[121]. La parroquia de San Pedro de Murueta (Orozko) hizo un descargo de 57.902 maravedís por la "custodia del sagrario" en 1667[122]. Y a esta lista se pueden añadir noticias de arreglos, aditamentos y composturas diversas sobre otras custodias, que pueden corresponder a piezas clasicistas o ser de factura anterior.

Copones

Una de las novedades introducidas por el Concilio de Trento, al hilo del impulso otorgado a la eucaristía, fue el empeño que se puso en ofrecer la comunión a los fieles de manera más frecuente. Estas disposiciones lógicamente condicionaron la morfología de los contenedores para las Sagradas Formas[123]. Los templos solían contar con recipientes discretos, no demasiado grandes, pues no había sido preciso dar cabida a muchas Formas, sin embargo los preceptos trentinos provocaron la renovación de estas cajas, desde entonces de mayor volumen y prestancia. Respecto de su hechura, en el siglo XVII mantuvieron el mismo formato desarrollado en los cálices, con una pervivencia en los modelos importante, que alcanzó la siguiente centuria. Dentro de estas piezas se pueden distinguir varios momentos y subtipos. Por un lado, como es habitual no se produjo una ruptura rápida y total con los anteriores modelos manieristas, sino que se dio una convivencia de elementos en un momento de transición, cuando encontramos piezas que pueden mantener un nudo ovoide con otros motivos del nuevo repertorio. El clasicismo más puro, al igual que ocurre en los cálices, prescinde del ornato relevado, dispensando mayor importancia al aspecto estructural. El equilibrio compositivo entre las partes es primordial, y el ornato se relega a labores casi planas, a motivos vegetales o geométricos picados, con la inclusión de botones de esmalte en algunas piezas más lujosas. La traza del pie y el astil es trasladable a la de cualquier cáliz, y en las cajas por su parte se observa algo más de variedad.

En las piezas del primer cuarto vemos aún la presencia del nudo ovoide, como sucede en un copón de la iglesia de San Esteban de Iratzagorria en Gordexola (nº inv. 188). El pie es redondo, bastante plano, con una pestaña baja, un primer nivel abocelado y el segundo en ascenso troncocónico hasta alcanzar el nudo. Este elemento es ovoide liso, con el único adorno de una moldura en la parte superior de la panza. Sobre él una pieza troncocónica moldurada arriba, que da paso a la caja. El contenedor es cilíndrico, con la subcopa esferoidal y una cenefa estriada en la parte inferior. La parte central de la caja exhibe una inscripción eucarística grabada[124]: O SACRVM CONVIVIUM IN QVO CHRISTVS SVM MARTIR +. En la boca del contenedor lleva moldura y la tapa es cupuliforme abultada, de dos niveles, rematada en cruz de sección romboidal con perinolas, que se ensancha en la base. La hechura y perfil de esta cubierta parecería más propia de fórmulas del barroco pleno[125]. Por el reverso del pie, el copón ostenta marca frustra del platero: DO/DGUECHO, correspondiente a Domingo de Guecho, quien lo confeccionaría seguramente entre 1616 -cuando hemos documentado el inicio de su actividad- y 1625, atendiendo a la morfología del nudo. Hacia esas fechas o poco más, se labraría un copón de la parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio (nº inv. 191). En esta pieza lo más llamativo es el desequilibrio estructural entre el pie y el astil, comparándolo con la voluminosidad de la caja, aunque no es algo inhabitual en otras piezas del clasicismo[126]. La base es redonda con generosa pestaña, a la que sucede un primer nivel decorado con

1648, sf.

118 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Cuentas del 20 de julio de 1642, sf.

119 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1613-1654. Cuentas del 24 de marzo de 1646, sf.

120 AHEB, libro de fábrica de Santa María Magdalena, Arrigorriaga, 1621-1708. Cuentas del 2 de noviembre de 1648, sf.

121 AHEB, libro de fábrica de San Miguel, Iurreta, 1656-1830. Cuentas del 24 de enero de 1666, sf.

122 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Murueta, Orozko. Cuentas del 23 de julio de 1667, sf.

123 ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco*, Pamplona, 2008, pp. 165-166.

124 Texto eucarístico atribuido a Santo Tomás de Aquino, incluido como antífona del Magníficat en la víspera de la fiesta del Corpus Christi, en http://www.corpusthomisticum.org/pcx.html#91643

125 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 66-67.

126 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600, I,* Burgos, 1998, p. 332.

Copón de Zeanuri (nº inv. 196)

motivos de ces y vegetales grabados. El nivel con el que se da inicio al astil está también decorado, recorrido longitudinalmente por gallones excavados. El astil luce un nudo ovoide, que repite el ornato del pie. Y sobre él se dispone una arandela cóncava estriada y un elemento troncocónico con orla de galloncitos excavados, donde apoya el contenedor. Éste es hemiesférico achatado con una pestaña en la boca y sin decoración, aunque lo más notorio es la tapa, organizada en varios niveles: uno abocelado, el segundo troncocónico con base plana y bocel superior, y el útlimo un remate abalaustrado con esfera moldurada en el ecuador, que sostendría una crucecita perdida. Es una pieza aparente, y quizás de plateros vizcaínos, aunque carece de punzones. Otro copón en el que es notable el protagonismo de la caja con respecto al resto de los componentes, se encuentra en Arrankudiaga (nº inv. 194). Además lo mismo que sucedía en el caso de los cálices, a medida que avanzaba la centuria, se fue introduciendo el nudo de jarrón, normalmente con toro, como vemos ya en esta pieza. De plata sobredorada, tiene pie redondo y astil abalaustrado, en el que se ha roto ya con la sobriedad y verticalidad de los primeros momentos. El nudo es de jarrón achatado y bastante discreto, con toro abultado. La caja es hemiesférica lisa con cubierta elevada en varios cuerpos abocelados, hasta rematar en base de tornapuntas donde apoya una cruz de brazos romboidales con perinolas. Tanto la superficie de este contenedor, como las distintas partes del astil y el pie, exhiben roleos y otros vegetales burilados muy finos. No hay marcas en este copón, pero atendiendo a la hechura del astil y al repertorio decorativo hemos de pensar en una confección hacia mediados de siglo, sin descartarse la posibilidad de atribuirla a un taller bilbaíno. Mucho más estandarizado es el formato de un copón de la iglesia de San Miguel de Zalla (nº inv. 203)[127], de plata en su color, que responde a los modelos más populares de cálices clasicistas. Tiene pie redondo con dos alturas, astil abalaustrado de silueta muy vertical, con nudo de jarrón y pequeño toro, gollete cilíndrico abajo, y cuello troncocilíndrico encima. La caja es esferoidal en su parte baja, con una moldura en la boca, y cerrada con tapa realzada en dos cuerpos abultados, uno abocelado y el otro cupuliforme. Rematándola una cruz con brazos de sección romboidal y perinolas. No tiene marcas, pero lo común de su hechura pudiera ajustarse al tercer cuarto del siglo XVII, si bien se siguieron realizando piezas en esta misma clave hasta el siglo XVIII. Respondiendo a idéntica corriente, la iglesia de San Antón de Bilbao tiene un copón de lo más tipificado en cuanto a su estructura (nº inv. 198)[128]. Estuvo sobredorado aunque ha perdido parte del baño, y muestra delicados motivos burilados a base de ces, vegetales geometrizados y alguna costilla, muy desgastados y repartidos por la caja y la tapa. En la bilbaína parroquia de Abando se conserva otra pieza que insiste en el mismo patrón (nº inv. 199). En este caso, no lleva ningún tipo de decoración, salvo una inscripción de propiedad en la pestaña del pie. A pesar de la codificación que muestra en su conjunto, resulta una pieza muy equilibrada y proporcionada, que manifiesta la plenitud del clasicismo, superada la mitad de siglo. Por aquellas fechas se labró otro copón, que se guarda en la parroquia de San Pedro de Bedarona en Ea (nº inv. 201). Es todo liso, de plata en su color, y la mayor novedad es el nudo,

127 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 63.
128 Id.

ovoide pero muy adelgazado. La caja es hemiesférica achatada en la mitad inferior, y con tapa abultada en varios cuerpos rematada en la habitual cruz. Conocemos al artífice, ya que muestra marca incompleta por el reverso del pie: F/…/NAS, el punzón del platero mutrikuarra Francisco Arenas. Un formato de nudo similar se observa en otro copón de la iglesia de San Martín de Presa en Karrantza (nº inv. 202). Además de esta característica, hay que señalar de nuevo la disparidad de volúmenes entre la caja y el resto, y también la inclusión de una arandela de considerable diámetro bajo el nudo, poco frecuente en este tipo de piezas que buscan mayor verticalidad en el astil. No lleva punzones, pero podría ser de factura vizcaína. De la misma saga de plateros, la parroquia de la Asunción de Lekeitio tiene un copón (nº inv. 204), que presenta una hechura mucho más estandarizada. Tiene marca frustra bajo el pie, con las letras P/A..., que adjudicamos al platero Pedro de Arenas. La pieza es además muy parecida a otro copón de los Arenas, en este caso de Juan, conservado en la iglesia de San Martín de Gorriti (Gipuzkoa)[129]. En este mismo templo, se guarda otro copón de plata sobredorada que de nuevo hace gala de una voluminosa caja. El astil arranca con una arandela muy pronunciada y el nudo es de jarrón con toro. La tapa se articula en varios niveles, abocelado y de cúpula, con remate de cruz romboidal y perinolas. Sabemos que en 1622 la fábrica de la iglesia pagó al platero Domingo de Guecho por un copón de plata nuevo[130], sin embargo no será éste que será de factura posterior. Es posible que fuera obra de alguno de los plateros de Mutriku (Gipuzkoa), pues en la segunda mitad de siglo son los Arenas o Guillermo de la Carrera los que trabajaron para dicha parroquia[131]. Además de estas obras labradas en el ámbito local, se conserva un copón de taller cortesano en la iglesia de Santiago de Zeanuri (nº inv. 196). Está realizado en plata sobredorada, tiene el tradicional pie redondo clasicista, pero el astil incorpora un nudo ovoide que se aleja del tipo más común. De hecho es posible que el astil haya sido modificado, tal como se intuye en el gollete inferior, y también porque resulta un tanto baja la disposición del nudo. La caja es hemiesférica achatada, con tapa abocelada y cúpula muy abultada donde lleva cruz de sección romboidal con perinolas. La pieza llegó a través de una donación, tal como informa la inscripción grabada en el reverso del pie: ESTE COPON DIO EL SECRETARIO PEDRO HVRTIS DE YPINA PARA LA YGLESIA DE SANTIAGO DE YPINA EN VIZCAIA AÑO DE 1664. Pedro Ortiz de Ipiña Ochandiano (1608-1670) era natural de Otxandio con vínculos familiares en Zeanuri. Se trasladó a vivir a Madrid, ocupando el cargo de escribano de Cámara del rey en 1650[132] y al menos hasta 1668[133]. Próximos a la inscripción se encuentran los punzones de Madrid Corte y de artífice, AD…/GA…, que aún incompleto ha de ser el correspondiente al platero Andrés Garro[134].

A este grupo de copones severos, se suman otras piezas a las que se ha incorporado algo más de aparato ornamental y sobre todo esmaltes. Uno de estos copones procede de la catedral de Santiago (nº inv. 189)[135], y además es obra local punzonada. De plata sobredorada, el pie sigue la pauta acostumbrada con dos alturas, la primera de ellas luciendo esmaltes ovales con diseños geométricos. El astil se inicia con un gollete cilíndrico liso y le sigue un nudo aovado decorado con otros tantos esmaltes, circundados por labor picada de ces. Encima hay un grueso bocel y el cuello, estrecho y liso. La caja es de perfil hemiesférico con cierta conicidad, y en ella hay más botones de esmaltes con motivos picados alrededor, muy perdidos. Se cierra con tapa abocelada, recorrida también por esmaltes, que tiene un doble resal-

129 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 523, fig. 200.

130 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1608-1625. Cuentas de 1622, sf.

131 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1628-1679. Cuentas de 1652, 1656, 1657, 1661, 1664, 1667, 1669, 1671, 1677, 1681, etc, sf.

132 AHN, Consejos, 35059, exp. 12.

133 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1564/032, JCR1356/011; HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, 1668, p. 6, disponible en pdf en https://books.google.es/books?id=SXo5jrVJXZMC&lpg=PP10&ots=pu4v-ZaobMD&dq=%22pedro%20ortiz%20de%20ipi%C3%B1a%22%20XVII&hl=es&pg=RA1-PT80#v=onepage&q=%22pedro%20ortiz%20de%20ipi%C3%B1a%22%20XVII&f=false

134 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 92.

135 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 63; BARRIO LOZA, José Ángel, *Monumentos de Vizcaya, I*, Bilbao, 1989, p. 97; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en VV.AA., *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 161-162; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la Catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, p. 107.

Copón de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 189)

te en el centro donde va la cruz de remate. En el fondo del pie lleva marca del platero bilbaíno Martín de Olarte (M/OLARTE), a quien la fábrica de Santiago hizo un descargo en 1620, por una "custodia de plata dorada"[136]. Los artífices locales tenían conocimiento de las nuevas pautas estilísticas, y en este tipo de obras más ricas, incorporaron los esmaltes, sin embargo todavía se descubren rasgos anteriores, como la composición del nudo, que hablan una vez más del carácter conservador de los talleres plateros bilbaínos. Los modelos procedían de focos cortesanos, castellanos muchas veces, y sus obras se distinguen por una mayor coherencia y equilibrio entre las partes. Precisamente de porte más elegante y culto, es otro copón de Lekeitio (nº inv. 190)[137], que pudo tener aquel origen. Es de plata sobredorada, con pie redondo en el que se sueldan cuatro pestañas rectangulares con motivos vegetales en relieve. El primer cuerpo del pie incluye cuatro botones de esmalte, de pasta blanca con diseños geometrizados en rojo y verde, muy vistosos. A su alrededor corre una cenefa burilada con ces, rombos y tallos muy finos, y un escudo compuesto que posiblemente sea alusivo al donante. Es blasón partido y semicortado, con el centro ocupado por las cadenas de Navarra, a la izquierda lobo rampante, y a la derecha, cruz de Calatrava arriba, y tras bandas con tres fajas, debajo. El gollete del astil, se enmarca por arandelas, e incluye labor burilada en la misma línea que el pie. El nudo es de jarrón con toro exvasado. Lleva la parte inferior decorada con costillas a buril, y en la panza esmaltes en rojo y blanco, con ces contrapuestas buriladas entre ellos. El toro no escapa al ornato, con más labor de cartuchos y roleos a buril, y tampoco el cuello superior, con parejas de lingotes grabadas. La caja es hemiesférica alargada, con costillas planas emparejadas soldadas en la parte baja, subiendo hasta la panza donde les siguen sendas puntas de diamante. Entre ellas se disponen esmaltes ovales tricolores, en acomodo horizontal. Próxima a la moldura de la boca, corre una cenefa muy fina con trabajo de burilado, a base de tallos, ces y pequeños lingotes. La tapa es plana con un destacado resalte campaniforme en medio, moldurado en su mitad, donde hay veneras fundidas (abajo) y esmaltes (cúpula), todo flanqueado por ornato a buril. Remata una cruz con brazos de sección romboidal. Su hechura, uniformidad y calidad, en la que destacan los esmaltes, hace pensar en un artífice vinculado a algún taller de la Corte[138], que pudo labrarlo hacia el segundo cuarto de siglo. Otra pieza que puede ser también cortesana, es un copón del convento de Santa Ana en Elorrio (nº inv. 192), que también incluye esmaltes. El pie es redondo con pestaña y tres niveles escalonados, decorándose el abocelado con cuatro botones esmaltados de diseño radial con gajos en color azul. El astil es abalaustrado, pero resulta corto, con un jarroncito que luce otros cuatro botones que han perdido la pasta vítrea. El contenedor incluye otros esmaltes como los del pie, en azul y verde, que se envuelven por finísima labor burilada de ces, tallos y puntas de diamante. La copa se articula en otros tres niveles, como los de la base, incorporando los correspondientes esmal-

136 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1619-1656. Cuentas de 1620, f. 3.

137 BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom.

138 Las parejas de costillas planas sobre las que van puntas de diamante las encontramos en un cáliz del convento de las Teresas de Sevilla, en SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco, I*, Sevilla, 1976, p. 352, fig. 38.

tes en el nivel del bocel. Los otros cuerpos superiores se escalonan, terminando en cúpula donde posa la cruz de remate. La composición de esta obra opta por formas más redondeadas y achatadas, pero igualmente equilibradas. No hemos visto piezas análogas en Bizkaia, y tampoco el diseño de los botones de esmalte responde a los modelos más divulgados. De hecho es en piezas de posible origen mexicano donde se encuentran esquemas similares[139], aunque optamos por considerar nacional a nuestra obra. Apoyando esta hipótesis, permite una comparación con un copón del monasterio de Santa Sofía en Toro (Zamora), obra del platero vallisoletano Gaspar de Aranda, fechado a mediados de siglo[140].

Estas obras cultas, contrastan con las más populares y con otros modelos menos habituales, como los copones sin pie, que recuerdan mucho a los hostiarios. En Bizkaia contamos únicamente con uno de estos ejemplares en la iglesia de San Martín de Forua (nº inv. 197). Apoyado sobre una discreta base redonda, la caja es hemiesférica, lisa, con una pestaña en la parte superior, donde recibe a la tapa. Ésta es bastante plana, con un abultamiento central y cruz de remate con el Crucificado. Es de factura popular, seguramente de artífice vizcaíno. Sin marcas. También podemos añadir a esta lista, otras piezas recompuestas con elementos de distintos estilos. Una de ellas es un copón de Ereño (nº inv. 195) en el que conviven un pie de comienzos del siglo XVII con el resto de componentes del XVIII-XIX. Esta base es redonda, de perfil abocelado decorado con motivos grabados de espejos ovales, geometrías y tornapuntas. Y el segundo nivel del pie es ataludado con gajos en mate y brillo. Otra pieza que parece haber sido intervenida con distintas piezas, es un copón procedente de colección particular, depositado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 187). Tiene el pie redondo, recorrido en el primer nivel por decoración de tallos, flores y entrelazos, sobre fondo matizado. El cuerpo superior es en talud, con gajos excavados y una arandela encima. El astil resulta desproporcionado, y en él se aunan un nudo de jarrón ovoide con dobles costillas por abajo, molduras en la panza y bocel encima. Sobre esta pieza va el cuello, troncocónico y alargado en exceso. La caja podría ser la de cualquier hostiario a medio camino entre el siglo XVI y XVII, cilíndrica y baja, decorada con hojas y flores insertas en cadeneta geométrica, sobre un fondo rayado. La cubierta repite el formato y decoración del pie, con un primer cuerpo para vegetales geometrizados, eses, etc. y un segundo cuerpo elevado son gallones cóncavos. Remata en una arandela que sirve de asiento a un Cristo en la cruz, posterior. La correspondencia entre el contenedor y el pie es evidente; sin embargo, la pieza troncocónica sobre el nudo trastoca el equilibrio de la pieza, e invita a pensar en ser de otra pieza de factura posterior.

Como siempre, completando el panorama de copones del clasicismo podría añadirse alguna noticia documental, si bien hemos de tomarlas con precaución, pues todavía el término custodia podía definir tanto a las piezas de caja cerrada como a las que ya tenían expositor. A ello se añade que tampoco los inventarios suelen ser muy descriptivos en estas obras de plata, limitándose a citarlas, por lo que muchas veces no queda claro si se refieren a modelos de uno u otro tipo.

Cálices

El capítulo de los cálices es como siempre generoso, al tratarse de una pieza fundamental dentro de la liturgia. Lo mismo que sucedía con la custodia, su directa relación con la eucaristía lo hizo susceptible de ser renovado, mejorado o sustituido por piezas más acordes a los nuevos dogmas trentinos. Por este motivo es la pieza más abundante, y como hemos visto que sucedía en la anterior centuria, los templos podían dotarse de un buen número de ellos, bien comisionados por las propias fábricas, bien llegados por regalos de los feligreses (algunos emigrados al sur o América). Los cálices que se elaboraban podían aprovechar la plata de piezas anteriores, y su hechura era muy severa, limpia y geométrica. Dicha tipología que resultaba tan barata y práctica, logró asentarse con fuerza durante todo el siglo, e incluso durante el siglo XVIII se realizaron cálices siguiendo las mismas pautas. La evolución de estos cálices no supuso una ruptura pronta con las formas bajo renacentistas, sino que poco a poco se fue sustituyendo el ornato por los acabados lisos, y modificándose los nudos desde el formato ovoide a los de jarrón, normalmente cerrados con toro. Tanto la popularidad de estas piezas, como la habitual falta de ornato, así como la ausencia generalizada de punzones, hace a veces com-

139 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería de la colección Várez-Fisa*, Madrid, 2000, pp. 138-142.

140 PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 72-73, Valladolid, 2006-2007, p. 145, fig. 5.

plicado determinar su cronología, máxime cuando hasta bien entrado el siglo XVIII perduraron estos modelos.

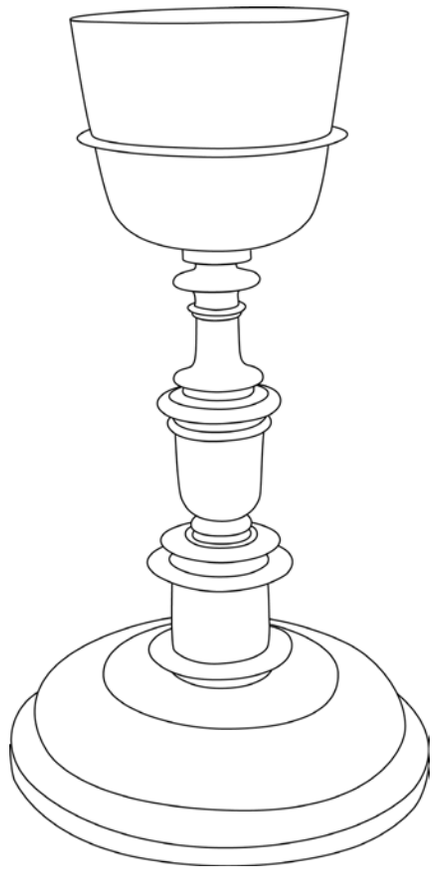
La abundancia de esta pieza durante el clasicismo, permite diferenciar varios subtipos de acuerdo a la hechura, la composición del nudo o la inclusión de elementos decorativos y esmaltes. Sin embargo, como iremos viendo la tipología no sufrirá grandes cambios, y se mantendrán unas características comunes. Normalmente presentan pies circulares bastante planos, organizados en dos cuerpos; los astiles comienzan de gollete cilíndrico y el nudo pasa de ovoide a forma de jarrón al que suele añadirse un toro encima; flanqueando al nudo sendas piezas adelgazadas y cóncavas; y copa muchas veces con moldura intermedia separando la subcopa. A estos rasgos generales se fueron realizando otros aditamentos, como la inclusión de decoración burilada de vegetales, la aplicación de esmaltes o las labores de picado de lustre.

Los cálices labrados hacia los años del cambio de la centuria, van a caracterizarse por mantener un nudo ovoide heredado de las modas manieristas. Siguiendo este modelo contamos con un cáliz de Lamindao en Dima (nº inv. 208), en el que convive un nudo aovado con discreta moldura superior, con el resto de elementos ya en lenguaje clasicista. Y el mismo diseño presenta otro cáliz de Zeanuri (nº inv. 209), aunque aquí el pie es más plano. Estos modelos se encuentran distribuidos por todos los territorios españoles, difundidos desde los talleres cortesanos, y con pocas licencias a la novedad. Por otra parte, son pocas las piezas que están marcadas, y permiten vincularse a centros o artífices concretos. Una de ellas es un cáliz de Lemoiz (nº inv. 205), de plata en su color, con punzón de Castañeda. De plata en su color, se trata de una pieza torneada, con base redonda abocelada, sobre la que se eleva un segundo nivel troncopiramidal, donde apoya un nudo que muestra ya evolución respecto de las formas ovoides, sin llegar al jarrón. No es una silueta muy frecuente la de este nudo, que lleva además un medio toro sobre él. Un elemento troncocónico le supera y sirve de apoyo a la copa, de perfil abierto y con una moldura alta. En el pie lleva punzones de Bilbao y de Sebastián de Castañeda (CAS/TANEDA), además de burilada. La originalidad de la pieza queda en este caso identificada gracias a estas marcas, y podemos suponerle una fecha de factura hacia los años finales del siglo XVI o comienzos del nuevo siglo. Muy similar al nudo de este cáliz, la parroquia de San Andrés de Ibarranguelu guarda un cáliz con idéntica solución (nº inv. 211), aunque en este caso no lleva punzones. Está labrado en delgada chapa de plata, y tiene un pie que parece ser obra algo posterior recolocada en la pieza. Se decora con motivos vegetales y geométricos grabados, sobre fondo picado. El gollete es el habitual, con un diámetro considerable. Y el nudo, como señalábamos, repite el esquema del usado en la pieza de Lemoiz, ovoide pero con un medio toro encima. La copa lleva moldura intermedia y es de perfil abierto. La peculiar manera de solventar el nudo, hace pensar en un mismo artífice, o al menos en un taller bilbaíno, de donde saldría este cáliz en los primeros años del siglo XVII.

Como decimos, en este momento la presencia de punzones suele ser excepcional, como tampoco es muy frecuente –salvo en piezas indianas, por ejemplo- contar con inscripciones que aporten datos sobre el donante o su cronología. De ello se escapa un cáliz de Zaldibar (nº inv. 210) realizado en 1606. El pie repite la fórmula habitual, abocelado y con dos realces. Le sigue un gollete con molduras lisas, y sobre éste un nudo ajarronado con un pequeño filete moldurado en la parte superior. Un elemento troncocónico con una arandela arriba, sirve de asiento a la copa, que es acampanada y con moldura separando la subcopa. El cáliz fue un regalo particular, como reza la inscripción bajo el pie: DOMENIA DE ÇALDUEGVI DE IUSO HIZO ESTE CALIZ AÑO DE 1606. No tiene marcas, pero podría ser de factura local. También se labraría en los primeros años del siglo XVII otro cáliz de la ermita de San Juan de Gorozika en Ondarroa (nº inv. 207), que insiste en este modelo a medio camino entre manierismo y clasicismo. Es totalmente liso, con un pie muy plano de dos niveles, y nudo que todavía no es ajarronado pero ya incorpora un toro encima. La copa lleva filete moldurado a media altura, e interior dorado como suele ser preceptivo. Queda en el anonimato, pues carece de marcaje, pero es adscribible a talleres vizcaínos. Todavía con nudo ovoide, la iglesia de San Juan Bautista de Bedia tiene un cáliz (nº inv. 220), de composición muy severa que da un paso más hacia los modelos clasicistas. El pie de dos niveles, se apoya en una amplia pestaña. El gollete es corto, moldurado en sus extremos y el nudo ovoide, alargado y con moldura muy poco resaltada en su parte alta. La copa no es la original, que ha sido sustituida por una nueva dorada recientemente. Como este tipo de nudo, hay otro cáliz en la iglesia de San Juan Bautista de Gabika en Ereño (nº inv. 222). En este caso el pie es muy bajo, y tanto el gollete como el nudo, se han decorado con dientes de sierra burilados, de factura muy humilde, por lo que hemos de pensar en obra local, tal vez en un platero de la zona que la pudo confeccionar en

el primer cuarto de siglo, apegado aún a esquemas anteriores. Salvo en contadas ocasiones, los inventarios de las iglesias no dejan anotados datos acerca de la hechura de una pieza, su procedencia o el artífice que la hizo, por lo que en piezas de uso común, como este tipo de cálices, no es fácil seguirles la pista. Otra pieza que no superará las dos primeras décadas del siglo XVII, es el cáliz que conservan los padres carmelitas de Markina-Xemein (nº inv. 122), pese a que en la actualidad está mal montado. Muestra un trabajo delicado de burilado todos sus componentes a base de roleos, tornapuntas y espejos, lo cuál ya nos habla de un artífice informado y diestro. Tiene pie abocelado, gollete corto y nudo en ánfora (boca abajo) con el que iría seguramente un elemento en toro que ha perdido. La pieza que le sigue es cilíndrica con más labor de buril, y la copa mantiene en la parte inferior idéntico ornato, bajo la moldura que marca la subcopa. No supone este cáliz una aportación excepcional en la nómina de piezas clasicistas, pero si es reseñable por la calidad y abundancia de su ornato.

Con un esquema mucho más estereotipado, que será frecuente en los obradores vizcaínos durante casi todo el siglo XVII y además con leyenda de donación, se incluye otro cáliz conservado en el santuario de los Santos Antonios de Urkiola (nº inv. 213). Es pieza torneada, de base muy llana, gollete cilíndrico alto con arandelas encima, nudo de jarrón con discreto toro, cuello con arandela y copa abierta con moldura en la mitad. En el borde del pie, desarrolla el texto: MANDOLO ACER JVAN ORTIZ DEVIDASOLO CLERIGO AÑO 1614. Como decimos, la estandarización del modelo dificulta la atribucción a talleres concretos, pero encaja bien dentro de los locales. La fecha de esta pieza nos permite extrapolar esta tipología a las primeras décadas del siglo XVII, perdurando con leves cambios hasta la siguiente. En este caso la mayor aportación es el nudo de jarrón y la presencia de arandelas y toros con mayor o menor resalte. El mismo esquema se repite en un cáliz de San Miguel de Ereño (nº inv. 214), que en este caso está sobredorado. Representa el modelo más común de cáliz clasicista, con pie de dos alturas bastante plano y astil abalaustrado con un jarrón, no muy grande en este caso, toro y cuello moldurado donde apea la copa, interrumpida por filete. Acompañando a esta pieza, debía de tener patena, pero hoy en día está en paradero desconocido. Siguiendo la pauta marcada por la fecha del cáliz de Urkiola, podemos suponer que esta se ajustaría bien a la década de los años 10-20 de siglo. Este tipo de cáliz es el que mayor difusión



Cáliz de Igorre (nº inv. 250)

alcanzó, en el que la verticalidad de sus paredes es la que predomina, pese a presentar alguna variante, distribuyéndose ejemplares muy parecidos en localidades tan dispersas como Igorre (nº inv. 249, 250, 251 y 252), Lanestosa (nº inv. 239), Abadiño (nº inv. 234), Zenarruza-Bolibar (nº inv. 255), Arbatzegi (nº inv. 257), Atxondo (nº inv. 241), Zeanuri (nº inv. 269), Gorliz (nº inv. 271), Lekeitio (nº inv. 236 y 253), Bilbao-Abando (nº inv. 267)…

La sencillez de estas obras las hizo asequibles a muchos templos, por ello su presencia es extensa en todo el territorio vizcaíno. Incluso las ermitas, normalmente con un ajuar más limitado y sencillo, podían dotarse de este tipo de obras, como vemos en un cáliz procedente de Nuestra Señora de la Antigua en Ondarroa (nº inv. 258). Mantiene el esquema de vaso clasicista en todo, y el rasgo más diferencial es el pie, abocelado en exceso. La elevación y abultamiento del pie se empieza a observar en piezas vizcaínas cercanas a la mitad del siglo. Una de ellas está en Abadiño (nº inv. 229), con un pie abultado y amplia pestaña, sobre el que se desarrolla un vaso co-

dificado en los mismos parámetros de las piezas que llegaban desde la Corte. En esta misma tónica encontramos otro cáliz en Izurtza (nº inv. 247), que solamente suma sin ofrecer novedades. A este respecto son pocos los que optan por incorporar decoración u otros motivos grabados, salvo que sean identificativos del donante o de la propiedad. En Bermeo la iglesia de la Alboniga conserva un cáliz clasicista (nº inv. 232) que rompe la tendencia general y luce inscripción: Paternina, junto al escudo de esta casa con el de Vicuña: en dos cuarteles, a la izquierda con perro rampante a un árbol, y a la derecha cadena colgada entre medias lunas, con orla de aspas en sotuer. Otra pieza en la que se ha incorporado una inscripción se guarda en el convento de Santa Clara de Gernika (nº inv. 238). La hechura de la pieza es de por si ya más culta y equilibrada que otras, y está sobredorada. A este aspecto se une la mayor calidad de la chapa de plata, pues la de talleres locales normalmente era muy delgada. El perfil es esbelto, con un toro resaltado sobre el nudo, y recorrido además por labor picada de tornapuntas y óvalos, en el pie, nudo y subcopa. En el segundo nivel del pie exhibe leyenda de donación: FRAI IOAN DE SOLAGVREN. El oferente figura como guardián del convento de San Francisco de Bilbao en un documento de 1606[141]. Fuera de esta villa, el cabildo eclesiástico de Lekeitio cedió la isla de San Nicolás a Fray Juan de Solaguren, misionero provincial de San Francisco, para que se edificase un convento de frailes recoletos en 1617[142]. Y al año siguiente, en Gernika se formalizó la clausura de otro convento, el de Santa Clara, siendo él provincial de la Orden, donde se guarda el cáliz que nos ocupa[143]. Por lo que es posible que Solaguren regalara esta alhaja con motivo de aquel acontecimiento. Otro cáliz que abandona los cánones más vulgarizados, procede de la parroquia de San Agustín de Etxebarria en Elorrio (nº inv. 273)[144]. Lo primero que lo destaca es la recia lámina con la que está trabajado. Definido por base circular con dos realces aplanados, se enriquece con labor picada con roleos, tornapuntas y una cruz de Alcántara-Calatrava, con terminaciones flordelisadas. Este mismo ornato se repite en el gollete, arandela sobre él, nudo y toro, cuello y subcopa. La elegancia de sus proporciones amén de la finura de los picados, hacen pensar en un origen cortesano. No hay marcas que pudieran arrojar luz sobre ello, ni tampoco conocemos cómo llegó esta obra a Elorrio, aunque es bien sabido que la villa "exportó" a gentes dedicadas al comercio en la Corte y en Andalucía, que remitieron importantes dádivas a su localidad natal[145]. Tal vez fuera ese el caso, y algún caballero de la Orden de Alcántara remitiera a Elorrio este bello vaso[146]. A la nómina de piezas más cultas debemos sumar un cáliz de la basílica de Begoña (nº inv. 264)[147], que resulta de interés por varios motivos. En primer lugar, formalmente presenta un pie cuyo segundo cuerpo se eleva troncocónicamente hasta el nudo, en una solución nada habitual en las piezas clasicistas más popularizadas; y en segundo lugar, luce una inscripción en el pie que nos informa sobre su cronología y revela ser fruto de una donación, pero en este caso de un matrimonio flamenco: PHELIPE DU BOIS Y DOÑA TERESA GVVSSEN SE MUJER FLAMENCOS ME DIERON DE LIMOSNA. AÑO DE 1667. No contamos con datos sobre estos personajes, pero la iglesia de Begoña ha sido receptora durante toda su historia de distintos regalos, por parte de feligreses, indianos, comerciantes, marinos y otros nombres, como reflejan sus inventarios[148]. Por lo que debemos considerar esta hipótesis. Con inscripción es también un cáliz de Sestao (nº inv. 244), que además se combina con algunos delicados motivos picados. De plata sobredorada, el pie comienza a ganar volumen en su primer cuerpo abocelado, por donde discurre la leyenda

141 AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR0628/032.

142 Información sobre la villa de Lekeitio recogida en una publicación anónima del siglo XVIII, en la que se anota este dato sobre la ermita de la isla, extraído de http://www.lekitxo.info/index.php/eu/historia/gertaerak/erlijio-artea/283-ermita-de-s-nicolas-de-bari

143 TRUEBA Y DE LA QUINTANA, Antonio de, "El árbol de Guernica", en revista *Euskara*, nº 5, Donostia-San Sebastián, 1882, p. 29.

144 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 71.

145 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, pp. 127-128.

146 En el archivo del Consejo de Órdenes del Archivo Histórico Nacional, se localizan elorrianos como Caballeros de la Orden de Alcántara, a Pedro de Berrio y Pérez de Mendiola Olavezar y Pérez de Urquicio en 1633 (exp. 190), al capitán Juan de Arabio y Vitiz de Echevarría Mendía y Ugalde en 1641 (exp. 83), a Juan y Antonio Arespacochaga y Arriola Mendiola y Belarro en 1671 (exp. 111) y a Tomás de Urquizu y de Iturbe Guervellano y Otalora en 1671 (exp. 1531).

147 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, ESTEBAN, Raúl y ORTEGA, Hektor, *Begoña. Historia, arte y devoción*, Bilbao, 2013, p. 124.

148 En los inventarios del templo de 1643, se detallan los objetos que había y quién los había donado, entre ellos gentes residentes en Indias, en Sevilla, en Madrid, mercaderes flamencos y franceses, etc., publicado en LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 327 y ss.

alusiva a los donantes: DE LIMOSNA DOM(IN)GO DE RIVA P(AR)A EL LVGAR D SESTAO. El astil es de desarrollo vertical, aunque con arandelas de mayor salida y otros elementos cóncavo-convexos. El vaso acompaña a esta hechura, conformándose muy estilizado, con moldura marcando la subcopa donde hay roleos, ces y flores picadas. Estos mismos motivos, se reparten por el pie, el gollete, el nudo y la pieza troncocónica que sujeta la copa. No hay punzones, para adjudicar la obra a algún taller, que probablemente fuera vizcaíno. Sobre el comitente lo vemos junto a su mujer en una escritura de venta de un censo en el año 1652[149]. Además sabemos que estaba avecindado en el barrio de Sertucha en 1665, y que fue síndico procurador de los concejos de Sestao, Santurtzi y Valle de Trapaga, en 1661[150]. No se ajusta mal una fecha de ejecución del cáliz hacia la década de los años 60, cuando ocupó aquel cargo.

A la gran masa de piezas inmersas en el anonimato por falta de datos documentales y por la ausencia de marcas, se suma un discreto grupo de cálices que, por fortuna, exhiben punzones de sus autores. De la iglesia de San Pedro de Murueta en Orozko es un cáliz de plata sobredorada, confeccionado por el taller de los Gardoqui (nº inv. 221). Conserva una hechura clasicista, con pie bajo de dos cuerpos, astil abalaustrado con nudo de jarrón, agraciado con una sarta de perlas, cuello moldurado y copa con pestaña en el ecuador. En el reverso del pie lleva marcas de Bilbao y dos veces frustras de Gardoqui (ID?/GARDOQVI). Y por el anverso, la pestaña desarrolla el texto grabado: ESTE CALIZ MANDO HAZER DIEGO OLARTE PARA LA IGLESIA DE S. PEDRO DE MURUETA. Este personaje era natural de Orozko, pero residía en Madrid, para luego embarcarse hacia el Perú en 1584[151]. Desde allí envió los fondos con los que realizar este cáliz alrededor de 1623, pues en las cuentas parroquiales de aquel año se pagaron 14 reales "al mensajero que llevose el cáliz que Diego de Olarte envió de las Indias a consagrar que está en la iglesia para el servicio de ella"[152]. Creado en el mismo taller orfebre, se conserva un cáliz en Portugalete (nº inv. 256)[153], aunque su

Cáliz de Elorrio (nº inv. 262)

hechura sugiere una fecha algo más avanzada. Tiene pie redondo, con amplia pestaña y dos cuerpos lisos, al que sucede astil abalaustrado con nudo con toro, y gollete y cuello superior con arandelas. La copa está dorada y marca la subcopa con una moldura. Bajo el pie lleva punzón de Bilbao y otro frustro de Gardoqui, en cuyo taller se labraría superada la mitad de siglo. A su haber debemos otra pieza guardada en la iglesia de San Ignacio de Getxo (nº inv. 246), que repite las fórmulas clásicas de este tipo de cálices, y precisamente es reseñable por estar marcado, lleva el sello de Gardoqui frustro dos veces bajo el pie, junto a la topográfica de Bilbao. Otro de los artífices más activos y destacados de este momento es el guipuzcoano Francisco de Arenas, al que encontramos trabajando para varias parroquias costeras y del Duranguesado. Precisamente en Elorrio la iglesia de la Purísima le com-

149 AFB, judicial, corregidor, notarial, JCR1550/118.

150 En http://somo.blogcindario.com/2008/05/00147-los-kabiezes-cavieces-de-santurtzi.html

151 AGI, Contratación, 5229, N.5, R.10; AGI, Contratación, 5285, N. 34.

152 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Murueta, Orozko, 1601-1716. Cuentas del 14 de abril de 1624, sf.

153 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152.

pró al platero cinco cálices nuevos en 1666, por 130 reales. Para lo cuál se había llevado algunos cálices viejos y blandones[154]. De dicho encargo se han conservado tres cálices prácticamente idénticos (nº inv. 261, 262 y 263), de plata en su color, perfil clásico y con el nudo bastante desarrollado. Llevan además punzones de Arenas en el pie: F/ARE/NAS.

La última de las piezas en la que identificamos al artífice es un cáliz de Zeanuri (nº inv. 259), que presenta pequeñas particularidades respecto al modelo más estandarizado. El pie tiene una pestaña generosa, de mayor salida que lo habitual en la mayor parte de los cálices. El nudo tampoco responde a la fórmula más común, y es de jarrón pero con una arandela muy discreta y moldurada sustituyendo al toro. La copa lleva la habitual pestaña intermedia, sin embargo el perfil del vaso es más rectilíneo y con los labios exvasados. Por debajo del pie lleva estampada la marca de Bilbao, y duplicada la del platero Lázaro de la Serna (L/SER/NA), activo en el tercer cuarto del siglo XVII. Alrededor de estos años, se fueron produciendo algunas modificaciones en la composición de los cálices, tal como indican el formato de las arandelas y toros, que experimentaron mayor desarrollo a medida que avanzaba la centuria. Es el caso de un cáliz de la iglesia de Santiago de Laukariz en Mungia (nº inv. 231), donde se observa que las molduras del gollete y el cuello superior están más proyectados, rompiendo en cierto modo la severidad de los modelos más clásicos. Y lo mismo se observa en un cáliz de Gorliz (nº inv. 270). Según se aproximan al tercer cuarto del siglo XVII, el pie va abandonando el volumen aplanado, ganando altura, y el perfil del astil se hace más sinuoso. La catedral de Santiago de Bilbao conserva dos ejemplares, uno de ellos con mayor desarrollo del pie (nº inv. 265) y el otro en el que el pie resulta más plano, pero en el astil ganan protagonismo la sucesión de arandelas y toros (nº inv. 421). La iglesia de San Esteban de Galdames conserva así mismo otra pieza de cronología avanzada (nº inv. 260), labrada seguramente superada la segunda mitad de siglo, en la que se intuye este progresivo cambio de tendencia, con mayor profusión de los elementos del astil. Y otro cáliz de Arakaldo (nº inv. 245), muy maltrecho, es muestra también de esos discretos cambios, en su caso reduciendo el tamaño del nudo, y haciendo más sinuoso el toro sobre él. Por otra parte, a pesar de haberse superado ya el periodo de desarrollo del clasicismo las formas siguieron generalmente inmovilistas y conservadoras.

Como adelantábamos más arriba, lo más acostumbrado en este tipo de cálices, son las superficies desnudas, sin ornato, en pro de una mayor austeridad y predominio de lo estructural, de acuerdo a los cánones clasicistas. Sin embargo, hubo también piezas labradas en clave purista que incluyeron bellos repertorios decorativos, bien a buril o grabados, bien con placas de esmaltes o apliques fundidos. De las piezas incluidas en el primer cuarto de siglo, contamos con un cáliz en Zaldibar (nº inv. 223), en el que el primer nivel del pie, el gollete, el nudo y el cuello sobre él, incluyen tallos, ces, rectángulos y óvalos grabados, sobre un fondo matizado. No tiene marcas este cáliz, pero podría ser obra de algún buen artífice local. También decorado, en este caso con motivos picados, aunque pieza menos culta es otro cáliz de la ermita de San Pedro de Goikuria en Güeñes (nº inv. 278). En esta pieza el pie se calza sobre una amplia pestaña, con un primer nivel abocelado cubierto de labor grabada de ces contrapuestas, espejos y otras geometrías. El astil es balaustral, con nudo ajarronado con toro, decorado con hojas alargadas grabadas, y el cuello que le sigue con espejos picados. La copa es de silueta abierta, con perfil intermedio, pero lisa. Imita los modelos decorados más cultos, pero no con la suficiente pericia, por lo que la suponemos de obrador local discreto. A solventar esta duda podrían haber ayudado las marcas, sin embargo no lo hemos podido comprobar, ya que el cáliz está actualmente en paradero desconocido. Se mantiene también en el anonimato otro cáliz de Lezama (nº inv. 274), si bien en este caso la decoración es mucho más fina. El pie es aún bastante plano, pero el desarrollo de la pestaña así como la expansión del toro sobre el nudo o las arandelas sobre el gollete, son indicativos de haber superado la mitad del siglo. Los elementos decorativos con menos geometrías, y más labor picada de vegetales, flores y ces contrapuestas, reafirman este avance. Este ornato se encuentra repartido por el pie, gollete, nudo, cuello y subcopa, partes de plata en su color; mientras la parte alta de la copa marcada por doble moldura está sobredorada.

Continuando con los cálices clasicistas que incorporan elementos decorativos, la iglesia de San Nicolás de Bilbao tiene otro sobredorado (nº inv. 266), que formalmente destaca por el grosor del toro. El ornato se localiza en casi todos sus elementos, salvo en el cuello y la parte superior de la copa. Es de tallos contrapuestos, ces y al-

154 AHEB, libro de fábrica de la Purísima, Elorrio, 1627-1717. Cuentas del 30 de septiembre de 1666, sf.

Cáliz de Ea (nº inv. 216)

gún pequeño elemento geométrico (lingotes y rombos), todo picado y grabado, recordándonos a alguna pieza vallisoletana[155]. Sin marcas. Más rico y complejo es otro cáliz del convento de Mercedarias Misioneras de Berriz (nº inv. 242), aunque a la pieza original se realizaron otras intervenciones posteriores. Los elementos geometrizados y vegetales carnosos son los que predominan, pero se añaden junto a ellos cabecitas de ángeles fundidas, y también pedrería verde (que es posterior). El astil tampoco parece el original, y en su nudo se ha grabado un escudo mercedario, alusivo a la propiedad. En el mismo convento, aunque procedente del de Eskoriatza (Gipuzkoa), se guarda otro cáliz muy rico en lo decorativo, y con inscripción de donación (nº inv. 215). De plata sobredorada, presenta decoración de lingotes, ces y vegetales repujados en el pie, alrededor de los cuales hay pequeños motivos picados, escudo con anagrama de Cristo y varios botones de esmalte azul, además de un escudo de La Merced. El gollete incorpora otros óvalos esmaltados de menor formato y ces contrapuestas picadas. El nudo todavía es ovoide, lo que nos habla de una fecha temprana, como así lo confirma la inscripción, y en él se repite el ornato del pie, lo mismo que sucede en la subcopa. La pestaña del pie es donde se desarrolla el texto, que dice: A NOS ESTE CALIZ MANDO AZER DE SV LIMOSNA MADALENA DE LOS REYES RELIXIOSA DESTE CONBENTO DE SANTA ANA DE ESCORYAZA DEL ANO DE 1618. Es uno de los cálices más ricos de la primera fase del clasicismo en Bizkaia, y escapa a la tónica general de lo labrado en los talleres vizcaínos y guipuzcoanos del momento. Si es en cambio de la producción local un cáliz de San Juan Bautista de Ea (nº inv. 216), con afinidades en piezas andaluzas y castellanas[156], y cuyo modelo se acerca a los que se difundieron desde centros cortesanos durante el reinado de Felipe III. El perfil es aún herencia del manierismo, sobre todo atendiendo al nudo ovoide. Por otra parte el pie es de perfil bajo, con dos campos, uno de ellos para botones ovales de esmalte nielado, con diseños tabicados geométricos. Estos mismos están repetidos en el nudo, aunque han perdido parte del color. El diseño geometrizado que muestran los tabiques internos tiene su paralelismo en algunos de piezas castellanas[157]. Sobre este elemento se dispone un potente toro y el cuello estrecho torneado, liso. En general la hechura del astil es corta, poco esbelta y con protagonismo excesivo del nudo. La copa tiene perfil recto, sin moldura para separar la subcopa y lisa, incorporando otros cuatro botones de esmalte azul-verdoso en orientación vertical en la parte inferior. Exhibe inscripción de donación en la pestaña del pie: I ESTE CALIZ OFRECIO A LA IGLESIA DEL SEÑOR SAN IOAN MARIA SAEZ DE UNCVETA POR LA MANDA QUE HIZO GRACIA DE ARTEAGA SV PRIMA EN SV TESTAMENTO 1624. Al conocimiento del oferente y la fecha, se suma la presencia del punzón del platero bajo el pie: DO/DGUECHO, correspondiente a Domingo de Guecho, vecino de Bermeo, al que hemos

155 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 32-33.

156 ARRÚE UGARTE, Begoña, *Platería riojana (1500-1665)*, II, Logroño, 1993, p. 388; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 100; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 28-29.

157 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona, Londres, 2005, pp. 130-132.

documentado trabajando para varias parroquias costeras y del área de Busturialdea. A este mismo platero podemos adjudicar otro cáliz perteneciente a la iglesia de Santo Tomás de Bolibar (nº inv. 219). Es en casi todo idéntico al anterior, hasta en las dimensiones, salvo por la ausencia de esmaltes en la copa y por estar sin sobredoradar. La hechura del pie, del nudo ovoide con toro grueso, así como los botones esmaltados -que han perdido la pasta-, son como los del cáliz de Ea. También el perfil de la copa es igual. Por ello, aunque no está marcada es verosímil adscribirla al mismo artífice. También con apliques de esmalte, pero aderezado además con decoración burilada, hay otro cáliz de plata sobredorada en el convento de carmelitas de Markina-Xemein (nº inv. 235). Tiene pie redondo recorrido por espejos y tornapuntas burilados, entre los que se intercalan cuatro botones de esmalte con diseños geométrico-florales en tonos rojizos y verdes. El gollete incluye decoración picada de ces, y el nudo en ánfora sigue la misma tónica, con adición además de otros cuatro esmaltes. Sobre este elemento se dispone un grueso toro que contrasta con la estrechez del cuello que sostiene al vaso. La copa por su parte cuenta con moldura para separar la subcopa, ornamenta ésta con tallos, ces y tornapuntas picados, ciñendo a cuatro botones esmaltados. En la pestaña del pie lleva una inscripción de propiedad del siglo XIX: Propª de Martín Landía. No tiene punzones, pero pudo labrarse en el segundo cuarto del siglo XVII, quizás fuera del Señorío. Una cronología parecida tendrá otro cáliz de la iglesia de Santiago de Laukariz en Mungia (nº inv. 217), realizado de bronce y plata. El pie es muy plano, con el cuerpo abocelado decorado con finos burilados de tornapuntas, alrededor de cuatro esmaltes ovales en azul. Unos motivos que se vuelven a reproducir en el gollete, el nudo y la subcopa. En Elorrio el convento de Santa Ana suma otra de estas piezas (nº inv. 226), parecida a la anterior, aunque con la copa mejor compuesta. Este vaso es de perfil más vertical, con moldura en el centro a la que se sueldan algunas tornapuntas por arriba, y la subcopa incluye varios esmaltes ovalados dispuestos en pie, rodeados por labores picadas, como en el resto de la pieza.

A estos cálices más ricos, se unieron los de procedencia americana, formulados con pautas similares aunque exuberantes en lo decorativo y en la calidad y cantidad de esmaltes. Por otro lado, estas obras convivían en un ambiente general conservador y repetitivo, con pocas novedades. Y durante el último cuarto del siglo, siguieron los mismos modelos, superando la siguiente centuria.

Para terminar de configurar este contexto, contamos con algunos datos documentales sobre algunos cálices no conservados. En 1611 llegó a Mendexa un cáliz de 25 ducados de valor, regalado por María Sáez de Uscola a la parroquia de San Pedro, como última voluntad, que fue comprado en Sevilla[158]. El año 1616 un platero de Mutriku (Gipuzkoa) recibió 92 reales por la hechura de un cáliz de plata para la iglesia de San Pedro de Berriatua, contando para ello con dos cálices viejos y tres patenas[159]. La ermita de la Magdalena de Zeinka en Zenarruza-Bolibar, pagó 182 reales por un cáliz nuevo en 1622[160]. En las Encartaciones, una visita de 1624 a la parroquia de San Juan de Molinar (Gordexola), recoge el dato de que ese año fue recibida "una gracia de Rodrigo de la Cantera", 22 ducados, que se iban a invertir en la compra de un nuevo cáliz[161]. De 1626 es la referencia de la hechura de un cáliz nuevo para la iglesia de San Andrés de Etxebarria, que costó 55 reales, incluyendo la plata que había puesto el platero[162]. No son habituales las anotaciones con el nombre de los artífices, aunque por ejemplo en 1628 la ermita de San Lorenzo de Bermejillo (Güeñes), tenía un cáliz nuevo al que le habían comprado un tafetán, que seguramente fue el que había realizado el platero Reynaldo de Lara con la limosna dada por Pedro de Hurtado[163]. En 1639 la iglesia de Santa María de Galdakao pagó "a un platero" 366 reales por el nuevo cáliz[164]. Las cuentas de 1643 de la iglesia de San Andrés de Etxebarria dejaron anotado un descargo de 6 ducados a "Valentín, platero", por la hechura de un cáliz que hizo de otro viejo[165]. Entre los inventarios más prolijos y detallados, destaca el realizado en la iglesia de Begoña en 1643. Labayru recogió y publicó todas las alhajas del templo, en donde los cálices suponen un número importante. En dicho listado hay un "cáliz de plata liso con su patena,

158 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Cuentas del 3 de julio de 1611, sf.
159 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657. Cuentas del 12 de enero de 1616, sf.
160 AHEB, libro de cuentas de la ermita de la Magdalena de Ceniga, Ziortza-Bolibar, 1600-1857. Cuentas de 1622, sf.
161 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1536-1638. Visita de 1624, sf.
162 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 22 de marzo de 1626, sf.
163 AHEB, libro de cuentas de la ermita de San Lorenzo de Bermejillo, Güeñes, 1587-1659. Cuentas del 18 de mayo de 1628, sf.
164 AHEB, libro de fábrica de Andra Mari, Galdakao, 1587-1709. Cuentas del 8 de febrero de 1639, sf.
165 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 6 de marzo de 1644, sf.

que mandó en su testamento Dª María de ...rana, criada de la serenísima Princesa de Portugal, que murió en Madrid, y como testamentario suyo le envió Fray Andrés de Santa María, de la Horden de la Santísima Trinidad, que pessa el dicho caliz ciento y sesenta reales y medio, ofrecióle en veinte y quatro de febrero de mill y seiscientos y doze. Otro cáliz de plata liso y pequeño con su patena, de pesso de cien reales poco más o menos, que ofreció a nra señora una mujer devota en primero de febrero de mill y seiscientos y quatro"[166].

Podríamos seguir enumerando algunas otras referencias documentales, a las que se unen las que aluden a piezas llegadas por donaciones y mandas de indianos, que las abordaremos en un apartado específico.

Incensario de Sukarrieta (nº inv. 282)

Incensarios

Con respecto a otras tipologías vinculadas directamente al sacramento de la eucaristía, el incensario va a tener una representación menor. Normalmente se confeccionaba junto a la naveta, aunque lo cierto es que lo que se ha conservado son piezas sueltas. La tipología de todos ellos es muy parecida, modificándose y evolucionando el repertorio ornamental. Como sucede en otro tipo de objetos del clasicismo, se va a pasar de incluir ornato de óvalos, lingotes y vegetales geometrizados, a una decoración más carnosa, más naturalista que se aproximará a lo que vendrá con el barroco pleno.

Formalmente responden a un modelo unitario, de plata en su color, diseñado con una discreta base circular, sobre la que apoya el brasero, normalmente hemiesférico que suele tener una pestaña para el asiento del humero. Esta parte superior va calada con motivos de ces o vegetales, y se remata por cúpula, igualmente calada. A estos caracteres generales, se pueden adicionar costillas, ces y otros elementos fundidos.

Comenzaremos por un incensario de la iglesia de Santa María de Legendika en Sukarrieta (nº inv. 282). Apoya en un pie redondo moldurado y casi plano, sobre el que va la casca hemiesférica decorada con parejas de espejos verticales, óvalos y entre ellos motivos geométricos y tallos grabados. En la parte de la boca lleva una pestaña, donde apea el cuerpo de humo. Éste es cilíndrico y con la misma decoración descrita pero calado y de mayor formato. Se ensancha en la base con una pestaña, y también por la parte superior, por donde corren las cadenas. El remate es cupuliforme y calado, con más óvalos y vegetales geometrizados, y algún lingote grabado. En la cúspide hay un balaustrillo del que pende la cadena para el manípulo, con decoración geométrica grabada. No tiene marcas este incensario, pero pudo ser de factura local hacia el segundo cuarto de siglo. Procedente de una colección particular, en el Museo de Arte Sacro de Bilbao se conserva otro incensario, que presenta algunas pérdidas. Carece de base, apoyándose directamente con el brasero. Este elemento es hemiesférico con tres costillas fundidas, que originan sendos campos ocupados por vegetales contrapuestos que forman un detalle romboidal en el centro. La parte superior lleva pestaña saliente donde apea el cuerpo de humo. Esta parte es troncocónica, parcelada por parejas de costillas en otros tres campos calados, y con la misma decoración que la casca. La parte superior lleva una pestaña y encima va la cúpula calada con otros apliques fundidos. Ha perdido la cadena, aunque no el manípulo, ornamentado con hojas y flores grabadas. El tipo de ornato menos rígido, a pesar de las costillas, hace pensar en una fecha de realización hacia mediados de siglo, en un taller modesto. Alrededor de esas fechas, se labraría otro incensario de la parroquia de Santa María Magdalena de Mendata (nº inv. 284), también de factura sencilla. El pie es redondo y liso, la casca hemiesférica achatada sin decoración, moldurada en la boca y el ornato se reserva para el cuerpo de humo

166 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 330-331.

y la cúpula. Este humero es cilíndrico con una potente pestaña inferior por donde pasan las cadenas. Está dividido en tres campos decorados con parejas de ces contraspuestas, que originan calados entre ellas. Se remata por otra pestaña, que da paso a la cúpula, trabajada con los mismos motivos ornamentales y con un pomo encima de donde se engancha la cadena que lleva hasta el manípulo, elemento muy modesto. Todo el incensario está plateado con purpurina, y no lleva punzones.

Parece que las iglesias no dedicaron demasiados esfuerzos a encargar incensarios nuevos, pues lo que más se anotan en los libros y cuentas parroquiales son aderezos, limpiezas y reparaciones, seguramente de piezas labradas anteriormente a las fechas que ahora nos interesan. Entre las noticias de piezas nuevas que hallamos, sabemos que en 1611 el sacristán de la iglesia de San Pedro de Romaña en Turtzios informó durante una visita de la necesidad que había de un incensario de plata, ante lo que el visitador mandó hacerlo[167]; al año siguiente, en 1612, se realizó un incensario de plata pagado por San Joan de Barambio para la iglesia de Begoña de Bilbao[168]; en 1617 Ochoa Ortiz de Asua, señor de las casas de Asua y Sangroniz, hizo a su costa un incensario con su naveta para la iglesia de Erandio[169]; el platero Juan de Castañeda en 1619 fabricó dos incensarios de plata nuevos para la parroquia de Santiago de Bilbao[170]; en Elorrio el platero Martín de Elorriaga hizo en 1621 un incensario nuevo para la iglesia de la Purísima por lo que cobró 2.244 reales[171]; la iglesia de San Miguel de Artzentales tenía encargado un incensario nuevo al platero de Balmaseda Domingo García de Leba en 1631[172], que sin embargo no llegó a hacerse porque el platero se echó atrás[173]; en 1647 la parroquia de Santa María de Uribarri compró un incensario nuevo a Juan de Gardoqui[174]; en Lekeitio la iglesia de Santa María compró al platero Guillermo de la Carrera un incensario en 1664[175]…

Navetas

Como complemento del incensario estaba la naveta, aunque las piezas que se han conservado no conservan el otro componente del juego. Formalmente responden a un modelo estereotipado, en general en forma de galeón, con la proa y la popa a la misma altura, divididas por un puente intermedio, sobre un pie de poco altura. Algunas están rematadas por cenefas fundidas o incorporan algún pomo en la cubierta que es practicable. Al tratarse de una pieza complementaria en la liturgia, no era preciso que estuvieran realizadas de plata, y de hecho se conservan otros ejemplares fabricados en latón o bronce siguiendo las pautas de las obras de plata.

Entre las piezas más destacadas está una naveta de la iglesia de San Jorge en Santurtzi (nº inv. 287)[176], que además procede de una manda particular. Tiene pie redondo decorado con orla de gallones burilados y al centro un cuerpo troncocónico sobre el que posa el nudo, en ánfora y sin ornato. La pieza responde fielmente a su denominación de naveta, ya que se asemeja en todo a un barco mercante artillado, como los que por ejemplo servían para el transporte y comercio con Flandes o las Indias[177]. Sin embargo el platero se ha permitido ciertas licencias, al diseñar la proa en pendiente, combinada con una popa más propia de un galeón. En la nave se han grabado además las tablas, la línea de flotación (diferenciado la obra viva de la muerta), el claveteado del casco, los vanos, los cañones (cinco por banda, grabados con cierta perspectiva) e incluso los guardatimones en el espejo de popa, como si fuera un pequeño navío. Vemos también

167 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Romaña, Turtzios, 1611-1631. Visita del 10 de julio de 1611, f. 3r.

168 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 330-331.

169 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 191.

170 AFB, municipal, Bilbao, antigua, caja 0143/003/001, f. 2.

171 AHEB, libro de fábrica de la Purísima, Elorrio, 1597-1660. Cuentas de 1621 y 1622, sf.

172 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Linares, Artzentales, 1610-1676. Cuentas del 31 de agosto de 1631, sf.

173 Id., cuentas del 17 de agosto de 1652, sf.

174 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Uribarri, Durango, 1613-1649. Cuentas de 1647, sf.

175 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1628-1679. Cuentas de 1664, sf.

176 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 69; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Naveta" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 234-235; CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 404-405.

177 BARKHAM, Michael, "La construcción naval vasca en el siglo XVI: la nao de uso múltiple", en *Vasconia*, *Cuadernos de Historia-Geografía*, 3, Donostia-San Sebastián, 1984, p. 103.

Naveta de Santurtzi (nº inv. 287)

representados la quilla, el timón y el mascarón de proa, a modo de monstruo marino. De acuerdo a la información proporcionada por el arqueólogo marino Xabier Armendariz este tipo de representación animal, de cuerpo arqueado, aleta dorsal, cola de cetáceo y cabeza fantástica, solía plasmarse en portulanos y cartas de marear desde el siglo XVI[178]. No es muy habitual incorporar tal detalle naval en estas piezas, que optan normalmente por motivos decorativos vegetales o geométricos, como los que se plasman en otro tipo de piezas litúrgicas. La parte superior de este depósito es practicable mediante bisagras por la proa, que se eleva con respecto a la popa, que está cerrada. A modo de trinquete de proa, sobre la tapa, se coloca la figurilla de un león sentado con las fauces abiertas, que sirve para abrir el contenedor. Entre proa y popa hay un puente cóncavo, que incorpora una inscripción de donación: ESTA NABETA MANDO ACER IVAN DE ÇUAÇO P(ARA) LA IGL(ES)IA DE S. GORGE DE S TVR(CE)+. Hemos localizado a un Juan de Zuazo Villanueva, que era capitán de navío, y natural de Santurtzi[179].

Naveta de Santurtzi (detalle de la cubierta) (nº inv. 287)

Ocupó el cargo de síndico procurador de los concejos de Santurtzi, Valle de Trapaga y Sestao en 1557, y en 1573 mandó en su testamento entregar dos cálices de plata, uno para la iglesia de San Jorge de Santurtzi y otro para la aneja del Valle de Trapaga[180]. Sin embargo, se documenta a otro santurtziarra con el mismo nombre, y también maestre y piloto de navío entre 1625 y 1700[181], por lo que no podemos descartar que fuera regalo de este segundo. De hecho, atendiendo a las características formales de la pieza, parece más ajustado pensar en una fecha hacia los primeros años del siglo XVII, a pesar de mantener el formato anterior de carabela.

Pensamos que una cronología parecida puede tener una naveta de Bermeo (nº inv. 288)[182], aunque su factura es mucho más discreta. Se apoya sobre un pie redondo, elevado en varios cuerpos ataludados y lisos. Lo de mayor interés es el contenedor, que adopta la forma de un bote auxiliar o esquife. Tiene la proa y la popa a igual altura, formando la roda angular casi 90º, con la quilla bastante plana, recordando a embarcaciones nórdicas[183].

178 Así se ve por ejemplo en la carta del Golfo de Vizcaya, del cartógrafo holandés Lucas Janszoon Waghenaer, de 1583, que forma parte de su obra "Spiegel der zeevaerdt" (Espejo de los navegantes). Sobre este documento consultar SUÁREZ GONZÁLEZ, Jesús, "El holandés Waghenaer y la construcción de su carta náutica del golfo de Vizcaya", en *XIV Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica*, Santander, 2002.

179 AFB, judicial, Consulado, mercantil, JCR1198/039; GONZÁLEZ ARCE, José Damián y HERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo, "Transporte naval y envío de flotas comerciales hacia el norte de Europa desde el Cantábrico oriental (1500-1550)", en *Espacio, Tiempo y forma*, serie IV, t. 24, Madrid, 2011, pp. 57 y 81.

180 En http://somo.blogcindario.com/2011/12/00427-sindicos-de-los-tres-concejos.html

181 AFB, judicial, Consulado, mercantil, JCR1262/017; Flota de Somorrostro en los siglos XVI-XVII, en http://somo.blogcindario.com/2008/04/00142-flota-de-somorrostro-s-xvi-xviii-tres-y-cuatro-concejos-1.html

182 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 408.

183 El vínculo entre las embarcaciones cantábricas y las nór-

El contenedor es practicable por el lado de proa, donde hay también un mascarón a modo de animal fantástico fundido. La cubierta por su parte incorpora decoración de vegetales burilados, bastante populares, sobre fondo rayado. Lo elemental de estos trazos unidos a la hechura general de la pieza, hace pensar en un autor local, que quizás la labró hacia el primer cuarto de siglo. Igualmente de factura sencilla y pieza funcional, es una naveta de San Miguel de Ahedo en Karrantza (nº inv. 289). Tanto el pie con el cuerpo son de perfil bastante bajo, lisos, y aplanados. Solamente cuenta con un pequeño pomo abalaustrado en la tapa de la proa, para facilitar la apertura del contenedor. La ausencia de elementos decorativos y de marcas, dificulta la datación de la pieza, aunque no le iría mal una fecha hacia el segundo cuarto de siglo. Mucho más culta es una naveta de Santa María de Soscaño en Karrantza (nº inv. 290)[184], lamentablemente en paradero desconocido en la actualidad. Se apoya sobre una base redonda plana, con un realce troncocónico central donde apoya el nudo. Este elemento es de jarrón con moldura en la parte superior, y está decorado por hojas buriladas. Como si de un cáliz se tratara, le sucede un estrechamiento que da paso al contenedor. Esta nave tiene un cuerpo proporcionado, decorando el casco con tallos vegetales carnosos burilados, asas y ces fundidas en proa y popa. La quilla está marcada por una moldura estriada, que imita un sogueado, desde la roda, transformándose en roleo, al codaste, terminando aquí en pequeño timón fundido. La cubierta lleva la misma decoración que el casco, siendo practicable por la proa donde lleva un balaustre que sirve para hacer más cómoda la apertura y como engarce de la cadena de la que pende una cuchara. Un combés separa la proa y el castillo de popa, éste dispuesto en leve plano inclinado. Lleva alrededor fino antepecho de hojitas fundidas, a modo de barandilla, y en el centro una imagen masculina fundida en pie, apoyada en una columna, que nos remite a modelos de la antigüedad clásica. Al estar ilocalizable no hemos podido determinar la iconografía de esta imagen, ni comprobar si la pieza ostenta o no punzones, pero su elegancia y porte hablan de un artífice diestro, aproximándonos incluso a modelos de barroco novohispano. Con una solución en el casco similar, se guarda otra naveta en la iglesia de San Juan Bautista de Aulesti (nº inv. 291). Se levanta sobre una base redonda aplanada, con fuste cilíndrico liso, moldurado en la parte superior. El contenedor tiene el casco redondeado, con la quilla marcada por aplique fundido, que remata a modo de tornapunta en la roda de proa y por la popa lleva roleo fundido en el codaste. Toda la pieza se ornamenta con espejos ovales y tallos burilados. Y la cubierta además incorpora una tornapunta fundida en la tapa de proa, a modo de tirador, mientras la popa se prolonga en aletón vegetal, curvado y enrrollado hacia delante, con una especie de venera encima. No está marcada esta obra, que se realizaría a mediados de siglo. El Museo de Arte Sacro de Bilbao conserva otra pieza con ornato similar, procedente de una colección particular (nº inv. 293). Se apoya sobre un pie redondo, perfilado en recto, sobre el que se eleva un resalte troncocónico. El casco de la nave es bastante recto, y está decorado con vegetales y algún cartucho, sobre fondo picado. Imita el esquema de un barco, y tiene forma elíptica en proa y trapezoidal en popa, separadas por un combés. La cubierta del contenedor está perfilada por crestería fundida, y es accesible por la proa. Como remate de la roda, incorpora un elemento fundido perforado que quizás fuera para sujetar una cadenita para la cucharilla. Su hechura encaja bien a mediados de siglo. La iglesia de San Miguel de Bernagoitia en Amorebieta, conserva otra naveta en la que vemos de nuevo el gusto por los detalles naúticos, a pesar de que su factura es bastante modesta (nº inv. 294)[185]. Tiene pie circular, de desarrollo troncocónico, y como siempre lo que más interesa es el contenedor. Es de perfil bastante bajo y plano, con una discreta separación entre proa y popa. El casco se decora con despiece del entablado y los clavos, marcándose el límite de la obra viva y la obra muerta. En la proa lleva además vegetales burilados, y como mascarón una figura fundida de ángel (o sirena?) muy gastada, que se repite en la popa. Se accede al interior por la cubierta de proa, que es lisa, mientras la de popa exhibe unas balanzas buriladas, acaso alusivas a San Miguel, titular del templo. Carece de punzones, pero sus características la sitúan en el tercer cuarto del siglo XVII. A medio camino entre las formas clasicistas y el barroco pleno, la iglesia de San Pedro de Tabira, Duran-

dicas se aborda por ejemplo en ALBERDI, Xabier y ARAGÓN, Álvaro, "La construcción naval en el País Vasco durante la Edad Media", en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco,* 2, Donostia-San Sebastián, 1998, p. 15.

184 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 408.

185 Id., p. 405.

go, tiene una naveta (nº inv. 295)[186], que mezcla el ornato del clasicismo con una estructura más propia de piezas posteriores. Tiene base redonda, con amplia pestaña recta, sobre la que va un cuerpo abocelado con decoración burilada de parejas de lingotes y entre ellos puntas de diamantes. La nave sigue la misma tónica, mostrando en el casco y la cubierta, motivos de vegetales, óvalos, lingotes, etc. Es de formato redondeado con una escotadura central, que separa proa y popa a distintas alturas, buscando la asimetría. Se abre por la proa, que incorpora una tornapunta fundida, repetida como mascarón, y un balaustrillo en el centro. Por la popa se levanta desde atrás en aleta curva hacia delante, que se remata por un pináculo balaustral. Esta naveta presenta una solución híbrida, que por lo decorativo podemos adscribirla al clasicismo, si bien formalmente nos anuncia la evolución del estilo. A estas navetas podemos sumar otra pieza que existía en la parroquia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti al menos hasta los años 60 (nº inv. 292)[187]. Respondía el modelo más general, con pie y astil liso, y cuerpo del casco decorado con roleos y hojas carnosas a buril. La proa era de forma elíptica y la popa trapezoidal, ésta rematada por crestería fundida. Nada se dice de esta pieza en la documentación parroquial, puesto que se cita una naveta realizada en 1706, que costó 260 reales y medio[188], pero pensamos que no se corresponderá con la que nos ocupa, que será de factura anterior.

En las cuentas de los templos encontramos además citada alguna naveta, como la realizada junto a su cuchara y un incensario en 1628 para la iglesia de San Antón de Bilbao[189]. En Etxebarria el visitador en 1631, mandó averiguar qué había pasado con cierta cantidad de plata que se había dado al platero de Bermeo para hacer una naveta[190], y en 1643 encontramos un descargo de 3 ducados a Valentín, platero, a cuenta de las hechuras de la naveta del incienso[191].

Estas navetas lo mismo que sucedía con los incensarios, no era preciso que estuvieran fabricadas en plata, pues eran piezas sobre todo funcionales y auxiliares. De hecho se conserva algún ejemplar en latón, de factura muy sencilla imitando los modelos de plata, en la colección del Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 1326) y en la del Museo Vasco de Bilbao (nº inv. 3084).

Hostiarios y portaviáticos

Respecto de los hostiarios, podemos distinguir dos variantes. Una de ellas conformada a modo de pequeño contenedor cilíndrico, normalmente con pie y cubierta relevada, que sigue el formato de las cajas eucarísticas de la anterior centuria; y otro tipo formado por los contenedores aplanados que tenían como principal función llevar la comunión fuera del templo, por ejemplo a los enfermos.

Los realizados a modo de cajas con tapa, podían servir a parroquias de pequeñas feligresías a modo de copón, resultando piezas funcionales y baratas. De este formato contamos con cuatro piezas conservadas en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, procedentes de una colección particular. La primera de ellas (nº inv. 298) cuenta con un pie alto troncocónico liso, sobre el que se dispone la caja cilíndrica. Decora sus paredes con ces contrapuestas, óvalos y puntas de diamante buriladas, sobre un fondo matizado. La cubierta se articula en varios cuerpos. El más bajo es abocelado recorrido por espejos ovales y ces, y le sigue un nivel central a modo de cúpula con gajos excavados, sobre el que se alza Cristo en la cruz fundido. El tipo de ornato y la propia tipología de la caja responde a modelos de los primeros años del siglo XVII. El segundo hostiario es de perfil más bajo (nº inv. 299). Tiene pie redondo abultado, con resalte troncocónico central, que da paso al contenedor. Esta caja se decora con parejas de espejos, roleos y otros elementos geométricos. La tapa sin embargo es lisa, con varios niveles abocelados y remate de cruz, no original. Aún más sencillo es otro hostiario de esta misma colección (nº inv. 302), que tiene pie pero muy bajo. La caja es cilíndrica y totalmente lisa, solamente moldurada por la base y la boca. La cubierta tampoco lleva ornato, y se desarrolla en varios cuerpos: abocelado el inferior, un pequeño nivel plano y cúpula de remate que ha perdido su cruz. También liso es el cuarto hostiario (nº inv. 301), muy discreto y que recuerda a cajas tardomedievales, pues no tiene pie. Las superficies son lisas, con una sencilla moldura en el centro de la caja, y tapa abombada, que no conserva la cruz de remate.

A estas piezas se unen los hostiarios pensados

186 Id., p. 409.
187 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, lám. 732.
188 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1693-1723. Cuentas del 14 de enero de 1706, sf.
189 AHEB, libro de fábrica de San Antón, Bilbao, 1567-1654. Cuentas del 10 de diciembre de 1628, f. 168.
190 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Visita del 25 de diciembre de 1631, sf.
191 Id., cuentas del 2 de febrero de 1643, sf.

Portaviático de Etxebarria (nº inv. 303)

para ser utilizados sobre todo fuera del templo, concebidos como portaviáticos, de formato circular y aplanado, que presentan algunos motivos decorativos burilados. La iglesia de San Andrés de Etxebarria tiene uno, con inscripción de donación y que además está fechado (nº inv. 303), sirviéndonos de pauta para el resto. Por el anverso está burilado con una cruz que lleva corona de espinas, levantada sobre el monte Calvario, en el que hay algunos leños sobre la roca. A su alrededor corre la inscripción que dice: MANDO HACER ESTA CVSTODIA CATELINA DE ÇVLOETA ANO DE 1607. Por el reverso, el ornato se reduce al IHS y un corazón. Otra de estas piezas es de la iglesia de Santa María de Gorostiza en Nabarniz (nº inv. 297). Responde al modelo que hemos descrito, e incorpora una cruz de brazos rectos grabada junto con algún detalle vegetal. A los lados de esta tapa lleva varias argollas que servirían para llevar colgado el hostiario, como una pieza portátil. Con la misma solución encontramos otra pieza en Mungia (nº inv. 304), decorada en este caso por las dos caras. Una de ellas muestra un cáliz de nudo ovoide y pie lobulado, al que rodean algunas arquitecturas de tejados puntiagudos, la Hostia y nubes por arriba. Y por el otro lado, lleva grabada una cruz en un paisaje con flores y vegetales. Los laterales llevan hojitas fundidas, y se cierra con argolla y pasador. Para su transporte cuenta con una arandela en la parte superior, de donde pendería la cadena. La iglesia de Santa María de Axpe en Busturia, tiene otro de estos hostiarios (nº inv. 300). Por un lado lleva grabado un Gólgota, y por el otro un escudo de silueta recortada y cueros, con las Cinco llagas de Cristo, rodeado por cenefa con motivos estriados. La caja se cierra con argolla y ganchito sobre esta cubierta. La parte superior cuenta con una pieza soldada y argolla para el cordón de transporte. Aparte de la pieza que lleva fecha grabada, estos otros portaviáticos portátiles pueden fecharse en el primer cuarto del siglo XVII.

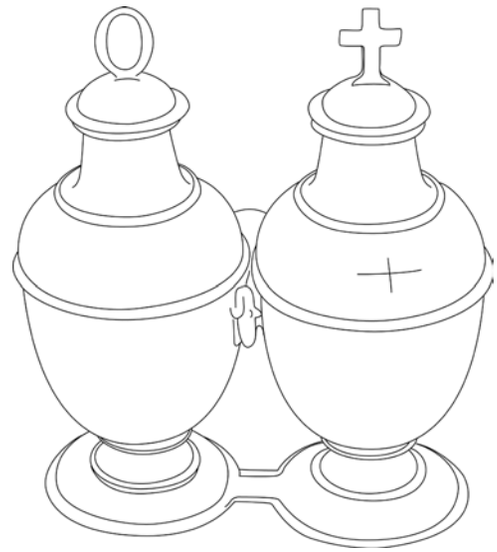
Por otra parte, en la documentación no es sencillo seguir la pista a piezas como estas, pues a menudo pueden estar referidas como custodias o relicarios, o puede suceder al contrario, y hallar anotaciones de hostiarios, que realmente responden por ejemplo a la tipología de copones. Una de las obras que seguirán el formato que nos ocupa, se anota en el inventario de la iglesia de Begoña de 1643 como un "relicario pequeño, dorado, para llevar el Santo Sacramento a los enfermos, a caballo, que es a modo de Agnus Dei, que le hizo haver el maestro Ugaz, cura de la dicha yglesia a su costa, el año de mill y seiscientos y tres, que costó quarenta y tres reales"[192].

Crismeras

Las tipologías de crismeras de esta fase clasicista van a ser una continuidad de los formatos desarrollados en el siglo anterior. Incluso el modelo de crismera poligonal se prolongó hasta el final de siglo. Las más numerosas en Bizkaia son las de tipo arquilla paralelepípeda, con cubierta apiramidada normalmente, y con diversidad ornamental. Entre ellas hay un pequeño grupo de crismeras que mantienen los modelos anteriores, incluso en lo decorativo, que serán de talleres vizcaínos. Una de ellas pertenece a la iglesia de San Martín de Arrieta (nº inv. 307). Es rectangular, con una cruz sobre el Calvario y la letra O grabadas en el frente, siendo el resto liso. La tapa se cerraba con pasador, del que queda la cadenita y las argollas. Esta cubierta se eleva piramidalmente hasta otro nivel algo abultado donde hay una flor fundida en el centro que llevaría una cruz de remate, no conservada. Por el interior, guarda dos recipientes cilíndricos, meramente funcionales, también de plata. En Errigoiti hay otra pieza de similares características (nº inv. 308). El contenedor es liso, moldurado en la base y en la boca, con la cara del

192 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 330-331.

Crismera de Zaratamo (nº inv. 315)



Crismeras de Muxika (nº inv. 309)

frente decorada a buril con una cruz sobre promontorio rocoso y la letra O. En esta pared se suelda al centro una placa decorada con ces contrapuestas, con las charnelas que atraviesa el pasador de cierre. Y lleva su pareja en la tapa, de igual hechura y decoración. Esta cubierta por su parte es apiramidada a cuatro aguas, convergente en una cruz plana de remate, en la cúspide. Por dentro guarda recipientes cilíndricos lisos. Su formato y los escasos detalles ornamentales, hacen pensar en ser obra de comienzos de siglo. La iglesia de la Asunción de Gatika tiene otro de estos recipientes (nº inv. 313), aunque aquí se ha optado por confeccionar una caja de perfil redondeado, aovado. La decoración sin embargo es la misma, con una cruz y la letra O grabadas en la cara frontal. En la parte superior lleva la charnela de cierre y su correspondencia está en la tapa, pero no conserva el pasador ni su cadenilla. La cubierta es abultada y lisa, con un remate cilíndrico central con semiesfera y crucecita. Volviendo al formato paralelepipédico, el Museo de Arte Sacro de Bilbao conserva una crismera de procedencia desconocida (nº inv. 318), prismática y con cubierta a cuatro aguas. De nuevo repite los motivos burilados en el frente (cruz y letra O), y tiene la tapa con cuatro planos ataludados que se reunen en la cúspide rematados por crestería fundida y cruz, en su mayoría perdidas. Se cierra con charnelas y pasador, sujetado con cadenita en el frente. Al interior contiene dos botes cilíndricos con las agujas rematadas en una O y una cruz fundidas, que se repiten grabadas en la parte superior de estos contenedores. Es posible que estas crismeras se hicieran ya en el segundo cuarto de siglo. Como vemos este grupo de crismeras son muy similares entre ellas, e incluso en dimensiones tampoco difieren mucho. Otra parecida es una crismera de Sestao (nº inv. 316). La caja no lleva decoración, salvo las letras O, V y una cruz en la pared frontal, buriladas, alusivas a los óleos que contiene. La parte inferior y la zona alta de la boca están molduradas con un friso estriado, que se interrumpe arriba por dos charnelas por donde iría el pasador de cierre. La tapa es abultada en las cuatro vertientes, con un remate central con bola que en su día acogería una cruz. Lo estandarizado del modelo y la casi ausencia de ornato dificulta determinar su cronología, sin embargo la sobriedad del modelo, los detalles tipográficos esgrafiados con motivos vegetales (en el caso de la letra V), así como la forma recortada de las charnelas, hace pensar en una fecha ya del segundo cuarto de siglo.

También se conservan otras crismeras en formato de arquilla, que son más ricas en el aspecto decorativo, incluyendo tallos, vegetales y geometrías propias del estilo. Una de ellas es una crismera de Gamiz-Fika (nº inv. 312), decorada en contenedor y cubierta por tallos y hojas entrelazadas sobre un fondo rayado. El cuerpo es prismático y la tapa ataludada, con la cumbre redondeada donde se sitúa la cruz. Tiene cierre de charnelas, decoradas con candeleros vegetales, con pasador y cadenita. Por dentro contienen dos recipientes cilíndricos, uno de ellos con

remate de Cristo crucificado en la espiga. La iglesia de San Lorenzo de Zaratamo posee igualmente otra de estas crismeras ornamentadas (nº inv. 315). La novedad en esta pieza es la inclusión en las aristas de la caja, de columnas abalaustradas fundidas. El resto se llena con motivos vegetales esquematizados dispuestos en simetría, sobre un fondo picado. La cubierta es de perfil abultado ornamentada por flores y hojas en lustre, con fondo mate. Remate un cuerpo prismático y esfera, que ha perdido la cruz. En su interior contiene dos depósitos cilíndricos y uno en el centro ajarronado que lleva dos argollitas laterales. Los motivos decorativos tanto de la pieza de Gamiz como de esta de Zaratamo, permiten suguramente adscribirlas al primer cuarto de siglo. Posiblemente sea una caja para crismeras otra pieza que conserva la parroquia de Santa María de Portugalete (nº inv. 319)[193], que además tendrá una cronología algo más avanzada, y es más rica y culta. Es de formato rectangular, elevada sobre cuatro patitas a modo de garras sinuosas soldadas. Todas sus facetas se decoran con motivos burilados de ces, vegetales y algún cuero, incorporando en los laterales además sendos tondos con los anagramas de Jesús y de María. La tapa se diseña levemente en talud, con las cuatro vertientes recorridas por ces contrapuestas unidas por anillos, y de nuevo los citados anagramas en los lados largos. En los ángulos se remata por pomos abalaustrados fundidos. Al centro la tapa se aterraza para asentar un elemento cilíndrico con arandela y cruz de remate, con MA e IHS grabados, que se flanquean por eses vegetales fundidas. La caja se abate mediante bisagras y se cierra con pasador al frente, perdido. Debajo de este cierre hay una plaquita de la que pende una anilla, acaso para cadena. Imitando a estas piezas, se realizó alguna crismera en metal menos noble, en latón, a la que se podía dar un acabado plateado para ennoblecerla. Una de estas pertenece a la iglesia de Santa María de Getxo (nº inv. 411) y mantiene el formato de arqueta prismática con tapa relevada, sin decoración, que guarda tres recipientes.

La segunda tipología de crismera adopta la forma de bote ajarronado, y su evolución va paralela a la del cambio de nudo en cálices o copones. Así pues las piezas de comienzos de siglo mantienen un formato ovoide a veces adornado con alguna moldura, y apoyadas sobre un pie redondo bastante plano. Es el caso de una pareja de crismeras de la iglesia de San Vicente de Muxika (nº inv. 309). Están unidas por la panza y por la base, y son lisas, interrumpidas como decíamos por algunos cordones moldurados. Son de pie redondo organizado en pestaña abultada y centro troncocónico de escasa altura. Los recipientes adoptan forma ovoide, con cuello estrecho cóncavo. Se cierran con tapas cupuliformes que llevan soldadas una letra O y una cruz. Su factura puede corresponder a los inicios de siglo, como sucede también en otro conjunto de tres crismeras de la parroquia de San Adrián de Mallabia (nº inv. 306). Repiten la silueta aovada, aunque algo aplanada por arriba. Tienen base redonda corta y cuello estrecho levemente cóncavo. Dos de ellos son iguales, el del óleo y el del crisma, cerrándose con tapa abombada con las letras C y O soldadas, que sirven de pomo, y otra vez las letras grabadas en la panza. El recipiente del agua no conserva la tapa (se ha sustituido por un burdo corcho), y ofrece la novedad de incorporar varias argollitas para llevarlo colgado. Algo más evolucionadas son otras crismeras de Nuestra Señora de Larrauri en Mungia (nº inv. 314). Forman el conjunto dos recipientes emparejados soldados, al que se suma otra pieza igual suelta. Tienen pie redondo y plano, con una pequeña elevación hasta los contenedores. Éstos tienen ya formato de jarrón, plano por arriba, al que sucede un cuello cilíndrico moldurado y exvasado en la boca. Los botes que hacen pareja se unen por la parte más ancha, la superior, y llevan grabadas las letras C y O en la panza. El otro bote sigue idéntico formato, pero a él se han añadido una pareja de argollitas con una cadena, que serviría para su traslado. Este mismo formato mantiene una crismera para el óleo de Bermeo (nº inv. 310), que ha perdido a sus compañeras. Se trata de un bote ajarronado, con pie plano, al que se sueldan desde abajo costillas ceñidas por cartelas correiformes burladas. La parte alta lleva una discreta moldura y tiene cuello troncocónico, que se cierra con tapa cilíndrica cupuliforme. Dispone además de dos argollas donde se engarza una cadena. Pudo ser obra del segundo cuarto de siglo, y la más culta entre las que se conservan de este momento.

A las crismeras en forma de arquilla y en forma de bote, se suma otro ejemplar suelto de tipo lenticular. Se trata de un doble contenedor, que pertenece a la iglesia de Santo Tomás de Arratzu (nº inv. 317), y es continuador de los tipos lenticulares del siglo XVI. Son dos botes unidos por la panza, posados sobre un pie único, redondo, y cerrados con tapas planas, en las que

193 En el inventario de la iglesia de 1656, se anotan "unas crismeras de plata para los óleos", pero también hay "una arquilla de plata donde están las reliquias de la iglesia", en RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, pp. 520-521, por lo que no se despeja la duda sobre la función de esta pieza.

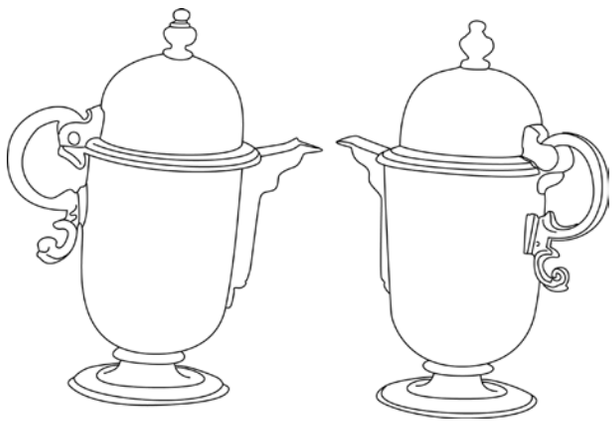
se sueldan letras alusivas a los aceites que contienen. Y se repiten las letras grabadas en la panza de cada uno. No tienen decoración y solamente un cordoncillo circundando los bordes decoran estos botes. Quizás sean obra local del segundo cuarto del siglo XVII.

Además podemos añadir una pieza de Aulesti, existente hasta hace pocos años (nº inv. 320, sin foto), que era tipo arquilla decorada con vegetales y elementos geométricos en la caja y la cubierta.

La documentación por su parte, ayuda a completar este panorama y sabemos por ejemplo que en 1606 la fábrica de San Pedro de Mendexa, pagó 7 ducados a Doña Lucía de Loniquiz por unas crismeras[194]; en el inventario de Berriatua de 1612 quedan anotadas unas "crismeras fechas por manda del doctor Hubilla, difunto"[195]; unos años después, en 1616, durante una visita a la iglesia de San Marín de Libano en Arrieta se mandó hacer unas crismeras de plata nuevas porque las que había eran de estaño[196]; en la misma línea el visitador a la iglesia de San Miguel de Linares (Artzentales) en 1638, ordenó comprar en quince días unas "crismeras de plata de buena hechura al uso de coste con peso y hechura asta diez ducados", porque las que había eran de plomo y muy usadas[197], así pues al siguiente año se anota un descargo de 253 reales por unas crismeras y vinajeras de plata, que había hecho Juan de Gardoqui[198]; y otras crismeras de plata nuevas encargó la iglesia de San Miguel de Lacabex en Güeñes en 1639 al platero Domingo de Artiaga[199].

Vinajeras y salvilla

De estas piezas de altar han llegado muy pocos ejemplares a nuestros días, el hecho de ser piezas sueltas, de pequeño tamaño, las ha hecho susceptibles de desaparición. Unas veces se renovaban por piezas más a la moda del momento, pero también eran obras que podían



Vinajeras de Bermeo (nº inv. 323)

ser sustraídas con facilidad para convertirlas en numerario. De hecho tenemos constancia documental de algunas vinajeras que hubo con anterioridad en algunos templos, como las seis vinajeras de plata que tenía la parroquia de Santa María de Portugalete en 1551[200] o las que se compraron para la iglesia de Güeñes en 1591[201]. Sin embargo, es desde esta fase del clasicismo cuando contamos con algunas de ellas.

El conjunto más antiguo procede de la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 322)[202], y conserva los dos recipientes y la salvilla, todo de plata sobredorada. La salvilla es ovalada y lisa, con un resalte en el borde, y dos cilindros soldados en el centro, donde asientan las jarritas. Estas vinajeras tienen pie redondo bajo, sobre el que va un gollete moldurado y el contenedor propiamente dicho, de formato ovoide más abierto en la boca. A esta altura cuenta con un asa soldada, rematada en ces avolutadas, y al otro lado el pico recto bastante prominente. Se cierra con tapa articulada mediante bisagras, de perfil esferoidal achatado, rematada en bellota. Se decoran con cenefa burilada en la cúspide, y letras grabadas alusivas a su contenido (A y V).

Las vasijas lucen decoración burilada en la panza. Por un lado, lleva cartela de cueros recortados, que incor-

194 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Cuentas de 1606, sf.
195 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657. Inventario del 10 de septiembre de 1612, sf.
196 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta, 1586-1627. Visita del 2 de septiembre de 1616, sf.
197 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Linares, Artzentales, 1610-1676. Visita de 1638, f. 103v.
198 Id., cuentas del 5 de febrero de 1639, sf.
199 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Lacabex, Güeñes, 1636-1672. Cuentas del 26 de junio de 1639, sf.

200 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 517.
201 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1567-1606. Cuentas del 15 de enero de 1591, sf.
202 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 278, lám. 506.

pora un espejo y tallos; y por el otro, un escudo terciado en faja, enmarcado por lambrequines y lises. El primer campo del escudo lleva banda, sol y luna, y bordura con el texto ABA, el central, tiene cinco panelas y árbol en medio, con bordura de aspas, y el de bajo, tres lobos pasantes sobre árbol y de nuevo bordura de aspas. La otra pieza lleva escudo cortado con tres lobos pasantes sobre árbol y dos lobos con bordura de cadenas.

Parece ser que estos escudos son como los que aparecen en la memoria sepulcral de Juan de Bustinza y esposa en la iglesia de los Santos Juanes[203], y por ello acaso piezas donadas por ellos. Ybarra por su parte atribuye las armas heráldicas al cardenal Gardoqui (1747-1820), suponiéndole propietario de las vinajeras[204], pero como vemos la factura de las piezas es muy anterior. No hay punzones en estas obras, pero podrían ser obra bilbaína de los primeros años del siglo XVII, inspiradas por modelos castellanos de los que hay varios ejemplos. Tampoco tenemos la seguridad de que sean las "dos binajeras de plata con sus ynsinias de señor santiago" que están anotadas en el inventario del templo de 1613[205].

Este mismo influjo se percibe en unas vinajeras de Bermeo (nº inv. 323) que, por desgracia, no conservan la salvilla. Se apoyan en sendos pies redondos, de poco resalte, y moldurados, sobre los que apoya el recipiente, de silueta ovoide. No presentan decoración, y se acompañan por un asa en forma de C, con tornapuntas debajo, y al otro lado el pico, saliente y levemente elevado, sobre una pieza moldurada pegada al cuerpo de las vinajeras. En el pico de cada una de ellas, están grabadas las letras A y V, relativas al contenido. Se cierran con tapa cupuliforme rematada en pináculo balaustral, lisas. Su perfil y hechura encuentran paralelismos con obras castellanas que no suelen superar la mitad de siglo[206], aunque la popularidad de estos modelos castellanos en Bizkaia, las hace candidatas a ser obras vizcaínas.

A pesar de esta escasez en la actualidad, casi todos los templos contaban con su juego de vinajeras, y así consta en los inventarios. Pondremos algunos ejemplos. La pesquisa realizada en 1616 en la iglesia de Zamudio informa de la existencia de "unas vinajeras con su salva todo de plata (que) dio la patrona"[207], en Bilbao la iglesia de Santiago pagó en 1639 al platero Juan de Gardoqui por dos vinajeras[208]; y a la basílica de Begoña llegaron "unas vinageras de plata con su salvilla doradas que las ofreció el general Joan de Lara para el servicio del altar mayor en diez y nueve de Enero de mill seiscientos diez y nueve"[209]. A estas piezas se suman las noticias de otras obras de origen indiano, que abordaremos más adelante, y los datos sobre arreglos y aderezos de vinajeras, aunque podrían ser referidos a piezas de factura anterior.

Relicarios

A partir de Trento el culto a las reliquias conoció un empuje importante, lo cuál repercutió en la confección de piezas destinadas a la custodia y exposición de aquellos restos tan venerables. Estos contenedores adoptaron formas diversas, pero sobre todo se buscaba un contacto visual directo con las reliquias, por lo que predominaron los relicarios con expositor, como si de ostensorios de tratara. Debieron contar los templos con estos elementos de veneración, sin embargo en la documentación eclesiástica no está claro a qué tipo de obra se hace referencia cuando hablan de relicario, ya que habitualmente se refieren a la custodia, al viril o al hostiario. Son numerosos los ejemplos en este sentido; sirva el dato de la relación de alhajas de Santa María de Ibarruri de 1600, en el que se anota "un relicario donde esta el sanctisimo Sacramento con su crus encima todo de plata sobredorado"[210], o la visita a la iglesia de Arrieta en 1622, cuando se mandó hacer "un relicario de plata para llevar el S. Sacramento a los enfermos"[211]. Incluso se denomina relicario al sagrario del retablo, como sucede en Busturia en 1636 y 1639 cuando se pagaron distintas cantidades a Juan de

203 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

204 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 278.

205 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/002, f. 4r.

206 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 44-45; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona-Londres, 2005, pp. 126-127; ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco*, Pamplona, 2008, p. 185, lám. 97.

207 AGS, patronato ecleciástico, leg. 184-200.

208 AFB, municipal, Bilbao, antigua, caja 0143/003/001, f. 94.

209 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 330-331.

210 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Ibarruri, 1600-1693. Inventario del 12 de julio de 1600.

211 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta, 1586-1627. Visita del 25 de febrero de 1622, sf.

Relicario de Sukarrieta (Legendika) (nº inv. 303)

Bolialdea, retablista, por "el relicario que hizo para la iglesia"[212].

Tampoco son demasiadas las piezas que han llegado a nuestros días, aunque resultan relevantes por la variedad de tipologías que representan y alguna también por su calidad. La primera de ellas es precisamente la que suscita mayor interés. Pertenece a la iglesia de Santa María de Legendika en Sukarrieta (nº inv. 339), y en ella se han fusionado distintos elementos. Hoy en día alberga una reliquia de San Valentín de Berriotxoa, que sin duda debió ser añadida en el siglo XIX. Formalmente cuenta con un pie tetralobulado mixtilíneo, levantado sobre patitas fundidas a modo de dragones sujetando bolas. Los lóbulos de esta base se decoran con tondos correiformes con las figuras de los Padres de la Iglesia, y entre ellos se llena con vegetales geometrizados y cabecitas de ángeles alados. Le sigue un gollete con ornato burilado de vegetales entrelazados, sobre fondo rayado, y sobre él pieza balaustral donde apoya el nudo. Esta pieza repite la silueta lobulada del pie, es hueco con casas abiertas que dejan ver el interior, donde hay medallas ovales para reliquias. Las cornisas de las casas incorporan inscripciones alusivas a reliquias: DE SANTA CATA/UNA DE SE, S CALIOTRO, DE LA MESA DEL S, R DE SANTO. Y las aristas de este cuerpo se rematan con cuatro columnas toscanas, con balaustrillos y bolas en los extremos. La parte superior es hemiesférica con labor repujada de óvalos, ces y cueros, y sobre ella otra pieza abalaustrada que sirve de asiento a un hostiario. Siguiendo al profesor Barrón, es posible que al relicario original del último manierismo le añadieran un hostiario para poder llevar la pieza en procesión, haciendo una doble función, además de la de venerar las reliquias, para llevar la comunión fuera del templo o incluso para procesionar con ella, si no contaban con otra pieza mejor. Este hostiario es una caja cilíndrica con costillas soldadas, y decora su superficie con roleos picados. Se cierra con una tapa hemiesférica achatada con parejas de lingotes y ces buriladas. A su vez, esta cubierta sirve de asiento al relicario superior, que originalmente sería un expositor para la Hostia. Es circular y se adorna con querubines alados y eses alternas fundidas. El aro contiene diez pequeños expositores ovales para reliquias, que llevan rótulos con los siguientes textos: SAN MARCOS, SAN ESTEVAN, VESTIDURA DE SAN PHE(lipe), SAN ANTONIO MARTIR, SAN BLAS, SAN VICENTE, SIETE DURMIENTES, SAN FABIAN RELIQUIA, SANTO CADENUESTRA (sic), DE SAN ROQUE. Arriba remata con otra medalla oval, más grande, con el texto LINUN CRUCIS, y sobre ella crucecita de terminaciones vegetales, con el Crucificado. La pieza no está marcada, pero es ajena a las características de las obras locales e incluso a lo castellano. La solución del pie con cuatro lóbulos la vemos en obras sevillanas y bajo extremeñas desde la segunda mitad del siglo XVI[213], y el tipo de or-

212 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Cuentas de 1636 y 1639, sf.

213 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona-Londres, 2005, pp.

nato incluido en dichos lóbulos también se ajusta a lo que se observa en aquellas custodias. Por otro lado, hay que hacer notar la inclusión de alguna reliquia escasísima en la hagiografía peninsular, como la de los Siete durmientes de Éfeso, vinculada a lugares de culto cristiano con pasado pre-islámico, como Andalucía[214], alguna de cuyas reliquias se enumeran en los relicarios de El Escorial[215]. En cualquier caso, el ornato geometrizado puede aproximar nuestra custodia hacia 1600.

El segundo de los relicarios se ajusta a una tipología más común, como si fuera una pequeña custodia portátil de sol. Es un relicario del Lignum Crucis de la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 340)[216], cuyo pie y astil responden a las fórmulas empleadas en los cálices y copones clasicistas. Así pues se compone de una base circular, realzada en dos cuerpos, lisos, abocelado el más bajo, y plano rehundido en el centro el segundo. El astil se inicia con un gollete cilíndrico, tiene nudo en ánfora con potente toro y un cuello troncocónico moldurado donde apea el sol con la reliquia. Este expositor es circular, alojando en el interior una cruz con potencias y trilóbulos en los brazos, para dar cobijo a las sagradas astillas. Exteriormente se rodea por ráfaga de ces fundidas a las que suceden palmetas vegetales, y coronando todo ello una cruz de silueta abalaustrada, cubierta con hojas y flores en los extremos. La pieza responde a un modelo muy generalizado durante el siglo XVII, en el que pone la nota discordante el modo de solucionar la ráfaga, que lejos de los acostumbrados rayos rectos y flameantes alternos, opta por una versión más jugosa y ligera. De hecho, se acerca más al barroco pleno, y no puede descartarse que se trate de una reposición posterior, ya que la cruz de remate por ejemplo es idéntica a la de un copón mejicano de la misma parroquia, fechado hacia 1800. Por lo demás, encaja bien su hechura a mediados del siglo XVII, y seguramente obra de una taller local. El discreto tamaño de la pieza hace pensar que fue concebida desde un principio como relicario, aunque en otras ocasiones pudo darse el caso de aprovechar una custodia que no estuviera en uso para acomodarle una reliquia en el expositor. Pensamos que fue este el caso de una pieza de la iglesia de San Juan de Berriz (nº inv. 185)[217], hoy en día desaparecida. De nuevo perpetúa una base y un astil estereotipado, con pie en cuarto de bocel liso, y astil abalaustrado con nudo de jarrón y toro no muy grueso. El sol es de rayos rectos y ondulantes alternos, rematados en estrellitas aquellos y más cortos éstos, con una cruz de remate de brazos romboidales con perinolas. Al interior parecía guardar varias reliquias, una central dentro de un marco heptagonal irregular para el Lignum Crucis, al que rodeaban otros cercos ovales. Su formato tan generalizado en las platerías peninsulares, a la par que su expurgo ornamental, permiten determinar su cronología en un momento de plena asimilación del purismo formal, superada la mitad de siglo. Mucho más creativo y quizás más avanzado en el siglo XVII, es un relicario de la parroquia de Santa Marina de Otxandio (nº inv. 341). Tiene forma trapezoidal con una espiga inferior para ser encajado en una base, que no conserva. Por el anverso muestra una placa perforada por siete vanos con cristal, que dejan ver las reliquias, identificadas por unos textos burilados alrededor de ellas, de arriba a abajo: DE LOS SS. M. R. S. DE CARDEÑA; S. TOMAS DE AQUINO; S. FAVSTINO M.R. ; S. MARTIN P.P.A M.R.; S.TIAGO EL MAIOR; S. VICENTE LVBITA I M R; S. MARTIN OBISPO. La parte trasera se decora con ces contrapuestas y vegetales sobre fondo mate, mostrando en la zona inferior el escudo abombado de la Orden de Santo Domingo, a cuya cruz floreteada se unen cuatro roeles en los cantones, burilado sobre ocho campos lisos y rayados en alternancia. A su alrededor ces y cueros, rematándose por corona. El relicario se termina de adornar en el exterior, por eses contrapuestas y lises esquemáticas fundidas, y a modo de remate superior una cruz de brazos romboidales y perinolas en los extremos, sobre una base torneada. No tiene marcas este relicario, y su factura podría corresponder a un taller local, aunque los rótulos de alguna de las reliquias (San Vicente Lubita) podrían dar pie a otorgarle un origen distinto.

Como hemos adelantado, no es fácil rastrear la

56-63.

214 GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Araceli, "Discursos europeos del siglo XVII sobre la apostasía y la conversion al Islam: un texto del cautivo francés Germain Moütte sobre Bernard Bausset y los catorce leones del sultán Mulay Ismail de Marruecos", en *Cuadernos de Historia Moderna*, 40, Madrid, 2015, p. 164.

215 MEDIAVILLA MARTÍN, Benito y RODRÍGUEZ DÍEZ, José, *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*, I, Madrid, 2004, pp. 296, 311, 602, 675.

216 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Relicario del lignum crucis" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 244-245.

217 YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, fig. 839.

presencia de relicarios en los inventarios de los templos, por lo confuso de la denominación. Una de las referencias a relicarios propiamente dichos, es del inventario de Begoña de 1643, que anota "un relicario de plata a manera de lanterna, pequeño, con reliquia de Sta. Savina"[218]. Además a veces cuando se cita a las reliquias no se tiene en cuenta a su contenedor, como vemos en el inventario de alhajas de San Andrés de Etxebarria de 1664, en el que se anotan "dos reliquias, la una del señor san Andres, y la ottra no se save de que santto"[219]. Y en otras ocasiones donde se guardaban eran en cajas, con mayor o menor aparato ornamental, como la "arquita de plata donde están las reliquias" que tenía la iglesia de Santa María de Portugalete en 1637[220].

Otras piezas

Para completar el panorama de la plata labrada durante el periodo del clasicismo, hemos de incorporar otras piezas sueltas, del ámbito religioso y alguna pieza civil, a través de las que descubrimos el desarrollo de otras tipologías que tendrán su continuidad en el barroco pleno.

Debido indudablemente al culto desplegado a los santos y la Virgen, y al auge de las procesiones, los adornos para la Madre de Dios conocieron en este momento un importante incremento. Se trataba de provocar sentimientos de religiosidad y exaltación entre los fieles, con esculturas dolientes, expresivas, cargadas de misticismo, etc. Y para ello podían ayudarse de complementos externos, que otorgaran mayor dignidad y poderío a estas imágenes. Ahí entran en juego las coronas, diademas, ráfagas, media lunas o rostrillos. En Bizkaia contamos con algunas piezas labradas en este momento. Una de ellas es una corona de la iglesia de San Juan Bautista de Aulesti (nº inv. 325), que además lleva leyenda de donación. Está labrada en gruesa chapa de plata, tiene el aro decorado con cabezas de angelitos alados en alternancia con esmaltes tabicados en azul, tres de ellos perdidos. El

Corona de Aulesti (nº inv. 325)

cuerpo se ornamenta por labor calada de ces enfrentadas, que encierran cuatro grandes botones esmaltados en azul y cabecitas de ángeles con alas alternamente. La parte superior se llena con otras ces y angelitos más pequeños. Se corona con cuatro potencias que se cruzan al centro, ocupadas por espejos, elementos geometrizados y ces con hojas en la base. Y arriba en su cruce se posa una cruz de brazos romboidales, con remates piramidales y bolas. Dichas potencias serán un arreglo posterior y de menor calidad que el resto. Bajo el aro lleva grabado el nombre del que sería el donante: +ANDRES DE ECHAVERRIA+, que la regalaría hacia el segundo cuarto del siglo XVII. En una fecha algo posterior, se confeccionaría otra corona tipo imperial de la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 326), de cuidado diseño, aunque sin esmaltes. Se posa sobre un fleje sobrio, decorado con cenefa de sogueado por arriba y por abajo. El cuerpo es de ces caladas entrelazadas y vegetales, con algún cuadrado y algún espejo oval lisos. Lleva cinco potencias con el mismo tipo de ornato, ces y óvalos, que se unen en el centro rematando en esfera moldurada en el ecuador. Rodeando la pieza corre resplandor de rayos rectos y ondulantes alternos, rematados aquellos en estrellas con florecillas de

218 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 331-333.
219 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Inventario del 2 de julio de 1664, f. 7v.
220 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 520.

metal. Esta ráfaga intercala en la diadema espejos ovales y puntas de diamante a buril, y se culmina en cruz plana de brazos rectos. Lleva burilada, pero no marcas. Pudo ser obra bilbaína del tercer cuarto de siglo.

La tercera de las coronas es de la parroquia de la Purísima de Elorrio (nº inv. 327), y está en mal estado de conservación. El fleje lleva cenefa de láurea arriba y abajo, encerrando espejos ovales y rectángulos en relieve. El cuerpo tiene la soldadura suelta por un lado, se decora con ces y hojas carnosas, intercalados con algún lingote rectangular repujado. Las potencias presentan también mal estado de conservación, y se adornan con placas rectangulares y flores repujadas. En el centro posa una esfera que lleva una cruz plana. La tercera de las piezas de adorno de la Virgen, es una diadema o halo que se encuentra en la iglesia de San Bartolomé de Areatza-Villaro (nº inv. 324). De plata en su color, es una media luna de rayos flameantes y rectos rematados en estrellas. El espacio central se decora por el anverso con roleos carnosos grabados en simetría, sobre fondo picado, mientras que el reverso lleva insscripción de donación: DIOLA POR SU DEVOCION EL DOR. LEGVIZAMON. AÑO DE 1661.

Tenemos además noticia de otras coronas no conservadas, como las que tenían algunas parroquias bilbaínas el año 1613. La iglesia de San Nicolás contaba con "una corona de plata de nra señora"[221], y la de los Santos Juanes dio cuenta de "dos coronas de plata la una de la virgen y la otra mucho menor del niño Jesus con tres piedras"[222]. En Erandio había "dos coronas creçidas doradas que las hizo Anto de alçaga de la ymagen principal del altar mayor" y "otras dos coronas de la birgen del Rosario q las hizo Joan Ochoa de messo", ambas anotadas durante la pesquisa de 1616[223]. En el mismo proceso de pesquisas, la iglesia de San Juan Bautista de Leioa tenía registradas "dos coronas de plata de la birgen del Rosario por dorar echas de limosna de los cofrades del Rosario"[224]. El inventario de Begoña de 1643 registra igualmente un buen número de coronas, del que entresacamos las que pueden encajar en las fechas que nos interesan: una "corona de plata dorada y esmaltada con su diadema Imperial y piedras esmaltadas que le ofreció a Ntra. Señora Antonio de Rocas, residente en Sevilla, el año de 1610. Otra corona de plata para Ntra. señora y otra pequeña para el Niño Jesús, doradas y grabadas ricamente con sus piedras finas encaxadas en oro y esmaltadas con sus diademas Imperiales que le ofreció a Ntra. Señora el Secretario Luis Ortiz de Matienço y su mujer doña Estefanía de Oria con su caxa aforrada en terciopelo carmesí con su llave dorada, el año de 1618. Una corona para Ntra. Señora y otra para el Niño Jesús, entrambas con sus diademas doradas y esmaltadas, que las ofreció el contador Pedro de Plaza, vecino de la villa de Bilbao, el año de 1642"[225].

Portapaz de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 344)

Estas piezas se prestaban muy bien para ser objeto de regalo, pues eran elementos cuya función era ennoblecer a la Virgen, cuyo culto fue en aumento desde el siglo XVII, y normalmente resultaban ostentosos, ensalzando a su vez la fama del donante.

Mucho más discretos y de un uso menos notorio eran los portapaces, de los que solamente contamos con una pareja de la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 329). Tienen forma ovalada, de fondo liso dorado, repre-

221 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/008.
222 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/006.
223 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 191.
224 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200.
225 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 329.

Demanda de Elorrio (nº inv. 344)

sentado a Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y San Juan, y con María Magdalena al pie de la cruz. Existen sin embargo diferencias en la hechura y finura de las mismas, debidas seguramente a que uno de ellos es original y el otro portapaz es una copia posterior. Las traseras son igualmente reveladoras de cuál es el original, y cuál la copia, en una de cuyas asas se ha grabado inscripción de propiedad moderna, y vemos que es un metal no tan noble. Las imágenes están fundidas, y presentan anatomías y poses aún manieristas, por lo que será una obra realizada hacia el cambio de siglo.

Como sucedía en el siglo XVI, también se realizaron otros portapaces no necesariamente argénteos, adecuando plaquetas devocionales de fundición con distintas iconografías. De este tipo la iglesia de Santiago en Zeanuri (nº inv. 81-M), conserva un portapaz-plaqueta con el Ecce Homo[226], y la iglesia de San Agustín de Etxebarria en Elorrio tiene otra (nº inv. 86-M) con la representación de San Diego de Alcalá junto a un niño[227]. Otras plaquetas permanecieron como tales, sin añadidos para una nueva función, como la conservada en el Museo Vasco de Bilbao, con la Magdalena penitente (nº inv. 87-M)[228].

Los inventarios añaden algún dato más a este apartado. Por ejemplo, sabemos a través de su inventario que la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao tenía un "apaz de plata" en 1613[229], y la de San Agustín de Etxebarria en Elorrio tenía en 1638 "un portapaz de plata, de la sesta partida, (que) se entrego de presente"[230].

Otras piezas auxiliares de la liturgia fueron los platos petitorios, que con frecuencia eran de latón, como los conocidos dinanderies flamencos. De hecho se siguieron confeccionando algunas piezas de este tipo en el siglo XVII, tal como vemos en dos bacines de Etxebarria (nº inv. 84-M) y de Dima (nº inv. 85-M), el primero incluso con la inscripción en flamenco junto a la fecha de 1631. Sin embargo, podía haber piezas más ricas en las parroquias, y sobre todo en el ámbito civil. En el caso religioso, contamos con una demanda de plata en su color, procedente de la parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio (nº inv. 344). Se trata de un plato profundo, con un forro interior de madera compartimentado. En el centro se eleva un cáliz, de base troncocónica, nudo en ánfora con toro y cuello bulboso, con la copa de perfil abierto y moldurada, donde encaja perpendicularmente una Hostia de plata con IHS y crucifixión burilados. El plato es liso, pero en el borde desarrolla una inscripción de donación: ESTA INSINIA PARA EL S(ANTI)S(I)MO SACRAMENTO DIO EL CAPITAN D. JUAN DARAVIO CAVALLERO DE LA ORDEN DE ALCANTARA A(Ñ)O DE 1643. El oferente figura como vecino de Elorrio en 1618[231], el año 1641 presentó pruebas para la concesión del título de caballero de la orden de Alcánta-

226 La composición se inspira en modelos flamencos e italianos como el pintado por Bernardino Luini (Wallraf-Richartz Museum de Colonia, Alemania), o el de Andrea Solario (Museum der bildenden Künste de Leipzig, Alemania). Unas piezas iguales guarda la colección del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, nº inv. 5171 y 5172, el Metropolitan Museum (Nueva York), nº inv. 2012-545.3

227 Se encuentran repartidas estas plaquetas por distintos lugares de España, y hay una igual en la colección del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, nº inv. 5180.

228 Sobre las plaquetas y bronces religiosos, ver AULLÓ COSTILLA, Manuel, "Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles", en *Arte Español*, IV, Madrid, 1946, pp. 105-112; MARTÍNEZ CUESTA, Juan, "Plaquetas fundidas de tema religioso", en *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Madrid, 1994, pp. 399-408; MOLINIER, Émile, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes*, Paris, 1886; PÉREZ BUENO, Luis, "Antiguos bronces religiosos", en *Anales del Museo del Pueblo Español*, 1, Madrid, 1935, p. 71-73.

229 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/006.

230 AHPV, notariado, 716, Antonio Garaizabal, fs. 205r-210v.

231 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR4235/015.

ra[232], obtenido en pocos meses, y en 1649 aparece como Alcalde Ordinario de Elorrio[233]. Es posible que fuera este personaje el que en 1636 se embarcó hacia el Perú[234], y que para el año 41 estuviera de vuelta, pues además lo encontramos en algunas escrituras de obligación en Sevilla entre los años 1641 a 1643, donde posiblemente adquirió esta pieza. De hecho, este modelo de demanda responde a las que se labraron en Sevilla desde comienzos del siglo XVII[235].

Además de este plato de uso religioso, fuera de Bizkaia se conserva en colección particular una fuente civil de excelente hechura (nº inv. 330)[236]. Es un plato redondo de perfil bajo, con borde ancho decorado con perlitas y espejos ovales relevados -unos tumbados, otros agrupados por parejas-, entre los que se intercala decoración burilada de ces y vegetales sobre un fondo rayado. En el centro hay una cenefa abocelada, recorrida por parejas de espejos ovales y puntas de diamante abultadas, rodeadas por labores de ces, cartuchos y tornapuntas a buril. Ocupando el centro hay un escudo heráldico cuartelado en cruz: arriba a la diestra con dos lises en pal, a la siniestra con cuatro barras de gules, abajo a la diestra con cruz y cuatro lobos en sus brazos, y en los cuatro cuarteles llaves cruzadas, y a la siniestra pareja de animales alados sujetando escudo fajado. No se ha podido identificar al linaje propietario de estas armas, pero por suerte si al autor de la obra. Por el reverso está punzonado con CAS/TANEDA, correspondiente al platero Sebastián de Castañeda, avecindado en Bilbao desde 1579[237], quien la labraría en torno a los primeros años del siglo XVII.

Con mayor o menor lujo, tanto en el ámbito civil como en el religioso, las bandejas debieron menudear. En un caso empleadas normalmente como platos para recoger limosnas, y dentro del ámbito doméstico o civil fundamentalmente como piezas de ostentación. Los platos de latón o de madera eran lo más común, pero algunos templos de cabecera, podían contar con piezas labradas

Jarro de Lekeitio (nº inv. 344)

en plata. En 1613 por ejemplo la parroquia de Santiago de Bilbao, tenía "una fuente de plata de pesso de çinco marcos y çinco honzas y media"[238], y el mismo año la iglesia de Lekeitio pagó 4 marcos por una fuente nueva de plata[239]. En Begoña se contaba en 1643 con "una fuente de plata de seis marcos, que ofreció a nra Señora el capitán Juan de Manzanales, vecino de la villa de Portugalete en 16 de Agosto de 1611"[240]. En los inventarios y documentos de particulares también hay alguna, como una "fuente lisa sin usar de plata" que perteneció a Pedro Aparicio de Ugarte Novia Abendaño, residente en Valladolid, entregada en empeño en 1631[241], o la "fuente de plata labrada dorada en partes con una figura en medio que peso seis marcos y seis honças e sesenta y çinco reales de plata el marco" que se tasó en el inventario de bienes de Gabriel del Barco, cónsul de la Casa de la Contratación de Bilbao en 1668[242].

232 AHN, OM, expedientillos, N. 13641; AHN, OM, Caballeros Alcántara, Exp. 83.
233 Id., JCR3368/009.
234 AGI, Contratación, 5418, N. 20.
235 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 340-343; VV.AA., *El fulgor de la plata*, Bilbao, 2007, pp. 288-289.
236 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII,* Barcelona-Londres, 2005, pp. 178-181.
237 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0377/001/008/001.
238 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0226/002/006/002.
239 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1608-1625. Cuentas de 1613, sf.
240 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 331.
241 AFB, judicial, Corregidor, notarial, JCR1291/032.
242 AHPV, notariado, 3768, Lope de Sertucha, fs. 230r-249v.

Otras piezas que suelen incluirse en el ajuar doméstico con mayor frecuencia son los jarros, con los que a veces se realizaban compra-ventas o servían como garantía en un empeño, como hemos visto en el siglo XVI. Sin embargo, a pesar de que debieron ser habituales, solamente contamos con dos piezas clasicistas en la actualidad. Una de ellas es un jarro de Lekeitio (nº inv. 332)[243], de plata sobredorada, que destaca por la calidad de su hechura. Confeccionado en gruesa chapa de plata, se levanta sobre un pie redondo, tiene el cuerpo en ánfora, adornado con pares de costillas soldadas, que a su vez incluyen lingotes, puntas de diamante y contario. Entre ellas hay espejos ovales y alrededor decoración de tornapuntas y ces buriladas. Se completa el ornato con botones de esmaltes ovales en azul, de buen tamaño, colocados en vertical, flanqueados por roleos a buril, situados en los espacios dejados por las costillas. Por encima de ellos, en el tercio superior corre una moldura lisa, y en la parte alta hay otros esmaltes en horizontal, rodeados por más roleos y ces burilados. El asa se suelda en un lateral de la moldura, y tiene forma de ce, con una tornapunta por debajo. Al otro lado se une el pico recto, con forma de venera, decorado con moldura que desciende pegada al cuerpo, y se enrrolla en los extremos. Esta excelente obra no está marcada, pero se aproxima a los modelos de jarro labrados en Castilla y Madrid durante la primera mitad del siglo XVII[244]. Por otra parte la inclusión de apliques de esmalte así como la mayor presencia de ornato burilado, permite ajustar la cronología hacia el segundo cuarto del siglo XVII. La documentación nos informa que en 1648 el vicario de la iglesia de Lekeitio encargó al platero Martín de Goizueta, hacer un jarro de plata, para lo que le dio varias piezas de plata vieja quebrada. Podríamos pensar en este jarro, sin embargo debía ser otro, pues se expresa que dicha pieza tenía que ser "lisa sin grabadura ni labor alguna"[245].

De factura local será otro jarrito de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 331), de composición mucho más austera. Se alza sobre pie redondo moldurado y el cuerpo es cilíndrico con fondo hemiesférico. Tiene el pico recto ligeramente inclinado, con remate avenerado, y moldura pegada al jarro. Al otro lado está el asa. Soldada a la boca y a la panza, en forma de tres, con prolongación vegetal en la parte inferior. No luce ningún tipo de decoración, pero cuenta con punzones en el reverso del pie: de Bilbao y CAS/TANEDA. Este sello fue utilizado por Sebastián de Castañeda, cuya última referencia es de 1613[246]. Sin embargo, pensamos que la obra será algo posterior, hacia el segundo cuarto de siglo, por lo que sería su hijo Juan el que la realizó heredando aquel punzón. La función de este jarrito pudo ser la de servir para el sacramento del Bautismo, pues en un inventario de 1734 de esta iglesia se anota "una jarra de plata para los Baptismos"[247], aunque los jarros de mayor porte en los templos podían tener otros usos, pues no se concibieron específicamente para la liturgia. Algunas de estas piezas eran de uso civil y doméstico, y llegaron a las iglesias a través de donaciones o dejados en los testamentos. Los inventarios de particulares dan buena fe de ellos, pues suele ser un objeto que no falta en los ajuares de las casas más pudientes. En el inventario de la casa de los Echávarri de 1611 se citan "un jarro todo dorado con su escudo de armas" y un "jarro todo dorado y labrado con quatro escudos de [nil] es mas y dos con azul"[248]; en un pleito entre el platero Juan Martínez de Echebarria y dos vecinas de Durango, en 1653, éste les reclamaba una jarra de plata que estaba en empeño[249]; en la relación de bienes de plata de Gabriel del Barco de 1668, se anotaron tres jarras de plata, una de ellas sobredorada y otra que tenía "quatro esmaltes"[250]; entre los bienes de Diego Allende Salazar de 1671 estaban "un jarro de plata sobredorado anttiguo" y otro "jarro lisso de plata sin dorar"[251].

También podían tener un origen civil los cofres o arquetas de plata que llegaban a las iglesias. De su uso doméstico como cofres joyeros, en los templos pasaron a desempeñar funciones diversas, como receptáculo durante el Jueves Santo o como contenedor de reliquias.

243 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 381-382; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Bilbao, 2008, p. 74.

244 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería de la colección Várez-Fisa*, Madrid, 2000, pp. 178-185; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 605, fig. 425; MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan", en *Goya*, 276, Madrid, 2000, p. 173.

245 AFB, notarial, Lekeitio, N0250/0122, fs. 250-251.

246 AFB, Bilbao, libro de actas, 037, 1613, p. 106.

247 AHPV, notariado, 3320, Joaquín de la Concha, fs. 486-489.

248 AHPV, notariado, microfilm 615. 1611.

249 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR0704/009.

250 AHPV, notariado, 3768, Lope de Sertucha, fs. 230r-249v.

251 AHPV, notariado, 3798, Feliep de Villasante, fs. 198r-206v.

Entre estas obras quizás pueda incluirse una arquilla de plata de Portugalete (nº inv. 319), cuya función pudo ser acomodando crismeras, donde la hemos comentado, o servir para las reliquias[252]. Aparte de esta pieza, contamos con dos arquetas de filigrana, ambas de Elorrio, seguramente de origen indoportugués que abordaremos en el capítulo de las piezas de origen indiano.

De filigrana se elaboraron también joyas, cadenas, coronas, etc. como las que se citan en algunos inventarios de particulares. Y en fechas posteriores se tiene noticia de la llegada de alguna pieza de filigrana a las iglesias de Bizkaia, procedente de América, que abordaremos en otro capítulo.

Procedentes muchas veces de donaciones particulares, muchas de indianos, también fueron las lámparas que debieron lucir muchos templos vizcaínos en este momento. Sin embargo, aparte de alguna indiana, solamente una lámpara clasicista ha sobrevivido al devenir de la historia, y se encuentra en San Antón (nº inv. 333)[253]. La pieza consta de una parte original y otra parte realizada hacia 1785 (parte inferior del plato colgador, con marcas de Bilbao, de Nicolás Lecea y de Francisco Aranguren). Se compone de un plato redondo con borde exvasado, organizado en varias alturas decrecientes, que culmina en fondo acampanado con perinola y cruz. En la parte ancha se sueldan algunas cabezas de ángeles fundidas, que sirven para sujetar las tres cadenas compuestas por eslabones fundidos y calados en forma de ese, que confluyen en un colgador acampanado. El bocel del cuerpo principal exhibe el escudo de los Leguizamón y una inscripción de donación: ESTA LÁMPARA DIERON A ESTA SU CAPILLA DE SANTA ANA D(OÑ)A M(ARI)A MANRIQUE DE LEGUIZAMO(N) Y DOMINGO DE YSASI LEGUIZAMO(N) SS(EÑORE)S DE LEGUI(ZA)MO(N) A(Ñ)O 1621. El matrimonio formaba parte de una de las familias más poderosas de la villa, y eran dueños de la casa-torre Leguizamón, situada al lado de la iglesia de San Antón. Y precisamente desde su casa abrieron un pasadizo hasta la iglesia, que desembocaba en la capilla de Santa Ana, al menos desde 1608[254].

Por otro lado, a pesar de no contar con otras lámparas, el panorama se completa con datos de arreglos y remates diversos realizados en piezas desde comienzos del siglo XVII, y también sabemos de otras lámparas que se labraron en este periodo. En 1604 por ejemplo, la iglesia de Santiago de Bilbao entregó 61.006 maravedís por la mitad del coste de una lámpara a los plateros Juan de Zamudio y Reinaldos de Lara, haciéndose cargo de la otra mitad los mayordomos de la cofradía de Santiago[255]. El año 1608 la iglesia de Markina-Xemein hizo un descargo por las lámparas del Santísimo Sacramento[256]; en 1625 se pagaron 900 reales en Errigoiti por una lámpara nueva de plata[257]; en 1633 Martín de Olarte terminó de cobrar lo que había costado una lámpara de plata para la iglesia de San Pedro de Romaña (Turtzios)[258]; en Muxika se pagaron 904 reales por una lámpara de plata más 325 por su manufactura en 1637[259]; el Consulado de Bilbao pagó a Domingo del Río 48 marcos por una lámpara en forma de nave, para su capilla en 1651[260]; en 1655 la iglesia de San Andrés de Ibarranguelu encargó al platero Francisco Arenas la confección de una lámpara de plata de "hechura a lo moderno"[261]; la iglesia de Berriatua pagó 318 reales y 2 maravedís por las dos lámparas del Santísimo y Nuestra Señora en 1661[262]… Y a estas lámparas se suman otras que llegaron desde América.

La cifra de lámparas existente en las cuatro parroquias de Bilbao en 1640, es así mismo elocuente: en Santiago había 12, y en las demás iglesias un par en cada una[263]. A ellas se añaden las que reunía el santuario de Begoña, que tenía 28. Entre ellas llegadas en el siglo XVII estaban "la grande gravada, ofrecida por D. Andrés de Rocas, estante en Sevilla en 1 de Agosto de 1610; la mediana de Dª Catalina de Fano, viuda del general bilbaíno Bertendona, caballero de Santiago, en 15 de Agosto de 1611; la grande que donó doña Petronila de Agurto y

252 El inventario del templo de 1637 recoge una "cajita de plata donde están las reliquias que tiene la iglesia", en RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete*, Bilbao, 2003, p. 520.

253 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 64.

254 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR1284/019.

255 AFB, municipal, Bilbao, antigua, caja 0138/002, f. 282.

256 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1547-1721. Cuentas de 1608, f. 176.

257 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1613-1654. Cuentas del 18 de febrero de 1625, sf.

258 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Romaña, Turtzios, 1632-1665. Cuentas del 20 de diciembre de 1633, sf.

259 AHEB, libro de fábrica de San Vicente de Ugarte, Muxika, 1643-1713. Cuentas del 11 de marzo de 1638, sf.

260 AFB, Bilbao, Consulado, libramientos, caja 153.

261 AFB, notarial, Lekeitio, N0253/0055.

262 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1658-1754. Cuentas del 8 de febrero de 1661, sf.

263 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 304.

Gastañaga, mujer de don Marcos de Urtusaostegui, fabricada por disposición testamentaria de su tío D. Domingo de Agurto, presbítero, el cual murió en Indias, la lámpara llevaba la inscripción de 15 de Agosto de 1611; la grande presentada por Dª Toda de Ugarte, viuda de D. Pedro Ochoa de Legarza, en nombre de su hijo D. Adriano de Legarza, bilbaíno, avecindado en Sevilla, caballero de Alcántara en 1612; la pequeña de Dª Juana González de Mendieta y Butrón en 15 de Agosto de 1613; la costeada por Dª Constanza de Morga, viuda de D. Pedro de Villela, caballero Santiago, en nombre de Dª María de Villela, mujer de D. Felipe de Porras del consejo de S. M. en el Real de Hacienda, en 14 de Febrero de 1618; la mediana de Dª Agueda de Mercadillo, viuda del capitán D. Domingo de Irazagorría, á nombre de su hijo, gobernador de Melilla y más tarde veedor de su Majestad, era lámpara ardiente de continuo, ofrecida en 24 de Noviembre de 1618; la grande á manera de basso cincelada y cortada, de Dª Sancha de Landecho, viuda de D. Antonio de Irabien, veedor de S. M., en nombre de D. Aparicio de Uribe, secretario del Excmo. sr. Duque de Osuna, virrey de Nápoles, en 15 de Agosto de 1619; la de D. Juan Pérez de Mújica Landaguren, por claúsula testamentaria de D. Juan de Beraza, Indiano, natural de Bilbao, el cual falleció en el Perú, y Pedro de Avendaño la imbió hecha de Sevilla en 7 de Abril de 1621; la de D. Francisco Bretaña, vecino de Bilbao, lámpara que pesaba nueve marcos y medio y fué ofrecida á nombre de D. Marcos de Maguregui, residente en Indias, 17 de Abril de 1623; la grande de Dª Martina Pérez de Coscojales en 20 de Junio de 1626, pesaba treinta marcos y lucía perennemente; la grande que entregó D. Francisco de Bretaña, el cual manifestó que se la había remitido de Sevilla D. Francisco Buter por haberla mandado fabricar D. Domingo de Arrieta, natural de Bilbao, fallecido en Indias, la inscripción de la lámpara por la época del ofrecimiento contenía esta fecha: 2 de Junio de 1626; la grande con cuatro escudos pendientes que regaló D. Domingo de Uribe, pagador de S. M. en el Principado de Cataluña, año de 1630; la pequeña que dedicó á Nuestra Señora el francés establecido en Bilbao llamado Juan Puero, que fué colocada frente al altar de los Santos Cosme y Damián, en 6 de Julio de 1633; la pequeña de la señorita Leonor de Goicolea, colgada ante el altar de Nuestra Señora de los Remedios en 8 de Diciembre de 1629; la grande de forma muy curiosa y bien labrada, dedicada por Dª Agustina de Zubiaur, mujer de D. Martín de Arana, caballero de Santiago, á nombre de su hijo D. Martín de Arana, caballero, como su padre, de la citada Orden, en 5 de Julio de 1636; y la ofrecida por el Excmo. Señor Marqués de Aguilar, Grande de España, hallándose gravemente enfermo, y que fué remitida de Madrid por medio de D. Baltasar de Amézaga, vecino de Bilbao, en 1642"[264]. Esta abundancia de lámparas en Begoña debía ser tal, que en 1649 el visitador comentó que "las lamparas de platta estorban la vista de la imagen" y sugirió recolocarlas en los pilares de ambas naves "pues assdi estan mejor y es lo que se acostumbra en los grandes santuarios de España"[265].

Sin embargo, no todas las lámparas eran de plata, y podían ser piezas de latón, sobre todo en algunos templos de anteiglesias como sucedía con las lámparas llegadas de Flandes en el siglo anterior, y así vemos por ejemplo en la pesquisa de 1616 de la iglesia de los Santos Emeterio y Celedonio (Larrabetzu), donde se nos informa que no tenía "lampara de plata ni de açofar, sino una linterna de oja de lata"[266], y lo mismo sucedía en Berango el mismo año[267].

Del ámbito civil podían llegar otras piezas a los templos, para las que no se conocía un uso litúrgico concreto. Es el caso de los perfumadores, que suponemos podían tener un papel similar al de los incensarios, aunque empleados en celebraciones religiosas de especial trascendencia[268]. La iglesia de Lekeitio guarda una de estas piezas (nº inv. 334). Se trata de un braserillo de plata en su color, de perfil oval, con un cuerpo central redondo calado donde se queman las esencias. En los lados cuenta con cuatro arandelas quizás para sujetarlo con cadenas, y también se puede apoyar sobre patitas, que lleva por debajo. La superficie está decorada con cartelas apergaminadas, frutos y cintas, dos ángeles en pie flanqueando al cuerpo del brasero y sendas cabezas de querubines aladas en los otros extremos, todo sobre fondo matizado. El borde de la pieza está recorrido por cenefa de espejos y el cobertor del brasero está calado con motivos de ces contrapuestas. La tipología de la pieza así como la calidad técnica de su trabajo y el diseño son notables. No le hemos visto punzones, pero es ajena a la producción de los

264 Id., pp. 327-329.

265 AHN, libro de cuentas del santuario de Begoña, 1565 y 1604. Visita del 22 de septiembre de 1649, f. 315.

266 AGS, patronato eclesiástico, leg. 184-200.

267 Id.

268 GARCÍA LEÓN, Gerardo, "Dos piezas de orfebrería hispanoamericana recuperadas", en *Laboratorio de Arte*, 14, Madrid, 2001, p. 233; PUERTA ROSELL, Mª Fernanda, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2005, pp. 118-119.

Perfumador de Lekeitio (nº inv. 334)

Copa con tapa. Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 335)

talleres vizcaínos. Quizás tenga un origen europeo y lo recibiera el templo como un regalo particular. A la iglesia de Begoña en Bilbao, también llegaron dos perfumadores procedentes de donaciones de feligreses en el primer cuarto del siglo XVII, "un perfumador de plata dorado y labrado, que ofreció a nra Señora Dª María de Bustinça, viuda de D. Pedro Hurtado de Zaldíbar en 20 de Mayo de 1620, y otro perfumador de plata labrado y cincelado, grande, que ofreció a nra Señora el Secretario Aparicio de Ugarte en 6 de Enero de 1625"[269].

Continuando en el ámbito civil, aunque no son piezas procedentes de templos vizcaínos, en 2005 ingresaron una pareja de copas con tapa alemanas, a la colección del Museo de Arte Sacro de Bilbao. Este tipo de obras se usaron como elegantes vasos para beber en Alemania desde el siglo XVI. Adoptaron la forma de racimo de uvas, en alusión al vino, y se denominaron *Traubenpokal* o *Deckelpokal*[270]. La primera de estas copas (nº inv. 335)[271], tiene pie redondo con bollones, con resalte central donde se sueldan vegetales y hojas rizadas. Le sigue el astil a modo de tronco, por el que trepan unas ramas de parra hasta la copa. Entre este follaje asoma la figura fundida de un leñador. La copa es un racimo con seis niveles de granos en el cuerpo, y tres en la tapa, rematándose ésta por jarroncito con ces fundidas y florón vegetal. La pieza está marcada en el borde del pie y la copa, con un pequeño punzón ovalado que incluye las letras OP, que serán del artífice a quien no hemos logrado localizar. A su lado otra pequeña marca ovalada inidentificable, pero que puede corresponderse con el cisne empleado en las obras importadas a Francia utilizado desde 1893[272]. La pieza encuentra paralelismos con otra copa alemana de colección particular madrileña, realizada en Nuremberg hacia 1620[273]. Así que al menos la cronología y la ciudad pueden ser trasladables a la bilbaína. La otra

269 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, p. 331.

270 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Jocalías de la Catedral" en VV.AA., *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, 2013, pp. 246 y 248; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 198-199, pp. 304-309.

271 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Copas con tapa" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. p. 193.

272 TARDY, Maurice, *Poinçons d´argent*. Paris, 2004, p. 208.

273 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 304-305.

copa (nº inv. 336) es de factura más sencilla. Mantiene el formato de racimo en la copa y la tapa, com remate de jarroncito, eses soldadas y búcaro de flores. El astil es en forma de tronco de árbol, pero sin ramajes ni otras figuritas, y apea en un pie redondo liso, con el centro abultado. Tiene dos marcas en el borde de la copa, una de ellas a modo de león rampante dentro de óvalo y la otra muy frustra, que parece un escudete. Sin embargo no hemos logrado identificarlas con las marcas publicadas sobre artífices y talleres alemanes[274]. Por comparación con otras copas, pudo confeccionarse hacia el segundo cuarto del siglo XVII.

Volviendo a la producción local, se conservan algunas piezas vinculadas a la vida administrativa, que también se dotó de elementos de orfebrería para sus ceremoniales. Entre ellas, unas mazas de plata (nº inv. 337)[275], labradas en 1630. Son dos piezas iguales, formadas por un vástago cilíndrico de cuatro tramos molduradas, y decorados con labor de tornapuntas buriladas muy finas. Dos cuerpos abocelados rematan estos varales y sobre ellos asientan las mazas propiamente dichas. Estas piezas son de perfil aovado, achatado por arriba, rematadas por crestería de espejos y ces fundidas. El cuerpo se parcela en cuatro campos mediante eses y tornapuntas fundidas, con contario en el exterior, y cabezas de rapaces por arriba. Los espacios definidos en la alcachofa, muestran parejas de ces enfrentadas que flanquean a las armas de la Villa en dos de ellos, y en los otros hay inscripción de propiedad, en uno: SON / DE LA / MUI NO / BLE / Y MUI, y en el otro: LEAL / VILLA / DE VIL / BAO ANO / 1630. Por encima de estos campos corre cenefa con espejos y ces repujados y burilados, y la tapa lleva orla moldurada y escudo de Castilla en el centro. Estas mazas sustituyeron a las realizadas por Sebastián de Castañeda en 1613. El ayuntamiento encargó en 1630 al platero y contraste de la villa Martín de Olarte, un par de mazas nuevas, por lo que cobró 1.680 reales, 840 al principio y el resto después[276]. No sabemos de otras mazas en instituciones vizcaínas durante este periodo, y lo más aproximado que encontramos son noticias relativas a cetros de los templos. Por ejemplo en 1615 la iglesia de San Pedro de Berriatua, pagó 62 ducados a Guillermo de Copena por dos cetros de plata que había hecho por orden del pueblo[277], y se anotan otras referencias alusivas a reparaciones de estas piezas en localidades como Lekeitio, Markina, Bilbao…

Maza de Bilbao (nº inv. 337)

Para las elecciones de cargos públicos, en algunos consistorios contaban con cántaras y boletos especialmente diseñados para esta función. Podían utilizarse recipientes de latón o de cristal, aunque en algunos lugares se realizaron en plata. De los cántaros de elecciones conservados en Bizkaia, el más antiguo es uno del ayuntamiento de Bilbao, del año 1647 (nº inv. 338)[278].

274 ROSENBERG, Marc, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt, 1922, disponible en https://archive.org/details/dergoldschmiede00rosegoog ; SELING, Helmut, *Die Augsburger Gold-und Silberschmiede. 1529-1868*, Munich, 2007.

275 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 64; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008, p. 152.

276 AFB, Bilbao, libros de actas, 054, 1630, p. 55v; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 602; EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, pp. 389-390.

277 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1609-1657. Cuentas del 17 de marzo de 1615, sf.

278 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 65; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 602.

Tiene perfil aperado bajo, sin pie, y tapa cupuliforme con remate abalaustrado que sirve de agarradero. En el cuerpo lleva soldadas dos asas fundidas, en perfil de tres, con prolongaciones vegetales por abajo. Y no lleva apenas decoración. Solamente la panza muestra burilado el escudo de la villa de Bilbao y debajo el texto con la fecha: AÑO 1647. Por el reverso del pie está punzonada tres veces con el sello del platero Domingo del Río, D/RIO. Además de esta cántara, en el Palacio Foral de Bilbao se guarda una cántara marcada por Lázaro de la Serna hacia 1660 (nº inv. 338 bis); de fecha posterior, el ayuntamiento conserva otra de Begoña de 1723, y fuera de Bilbao hay una del concejo de Galdames de 1764 y una copa de votaciones en Durango de los plateros Fuente, de 1773. Relacionados con ellas, la casa de Juntas de Gernika conserva un buen número de boletos de elecciones ya de época tardía.

Cántara de elecciones. Bilbao (nº inv. 338 bis)

Como ya habíamos adelantado, durante este periodo del clasicismo se produjo un notable aumento de las tipologías, que ha quedado patente no únicamente a través de las piezas conservadas, sino también mediante las noticias documentales. De unas y otras nos ayudamos para confeccionar un panorama general de la situación de la platería vizcaína durante unos años que, por norma general, fueron de decadencia[279]. Sin embargo, el contrapunto a este tiempo de crisis demográfica, social y política, lo puso la Iglesia, inaugurando una fase de renovación en la liturgia, que provocó la fabricación de distintas piezas orfebres.

279 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, "El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del barroco", en *Revista internacional de estudios vascos*, 49, Donostia-San Sebastián, 2004, p. 175.

Platería barroca y rococó

Características generales

La pervivencia del clasicismo superó ampliamente la mitad del siglo XVII en Bizkaia, sus modelos arraigaron en los gustos populares, y además la sencillez generalizada de las piezas, solía hacerlas más baratas y por tanto podían ser más fácilmente adquiridas. Los modelos tenían numerosos puntos en común, pues seguían los esquemas importados desde la Corte, extendiéndose por toda la geografía española. Esta tónica continuó prácticamente hasta el último cuarto, aunque de manera progresiva se fue incorporando mayor aparato ornamental en las piezas, rompiendo además la sequedad formal y limpieza de líneas clasicista. Sin duda a este cambio de rumbo contribuyeron varios factores. Por un lado, la coyuntura económica era mucho más favorable que la vivida durante buena parte del siglo XVII, y Bilbao de nuevo recuperó su papel protagonista en la vida comercial y de negocios del norte peninsular[1]. Y por otro lado, las cuentas de la Iglesia atravesaban por una situación positiva, que incitó la renovación de buena parte del mobiliario

1 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, "El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del barroco", en *Revista internacional de estudios vascos*, 49, Donostia-San Sebastián, 2004, p. 174.

litúrgico. Este balance de crecimiento y expansión no mantuvo un nivel uniforme durante todo el periodo del barroco, sino que hubo una primera fase en los últimos años del siglo XVII, que fue de saneamiento y leve ascenso, y progresivamente fue consolidándose la economía vizcaína[2], con lo que eso supuso de repercusión en la demanda de productos de plata, tanto sirviendo en las casas de particulares, como en los templos.

Los inventarios reflejan esta pujanza, y también queda patente en el número de plateros en activo por Bizkaia durante este periodo, desde los años finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. El número de piezas es igualmente fecundo, tanto las de fabricación doméstica, como las llegadas de otros talleres españoles, a las que se unen de manera muy significativa las procedentes de las colonias americanas. Estas obras destacarán respecto de las vizcaínas, por la calidad de los materiales y por la riqueza ornamental, llegando con posterioridad a imitarse algunas de las tipologías en los obradores locales. Los inventarios de particulares muestran también ese afán por el lujo y por dotarse de objetos ricos, que eran muestra del dinamismo de la economía vizcaína. Este gusto por el refinamiento y la ostentación requería de un nuevo estilo acorde al momento que se vivía, por lo que en líneas generales se abandó la sobriedad anterior, dando paso a una mayor carga en el repertorio ornamental, y también a confeccionar piezas más aparatosas desde el punto de vista estructural. Las obras del último cuarto del siglo XVII ya tienen perfiles más sinuosos, incorporando cada vez más ornato vegetal, y con la llegada del XVIII, esta corriente se acrecentó mucho más facilitando la llegada del rococó y su rápida aceptación. En España el ascenso al trono de los Borbones propició decididamente este cambio de rumbo. La nueva estética llegada de Francia, proclive a las formas plásticas grandilocuentes, transformó el arte de la platería hacia la aparatosidad, el lujo y la exuberancia. Este sentimiento fue bien acogido desde el ámbito eclesiástico, que para impresionar, conmover y fomentar la piedad encontraba en este tipo de estética un aliado excepcional. La liturgia se dotó de fastuosas piezas, como custodias procesionales de considerable tamaño, que daban muestra del poderío y capacidad de muchas parroquias. Y de ello no escaparon ni los templos de muchas discretas anteiglesias, pues incluso desde América se recibieron soberbias custodias y otras piezas, repartidas por distintos puntos del Señorío.

Contamos además con muchos más datos documentales, desde los inventarios de los templos, los encargos de piezas, los contratos de aprendizaje, las tasaciones de bienes particulares y otro tipo de expedientes con información sobre la regulación del oficio. Entre ellos las ordenanzas del colegio de San Eloy de Bilbao del año 1746[3], en las que se ve clara su dependencia del consistorio bilbaíno. El número de artífices que trabajaban en Bizkaia es elevado, atendiendo a encargos nuevos y realizando frecuentes arreglos en piezas existentes. Pero su trabajo estuvo también diversificado, pues durante esta centuria es muy habitual encontrarlos actuando como tasadores y peritos en inventarios de bienes *postmortem*, de los que se conservan muchos en fondos notariales. Algunos plateros pertenecían a familias de conocido arraigo orfebre, como los Garín, Urquijo, Lecea, etc. que contaban con sólidos talleres que recibían encargos a buen ritmo. Sin embargo ésta no fue la suerte de todos los plateros, pues muchos compaginaban su labor más artística con otras tareas propias de latoneros, caldereros y demás labores vinculadas con el metal, con las que lograban subsistir. A este colectivo se unió la presencia de plateros itinerantes, que vendían por las ferias y ciudades sin estar sometidos a la reglamentación municipal, y también desde el último cuarto de siglo sobre todo, la afluencia de algunos artífices italianos, que se ofrecían en los templos para arreglar la plata, limpiarla y hacer todo tipo de remiendos.

El funcionamiento del gremio estaba consolidado, y son mucho más frecuentes los contratos de aprendizaje y los exámenes para obtener el título de platero, aunque lamentablemente no se ha conservado ningún dibujo. Con respecto a la centuria anterior, se generaliza ya el marcaje de las piezas, cuya obligatoriedad quedó de nuevo definida en las Ordenanzas de Bilbao de 1682[4]. Si bien la secuencia y continuidad del marcaje es desigual en función de en qué momento se labraran las obras. Y es que en este amplio periodo del barroco, se incluyen las piezas de las últimas décadas del siglo XVII, pasando

2 LARREA BEOBIDE, Ángel, *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 2012, p. 137.

3 BARRIO LOZA, José Ángel, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 2, Donostia-San Sebastián, 1983, pp. 185-192.

4 Accesibles en pdf en Fundación Sancho el Sabio, http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/8823. Capítulo XXVI, f. 12v.

por el barroco pleno, hasta las formas del rococó y la decadencia de las obras a medio camino con el Neoclasicismo, a las que hemos denominado como tardobarrocas, por ser "bisagra" entre un estilo y otro. Por tanto, respecto de su hechura y sus características se distinguen también varios momentos, aunque hay un rasgo general que identifica a muchas obras locales, y es su relativa modestia. Lo mismo que sucedía en disciplinas como la arquitectura, el barroco vizcaíno no se destacó precisamente por su aparatosidad y recargamiento. Casi cualquiera de la obras foráneas de platería superaban a las vizcaínas en su fidelidad al nuevo estilo, estando más a la moda de las corrientes imperantes. De nuevo descubrimos aquí la faceta conservadora de la platería en Bizkaia. Se resistieron al renacimiento, tardó en irse el clasicismo… Por no hablar de las obras americanas, que no solamente en calidad técnica, sino en creatividad y en variedad tipológica superaron a las locales. Menudean las piezas madrileñas, sevillanas, cordobesas, burgalesas, alavesas… que poco a poco fueron ganando terreno a los plateros vizcaínos, especialmente llegando a los años finales del siglo XVIII. A este respecto, vemos como las formas barrocas perduraron mezcladas con soluciones ya del Neoclasicismo hasta los albores del nuevo siglo, que es hasta donde llegaremos en nuestro estudio. Dos fechas marcaron hitos importantes en la platería de Bizkaia en el último cuarto del siglo XVIII, que nos servirán para determinar los límites de este estudio. Por un lado el año 1782, cuando el gremio de plateros aceptó las ordenanzas generales de Carlos III[5], y sobre todo los años 1794 y 1795, cuando se produjo una importante recogida de plata con motivo de la guerra de la Convención[6].

En el amplio abanico cronológico que incluimos en el barroco, las iglesias continuaron siendo los principales comitentes, pero encontramos también inventarios de particulares que revelan una nada despreciable cantidad de objetos de plata de uso doméstico. A través de algunos de estos listados de plata, percibimos otra casuística propia del siglo XVIII, que no se había dado con anterioridad, y es la presencia de maestros plateros especializados en oro y filigrana, los filigraneros. Por lo que vemos en varias tasaciones, sus tareas estaban diferenciadas de la del platero, encargándose de valorar por ejemplo las piezas de joyería. Un platero podía ocuparse de peritar los objetos de plata y las joyas, pero cuando se daba la circunstancia de que un inventario tenía numerosas piezas de joyería, se podía solicitar la valoración específica del filigranero. Por ejemplo en el inventario de bienes de Manuel Malanaga de 1721, el platero Juan Zabala se ocupó de tasar la plata, mientras José Monzón "filigranero y maestro platero en oro", evaluó otro tipo de objetos[7]; algo similar ocurrió en el inventario de bienes de Mª Francisca Aspiunza en 1747, actuando como platero Domingo de Eguiarte, y como filigranero Vicente Solana[8]. El primero evaluó jarras, pilas, candeleros, platillos, saleros, fuentes, azafates, etc; mientras Solana miró pendientes, sortijas, cadenas, cruces, diamantes, alfileres… La variedad de objetos es importante, y también en los templos se incrementó con piezas que con anterioridad no se habían conservado, como aguabenditeras, atriles, ramilletes, encuadernaciones, etc. A las que podemos añadir las que tenemos conocimiento gracias a los documentos y no se conservan.

En cuanto a las tipologías, las más solicitadas siguieron siendo los cálices, aunque las custodias conocieron un importante desarrollo. Los estilos fluctuaron entre las formas netamente barrocas importadas de los centros plateros más influyentes, como Madrid, Sevilla, Córdoba… hasta la penetración del influjo afrancesado del rococó que comenzó a notarse en Bizkaia hacia los años 60. Primero a nivel epidérmico, acoplando algo de rocalla en unas estructuras que aún mantenían las formulaciones anteriores. La curva, la asimetría, el movimiento tardaría aún en asimilarse en su plenitud.

Las novedades llegaron en muchas ocasiones a través de envíos desde el exterior. Algunos vizcaínos que ocuparon puestos en la Corte y en la administración, y los que hacían negocios en Andalucía y en las Indias, contribuyeron a mantener puntos de contacto con talleres orfebres bien infomados. Se recibieron piezas de estos lugares, y también mandas de dinero para ejecutar las obras en Bizkaia, revitalizando los talleres locales.

En otras ocasiones, es a raíz del paso del visitador diocesano cuando se decidió acometer determinado encargo o renovación en el ajuar litrúrgico. La decencia de los objetos del culto siguió siendo una constante, y

5 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0274/001/055.

6 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ01531/006; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 36-37.

7 AHPV, notariado, 4069, Pedro Ojangurenzar, f. 142v y ss.

8 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r.

se mandaron reparar cruces, dorar copas, contar con dos copones, etc. De lo que hay numerosos ejemplos. Sin embargo, algunas veces la decencia y necesidades del edificio, podían suponer la redención de algunas alhajas para costear los gastos. Fue el caso de la iglesia de San Pedro de Lanestosa en 1790, que tras el paso del visitador tuvo que vender varias alhajas de plata "inservibles" para sufragar los costes de las obras[9].

Como ya hemos ido viendo en las etapas anteriores, el centro platero fue Bilbao. En este periodo la tónica se mantiene, y aún más se acrecenta este centralismo de la platería en la villa, pues a diferencia de las centurias precedentes, no se van a localizar plateros en lugares como Lekeitio o Bermeo que tengan allí su sede. Únicamente fue Durango residencia para algunos artífices como la familia de los Fuente, que desarrollaron su tarea por el área del Duranguesado y la costa.

En líneas generales, se puede afirmar que la platería del barroco vizcaína fue numerosa, siendo mucho más culta la foránea, de la que bebieron los talleres locales con mejor o peor resultado, proporcionando nuevas piezas para los templos de calidad desigual. Los inventarios parroquiales se hicieron eco de esta corriente renovadora, y llegaron a sumar un considerable número de alhajas que, por desgracia, muchas no superaron la dura prueba de la guerra de la Convención.

Estudio tipológico

Como ya se ha comentando, durante el largo periodo que abarcó el barroco no solamente se incrementaron el número de objetos, sino que también se añadieron nuevas tipologías. Aprovechando el momento de pujanza y recuperación económica que se atravesaba, las fábricas de las iglesias acometieron nuevas obras y renovaron su ajuar litúrgico. Y también se fueron sustituyendo obras de metal, por piezas más nobles. Un papel destacado en esta fase expansiva, fue el arribo de piezas foráneas enviadas por los emigrados vizcaínos a las Indias, Andalucía o la Corte, cuyas mandas han quedado reflejadas en los documentos y algunas piezas han llegado a nuestros días. De hecho son muchas más las piezas referenciadas en expedientes notariales y anotaciones en los libros parroquiales, que las que han sobrevivido hasta la actualidad. Seguramente durante la entrega de plata para costear los gastos de la guerra de la Convención, se hicieron entrega de las piezas menos necesarias para la liturgia, como lámparas, blandones, candeleros, etc., quedando en mayor número los cálices, custodias, copones y demás utensilios preceptivos en las celebraciones.

Cruces

Los templos debían de contar con cruces procesionales de épocas anteriores, y no fue una de las tipologías que aumentó más, aunque contamos con ejemplares ilustrativos de las distintas fases creativas por las que atravesó el estilo. Los templos en este momento lo que más registran son frecuentes aderezos y composiciones de cruces existentes, superando a los datos sobre obras nuevas. Una de ellas fue la adquisición de una cruz nueva para la iglesia de San Juan Bautista de Orozko en 1730. El cabildo eclesiástico propuso hacer una "cruz que sirviese para las processiones funerales de entierros, y ottras funciones que con reverentte culto executa la piedad de sus feligreses, a causa de que la que existte por su mucha antiguedad se halla tan ajada que solo se disttingue haverlo sido"[10]. En Bilbao la iglesia de Santiago, terminó de pagar en 1731 al platero Matías de Villar una cruz de plata que había hecho hacia 1721 para el altar de San José de dicho templo, cuyo coste ascendió a 17.360 reales[11]. Y en Bermeo el año 1761 el platero Martín de Picazarri hizo entrega de una cruz de plata, de 151 onzas de peso, al convento de San Francisco de Bermeo[12].

Las cruces de los últimos años del siglo XVII mantienen aún el formato de las obras clasicistas. Los brazos rectos o la inclusión de elementos decorativos geometrizados, son deudores de los gustos precedentes. En Bizkaia hay soluciones híbridas hasta la definición de un modelo de cruz más vinculado con el rococó. De los primeros momentos contamos con una cruz de San Pedro de Tabira en Durango (nº inv. 348), en la que se aunan una silueta más sinuosa, con motivos decorativos del repertorio clasicista. Es de factura muy popular, segura-

9 SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Lanestosa*, Bilbao, 2004, pp. 559-560.

10 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista, Orozko, 1714-1761. Acuerdo para la adquisición de una cruz, 12 de mayo de 1730, fs. 67r-72v.

11 AHPV, notariado, 2774, Carlos de Achutegui, fs. 77-79.

12 AHPV, notariado, 2778, Martín Alonso de Arrien, fs. 66-67.

mente local. Los brazos son abalaustrados, con terminaciones de esferas achatadas, recorridos por labor burilada a base de hojas carnosas, ces y algún elemento geométrico (óvalos y rombos). El cuadrón central incluye un elemental dibujo de la Jerusalén celeste, sobre un fondo picado. No está trabajada por la trasera, un dato que denota su funcionalidad y el ahorro en hechuras y plata logrado. Tampoco tiene marcas. No es una pieza destacada artísticamente, pero si interesante desde el punto de vista formal pues, aún de manera muy poco diestra, en ella se dan la mano dos corrientes estilísticas que nos informan de un periodo de convivencia y transición al barroco pleno, que encontró a sus mejores aliados en las obras populares, en los públicos de las pequeñas feligresías, enraizados en los modos anteriores. Seguramente también es una obra mixta la cruz de la Catedral de Santander (nº inv. 347)[13]. El perfil y el nudo responden a los formatos del clasicismo, sin embargo lleva incorporados otros elementos ya más propios del barroco. Los brazos son rectos con ensanches trilobulados en los extremos, que acogen medallones con figuras y escenas repujadas de regusto renacentista. La superficie se llena con vegetales y ces repujadas, con una orla exterior de pequeños rombos encadenados. Por el contorno se suelda además una cenefa fundida con eses, entre las que se intercalan candeleros con hojas de mayor tamaño. Rematando los lóbulos de los brazos se añaden otros balaustres con fronda en ese, de buen formato, que se repiten también rodeando al medallón central. Por el anverso este medallón incorpora inscripción en capitales: INRI / AÑO DEL SEÑOR / DE 1730 / HIZO ESTA CRVS / LA PAROQVIA DE SAN IVAN /SIENDO MAIORDOMO / DEL SANTISIMO / DON MIGUEL ALEXANDRO / UGARTE. Y encima se coloca el Crucificado, de anatomía algo rígida, pero paño más agraciado con plegado minucioso. Por el reverso, se dispone relieve de la Virgen en pie, rodeada de querubines. Mientras los medallones de los brazos son para representaciones de los Evangelistas. Estas imágenes y las de los medallones del anverso nos remiten a esquemas del clasicismo inicial, por lo que todo hace pensar que estas piezas fueron reaprovechadas de una cruz anterior. La maza es cilíndrica con un nivel bajo abocelado y decorado con elementos fundidos. El cuerpo incorpora casas con figuración repujada, flanqueadas por costillas fundidas y se remata con cúpula de vegetales grabados.

La obra está marcada por el platero bilbaíno Alejandro Arratia en varias partes del vástago, ALX/ARATI. Como era muy frecuente en los encargos de obras nuevas, al platero le darían la cruz vieja para componer con su plata y sus piezas otra nueva. Y en ella aprovechó al menos las medallas que se incluyen en los brazos y cuadrón central. La cruz no fue una obra encargada por el templo santanderino, y desconocemos cómo llegó allí. Tal como revela la inscripción se realizó para un templo bajo la advocación de San Juan, cuyo mayordomo se llamaba Miguel Alejandro Ugarte. Se ha barajado la hipótesis de haber podido pertenecer a alguna parroquia del área encartada, quizás por su cercanía y vinculación con Cantabria, pero no podemos descartar que hubiera sido confeccionada para Bilbao. Al platero lo hemos documentado fundamentalmente en Bilbao y localidades cercanas, y vinculado al templo de los Santos Juanes, donde se casó[14], bautizó a sus hijas e hijo[15] y donde se registra su fallecimiento[16]. Era natural de Aguilar de Campoo (Palencia), pero residía en la villa al menos desde 1719 cuando contrajo matrimonio, y en 1733 presentó probanza de hidalguía para avecindarse en Bilbao[17]. Tres años antes hizo la cruz que nos ocupa. Por otra parte, hemos localizado a un Miguel Alexandro Ugarte Lecanda, vecino de Bilbao, y casado en dos ocasiones, la primera en 1724 en la iglesia de los Santos Juanes[18], y la segunda en 1729 en la de Santiago[19]. Es posible que sea el mismo al que se cita en la inscripción de la cruz, y ocupara el cargo de mayordomo de la iglesia de los Santos Juanes en 1730. Pero no podemos aventurar más en este sentido, porque en los libros parroquiales tampoco se despeja la duda.

13 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; POLO SÁNCHEZ, Julio J., "El arte mueble en la Catedral de Santander hoy", en CASADO SOTO, José Luis (ed.), *La catedral de Santander. Patrimonio monumental*. Santander, 1997, pp. 283-332.

14 AHEB, libro de casados de los Santos Juanes, 1706-1747, f. 309v.

15 AHEB, libro de bautizados de los Santos Juanes, 1706-1735, fs. 90r, 126r, 194r, 264r.

16 AHEB, libro de difuntos de los Santos Juanes, 1706-1747, sf.

17 AFB, municipal, archivo municipal de Bilbao, antigua, 0398/001/004.

18 AHEB, libro de casados de los Santos Juanes, Bilbao, 1706-1747, f. 330v.

19 AHEB, libro de casados de Santiago, Bilbao, 1718-1747, f. 98.

Hacia mediados de siglo es cuando se comenzó a ver algunos elementos más propiamente barrocos en las cruces, a pesar de que estructuralmente mantenían una hechura rectilínea apegada a modelos anteriores. La cruz parroquial de la iglesia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti (nº inv. 350), es una de las piezas que dan fe de ello. Es de brazos rectos, con los extremos trilobulados, adornados con espejos ovales rodeados de elementos vegetales cercanos a la rocalla. La superficie la ocupan parejas de hojas carnosas con bases vegetales rizadas, y el medallón central muestra cartela de Inri, orlado con similares hojas ya del rococó. El Cristo es expirante, muy esbelto, cubierto con un generoso perizoma. Por el reverso, el centro es para placa de la Inmaculada, con reborde de sogueado, repetido por delante. Exteriormente se sueldan jarroncitos en los extremos, y apliques de vegetales arrocallados y ces en los ensanches y brazos. La maza se compone de varios niveles, con nivel bajo achatado, bocel grueso y cuerpo central troncocilíndrico, rematado en una cúpula gallonada, actualmente aplastada. Se recubre con decoración de cintas, láurea, espejos y ces rodeadas de rocalla. En la obra se ha mantenido un formato que recuerda a los clasicistas, pero introduce ya con mesura la decoración del repertorio rococó. No está marcada, pero sabemos que fue obra del platero Pedro Ramos de Aguirre en 1766, a quien la parroquia pagó 2.525 reales y medio[20]. Parece que este modelo de cruz tuvo cierto éxito, pues con soluciones similares hay otras cruces labradas en el último cuarto del siglo XVIII. Una de ellas pertenece a la iglesia de Santa María de Güeñes (nº inv. 353), y repite el esquema rectilíneo de los brazos a los que se ha incorporado el ornato rococó. Los ensanches llevan espejos rodeados por rocalla, y lo mismo sucede en los lingotes rectangulares de los brazos y en el medallón central. Por el exterior cuenta con apliques fundidos de ces con palmetas, colocados en los ensanches y otras partes de los vástagos. Rematando los brazos además apliques de flores abiertas. El Cristo que preside es de formato pequeño, y canon algo desproporcionado. Por el reverso el crucero muestra idéntica decoración que el anverso, con un espejo central rodeado por rocalla y ráfaga cruciforme de rayos rectos en los ángulos. Exteriormente remataba con cuatro perillas, de las que perviven la mitad. La maza sobre la que apea la cruz arranca de un cañón cilíndrico con espejos ovales y puntas de diamante buriladas. Le sigue un nivel abocelado liso, con dos cuerpos troncocónicos entre los que hay un nudo aplastado en bocel. Arriba y abajo llevan decoración burilada de láurea, hojarasca, eses y espejos con rocalla. Está marcada con el sello GARIN en varias partes, del platero Mariano Garín, que la pudo labrar hacia la década de los 80, incorporando algún elemento ya del Neoclasicismo. El mismo artífice realizó otra cruz similar para la iglesia de San Juan Bautista de Ea (nº inv. 354). El perfil es el mismo, de brazos rectos, a los que se ha añadido rocalla alrededor de espejos ovales. Por fuera de nuevo apliques de ces con vegetales soldados. El cuadrón central lleva cartela para el Inri y otro óvalo con rocalla a modo de ráfaga para el Cristo. Esta figura está fundida, y presenta mejor hechura que el Cristo de la cruz de Güeñes. Por detrás el medallón lleva a San Juan Bautista en el desierto, acompañado del cordero y sujetando el lábaro. Descansa la cruz en una maza de cañón cilíndrico, moderno, con un bocel central al que flanquean dos escocias decoradas con hojas de acanto por abajo, y espejos con cintas por arriba. El nudo central abocelado lleva estos mismos espejos con rocalla, cintas y alguna flor intermedia. Un último bocel corona la maza, de menor diámetro y recorrido por láurea y cintas. Los elementos decorativos de la maza nos hablan de un momento de contacto con el Neoclasicismo. Está marcada en distintas partes con los punzones de Bilbao, del contraste José Basozabal (BSL) y del artífice Mariano Garín (M/GARIN). Su confección por tanto ha de enmarcarse hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parece que este fue el tipo de cruz predominante durante la segunda mitad de siglo, sin que llegaran a calar las siluetas rococós en las estructuras. De nuevo encontramos otra pieza en la misma línea, perteneciente a la parroquia de San Lorenzo de Zaratamo (nº inv. 351)[21]. Los brazos llevan ensanches lobulados en los extremos que acogen óvalos con rocalla, mientras el resto de la superficie se ocupa con grupos de eses enfrentadas dos a dos, y rocalla. Por fuera incorpora algunos elementos fundidos, ces con vegetales, jarroncitos y cuatro remates balaustrales alrededor del tondo central. Preside un Cristo crucificado de buena factura, de comienzos del siglo XVI, con larga melena y paño de pureza corto, que es una figura reaprovechada. Y también será de una cruz anterior, el San Lorenzo con la parrilla

20 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1723-1771. Cuentas del 2 de mayo de 1766, sf.

21 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 72.

Cruz de Zaratamo (nº inv. 351)

dispuesto en una casa con peana y doselete, con pilares recambiados, que se sitúa en la parte trasera. La maza cuenta con una base hemiesférica achatada decorada con acantos, un nudo abocelado que intercala flores y hojas, y un cuerpo troncocilíndrico recorrido por espejos ovales rodeados de ces, rocalla y escamas. Se cierra la maza con cúpula rebajada de gallones. No hay punzones en la cruz, pero sabemos que en 1769 se dieron "301 reales y 6 maravedís para pagar la cruz nueva de plata", de un total de 850 reales, añadiéndose el resto con limosnas de los vecinos[22]. Parece que el platero que estuvo trabajando para el templo fue José González de la Mata, pues unos años después, en 1782 y 1783, se le paga por la hechura de "dos cálices nuevos con su patenas y cucharas doradas" y por "una custodia dorada con su peana"[23]. En 1786 el platero Bartolomé de Urquijo se hizo cargo de la limpieza y composición de la cruz parroquial, recibiendo 20 reales[24].

Con una silueta más sinuosa, la iglesia de San Nicolás de Bilbao cuenta con una cruz (nº inv. 352), que parece haber asimilado mejor los ritmos del rococó. Los brazos son de terminaciones trilobuladas, con otros ensanches intermedios, ambos acogiendo espejos ovales rodeados de rocalla. Por fuera se añaden a estos ensanches ces con rocalla fundida y jarroncitos en los extremos. El medallón del centro luce el mismo ornato, con cuatro balaustrillos fundidos a modo de potencias por el exterior. El Cristo es una figura adelgazada y está sobredorado. La maza difiere de las que hemos visto anteriormente, adoptando un formato aperado invertido, y decorada con gallones por arriba y hojas de acanto en la base. A pesar de estos rasgos que la diferencian de las anteriores, posiblemente sea una obra de un platero local. En 1756 conocemos la obligación del platero Manuel de Ripando y su esposa, de hacer una cruz parroquial de 150 onzas de peso, según los modelos facilitados por el maniobreo del templo[25]. De ser esta la pieza, sería una de las obras más tempranas del rococó y además en la que mejor se sintetizó el estilo. Como vemos, la pauta general mantenía brazos rectos en estas cruces, introduciéndose el nuevo estilo en lo decorativo. De esta inercia escapa una cruz de la parroquia de San Torcuato de Abadiño (nº inv. 349), que además no es de taller vizcaíno. En ella el perfil ya es sinuoso y aparece la asimetría. Los brazos son cortos de silueta movida, con ensanches en los extremos rematados en pináculos abalaustrados. El interior de los brazos se llena de ces y rocalla muy plástica y movida, y en el centro el medallón exhibe una representación de Dios Padre entre nubes y cabezas de querubines, de composición igualmente dinámica. Por el reverso, el tondo es para imagen de San Mateo repujada, con un libro sentado junto al ángel. A su alrededor corre cenefa de láurea, y por el exterior ráfaga de rayos rectos de distinta altura, de gusto neoclásico. La cruz se encaja en una maza esférica achatada, con costillas de ces soldadas y cabezas de angelitos alados entre ellas. Le supera una escocia y termina en ensanche cupuliforme achatado, todo liso. La cruz presenta marcaje de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, del contraste Pedro Bolangero (PB) y del artífice Manuel Llorente (LLOR/ENTE). El conjunto resulta culto, de ca-

22 AHEB, libro de fábrica de San Lorenzo, Zaratamo, 1749-1844. Cuentas del 12 de noviembre de 1770, sf.

23 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 429.

24 Id., p. 430.

25 AHPV, notariado, 3440, Antonio de Esnarrizaga, fs. 263-266.

Cruz de Abadiño (detalle) (inv. 349)

lidad y ajustado a lo que se estaba realizando por entonces en otros centros plateros de primer orden. Sabemos además que el modelo para esta obra fue realizado por el arquitecto Gabriel de Capelastegui en 1766[26].

Aparte de las cruces mayores o procesionales, contamos con un par de piezas de altar, también en clave rococó. La primera de ellas pertenece a la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 356). Se apoya en base de tres patas, imitando garras animales, con una silueta de curvas y contracurvas, que encierra decoración de ces, vegetales y un espejo central, todo sobre fondo matizado. Encima de este pie descansa un cuerpo abalaustrado y la cruz propiamente dicha. Es de brazos rectos, moldurada por su perímetro, y sin otra decoración que unos vegetales fundidos añadidos en los extremos de los brazos. La sencillez de esta cruz contrasta con el mayor recargamiento del pie. Incluye a un Cristo fundido, de buen estudio anatómico, y sobre él va la cartela de Inri, recercada por ces contrapuestas. En los ángulos del cuadrón se añade además ráfaga de rayos rectos en distintas longitudes, más cercanos al Neoclasicismo. El largero mayor está marcado bajo el Cristo, con un punzón que no hemos identificado, pero optamos por otorgarle una hechura local hacia la década de los 80 del siglo XVIII. Podría tratarse del crucifijo de plata que había en el altar de la Concepción del templo, anotado en el inventario de la iglesia de 1788[27]. La otra cruz de altar también se encuentra en Bilbao, en la iglesia de los Santos Juanes (nº inv. 355). Repite el formato de base triangular sobre

Cruz de Abadiño (inv. 349)

tres patas, esta vez figuradas como garras de rapaz, sobre el que apoya un elemento de perfil sinuoso, decorado con ces vegetales, mascarón central y fondo de trama ajedrezada. Sobre él se dispone un nudo aperado invertido con gajos burilados, y la cruz de brazos rectos y lisa. Únicamente los remates incorporan flores fundidas, y en el palo mayor se añaden la cartela del Inri entre silueta de ces, y abajo calavera con tibias. La figura del Cristo es similar a la de la cruz anterior, de buena factura.

No se han conservado otras cruces de este momento, pero son abundantes las noticias sobre cruces en distintos templos vizcaínos, por lo general referentes a arreglos varios, aunque se puede entresacar alguna referencia sobre obras nuevas. Además de las que ya hemos hecho un comentario más arriba, podemos añadir la cruz que encargó la iglesia de Lemoiz en 1692, y que costó 150 reales[28], la que hizo la parroquia de Santo Tomás de

26 AHEB, libro de fábrica de San Torcuato, Abadiño, 1764-1784.

27 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Alboniga, sf.

28 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Urizar, Lemoiz, 1671-1758. Cuentas del 8 de enero de 1692, sf.

Bolibar en 1694 tras haber sido robada la anterior[29], la nueva cruz que se trajo de Bilbao en 1713 para la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Gerrikaitz[30], la que en Getxo en 1735 se pagó a Juan Zavala por 280 reales[31], la que la parroquia de Deusto pagó en 1740 al platero Pascual Elorriaga junto a otras cosas, sumando 2.213 reales y 17 maravedís[32], la cruz de plata nueva que en 1753 cobró el platero Manuel Ripando, 210 reales, en la iglesia de la Magdalena de Arrigorriaga[33], la comprada por 3.000 en 1798 para la parroquia de Santurtzi, hecha por Vildósola[34], etc.

Por otra parte, como suele ser habitual para su confección se reaprovechaba plata anterior, como vemos cuando el platero Andrés de la Fuente cobró 1.958 reales por la cruz de plata y la corona de la Virgen que había hecho para la iglesia de San Andrés de Etxebarria, el año 1767, utilizando plata vieja[35].

Descubrimos igualmente que algunos templos no contaban con cruces "decentes", en plata, como sucedió en 1737 durante la visita a la iglesia de la Asunción de Arrankudiaga, en la que se mandó que se hiciera una cruz mayor de plata, porque la que había era de madera[36]. En otras visitas se ordenó confeccionar cruces de plata, porque no cumplían con los mínimos de decencia o no había, como vemos en el auto de visita a la iglesia de Santa María de Gorozika de 1758, en el que se ordenó hacer una cruz para el altar mayor[37], o en el de Laukiz del mismo año cuando se mandaron hacer varios objetos, y entre ellos la cruz mayor de la iglesia[38].

Sin embargo, a pesar de la etapa de bonanza por la que atravesaba Bizkaia, no todas las fábricas contaron con los mismos recursos, y algunos de estos templos tuvieron que conformarse con obras en metal. Así vemos en 1764 cuando la iglesia de Santa María de Villaverde de Trucíos pagó 150 reales a Manuel de la Serna por su cruz parroquial hecha en bronce[39].

Custodias

La evolución de la custodia tuvo un desarrollo paralelo al que siguieron cálices y copones. Así las piezas de los últimos años del siglo XVII, mantuvieron un formato de líneas austeras, con poca decoración, que irá progresivamente introduciendo ornato de vegetales primero repujados o burilados, hasta adquirir mayor volumen a medida que avanzaba el siglo XVIII. Entonces los apliques fundidos, los angelitos, las ces… transformaron los perfiles cada vez más sinuosos y con mayor carga ornamental. Las peanas dejan su perfil aplanado para ir ganando altura, y los astiles son una secuencia de elementos llenos de curvas y contracurvas que desembocan en ostensorios de formatos variados, desde los clásicos de rayos rectos y ondulados, hasta los que incluyen ces contrapuestas o los de rayos rectos de distinta longitud más próximos a propuestas del Neoclasicismo.

Hay múltiples variantes en las custodias de este momento. Y se construyen custodias monumentales y pequeños ostensorios para feligresías más modestas. En este panorama sobresalen de una manera significativa las piezas americanas, por su calidad y originalidad. Dejando a un lado estas obras que merecen un espacio propio, en el resto de custodias encontramos obras de la producción local, a las que se unen otras labradas en Madrid, Vitoria-Gasteiz, Sevilla, Barcelona, etc. aunque todas ellas deudoras de un modelo común, emanado de los focos plateros más destacados, a los que cada artífice le añadió su punto creativo particular, dando como resultado creaciones diferenciadas.

Entre las obras más monumentales está la custodia de la parroquia de Santiago de Bilbao (nº inv. 358)[40].

29 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Ziortza-Bolibar, 1673-1778. Cuentas del 3 de febrero de 1694, sf.

30 AHEB, libro de fábrica de la Natividad de Nuestra Señora, Munitibar-Arbatzegi-Gerrikaitz, 1713-1808. Cuentas de 1713, sf.

31 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Getxo, 1723-1811. Cuentas del 10 de enero de 1735, sf.

32 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Deusto, Bilbao, 1702-1829. Cuentas del 8 de junio de 1740, sf.

33 AHEB, libro de fábrica de Santa María Magdalena, Arrigorriaga, 1709-1753. Cuentas del 13 de marzo de 1753, sf.

34 AHEB, libro de fábrica de San Jorge, Santurtzi, Papeles varios, 13.

35 AHEB, libro de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 5 de julio de 1767, sf.

36 AHEB, libro de fábrica de Santa María de la Asunción, Arrankudiaga, 1715-1774. Visita del 15 de enero de 1737.

37 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gorozika, 1694-1881. Visita del 31 de julio de 1758, sf.

38 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Laukiz, 1750-1850. Visita del 20 de octubre de 1758, sf.

39 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Villaverde de Trucíos, 1749-1858. Cuentas del 15 de junio de 1764, sf.

40 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya,* Bilbao, 1986, pp. 66-67; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 162-164; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDI-

Concebida para ser utilizada durante el servicio procesional, en ella queda patente el desuso de los esquemas clasicistas dando paso a una mayor exuberancia ornamental. Se levanta sobre una base cruciforme de tres alturas, siendo la tercera abocelada, recorrida por labor repujada y burilada de espejos, acantos, tornapuntas, frutos, angelitos… El astil resulta complejo, con una sucesión de cuerpos aperados, achatados, abocelados y nudo central en templete. Arranca de un elemento troncopiramidal ornamentado con vegetales y ces fundidas. Le sigue un gollete y un subnudo bulboso en jarrón con tornapuntas fundidas, flores, espejos y ces. Otro gollete estrecho va a continuación, y en él apoya el nudo. Es prismático con cuatro facetas que acogen capillas con las imágenes fundidas de San Pedro, San Pablo, Santiago y la Inmaculada, flanqueadas por columnas salomónicas llenas de frutos y angelitos. El resto del nudo se completa con decoración repujada de vegetales, tornapuntas y en los ángulos sendos ángeles de plata que portan símbolos eucarísticos. Otros cuatro ángeles de menor tamaño se sitúan en la cornisa de la cubierta del templete, alrededor de una cúpula con ces fundidas y fronda repujada. Por encima se alza una sucesión de jarrones decrecientes, cuajados de vegetales, tornapuntas y frutos. La última pieza es un paralelepípedo con cabujones de cristal de roca, donde apoya el expositor. Este es un sol de rayos rectos rematados en estrellas, entre los que se intercalan grupos de tres rayos ondulantes, dos más cortos flanqueando al de mayor altura. Culmina en cruz de sección romboidal de fuste retorcido con perinolas. Cuenta además con un doble viril, con ráfaga de rayos rectos y flameantes alternos. A esta custodia se le confección un viril en 1774, gracias

Custodia de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 358)

a una importante donación particular, que analizaremos más adelante. Tal como han estudiado otros autores con anterioridad, la obra responde a modelos andaluces vinculados con el platero Juan Laureano de Pina, por la similitud de esta obra con la custodia de San Miguel de Jeréz, fechada en 1674[41]. Respecto de su llegada a Bilbao, se ha mantenido siempre que fue un regalo del bilbaíno Adriano de Legaso, a su vuelta de las Indias. Pues en 1620 dicho personaje hizo donación de un custodia a la

NA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 378; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, pp. 107-109; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Juan Laureano de Pina (atribución): Custodia" , en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 248-249; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 240-241; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Custodia" en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*, Santiago de Compostela, 2004, p. 112; DELMAS, Juan Eustaquio, *Biografía universal de claros varones de Vizcaya*, Bilbao, 1966, p. 88; GUIARD, Teófilo, *Historia de la villa de Bilbao*, Bilbao, 1905-1912, t. III, pp. 477-479; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, "La custodia de Santiago" en *Beti-bat*, 16-6-1881 y *Euskal Erria*, XVI, 1887, pp. 507-511; YBARRA y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, lám. 501.

41 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 240-241.

iglesia de Santiago de Bilbao[42], que por cierto ostentaba sus armas y fueron retiradas en 1621 por el platero Reynaldo de Lara, haciendo obra en su lugar[43]. Sin embargo la cronología de la custodia, que se enmarcará en los primeros años del último cuarto del siglo XVII, alimentan la duda de que se trate de la misma obra, ya que es anacrónica su hechura con la fecha de arribo a Bilbao. De hecho, parece ser que la pieza no tuvo como origen primero la iglesia de Santiago de Bilbao, sino la de San Pedro de Abanto[44]. En el libro de actas del ayuntamiento de Bilbao de 1692, se dice que aquel año se compró "una custodia de plata sobredorada que era de la Parroquial de San Pedro de Abanto en el valle de Somorrostro", y que estaba en poder del platero Celedón de Usparicha[45]. Este artífice, como intermediario de la iglesia de Santiago, la compró a su vez a Antonio de Oyancas, abogado de los Reales Concejos, vecino de Somorrostro, "por la mesma cantidad que desembolso el susodicho por combenir a la dha fabrica". En dichas actas se anota un descargo de 916 escudos y 2 reales de plata, y en el libro de fábrica de la iglesia de Santiago se registró un pago de 486.404 maravedís[46]. En un inventario de la iglesia de 1700 al citar la custodia, se recuerda que la pieza había sido comprada a la iglesia de San Pedro de Abanto[47]. Estos datos corroboran la cronología de la obra, que sería labrada por el orfebre jerezano cuando estaba ya asentado en Sevilla, después de haber hecho la custodia de Jeréz de la Frontera, como sostiene Cruz Valdovinos[48] y ahora certifican los documentos.

Esta custodia se sale de las pautas generales, por su excepcional calidad y su envergadura, tal como vemos si la comparamos con las piezas más comunes presentes en otros templos. En Bakio por ejemplo se conserva una custodia (nº inv. 364), que supone el contrapunto a la bilbaína. De plata sobredorada, cuenta con un pie bulboso de borde recto, sobre el que se calza el astil, que es abalaustrado con nudo de tipo clasicista. Un elemento aperado sirve de asiento al expositor, que es de haces de rayos rectos de distinta largura y cruz de remate con perinolas y afiladas potencias. La sencillez de la obra pone de manifiesto el apego aún a modelos del clasicismo, en la concepción del astil, aunque el sol es más evolucionado. Se trata de una pieza funcional, adecuada para una feligresía modesta que buscaba la practicidad, cuya factura pudo acontecer hacia los primeros años del siglo XVIII. También con un esquema conservador, la parroquia de San Lorenzo de Urigoiti en Orozko (nº inv. 367), tiene una custodia portátil adecuada para un templo menor. Tiene pie redondo liso relevado en dos cuerpos, convexo el más bajo y abombado en ascenso vertical el segundo. El astil parece haber sido recompuesto, y alteradas algunas piezas de lugar. Tendría perfil abalaustrado, y actualmente arranca de un bocel invertido, seguido por un gollete con arandela y después el nudo que sería bulboso en origen. Sobre él un alargado cuello troncocónico con varias arandelas en la parte superior, concluído en cabecitas de querubines alados. El sol es de rayos rectos y ondulantes alternos, con remates de estrellas y cabecitas mofletudas en los primeros, terminando en cruz con perinolas en lo alto, en cuya base se sitúa un angelito alado. El aro por su parte incorpora cinta de hojas y flores, anilladas. Es posible que esta custodia fuera la que se encargó a raiz de las observaciones del cura de las iglesias de Zaloa y Urigoiti (Orozko), que en 1710 "deseando un mayor aumento y decencia del culto divino, debido a que las procesiones del Corpus Christo se hacían con la Hostia consagrada cubierta con un tafetán en el cáliz, hizo fabricar a su costa en Madrid un viril o custodia de plata dorada a fuego, de peso 35 y medio (¿onzas?), con su pie de metal dulce y caja hechos en Bilbao"[49]. Parece que las piezas de los talleres locales estaban muy arraigadas en las formas limpias del clasicismo, y se mantuvieron los esquemas de los astiles bien superado 1700. Puede ser el caso de otra custodia, perteneciente a la iglesia de San Miguel de Ereño (nº inv. 369). El pie es redondo bastante aplanado, como los de la centuria anterior, y el astil abalaustrado, aunque con mayor concesión a la curva y a los volúmenes aperados, incluyendo un nudo ovoide

42 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. V, pp. 108-109.

43 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1619-1656. Cuentas del 2 de Julio de 1621, f. 9.

44 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 371.

45 AFB, municipal, Bilbao, actas 116, 19 de diciembre de 1692.

46 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas de 1692, sf; EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 372.

47 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Inventario de 1700, sf.

48 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 240-241.

49 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, pp. 228-229.

con un grueso toro. El expositor es de rayos ondulantes y rectos con terminaciones de estrellas, y en el centro lleva la típica cruz clasicista posada sobre base prismática y jarroncito fundido. En todo sigue el modelo del XVII, salvo por la incipiente sinuosidad de su perfil que nos sitúa ya en el siglo XVIII. Igualmente sencilla y de perfil depurado es otra custodia de la iglesia de San Martín de Presa en Karrantza (nº inv. 370), aunque es más evolucionada. Tiene pie redondo con cuerpo abocelado bajo, y otro central abultado donde posa el astil. Este lleva nudo ovoide moldurado en la parte superior y un par de cuellos cilíndricos anillados, hasta el sol. El expositor lo forman haces de rayos rectos alternos con otros ondulantes dobles rematados en estrellas, la mayoría perdidas. La cruz de remate es cilíndrica, recordando a las de gajos, con un Cristo de Burgos por el anverso, y la Virgen por el reverso. A pesar de perpetuar el pie según las pautas puristas, el nudo y sobre todo el expositor, hacen pensar en una factura barroca de la obra. Las mayores novedades y aportaciones en estas custodias vinieron del exterior, en obras que ya habían olvidado los modelos anteriores y se empaparon en estructura y ornato de barroco. Mientras en los talleres locales parece que atendían a una demanda de piezas con formas conservadoras y de escaso ornato, en los talleres foráneos la evolución era mayor. Así lo constatamos por ejemplo en una custodia procedente de la iglesia de Santiago de Ermua (nº inv. 372), con marcas de autor, inscripción y año de factura. Labrada en plata sobredorada, lo primero que destaca es su perfil donde abunda la decoración repujada, cincelada y fundida. Se levanta sobre un pie ovalado, realzado en tres niveles, uno ataludado con vegetales y contario, el intermedio abocelado con cabezas de ángeles alados entre frutos y flores, y el superior cóncavo en escocia recorrido por parejas de hojas y lingotes repujados. El astil se inicia con un cuerpo troncocónico invertido con dos toros de distinto diámetro, que lleva decoración de vegetales. El nudo es bulboso con acantos por debajo y querubines alados en la parte engrosada. Sobre él hay otra pieza bulbosa con hojitas de acanto por abajo, rematada en arandela con láurea. El asiento del sol se realiza sobre un grupo de tres cabecitas de querubines fundidas y cinceladas, y la ráfaga es de factura compleja, con rayos rectos rematados en estrellas, cuajados de pedrería de cristal de roca, y entre ellos otros a modo de cabezas de angelitos aladas, que se prolongan en rayos ondulantes y flanquean a otros con pedrería. El aro lleva también celdas cuadradas con pedrería de cristal de roca, y carece de viril en el interior. En el pie lleva marcas de Barcelona (+BA) y por el reverso la inscripción: ETCHO EN BARCELONA POR ANTONIO MATEV, PLATERO, AÑO 1729. Es posible que la pieza llegara a la parroquia donada por Andrés de Orbe y Larreategui, natural de Ermua, y que había sido obispo de Barcelona (1720), arzobispo de Valencia (1725), inquisidor general (1733-1740), presidente del Consejo de Castilla (1727 y 1733) y Nuncio Apostólico hasta su muerte en 1740[50]. Este personaje hizo un importante legado al templo con el que se realizaron distintas obras, entre ellas su sepulcro, y es posible que también regalara esta custodia. Prácticamente igual a este pieza, la iglesia de San Martín de Urretxu (Gipuzkoa), conserva otra llegada también por una donación y fechada en 1753, tal como reza la inscripción que lleva[51].

Igualmente foránea y sobresaliente es una custodia del convento de los carmelitas de Larrea (Amorebieta-Etxano) (nº inv. 366 bis), tal vez la que el Padre Francisco de Santa Teresa definió en 1726, como "la custodia que es la admiración de cuantos la ven por ser única en España"[52]. De tipo procesional, muestra gran complejidad compositiva. Se levanta sobre un pie elíptico decorado con vegetales y cabezas de ángeles, además de cuatro medallones para los Evangelistas. El astil es una sucesión de nudos achatados, y arriba remata el sol, la pieza más compleja. En ella se combinan un halo de rayos ondulantes con cardinas, ángeles turiferarios, otros con símbolos de la Pasión, cabecitas de querubines y piedras preciosas de distintos colores. En la parte alta se dispone la figura del Padre Eterno con una filacteria que reza: ECCE PANIS ANGELORVM. Es una pieza exótica en Bizkaia, e incluso dentro del panorama nacional. Por suerte, exhibe marcas que permiten identificar el centro platero y a su artífice. En distintas partes de la pieza se ven punzones con el símbolo de una piña, correspondiente a la ciudad de Augsburgo (Alemania), y las letras I L, que son el sello del platero Johann Joachim Lutz I, documentado entre 1687 y 1727[53]. La custodia puede datarse hacia 1700, a

50 FELICES DE LA FUENTE, Mª del Mar, *La nobleza titulada en el reinado de Felipe V. Formas de acceso y caracterización*, Almería, 2011, pp. 340-341, en http://www.euskomedia.org/aunamendi/111108

51 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 607, ficha 430.

52 URKIZA, Julen, *Los carmelitas en Larrea. Tres siglos de vida e historia (1712-2017)*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 64.

53 SELING, H., *Die Augsburger Gold-und Silberschmiede*.

Custodia de Larrea (Amorebieta-Etxano) (detalle) (nº 366 bis)

juzgar por otras piezas similares de este autor[54].

Otra de las custodias realizadas fuera de Bizkaia es una de la iglesia de San Juan Bautista de Ea (nº inv. 373), que hace conjunto con un cáliz. Se trata de una custodia portátil, con pie redondo de perfil sinuoso, con un primer nivel abocelado decorado con cabezas de angelitos alados, hojas rizadas y racimos de uva y espigas, todo repujado y cincelado. Le sigue un cuerpo en talud con gallones excavados con terminaciones de vegetales en los extremos. Sobre él, un toro con más angelitos sobre un fondo de nubes. El astil arranca de un gollete con toro decorado con frutos y hojas, y encima va el nudo de jarrón con toro muy pronunciado, que también lleva cabecitas de mofletudos ángeles alados intercaladas con hojas. Una pieza bulbosa con frutos cierra el astil. En el expositor el artífice no arriesga, pues responde a la vieja fórmula de rayos rectos rematados en estrellitas alternando con otros ondulantes, y cruz de sección romboidal con perinolas. En el pie lleva tres marcas frustras, una de ellas es irreconocible (pudiera ser de Cárdenas), la otra parece ser la de la ciudad de Sevilla, y la tercera lleva el rótulo incompleto AMA…, que será el punzón del platero sevillano Blas Amat[55]. Por el interior de la base lleva inscripción de donación: LO DIO DOMO DE AGUIRRE ZARACONDEGUI A SN JUAN BAPT A DE HEA. El oferente, Domingo de Aguirre Zaracondegui, fue bautizado en 1715 en esta iglesia de San Juan Bautista de Ea[56], aunque residió y murió en Sevilla[57], desde donde enviaría esta obra. En este mismo municipio de Ea, pero en la iglesia de San Pedro de Bedarona se guarda otra custodia (nº inv. 375) que pudo ser labrada por los mismos años, hacia mediados, pero en la que vemos la preferencia de los talleres vascos por arreglos más severos. Cuenta con un pie redondo organizado en dos alturas, y astil bulboso, todo liso y sin decoración. A ello se acopla un expositor más rico, sobredorado, con rayos rectos que enmarcan a ces caladas con pedrería y remates de estrellas. Y en la cima, lleva cruz de sección romboidal con perinolas, colocada sobre una base de ces y tornapuntas fundidas. Este sol parece algo más moderno que el resto de la pieza, y aunque pie y astil siguen los esquemas del clasicismo, son piezas del siglo XVIII superada su mitad, pues ostenta punzón del platero vitoriano Manuel Llorente en el pie (LLOR/ENTE). Es posible que el ostensorio perteneciera a otra pieza, casi coetánea al astil y al pie, y que fuera recolocado en esta custodia. La solución de la ráfaga encuentra paralelismos en piezas madrileñas fabricadas en el segundo cuarto del siglo XVIII[58].

Mucho más coherente en su estilo es otra custodia de la colegiata de Zenarruza (nº inv. 374)[59], esta sí de ta-

1529-1868, Munich, 2007, pp. 46 y 402.

54 En el Museo Diocesano St. Afra de Augsburgo (Alemania), consultable en https://www.museum-st-afra.de/shop/postkarten.html; en la casa de subastas Hampel (Munich) https://www.hampel-auctions.com/ ; en la iglesia de Notre-Dame de Basse-Wavre (Bélgica) http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=G004772&objnr=10024279&nr=1; o en el Museo de la Colegiata de Sta. Mª do Campo (A Coruña), consultable en https://museos.xunta.gal/es/santa-maria-campo.

55 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 354-355; SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, II, Sevilla, 1977, pp. 39-40.

56 AHEB, libro de bautizados de San Juan Bautista, Ea, 1691-1764, f. 30v-31r.

57 ARChV, registro de ejecutorias, caja 3258,23; AHN, inquisición, 1224, exp. 24; AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ03269/023.

58 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 120-121.

59 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 73; SESMERO

Custodia de Amorebieta-Etxano (nº inv. 383)

ller madrileño. La base es ovalada de silueta mixtilínea, con una pestaña baja lisa, y el cuerpo abultado y dividido en varios campos que acogen repujados de espigas, vides, rocalla y el Agnus Dei, sobre fondo matizado. El astil el de perfil bulboso aunque adelgazado, recorrido por cintas que parten desde la base y llegan hasta el viril, entre las que se intercala alguna hoja. El expositor arranca de una base cúbica en la que hay cabecitas de ángeles fundidas. El aro es liso, pero se rodea con una ráfaga de rayos rectos entre los que se insertan ces y ramilletes de espigas y vides fundidas, rematadas en estrellas con cabujones de rubíes y esmeraldas alternas. Otra piedra más (amatista?) se coloca bajo la cruz de remate, ésta formada por capullos florales y perinolas, en cuyo centro también se inserta una piedra semipreciosa. Este sol repite modelos de la platería madrileña de mediados de siglo[60], y de hecho está marcada en el pie con el punzón del platero madrileño Pedro Bravo (P/BRAVO), del marcador Lorenzo González Morano (MORA/47) y otra de Madrid corte. Es por tanto obra de 1747, marcada el primer año de contrastía de Morano. Unos años después se realizó una custodia para la iglesia de Santiago de Kortezubi (nº inv. 379). Tiene pie circular abocelado y otro encima más aplanado, que se decoran en su parte baja con ces y rocalla repujados. Este segundo nivel se eleva en tronco de cono hasta un gollete con algunas estrías, que lleva un gollete encima y el nudo periforme de tres facetas delimitadas por ces con frutos. Por encima va un cuello bulboso con vides y ces y el expositor. Este sol lleva en la base un querubín alado, y es de rayos rectos de distinta longitud, de acuerdo a los estándares neoclásicos. Puede ser un añadido posterior, ya que la custodia es de 1758 tal como informa la inscripción del pie: D(O)N JUAN DE LAISECA DIO A ESTA S(ANT)A IGLES(SI)A AÑO DE 1758. El donante, natural de Kortezubi, residía en Buenos Aires y ya había mandado en 1753 varias piezas a la parroquia[61]. Es posible que con dinero en metálico se confeccionara años después esta custodia, pero creemos que en la península. De factura local fue la custodia de la iglesia de la Asunción de Amorebieta-Etxano (nº inv. 383) que, aunque muy sucia en la actualidad, es de plata sobredorada. Asienta en una base ovalada, con una amplia pestaña gallonada, y cuerpo abultado dividido por cintas en cuatro campos que acogen decoración repujada con cabezas de ángeles alados rodeados de rocalla, ces y símbolos eucarísticos (vides, espigas). El astil es delgado, abalaustrado, con un gollete inferior recorrido por flores, escocia lisa y toro con ces contrapuestas, y en cima el nudo achatado y decorado en el ecuador con angelitos alados. El cuello donde se soporta el expositor es bulboso en su base con hojas de acanto cinceladas. El sol se circunda con orla de nubes por donde asoman cabezas de angelitos y en su base se decora con cogollo de hojas, vides y espigas. La ráfaga es de rayos rectos de distinta largura, y se remata con cruz de sección romboidal con perinolas en los extremos y potencias imitando a los rayos del osten-

PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, fig. 150.

60 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 148-149; MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 65.

61 AHPV, notariado, 4293, Francisco Antonio de Recondo, fs. 455-457.

Custodia de Bermeo (nº inv. 380)

Custodia de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 382)

sorio. En el reverso del pie está marcada por los artífices bilbaínos Manuel Sancho (M/SANCHO) y Martín de Picazarri (M/PICAZARRI). Esta será la custodia que la fábrica de la iglesia pagó en 1764, y que costó 2.619 reales[62]. Para su confección se contaba con una donación de Benita de Zelayeta y José de Arrinda, aunque no debía ser suficiente con ese dinero, pues se propuso hacer una derrama entre los feligreses[63]. Otra de las custodias labradas por los plateros locales pertenece a la iglesia de San Pedro de Dima (nº inv. 381). Tiene un porte mucho más estilizado, y de nuevo vemos la inclinación de los artífices vizcaínos por la desnudez decorativa. El perfil sin embargo sí habla de barroco, con un pie redondo de dos cuerpos, pero muy realzado, y el astil complejo que muestra un ritmo sinuoso, formado por elementos abocelados, aperados y bulbosos. El expositor recurre a los modelos del XVII, con rayos rectos rematados en estrellas alternando con otros flameantes. Por la base este sol lleva un angelito alado y por la cima la cruz más típica. En el interior del pie lleva los punzones de Bilbao, de Juan Agustín Garín (GARIN) y de Martín de Picazarri (M/PICAZARRI). También marcada por Juan Agustín Garín la iglesia de Santa María de Bermeo tiene una custodia (nº inv. 380), de perfil esbelto pero más rica en decoración. Mantiene un pie redondo, con una amplia pestaña plana, sobre la que va un nivel abocelado con gallones y otro en ascensión cóncavo-convexa cubierto de acantos repujados. El astil resulta bastante clásico, con sucesión de gollete cilíndrico, toros, escocias, discreto nudo en jarrón y cuello bulboso. El gollete inferior y la pieza encima del nudo se decoran con apliques de esmaltes azules, de formato cuadrangular y romboidal y con diseños de elementos eucarísticos dentro. Por las demás piezas del astil corre labor burilada y picada de tornapun-

62 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Amorebieta-Etxano, 1708-1837. Cuentas de 1764, sf.

63 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

tas y hojas muy finas. El expositor luce una ráfaga formada por haces de rayos rectos entre los que se sitúan hojas de acanto con esmaltes ovales en medio y algo de rocalla en los extremos. El remate es una cruz de brazos vegetales con punta de diamante en el cuadrón, y potencias de rayos rectos. En la pestaña del pie lleva marca de Bilbao, de Juan Agustin Garín (A/GARIN), que estuvo de marcador desde 1753[64], y otra que parece incluir algunas letras y no hemos logrado identificar, y será del artífice. Esta custodia resulta peculiar pues en ella se combinan los esmaltes, con la rocalla y algunos elementos todavía heredados del clasicismo, como el gollete bajo. Sin embargo, las marcas permiten situar su confección hacia el tercer cuarto de siglo. No distaría mucho en el tiempo la fabricación de esta custodia, respecto otra de la catedral de Santiago (nº inv. 382), que resulta más coherente a su momento y es muy rica ornamentalmente. Seguramente las rentas de las iglesias y el tipo de feligresía condicionaban los tipos de encargos y su calidad artística. Así pues en esta obra bilbaína el lenguaje del rococó se hace más patente. El pie es oval con borde decorado con veneras y rocalla, y un segundo escalón con cadeneta de óvalos. El cuerpo que le sigue es abultado y se decora con espigas, vides y sagrados corazones, junto a cabezas de angelitos muy relevadas, cuya ejecución pone de relieve la maestría del platero. Las piezas que circundan al nudo son aboceladas con gallones y láurea, acompañadas por alguna escocia. El nudo es periforme con hojas de acanto por debajo, y un grueso toro de fondo escamado al que se han soldado cabecitas de querubines aladas. La base para el expositor adopta la forma de cogollo de hojas abiertas del que surgen algunas espigas sobredoradas y el sol. Éste se rodea por nubes con angelitos y resplandor de rayos rectos, en el que destaca el remate superior, a modo de Niño Jesús Salvador surgido entre nubes, y que está trabajado también por la parte trasera. El aro interior es sobredorado, imitando una corona de espinas. En el reverso del pie hay un punzón algo desgastado, M/LOR/ENA, que corresponde con el platero bilbaíno Manuel de Lorena, cuya actividad hemos documentado entre 1760 y 1773. Como vamos exponiendo, se encuentran diferencias importantes entre las piezas que llegan de fuera y la mayor parte de las que se labran en Bilbao, aunque alguna escapa a esta tónica como la custodia que acabamos de ver. Sin duda la inspiración de los talleres locales venía de la Corte si bien, como hemos visto, algunas piezas venían directamente de allí. Otra de las que se suman a la nómina de madrileñas está en la iglesia de San Nicolás de Bilbao (nº inv. 386). El pie adopta una silueta ovoide sinuosa, con una pestaña inferior lisa, y un cuerpo abombado dividido en cuatro campos. Estos lucen ces y rocalla junto al Cordero pascual, espigas, altar con panes y vid, y en una de las bandas que separan estos campos hay un escudo cuartelado, 1º y 4º con tres panelas, y 2 y 3º con tres fajas, que suponemos del donante. El astil tiene nudo periforme con dos querubines fundidos superpuestos, y decoración de espigas, flores y hojas en el resto. El sol se circunda por halo de nubes con angelitos y ráfaga exterior de rayos rectos de distinta largura. Soluciones similares a esta custodia encontramos en obras madrileñas del último cuarto de siglo[65], sobre todo similares en el modo de diseñar el nudo con los angelitos y en la decoración del pie. Y de hecho está marcada en la pestaña del pie con los sellos de Madrid villa y Madrid corte, con la fecha 82, aunque no hemos visto la marca de platero. Este modelo de custodia se ajusta a los que se confeccionaron en la época de Carlos III y resulta muy equilibrada compositivamente. Mucho más aparatosa y de perfil más dinámico es una custodia de la parroquia de San Vicente de Abando (nº inv. 385), una de las más ricas del rococó. Tiene pie de planta triangular curva, levantado sobre tres patas de perfil mixtilíneo decoradas con hojas rizadas y cueros con rocalla. Sobre estos pies se posan las figuras de tres ángeles fundidos y cincelados de muy buena hechura, flanqueando las facetas de un primer cuerpo del astil que lleva espejos con rocalla donde están representados un busto de Cristo, espigas y el Pelícano eucarístico. El astil es complejo con nudo bulboso de tres caras, en correspondencia con el pie, que lleva repujados de ces, rocalla y cabezas de angelitos, y otras tres figuras de ángeles fundidos sentados con las Tablas de la Ley. Enchufado a un cuello bulboso muy ornamentado, el viril es igualmente aparatoso. Se ciñe con orla de nubes de rocalla y ráfaga de rayos rectos de distinta longitud, cuajados de piedras de rubíes, diamantes, gemas de jacinto y otros vidrios de colores. Algunas de estas piedras descienden por el enchufe del astil y se extienden por parte de las nubes, el aro y la figura del ángel de oro que porta el viril. Es una custodia destacada no solamente por su empaque y la de-

64 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0477/001/052.

65 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 176-177.

Custodia de Bilbao. San Vicente de Abando (nº inv. 385)

coración, sino que también artística y técnicamente da muestras de gran maestría. La tipología de esta custodia recuerda a los modelos popularizados por los plateros y broncistas italianos en la Corte (Giardino, Vendeti, Ferroni…), sobre todo atendiendo a la estructura del pie y a la aplicación de figuras fundidas sobrepuestas[66]. Le conviene por ello una datación hacia el último cuarto del siglo XVIII.

Además de estas piezas completas, se conserva un espectacular viril (nº inv. 670) que se realizó para la custodia de la iglesia de Santiago de Bilbao[67], y estuvo colocado en ella cerca de 200 años. De plata en su color y sobredorada, cuajado de piedras preciosas y joyas, es un sol rodeado de cerco de rocalla y vegetales, adornado con algunos querubines que portan elementos eucarísticos (vides, espigas). Externamente le circunda una ráfaga de catorce haces de rayos rectos en perfil estrellado, y adornados con hileras de piedras preciosas rematadas en diamantes. El aro interior del viril se orla con rubíes y brillantes. Remata en cruz radiada con potencias llenas de granates y diamantes, entre las que asoma alguna espiga, también enjoyada. Sobre la cruz y en la base se añadieron un par de broches de diamantes, el más bajo ocultando una figurilla fundida de la Fe. Por la parte inferior apea en una base circular, adornada con una pulsera, que se recrece en jarrón recorrido por estrías sinuosas. En la espiga de esta pieza lleva inscrito en capitales: MARIANO DE / GARIN / FECIT / ANNO D(O)M(IN) 1774. De esta base arrancan dos tallos laterales, ceñidos por cintas con diamantes, que terminan en hojas con esmeraldas llegando al expositor. La parte alta de la base contiene dos golletes adornados con diamantes, y sobre ellos un broche de oro y brillantes entre nubes. Cuenta con doble viril en el interior, con aro de brillantes y ráfaga de piedras preciosas. Por el reverso la decoración no es tan exuberante, pero permite apreciar bien el trabajo del platero. Además de ser una buena obra de platería, llama la atención por la cantidad de piedras preciosas que lleva, aunque algunas debieron ser añadidas con posterioridad, pues son de tipo

66 MARTÍN, Fernando, Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 99.

67 BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, 1986, vol. 16, nº 36, pp. 135-145; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, pp. 66-67; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 163-164; BARRIO, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, p. 109; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Mariano Garín: Viril" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLíN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 268-269; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*; Sevilla, 1992, pp. 240-241; YBARRA y BERGE, Javier de, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*; Bilbao, 1958, p. 278.

isabelino.

La confección de este viril se debe al legado que Inés de Goicoechea, viuda del comerciante José de Portillo Ahedo, realizó en 1756[68]. Aquel año donó al Cabildo eclesiástico de la villa 15.000 reales y varias alhajas para que se construyera "el más precioso viril que se pudiese" para la custodia del Santísimo Sacramento de Santiago. Sin embargo, el asunto quedó parado hasta 1767, cuando se solicitaron diseños para acometer el proyecto del viril a la catedral e iglesia de San Pablo de Burgos y a la catedral de Palencia[69]. La obra finalmente quedó en los talleres locales, haciéndose cargo en 1771 el joven Mariano de Garín, hijo del platero Juan Agustín de Garín[70]. El trabajo se realizaría según modelo del propio Garín, que se conserva[71], estimándose en nada menos que 25.000 reales. Al año siguiente, en 1772 se firmó escritura de obligación por parte de Mariano de Garín[72], en la que se detallan las alhajas que formarían parte del viril y las condiciones. En este documento se nos informa que "habiendo dado principio a su obra acaesio el dia ocho de Enero" una explosión en su obrador, en la que falleció el padre del platero, Juan Agustín, y se perdieron algunas alhajas. Por lo que hubo de firmarse un nuevo contrato, en el que en general se trasladaban los términos y condiciones del primero. Las condiciones decían que el viril no debía de tener más que una cara, que tenía que ser de plata bien dorada, "solo los sobrepuestos hiran blancos", que los rayos tenían que llevar pedrería hasta en las espigas y racimos, y "todo lo de mas de la talla lebantada de relieve", que tenía que incluir de 2.300 a 2.400 piedras de diamantes, rubíes, esmeraldas y topacios, que todas estas piedras debían de ir engastadas en oro y todos los diamantes en plata.

Al año siguiente, en 1773 la obra del viril estaba en marcha, y a su confección se sumó el platero Bartolomé de Urquijo[73], que parece se ocupó de la parte estructural de la pieza, según dejan ver las condiciones, "concluido y cincelado", "bastante levantado a relieve", "dorar a toda satisfaccion", "arreglado a los que muestra el dibujo o diseño"… Para el año 1774 el viril estaba concluído, y el ayuntamiento procedió a tasar la obra, nombrando perito al platero vitoriano José de Ballerna, mientras Garín debía de nombrar a otro por su parte, aunque no lo hizo. Se nombró entonces a otro vitoriano, Manuel Balcorta. Ambos artífices corroboraron el diseño de la obra y las condiciones, pero alegaron no ver justificadas las cantidades de oro y plata que se habían entregado a Garín[74]. Este hecho derivó en un largo pleito, en el que el ayuntamiento le descontaba dinero, pero el platero reclamaba en 1775 la cantidad de 5.000 reales por los materiales perdidos durante el accidente producido en 1772[75]. Hasta que en 1776 el tribunal de Chancillería emitió falló en el que condenaba "a la villa de Bilbao a que pague y satisfaga a Mariano Garín" las cantidades adeudadas[76]. Este viril siempre se ha adjudicado a Mariano de Garín, que fue en efecto la parte principal, sin embargo, tal como revela la documentación, parece que el trabajo meramente de platería fue obra de Bartolomé de Urquijo, quedando seguramente para el propio Garín las labores de acomodo de las piedras preciosas y las joyas. Una y otra tarea ponen de relieve la maestría de ambos artífices, que en efecto satisficieron el deseo de la donante de que se "fabricase un viril el mas precioso que se pudiese para la custodia del Santissimo Sacramento".

Este viril es sin embargo una *rara avis* en el panorama general, pues como hemos visto las custodias de los talleres locales de este periodo, van a seguir en un primer momento las pautas heredadas del clasicismo, y con posterioridad las formas barrocas, y no digamos el rococó, no llegan a tener el calado propio de otros centros plateros, incluso cercanos como Vitoria-Gasteiz. Una vez más se pone de manifiesto el tradicional conservadurismo de las formas plásticas, y la búsqueda del pragmatismo, sobre todo en piezas destinadas a templos de anteiglesias. No es por falta de pericia de los maestros vizcaínos, que la demuestran en distintas obras, sino que se deberá al cliente que, muchas veces limitado por el presupuesto o sin mucho afán de arriesgar con nuevas propuestas crea-

68 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 320-321.

69 BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, 1986, vol. 16, nº 36, p. 136.

70 AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 1012-1014; AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0446/001/041/002, fs. 475r-477v.

71 AHPV, notariado, 3204, Antonio de Barroeta, fs. 753-762.

72 AHPV, notariado, 3205, Antonio de Barroeta, fs. 747-755.

73 AHPV, notariado, 3206, Antonio de Barroeta, fs. 203-204.

74 AFB, judicial, alcalde de Bilbao, civil, JCR0791/033; ARChV, sala de Vizcaya, 1396,2. Recogido en BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, 1986, vol. 16, nº 36, pp. 143-145.

75 AHPV, microfilm 568, Asensio de Llano, f. 20.

76 BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, 1986, vol. 16, nº 36, p. 145.

tivas, demanda obras con estructuras conocidas.

Otras custodias de las que tenemos noticia a través de la documentación labradas en este periodo, son por ejemplo la adquirida en 1698 por la iglesia de Santa María de Lezama con un valor de 522 reales[77]; la que mandó hacer el visitador en la iglesia de la Asunción de Arrankudiaga en 1737, porque la que había era "indecente y pequeña"[78]; una pagada en 1761 por la iglesia de Santa María de Galdakao, que costó 2.005 reales[79]; la que compró la parroquia de Zaratamo a José González de la Mata en 1783, que era dorada con su peana[80], etc.

Copones

La estructura de los copones va a mantener una línea de continuidad con las tipologías del siglo XVII, con pies redondos, astiles abalaustrados y caja con cubiertas relevadas en varios niveles, que normalmente carecen de ornato. A este perfil se irá progresivamente añadiendo volumen en la traza, elevando los cuerpos del pie y de la caja, suavizando la silueta del astil, desarrollando nudos aperados e incorporando muy lentamente elementos decorativos.

En Bizkaia este modelo alcanzó una larga pervivencia, tal como testifican las piezas de fines del siglo XVII y casi hasta mediados de la centuria siguiente. Uno de estos copones está en la parroquia de Santa María de Gautegiz Arteaga (nº inv. 394). De plata en su color, se posa en pie redondo de perfil bastante bajo, tiene nudo de jarrón con potente toro y caja hemiesférica lisa, con tapa relevada en tres alturas, la de arriba cupuliforme con cruz de remate. Destaca la capacidad del contenedor, con respecto a la hechura del pie, creándose cierta desproporción. Es una pieza de factura vizcaína, tal como revela la marca en el pie: Z/VSPARI/CHA, correspondiente al platero Celedón Usparicha, que pudo confeccionar este copón en la última década del siglo XVII. En una línea parecida la iglesia de la Natividad de Natxitua en Ea tiene otro copón (nº inv. 396), que también puede ser de

Copón de Morga (nº inv. 393)

talleres vizcaínos. Confeccionado en fina chapa de plata, es liso, con pie totalmente clasicista, pero nudo ovoide alargado con toro, y caja con tapa de perfil abullonado, que supone un paso adelante en el tiempo. No está marcada, pero encajaría bien en la producción local de los primeros años del siglo XVIII.

La continuidad de las formas depuradas del clasicismo fue una pauta generalizada en otros centros plateros españoles, aunque en muchos de estos lugares asimilaron con anterioridad el barroco. Otro de los copones marcados que prolongan el tipo clasicista se localiza en Santa María de Bakio (nº inv. 390). En esta pieza el pie mantiene el formato de alturas aboceladas con poco resalte, pero el nudo ya da muestras de mayor evolución, ocupando gran parte del astil, y adoptando forma aperada alargada. La caja por su parte es voluminosa, lisa y cerrada con tapa bastante abultada. En el fondo del pie lleva marca de la ciudad de Murcia (MUR coronada), pero desconocemos cómo llegó esta obra a Bizkaia. En el crecimiento del pie y el volumen de las cubiertas es donde antes se van a ver los cambios hacia las formas barrocas, así sucede también en un par de copones de San Pedro de

77 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1689-1723. Cuentas del 18 de diciembre de 1698, sf.
78 AHEB, libro de fábrica de Santa María de la Asunción, Arrankudiaga, 1715-1774. Visita del 15 de enero de 1737, sf.
79 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 362.
80 Id., p. 429.

Copón de Lemoiz (nº inv. 401)

Berriatua (nº inv. 399 y 400). Se aprecia un mayor desarrollo del pie en su segundo nivel, y el astil incorpora un nudo de jarrón moldurado por arriba y superado por un cuello decreciente en talud que suaviza el perfil. La caja es pequeña, con tapa de dos alturas, abocelada la inferior y abullonada la más alta. Uno de los copones (nº inv. 400) lleva el sello del platero José Asteiza (ASTEIZA) en el reverso del pie, junto a un escudo de Bizkaia (árbol con dos lobos pasantes). Es posible que este sello sea el del propio Asteiza como marcador, que lo fue al menos en 1715[81]. La pareja de copones se compraron en Bilbao en 1732, abonándose 750 reales[82]. A este grupo se suma un copón de la iglesia de San Martín de Meakaur en Morga (nº inv. 393), en el que se percibe también cierta evolución. Labrado en fina lámina de plata, se levanta sobre pie redondo abocelado en un primer nivel, pero relevado en el segundo en tronco de cono, hasta el nudo. Esta pieza es de manzana achatada, moldurada en el ecuador. La caja es de paredes bastante rectas y hemiesférica por abajo, cubierta con tapa que imita al pie en sus volúmenes, rematada en cúpula con crucecita clasicista. En la pestaña del pie, por debajo, lleva un punzón frustro: GVA…/TT, que no hemos logrado relacionar con platero alguno. Esta misma marca se repite, más completa, en un cáliz de Arantzazu (nº inv. 428) de formato más clasicista. Como vemos, en estos copones no hay licencias creativas, son piezas funcionales sin ornato. En la iglesia de Santiago de Kortezubi se conserva otro de estos copones (nº inv. 398), cuyo mayor alarde es un nudo aperado invertido engrosado en el centro. Superado el primer cuarto de siglo, al menos los artífices locales mantenían las tipologías con escasos cambios. Así vemos en un copón de Ugao-Miraballes (nº inv. 402), que todavía es más retardatario que las piezas anteriores, aunque se labró hacia los años 30 o 40. El pie es el típico clasicista y lo mismo sucede con el astil, de elementos muy verticales, gollete, nudo de jarrón con toro y cuello con arandelas. Lo más evolucionado es la caja, o mejor dicho la tapa, elevada en varios niveles decrecientes abocelados, con cruz de remate encima. En el borde del pie lleva estampada la marca del platero bilbaíno Alejandro de Arratia (ALX/ARATIA). Este mismo artífice confeccionó otro copón para la parroquia de Santa María de Lemoiz (nº inv. 401), mucho más evolucionado. En esta pieza el pie ya adopta un desarrollo importante en altura, con un segundo cuerpo troncocónico crecido que llega al nudo. Este elemento sin embargo resulta en comparación muy discreto, es un pequeño jarrón con un toro igual de moderado, sobre el que se coloca un cuello bulboso. La caja es hemiesférica aplanada, y la tapa abullonada en tres alturas. El punzón frustro del platero va en el pie. Esta pieza pudo ser el "copón nuevo para la comunicón por no haber ninguno", que la fábrica de la iglesia pagó en 1740, y que costó 600 reales[83]. Parece que algo antes de la mitad de siglo convivían distintas opciones en los copones, pues en otra pieza de Mallabia (nº inv. 404), que se realizó hacia las mismas fechas, vemos un tipo de nudo más barroco. El pie redondo se moldura en dos niveles ataludados, y el astil resulta muy esbelto, con un nudo periforme ocupando gran parte del espacio. El contenedor lleva cubierta abultada en dos niveles, con cruz. No lleva marcas la obra, pero ha de ser el copón que cobró el platero Juan de Zabala en 1742, recibiendo 575 reales[84]. Del mismo año es un copón de la colegiata de Zenarruza (nº inv. 403), que estaba incluído

81 AHPV, notariado, 3934, Manuel de Rementería, sf.
82 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1658-1754. Cuentas de 1732, sf.
83 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Urizar, Lemoiz, 1671-1758. Cuentas del 16 de enero de 1740, sf.
84 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Mallabia, 1674-1764. Cuentas del 14 de febrero de 1742, sf.

Copón de Dima (nº inv. 414)

en la lista de objetos donados por el abad Matías de Escalzo en 1742[85]. Es una obra labrada en plata gruesa, con el pie circular de perfil bastante aplanado, al que le sigue el astil abalaustrado con nudo redondeado y grueso toro, y copa hemiesférica que tiene la particularidad de abrirse mediante una recia bisagra. La tapa se abulta discretamente en dos alturas y lleva cruz de remate de sección romboidal con perinolas en los extremos. La solución de la apertura de la caja, así como el uso de lámina de plata gruesa, hace pensar en un taller fuera del Señorío. Y así es. En el reverso del pie lleva punzones del platero Francisco Sánchez Bueno Taramas (ARA/MAS), del contraste Bernabé García de los Reyes (RE/IES) y de la ciudad de Córdoba (león hacia la izquierda). Como adelantábamos, la pieza fue regalada por el abad de la colegiata en 1742, tal como se anota en el inventario de 1745 que describe a "un copón de plata dorado por dentro, y fuera de el, que tiene la tapa pegada con goznes dorada, que regalo a esta Iglesia dho. Sr. Abad Inquisidor en el año de 1742"[86]. Además de ocupar aquel cargo en la colegiata, este personaje fue nombrado Inquisidor de Córdoba en 1729 e Inquisidor de la Corte en 1742[87]. Así que seguramente fue durante su estancia en Córdoba cuando adquirió este copón para remitirlo a Zenarruza. También procedente de un legado y pieza foránea es un copón de la parroquia de San Bartolomé de Olarte en Orozko (nº inv. 405). Responde a un modelo más estandarizado, con pie redondo liso levantado en el centro, astil torneado con nudo aperado, y caja cerrada con tapa de perfil abocelado por abajo y cupuliforme en el remate. En el anverso del pie exhibe una inscripción que dice: DIERON ESTE COPON A ESTA ANTEIGLESIA DE S. BARTHOLOME DE OLARTE LOS S(EÑORE)S MANUEL Y D. LUIS DE OLARTE I ZEPEDA VECINOS DE LA PUEBLA DE MONTALBAN COMO DESZENDIENTES DESTA ILUSTRE CASA DE OLARTE. Y encima va la fecha: AÑO 1753, junto al escudo de la casa de Olarte (dos lobos pasantes a árbol y dos estrellas en los cantones del jefe). Ostenta también tres punzones en la pestaña del pie: de la ciudad de Toledo (TO coronada), del marcador José de la Casa (ICAS) y del platero frustra que parece de Manuel García Reina (ML/YA..)[88]. Es una obra correcta y en la que se percibe el avance del estilo. Otro copón, en este caso salido de los talleres de la Corte, es una pieza de la iglesia de Santa Cecilia de Santecilla en Karrantza (nº inv. 389). Mantiene el pie clasicista, sin elevar el cuerpo central del mismo, y la caja resulta bastante severa, con las paredes rectilíneas y la cubierta no demasiado relevada. En este caso lo más avanzado es el nudo, aperado de buen tamaño. Bajo el pie lleva punzones de Madrid Corte y del marcador Andrés Sevillano (ADS/SEV…), que ocupó el cargo de contraste entre 1662 y 1669[89]. De hecho el copón ostenta las mismas marcas y es muy similar a otro de Valdilecha (Madrid).

Con un formato parecido se estaban labrando los copones en Bizkaia, tal como vemos en uno de la iglesia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti (nº inv. 406).

85 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, pp. 112-113.

86 Id.

87 FLÓREZ, Enrique, España sagrada: theatro geographico-histórico de la Iglesia de España, T. XVI, Madrid, 1787, pp. 311-313.

88 PEÑAS SERRANO, Pablo, "El platero toledano Manuel García Reina", en *Anales toledanos*, 38, Toledo, 201, pp. 145-174.

89 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 96-97.

De nuevo la evolución se hace patente en el nudo aperado y el cuello bulboso que le sigue. Lo demás respeta el formato clasicista. Fue obra del platero Pascual Elorriaga tal como deja ver la marca del pie (P/ELORRIA…), que cobró 628 reales en febrero de 1755[90]. Aproximadamente desde los años centrales del siglo se va a ir buscando una nueva formulación para la tapa, unificando cada vez más las distintas alturas en un ascenso sinuoso, sin escalones. Así lo apreciamos en un copón fabricado por el platero durangués Andrés de la Fuente, que hizo para la iglesia de San Pedro de Dima (nº inv. 414). Además de por estar marcado y ser obra vizcaína, este copón destaca por mostrar decoración grabada y apliques fundidos, ya de gusto rococó. Tiene pie redondo en cuarto de bocel, ocupado por ces, rocalla y espejos arriñonados, entre los que se intercalan las cabecitas fundidas de cuatro ángeles alados. El nivel que le sigue es plano, con vegetales grabados. Da comienzo el astil con un clásico gollete cilíndrico, pero le sigue un nudo ya de hechura aperada y cuello convexo. El contenedor es de media esfera para la caja, y tapa abullonada. Ésta se decora con espejos con rocalla grabados y cabezas de ángeles fundidas, en el cuerpo bajo, mientras el área de la cúpula lleva triángulos cercados por vegetales, en disposición vertical. La cruz es igualmente rica, de brazos rameados con potencias. Por el reverso de la pestaña del pie, lleva la marca FVENTE, que será la identificada con el platero Andrés de la Fuente, padre[91]. No es habitual semejante riqueza ornamental en estos copones, que como vemos optan por modelos más desnudos. Bien avanzado el siglo esta limpieza de los perfiles se mantiene, como se aprecia en un copón de Mallabia (nº inv. 408), que ya ha asumido la estructura sinuosa en el perfil, pero es completamente liso. El pie es redondo, con una pestaña muy ancha y cuerpo abocelado muy alto. El astil está ocupado por sucesión de formas bulbosas y nudo aperado, de hechura esbelta. Y la copa es voluminosa, con la tapa de importante resalte abultado. Todavía más exagerado en los volúmenes, es otro copón de la iglesia de San Martín de Fika (nº inv. 407). Se apoya en un pie muy abultado con dos alturas casi unidas, tiene astil bulboso muy redondeado ocupando prácticamente el astil completo, y la caja es una media esfera por debajo

Coponcillo de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 413)

y casi otra por arriba, únicamente marcada por un resalte de la cúpula. En el reverso de la pestaña del pie lleva inscripción de propiedad: SOY DE LA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE FIKA. AÑO DE 1769. BISCAIA. Es posible que esta pieza sea la que se pagó en 1771 junto a unas crismeras de plata, y que sumaban 600 reales[92]. Hay otros copones que se pueden fechar en el tercer cuarto de siglo, y que no hacen más que repetir modelos muy parecidos, con algunas diferencias en el nudo o el pie. En Nabarniz (nº inv. 409), conservan un copón con base escalonada, nudo aperado invertido y generosa copa de silueta redondeada; en Abadiño (nº inv. 411), el copón adquiere mayor gracia, pues el pie es ataludado y el astil es más estilizado, aunque el nudo todavía ajarronado. Esta pieza lleva además marcas frustras que pueden ser del platero vitoriano Manuel Llorente (…./ENTE), artífice que ya había trabajado en otros momentos para la parroquia. Hacia las mismas fechas pudo realizarse un copón que se conserva en la iglesia de San Juan Bautista de Ubidea (nº inv. 415), de canon mucho más corto y

90 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1723-1771. Cuentas del 5 de febrero de 1755, sf.

91 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara", en *Egintzak*, 16, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 43-44.

92 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Gamiz-Fika, 1706-1780. Cuentas del 10 de febrero de 1771, sf.

Copón de Mungia (Laukariz) (nº inv. 416)

achatado. El pie asciende en discreto talud hasta un nudo de manzana achatado, y la caja es hemiesférica rebajada con cubierta abullonada en dos cuerpos. Ya vemos cuál fue la tónica general, con piezas generalmente discretas, en las que se intuye el tránsito del barroco al rococó en la elevación de los perfiles, pero no en lo decorativo. Un copón más que se suma a este grupo, es una pieza de Busturia (nº inv. 417), marcada por los hermanos Fuente de Durango a finales de siglo, que mantiene un formato muy tradicional y es todo liso.

La salvedad a esta cadencia la pone un delicado coponcillo de la catedral de Santiago (nº inv. 413)[93], plenamente rococó. Es una pequeña pieza que se acompaña de una funda, mucho más sencilla, usado seguramente para administrar la Sagrada Forma fuera del templo. El pie es de contorno mixtilíneo, decorado con labor repujada de ces y rocalla. El astil arranca de un gollete cóncavo liso, con arandela estriada encima y pieza troncocónica recorrida por hojitas repujadas. Encima se asienta el nudo aperado, que repite el ornato del pie, añadiendo alguna crucecita, espigas y uvas. La parte alta de este nudo se decora con gajos ascendentes, hasta otro toro estriado. El contenedor es casi esférico, cuajado de ces, espigas, uvas, hojas, rocalla… todo diestramente repujado. La tapa incorpora además por la parte baja una cenefa de perlas, y también unas pestañas metálicas con las que se cierra la caja, para asegurarla durante su transporte. Remata en esferita a la que le falta la cruz. Junto a este coponcillo se hizo su funda, ajustada a su silueta pero de hechura mucho más severa y práctica. En esta pieza es donde se encuentran los punzones que nos revelan al autor de tan delicada obra. Son la marca de Bilbao, la del platero Bartolomé Urquijo (B/URQUIJO) y la del marcador Pedro Ramón Eguiarte (EGUIARTE). Hasta ahora se había supuesto que la pieza era obra de Eguiarte, pero sabemos que en 1771 fue nombrado marcador y fiel contraste de la villa[94], por lo que hemos de pensar hacia esa cronología para la pieza y en Urquijo como el creador de este coponcillo. En el inventario de la iglesia de 1788 ya figura como "un copon de oro con su caja de plata que se halla en poder de Señor Cura Parrocho"[95].

Los modelos para estos copones vemos que tenían muchos puntos en común, tanto si eran piezas labradas en Bizkaia como si venían de otros talleres penisulares. Sin embargo, la llegada de piezas de América también hizo que se imitaran sus perfiles y se confeccionaran otros copones que recuerdan sobre todo a los del rococó mejicano. Es por ejemplo el caso de una obra de la iglesia de Santiago de Laukariz en Mungia (nº inv. 416). Se articula sobre pie mixtilíneo de formato octogonal y lados irregulares, que se abulta y eleva en facetas lisas. El astil

93 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 81; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, pp. 164-165; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, p. 111; CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, "Pedro Ramón Eguiarte: Copón con funda" en *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, p. 266-267; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985, p. 113.

94 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0446/001/011.

95 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Albóniga, sf.

es abalaustrado pero igualmente geometrizado y facetado como el pie. La copa es hemiesférica y la cubierta realzada en pared rectilínea y remate en talud encima, sobre el que va una esfera con cruz. En un primer vistazo podría pensarse que se trata de un copón mejicano, sin embargo la marca bajo el pie nos informa que fue obra del platero bilbaíno José de Lorena, quien lo labraría en las últimas décadas del siglo XVIII. Algo parecido sucede con otro copón de San Esteban de Galdames (nº inv. 410), aunque aquí la fórmula es más mixta. En él se combina un pie redondo, en talud el segundo cuerpo y una copa hemiesférica con tapa moldurada, junto a un astil abalaustrado, de sección octogonal y facetado, que de nuevo nos lleva a los tipos indianos. En este caso el copón no está marcado, pero suponemos que pudo ser también una realización bilbaína hacia entre el tercer y el último cuarto de siglo.

Contamos también con otros copones compuestos a partir de piezas de estilos distintos, como uno de Gordexola (nº inv. 392), que aprovecha un pie y un gollete del siglo XVII, para colocarlos junto a un nudo aperado y una caja ya de un barroco avanzado. Y otro copón mucho más rico, de la parroquia de Otxandio (nº inv. 412). Esta pieza resulta inusual en su tipología y por la profusión ornamental. El pie es mixtilíneo de perfil sinuoso, con picos, curvas y contracurvas. Sobre él van tres cuerpos elevados, el más bajo en cuarto de bocel, el segundo en talud y el último troncocónico. Todo decorado con cincelados de ces, vegetales y espejos rococós. El astil es abalaustrado con nudo de jarrón decorado con hojas y ces grabadas, y el resto del astil y el contenedor son de factura posterior.

Para concluir, tenemos conocimiento de otros copones que se realizaron durante el largo periodo barroco, que no han llegado a día de hoy. Uno de ellos es el copón dorado que la iglesia de Santiago de Bilbao compró a Celedón Usparicha, para dar comuniones en 1693[96]; también sabemos de otro que se compró para Elorrio en 1695 a Fermín, platero de Durango, por 49 escudos, para el comulgatorio de Nuestra Señora del Rosario[97]; el "copon nuevo para la comunion" que la iglesia de la Campa de Erandio pagó en 1714 y costó 337 reales[98]; el que cobró Domingo de Salazar, platero, en la iglesia de Deusto en 1719[99]; el que hizo Matías del Villar en 1720 para San Juan de Molinar en Gordexola[100]; otro para la iglesia de Santa María de Lezama que costó 360 reales y 240 por la hechura en 1724[101]; el nuevo copón de plata, hecho con el viejo, que encargó la parroquia de Santo Tomás de Arratzu en 1726, por 13 escudos[102]; el que hizo Alejandro de Arratia en 1743 para la parroquia de Deusto[103]; uno que hizo el platero durangués Andrés de la Fuente para San Agustín de Etxebarria en Elorrio el año 1754[104]; el copón que hizo Manuel de Lorena en 1769 para San Miguel de Mendata[105]; otro nuevo que costó 249 reales para la parroquia de Santa María de Arbatzegi-Gerrikaitz en 1771[106]; el que adquirió la iglesia de Santo Tomás de Bolibar en 1784, por 440 reales[107]; otro para Zeberio de 402 reales pagado en 1786[108]; el que se mandó hacer en la iglesia de Santa María de Barrika en 1791, tras el paso del visitador[109]; el mismo año, el que se pagó a Fernando de Acha en Maruri, de 1.170 reales[110]… y aún se podría añadir alguno más.

Cálices

Como suele ser lo habitual, la tipología más numerosa es el cáliz, que sin embargo va a mantener unas estructuras muy enraizadas en lo clasicista durante gran

96 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas del 21 de noviembre de 1693, sf.

97 AHEB, libro de fábrica de la Purísima Concepción, Elorrio, 1627-1717. Cuentas del 7 de noviembre de 1695, sf.

98 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 193.

99 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Deusto, Bilbao, 1702-1829. Cuentas del 30 de marzo de 1719, sf.

100 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1714-1818. Cuentas del 21 de septiembre de 1720, sf.

101 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1723-1764. Cuentas del 24 de febrero de 1724, sf.

102 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Arratzu, 1725-1877. Cuentas del 3 de febrero de 1726, sf.

103 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Deusto, Bilbao, 1702-1829. Cuentas del 27 de enero de 1743, sf.

104 AFB, municipal, Elorrio, libro de cuentas de San Agustín de Etxebarria, Elorrio, D-3, f. 145.

105 AHEB, libro de fábrica de San Miguel, Mendata, 1720-1811. Cuenats del 10 de julio de 1769, sf.

106 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Munitibar-Gerrikaitz-Arbacegi, 1713-1808. Cuentas de 1771, sf.

107 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Ziortza-Bolibar, 1779-1855. Cuentas de 1785, sf.

108 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás de Olabarrieta, Zeberio, 1751-1802. Cuentas del 27 de julio de 1786, sf.

109 MALMIERCA GONZÁLEZ, Anibal, *Barrika y Sopelana*, Bilbao, 2005, pp. 213-214.

110 AHEB, libro de fábrica de San Lorenzo, Maruri, 1692-1791. Cuentas del 4 de junio de 1791, sf.

Cáliz de Sopuerta (nº inv. 432)

parte del siglo XVIII. Este fue un aspecto no únicamente propio de los talleres vizcaínos, sino extendido en otros talleres españoles.

La evolución del cáliz resultó un proceso lento, en el que progresivamente se fueron elevando los perfiles de los pies, los nudos se volvieron generalmente aperados y la decoración no terminaba de ganar protagonismo. Las piezas que se confeccionaron son sobre todo funcionales, siguiendo los modelos formales anteriores, y muy poco o nada ornamentados. El barroco se intuye más bien por los perfiles, pues prima la desnudez decorativa hasta la llegada del rococó, cuando entonces si hay ejemplares de trazas sinuosas y buena carga de ornato. De nuevo se percibe la tendencia conservadora de los talleres locales, en comparación con otras platerías como la madrileña o la andaluza.

Muchas piezas resultan tan estereotipadas y con tan pocos matices entre ellas, que no hacen sino sumar cantidad, sin aportar nada desde el punto de vista artístico. En cualquier caso, es igualmente un hecho destacado esta uniformidad en estos cálices, en pro de la sencillez y la funcionalidad, que nos hacen reflexionar sobre la consideración del platero como artista, ya que en gran parte de los casos, como vemos, cumplían con determinados encargos dejando en un segundo plano la creatividad artística.

El extenso periodo que abarca el barroco permite agrupar los cálices en varios momentos. Durante el primero perviven los esquemas del clasicismo con más intensidad, y las piezas no llevan decoración. Entre ellos se encuentra un cáliz de Areatza-Villaro (nº inv. 430), obra muy severa marcada por el platero bilbaíno Pedro de Aguirre (Pº/DAGIRE), y por tanto de las últimas décadas del siglo XVII. Por esas fechas se fabricaría también un cáliz del convento de las mercedarias de San Bartolomé de Gernika (nº inv. 427), de buena lámina de plata, y otro cáliz de Arantzazu (nº inv. 428), de plata sobredorada, que está marcado en el pie con un punzón que no hemos identificado (GVALEN/TT?). En Bermeo se conservan tres cálices que se enmarcan también en esta línea. Uno de ellos, sobredorado (nº inv. 422), lleva la fecha de 1685 grabada junto a una inscripción de donación en el pie: SOI DEL VSSO DEL REBERENDE PADRE FRAS IOAN DE GARTTE ANNO 1685. El segundo (nº inv. 425), es pieza bilbaína labrada por Celedón Usparicha (Z/VSPARI/CHA), y en ella destaca el diámetro y horizontalidad del pie. El último de estos cálices bermeanos (nº inv. 420), también se apoya en una base muy plana y tiene una marca frustra en el reverso del pie, seguramente de un artífice vizcaíno. De Usparicha se guarda igualmente otro cáliz de esta misma hechura en la parroquia de Santa María de Gorliz (nº inv. 426), en el que se ha destacado especialmente el toro sobre el nudo. Las diferencias son pocas entre estas piezas, y hay que buscar matices sobre todo en la configuración del astil. La iglesia de Santiago de Bilbao tiene una pieza con un astil menos rígido (nº inv. 421), que puede ser uno de los cuatro que se compraron al platero Francisco Martínez en 1683[111]. En Abadiño hay también otro cáliz (nº inv. 423), de fines del siglo XVII, en el que se han introducido una serie de arandelas y toros en el astil que rompen en cierto modo la verticalidad de la pieza. Sin embargo, otro del mismo templo, que se labraría hacia los mismos años (nº inv. 424), ha optado con incorporar un nudo en jarrón más redondeado con un toro engrosado, resultando menos esbelto. Las piezas que ya han superado el siglo tampoco van a modificar en lo sustancial el formato, como

111 BARRIO LOZA, José Ángel (dir.), *Monumentos de Bizkaia, I*, Bilbao, 1989, p. 99.

apreciamos en muchos cálices. Uno de ellos está en la iglesia de San Vicente de Abando en Bilbao (nº inv. 433), y solamente el ligero abultamiento de los anillos del astil lo hace más avanzado. En la iglesia de San Cosme y San Damián de Beci en Sopuerta se guarda otro (nº inv. 432), con más de lo mismo, y que fue obra de José Asteiza tal como revela la marca bajo el pie (JOSE/ASTEIZA). En otras obras se comienza a descubrir cierto alejamiento del clasicismo en la articulación del astil, que rompe con la rigidez suavizando los contornos con nudo, toro y cuello de formas algo más sinuosas. Algunas piezas del primer cuarto de siglo ya dan muestra de ello muy tímidamente, como un cáliz de Gautegiz Arteaga (nº inv. 437), aunque lleva una copa nueva, u otro de Abadiño (nº inv. 446) en el que se observa también mayor abultamiento del pie.

No obstante este proceso no fue continuado, y hay vuelta atrás, con piezas que dan muestra de resistencia a estos discretos cambios. Así sucede en un cáliz de Zeberio (nº inv. 461), confeccionado hacia los años 40 del siglo XVIII, pero que recupera el pie aplanado y una estructura mucho más rectilínea. Está punzonado por el bilbaíno Pascual Elorriaga. Otro de los artífices locales que trabajó en la primera mitad de siglo con estas mismas premisas fue Miguel de Alipazaga, de quien se conservan varios cálices en Markina-Xemein (nº inv. 442 y 443), Berriatua (nº inv. 438), Arrankudiaga (nº inv. 434 y 435) y Busturia (nº inv. 436). Todos están marcados, y en ellos perviven con gran fidelidad los postulados del clasicismo. Incluso llegando ya a la mitad del siglo, se hallan cálices elaborados del mismo modo: pie de perfil bajo, gollete cilíndrico precediendo al nudo, que es de jarrón con toro, y cuello en talud. Así sucede en una pieza de Bermeo (nº inv. 460), que lleva marca frustra en el pie y pudiera pertenecer al platero Francisco de Lorena, cuya actividad hemos documentado entre 1738 y 1769. Como ya decíamos este conservadurismo no fue una situación privativa de Bizkaia, también en piezas alavesas observamos lo mismo. En Igorre hay un cáliz (nº inv. 462), marcado con el punzón de Vitoria-Gasteiz y el de Pedro Bolangero, que resulta de igual forma poco evolucionado. Y del mismo artífice la parroquia de la Asunción de Lekeitio conserva otra pieza (nº inv. 464), que se lleva muy poco con la anterior. También del mismo, aunque con el nudo de perfil más rectilíneo y poco resalte del toro, hay un cáliz en la ermita de San Lorenzo de Ozerimendi en Zeanuri (nº inv. 474). Y otro Bolangero, en este caso Santiago, realizó para la iglesia de San Juan de Molinar en Gordexola dos cálices (nº inv. 465 y 466), en los que ya se ha sustituido el gollete bajo por un cuerpo ataludado. Las piezas se realizaron en 1746, pagándose 328 reales y 17 maravedís[112]. El mismo platero hizo para la Natividad de Natxitua en Ea otros dos cálices (nº inv. 456 y 457).

Pero como decíamos este proceso tuvo idas y vueltas, pues aún en piezas de los años 80 perdura el gollete cilíndrico y el pie poco relevado, tal como vemos en un cáliz de Elorrio (nº inv. 487), contrastado por el vitoriano Mauricio Llorente hacia esas fechas. Poco antes realizaría su hermano Manuel un cáliz para Santa María de Güeñes (nº inv. 473), en el mismo formato.

Como vemos no solamente los cálices vizcaínos adolecían de cierto apego a los modelos más prácticos del clasicismo, también los talleres vitorianos recurrían a idénticas soluciones, y otras piezas de obradores peninsulares dan fe de lo mismo. En la parroquia de San Esteban de Galdames hay un cáliz de plata en su color (nº inv. 448), que tiene pie muy horizontal, gollete cilíndrico alto y liso, y cuello algo más suavizado, con marcas madrileñas: de Madrid villa, del contraste Juan Muñoz con cronológica (1712/MUÑOZ) y del artífice muy frustra (J.HI…?). El modelo aunque de taller principal, sigue anclado en lo tradicional. Contrastado por el mismo platero cinco años después, se conserva un cáliz en Valdilecha (Madrid), de hechura muy semejante[113]. De silueta más suavizada es otro cáliz de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Arbatzegi (nº inv. 451), que lleva marca de Barcelona (+/BAR). No sabemos cómo llegaría un cáliz catalán a esta parroquia de anteiglesia, pero es posible que sea el que mandó hacer el visitador en 1723 tras su paso por el templo, fundiéndose todos los cálices viejos, y que costó 219 reales y medio[114]. Barcelonés también es un cáliz de la Magdalena de Albiz (nº inv. 444), aunque se haría en fecha algo anterior, si atendemos a la marca de ciudad que lleva, +BA, utilizada previamente a la que se desarrolla en dos líneas e incluye la letra R[115].

Donde se aprecia ya más evolución es en un cáliz de Sopuerta (nº inv. 454), que tiene una base más abultada, con el segundo cuerpo abullonado y el astil

112 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1714-1818. Cuentas del 4 de febrero de 1747, sf.

113 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 116-117.

114 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Munitibar-Arbacegi-Gerrikaitz, 1713-1808. Cuentas de 1723, sf.

115 FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1999, p. 117.

adelgazado. Proviene de Madrid, tal como dejan ver las marcas bajo el pie: Madrid corte sobre 31, del marcador Domingo Fernández Castelao (CAS/TELAO) y otra frustra que pudiera corresponder con Antonio Ruiz o Moreno? (Aº/R…). Poco después se confeccionó un cáliz de la parroquia de Abando en Bilbao (nº inv. 455), que sin embargo vuelve a los viejos esquemas. Perfectamente podría ser bilbaína o madrileña, los tipos estaban muy extendidos, pero en este caso sabemos que es una realización burgalesa, de acuerdo al marcaje del pie: de la ciudad de Burgos, del platero Nicolás Martínez de los Huertos (NCS/MARZ) y de Juan Rodríguez de Castro (JURZ/CASTRO), seguramente como contraste, quien estuvo en el cargo entre 1735 y 1741[116]. Una solución más ornamentada y mucho más barroca es un cáliz de San Miguel de Zalla (nº inv. 458), que se aparta de los modelos anteriormente comentados. Apea sobre una base redonda con generosa pestaña, sobre la que va un cuerpo abultado cuajado de labor repujada a base de ces y flores, alrededor de enmarques en forma de panela que contienen uvas, espigas, el Cordero místico y el Pelícano eucarístico. El astil lo forman varias piezas troncocónicas de distinto tamaño, que lucen hojas buriladas y galloncitos. La copa es de perfil abierto con moldura marcando la subcopa y está sobredorada. En el borde del pie ostenta inscripción de donación que dice: DIOLE EL YLLMO S(EÑ)OR D(ON) JOSEPH DE YERMO Y SANTIBÁNIZ AR(ZO)B(IS) PO Y S(EÑ)OR DE SANT(IAG) O. El donante era natural de Zalla, fue obispo de Ávila (1721-1727) y después arzobispo de Santiago de Compostela hasta 1737 cuando falleció[117]. Contribuyó con sus donaciones en las obras de mejora de la iglesia de San Miguel y seguramente envió este cáliz desde Santiago de Compostela antes de su muerte. Si este cáliz destaca por su riqueza decorativa dentro de un panorama general de sobriedad e inercia, aún más exuberantes resultan las obras andaluzas. Así se aprecia en un cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Ea (nº inv. 452), que puede recordar por su hechura y riqueza a los novohispanos, pero en este caso será sevillano, pues hace juego con una custodia (nº inv. 373) que está marcada por Blas Amat, el punzón de Sevilla y otra más inidentificable, y fue donada por un

Cáliz de Karrantza (Santecilla) (nº inv. 468)

natural del pueblo que residía en la capital hispalense. Es de plata sobredorada, con pie mixtilíneo de silueta sinuosa, decorándose su superficie con repujados de ces, rocalla y cabezas de querubines. El segundo cuerpo asciende en talud surcado por gallones que se tornan hojas en los extremos. El astil incluye un gollete cóncavo con moldura ornamentada, nudo en jarrón con toro cubierto de vegetales y cabecitas de ángeles, y cuello bulboso con fardos de flores. En la copa la ornamentación se sitúa en la subcopa, delimitada por una cenefa de contario, y llena de más fronda y querubines repujados. Con un concepto similar se conserva un copón en la catedral de Sevilla[118], y otro cáliz casi igual en Azpeitia (Gipuzkoa), adjudicado a taller mejicano[119]. Volviendo a la sobriedad castellana, la parroquia de San Severino de Balmaseda tiene un cáliz limosnero (nº inv. 467), que da muestras de progresión

116 MALDONADO NIETO, Mª Teresa, *La platería burgalesa: plata y plateros en la Catedral de Burgos*, Madrid, 1994, pp. 125-128, 177-178.

117 http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/byermo.html

118 SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, I, Sevilla, 1977, p. 368.

119 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 618, fig. 462.

estilística en el ritmo del astil. El pie sigue bastante plano, pero el astil ya incluye nudo periforme y los elementos que le acompañan son más proclives a la curva. En la pestaña del pie desarrolla la siguiente inscripción: DON ALBARO DE MENDOZA PRESBITERO CARDENAL DE LA S(AN)TA ROMANA IGLESIA, PATRIARCHA DE LAS YNDIAS, CAPELLÁN LIMOSNERO MAIOR DE SU MAJESTAD. AÑO DE 1747. En el nivel abocelado de la base lleva escudo de armas reales grabado y la inscripción FERDINANDUS VI D(EI) G(RATIA) HISPANIARUM REX VIRTUTE ET PROTECTIONE. Por el reverso del pie se estamparon la marca de Madrid corte, la del contraste Bernardo Muñoz (47/MOZ) y la del artífice quizás correspondiente a Juan Francisco Gómez (…OMEZ)[120]. Como este cáliz limosnero y atribuido al mismo artífice, se conserva uno en el Patrimonio Nacional[121] y otro en Olmedillas (Guadalajara)[122]. La iglesia de Santa Cecilia de Santecilla en Karrantza tiene otro de estos vasos limosneros (nº inv. 468), que presenta una estructura muy parecida al anterior. También incluye leyenda al borde del pie: EL EMINMO SR DN ALBARO DE MENDOZA CARDL DE LA STA RONA YGLSIA PATRIARCA DE LAS YNDS CAPELLAN Y LIMOSNERO MAIOR DE SU MAGD AÑO DE 1749. Por la parte superior lleva el texto FERDINANDVS, VI, D, G, HISPANIARVM REX VIRTUTE ET PROTECTIONE junto al escudo real. En el interior del pie además incluye otro texto de donación: DN GABRIEL MRNZ DE ANGVLO, I DA POLONIA CANO I SANTISTEBAN NATURALES DE EL LVGAR DE SANTECILLA DIERON ESTE CALIZ A LA IGLESIA DE DHO LVGAR. También lleva marcas en el borde del pie, pero salvo la de Madrid, las otras dos no son reconocibles.

Aún manteniéndose los tipos enraizados con el clasicismo, desde mediados de siglo se aprecia una mayor tendencia a la curva y a elevar los volúmenes. Y sobre todo a desarrollar un tipo de nudo más estilizado. En un cáliz de Berriatua (nº inv. 471), vemos estas dos innovaciones. Por un lado el pie muestra los cuerpos más abultados, y además decorados con labor burilada de vegetales sobre fondo picado, y por otro, el astil lleva un nudo bulboso con eses grabadas entrecruzadas. La obra es ajena a la producción local, y llevas dos marcas en el pie, una de ellas con el punzón ADL y la otra ovalada, con un elemento en el interior que no se identifica. Para ninguno de los dos sellos hemos hallado correspondencias, y lo más aproximado parece el cuño de Tuy[123]. La iglesia de San Andrés de Biañez (Karrantza) tiene un cáliz (nº inv. 470), en el que también se percibe la evolución en el pie, mucho más abultado. Lo demás es liso, pero lleva una inscripción en el reverso del pie, de donación: LE DIO DN JUAN MUÑOZ DE HERBOSO, AÑO 1750. El donante fundó un mayorazgo y dos capellanías en Santecilla de Karrantza[124]. Hacia mediados de siglo se confeccionaría un cáliz de San Esteban de Etxebarri (nº inv. 472), en el que el cuerpo interior del pie asciende ataludado y el astil se ha adelgazado con líneas más sinuosas. Unos años después se realizó otro cáliz vitoriano que ya ha abandonado la geometría anterior, y está en la iglesia de San Martín de Gamiz-Fika (nº inv. 469). La pieza es de factura sencilla con la base bien relevada, astil con nudo aperado y copa de perfil alargado. Por el interior del pie lleva punzones de Vitoria-Gasteiz, de Juan Echavarría (JN/…HAVA/RIA) y de Pedro Bolangero (BRO) como marcador[125]. Bolangero ejerció la contrastía entre 1749 y 1769[126]. Seguramente también será obra de Vitoria-Gasteiz un cáliz de San Pedro de Bedarona en Ea (nº inv. 479), que sigue la misma estilización en el astil y la copa. En las cuentas de la parroquia hubo un pago por un cáliz comprado en Vitoria-Gasteiz en 1768[127], que podría ser éste. Con un esquema más tradicional la iglesia de la Asunción de Mallabia tiene tres cáliz prácticamente iguales (nº inv. 478, 488 y 489), que tienen el pie bastante desarrollado y un astil adelgazado. Fueron obra del taller durangués de los Fuente, tal como informan los punzones por el anverso (FVENTE), confeccionados hacia el tercer cuarto de siglo. Las piezas de talleres foráneos van a experimentar un proceso similar, relevando los volú-

120 ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *La platería en Cogolludo*, Guadalajara, 1999, p. 20.

121 MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 80.

122 ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza,* Guadalajara, 1992, pp. 227-228.

123 FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1999, p. 137.

124 ARChV, registro de ejecutorias, caja 3383,12.

125 FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1999, pp. 195-196.

126 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "José Ballerna platero vitoriano del siglo XVIII en la Corte: una marca inédita con corona", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2012, p. 320.

127 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Bedarona, Ea, 1736-1834. Cuentas del 31 de julio de 1768, sf.

menes y redondeando los perfiles. Así ocurre en un cáliz del convento de las mercedarias de Ibarra en Orozko (nº inv. 491), marcado por el navarro Lorenzo Laoz (LAOZ), activo en el último cuarto de siglo[128]. Como siempre, el cliente condicionaba el resultado final, y en las ermitas y templos menores los cálices que hallamos aún de cronología avanzada recurren a fórmulas más inmovilistas y no tan depuradas. Lo vemos por ejemplo en un cáliz de la iglesia de San Ignacio de Amalloa en Larruskain, Markina-Xemein (nº inv. 482), de hechura muy rechoncha, y en otro de la ermita de Nuestra Señora de Gazeta en Elorrio (nº inv. 481), que recurre ya al engrose del pie y del nudo aperado, pero resulta algo torpe.

Con estas tipologías convivieron desde los años centrales del siglo, otras piezas mucho más cultas, en las que se introduce el repertorio ornamental del rococó. Sin embargo las vizcaínas no llegaron a asimilar el estilo como se hizo en otros talleres españoles, ni siquiera como sucedía en la platería alavesa. Las obras madrileñas y las andaluzas fueron muy superiores. Una de estas piezas está en Berriz, en la parroquia de San Juan Evangelista (nº inv. 495). Es de pie mixtilíneo cóncavo-convexo, con pestaña en talud y seis campos, de dos anchuras distintas, separados por nervios. Las áreas mayores se decoran con instrumentos de la Pasión, ces y rocallas, mientras los estrechos llevan cabezas de angelitos y racimos de uvas. Le sigue un astil de silueta sinuosa, con nudo bulboso de tres caras con estrías diagonales, que lleva en las aristas querubines alados, y en la base y la parte superior tiene rocalla y guirnaldas. El vaso es de perfil recto, levemente alabeado en la boca, con ornato de vides, ces, uvas y rocalla en la subcopa. Las marcas del pie participan que es una obra madrileña; lleva la topográfica de Madrid corte, la del platero Blas Correa (CO/RREA) y la del contraste Eugenio Melcón (MEL/CON). Éste fue marcador desde 1760 y hasta 1783, y Blas Correa ejerció el oficio entre 1760 y 1766[129], por lo que este cáliz se ciñe a estos primeros años de la década de los 60. Con un concepto parecido se labró un cáliz de la iglesia de Santa María de Larrabetzu (nº inv. 524), pero este es obra catalana. El cáliz hace juego con una patena, cucharilla, vinajeras, campanilla y salvilla que, de acuerdo a la inscripción moderna que llevan, fueron donados por Monseñor Zarandona. Sin embargo el cáliz es de distinta factura al resto, que resultan más cercanos al Neoclasicismo y además llevan marcas distintas. Este vaso es de pie mixtilíneo con seis facetas, de dos tamaños distintos, ocupadas por tres cabezas de ángeles, uvas, espigas junto a tarjetas arrocalladas con instrumentos de la Pasión. El astil lo ocupa casi al completo el nudo, de formato bulboso y tres caras que se decoran con parejas de cabezas de ángeles, con vegetales por la base y las aristas. La copa es profunda y acampanada, incorporando de nuevo tarjas rococó con *Arma Christi*, rodeadas de ces, cabezas de querubines, pámpanos y rocalla. Todo está repujado con gran maestría. En el pie lleva la marca de Barcelona (+/BAR), otra frustra y una tercera posiblemente de Ramón Altet Sempere (R/TET)[130]. Durante este periodo parece que las piezas más ricas nos llegaron de talleres de fuera, tal como vemos de nuevo en otro cáliz de Ermua (nº inv. 508), aunque no alcanza el movimiento del barcelonés, y es de origen cordobés. El pie es redondo decorado con labor repujada de vegetales, flores y rocalla, tanto en el cuerpo abocelado como en el superior abultado. El astil combina alguna escocia con una arandela estriada, el cuello troncocónico y el nudo de jarrón con ensanche a modo de toro encima, todo ocupado con ces arrocalladas y hojas de acanto. La copa tiene moldura en la mitad, y es toda lisa. Por el reverso del pie lleva punzones de Córdoba, de Antonio Ruiz Lara (.A./RVIZ) y del contraste Bartolomé Gálvez Aranda con cronológica (71/ARANDA)[131]. Comparado este cáliz con otras obras cordobesas labradas en estos años, resulta bastante reposado. Y la simplificación aún podía ser mayor, como vemos en un cáliz de la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 509), confeccionado un año después, que es completamente liso. Lleva punzones cordobeses, de Aranda (72/ARANDA) y del platero Antonio José Santa Cruz (S/CRUZ). Otra pieza cordobesa que también sigue el mismo esquema, es un cáliz de Bermeo (nº inv. 519), que mantiene el perfil rococó

128 ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del barroco*, Pamplona, 2008, pp. 287-288; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Azafates pamploneses historiados de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Príncipe de Viana*, 244, Pamplona, 2008, pp. 363, 372.

129 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, p. 158.

130 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, p. 300; HERRADÓN FIGUEROA, Mª Antonia, "Aportaciones al estudio de la platería Barcelonesa", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009*, Murcia, 2009, p. 348.

131 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, "Antonio Ruiz Lara: copón", en VV.AA., *El fulgor de la plata*, Bilbao, 2007, p. 336.

Cáliz de Ondarroa (nº inv. 513)

Cáliz de Ondarroa (nº inv. 485)

pero esta desnudo de ornato. En el pie lleva marcas de Córdoba, del platero Francisco Repiso (REPISo) y otra incompleta que parece incluir el texto ALE… El contrapunto a esta pieza, es otro cáliz cordobés plenamente empapado del espíritu rococó que tenemos en la parroquia de San Juan de Berriz (nº inv. 513). Se eleva sobre un pie de silueta mixtilínea, abultado y muy movido, que luce en sus seis campos cabezas de ángeles alados, Cordero pascual, león y Pelícano eucarístico, entre ces y rocalla. El astil arranca de una base bulbosa, con nudo de tres caras facetado, incluyendo cabezas de queribes, pámpanos y ces enmarcando las cruces del Calvario. Un cuello cóncavo con arandela intermedia sirve de apoyo para la copa, de silueta campaniforme, y que tiene la subcopa decorada con tarjas con *Arma Christi*, enmarcadas por ces, rocalla, espigas y uvas. Es obra de 1776, tal como informan las marcas de pie, con la topográfica cordobesa y la del marcador Juan de Luque y Leiva (76/LEIVA). Este mismo marcador punzonó otro cáliz de los carmelitas de Markina-Xemein, un año después (nº inv. 515). Es una obra aparatosa, agitada en perfil y en ornato. El pie es mixtilíneo de curvas y contracurvas, la superficie del pie adquiere unos volúmenes verdaderamente arriesgados en la chapa de plata, sobre todo en las parejas de cabezas de querubines, y el resto está repujado con león, Pelícano eucarístico y Cordero pascual. El nudo es de sección triangular con las facetas ocupadas por espejos entre ces, y parejas de cabezas de ángeles en las aristas. Le sigue un cuello bulboso y estriado, sobre el que posa la copa, igualmente recargada en la parte inferior. Las marcas en el pie son de Córdoba, del marcador Juan de Luque y Leiva con año (77/LEIVA) y del artífice Antonio José de Santa Cruz (.S./CRUZ).

En la iglesia de San Juan Bautista de Larrea en Amorebieta-Etxano se conserva otro cáliz de taller cordobés (nº inv. 523). En este caso el pie es redondo, y el ornato no adquiere el volumen y agitación de la pieza precedente, aunque el trabajo de repujado sigue siendo destacado. La carga de rocalla y vegetales es mucho menor, pero el tratamiento del nudo y la pieza sobre él repiten el esquema del cáliz de Berriz. Las marcas del pie son de Córdoba, del marcador Mateo Martínez Moreno (MARTINEZ) a la que le falta la cronológica, y otra frustra. Las fechas de actividad como marcador de Martínez

Cáliz de Markina-Xemein (nº inv. 515)

fueron entre 1780 y 1804[132], pero consideramos que de acuerdo al ornato de la pieza que sigue manteniendo la silueta rococó aunque con menor exuberancia, pudo ser obra de los primeros años de contrastía. En el mismo templo hay otra pieza (nº inv. 502), que exhibe un trabajo de relieve muy notable, y pudiera también ser obra andaluza, aunque no hay marcas que nos aclaren.

Punzonada también por Martínez en 1783, hay otro cáliz en el convento de Santa Clara de Gernika (nºinv. 525). El repertorio es el del rococó, sin embargo el trabajo de repujado no adquiere los volúmenes anteriores, como tampoco el movimiento general. Además de la marca de Mateo Martínez Moreno (83/MARTZ), están la de Córdoba y la del artífice Manuel Repiso (M/PIS).

Tampoco son obra local una pareja de cálices de la parroquia de la Natividad de Ondarroa (nº inv. 485 y 486), que son muy ricos desde el punto de vista decorativo, aunque no tan movidos en su silueta. Realizados en plata sobredorada, tienen base redonda, con pestaña redondeada recorrida por orla con vegetales y cuerpo abocelado decorado con frutos, flores, ces y rocalla. Un tercer nivel abultado, con más hojas, vides y espigas, sirve de asiento al astil. Este elemento combina golletes cóncavos lisos con un toro gallonado, un cuello bulboso y un nudo de jarrón con toro, todo con decoración del repertorio rococó. La copa se decora con más de lo mismo en la subcopa y queda delimitada por una pestaña lisa. En el interior del pie llevan inscripciones de propiedad, en uno se lee: SOI DE LA PARROQ(UIA)L DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA DE LA VILLA DE HONDÁRROA, y en el otro SOI DE LA PARROQ(UIA)L DE S(AN)TA MARÍA DE LA VILLA DE HONDÁRROA. De nuevo son obras andaluzas, con la marca incompleta del platero sevillano Juan Bautista Zuloaga (…A/…ZO), junto a una flor tetrapétala que será otro punzón de él mismo[133].

Más cerca de nuestro ámbito, parece que los talleres alaveses estaban algo más a la moda que los vizcaínos en aplicar los preceptos del rococó. En Zeanuri la ermita de San Miguel de Altzuste conserva un bello cáliz rococó (nº inv. 526), realizado en Vitoria-Gasteiz. De plata sobredorada, tiene pie redondo con tres campos separados por cintas, que acogen relieves repujados con el Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos, el Pelícano eucarístico con sus polluelos y el triángulo de Dios Padre rodeado de ráfaga y nubes. El astil incorpora un nudo de jarrón facetado en tres caras, que se decora en las aristas con racimos de uvas, hojas y ces, mientras el centro está matizado. En la subcopa se repite la decoración de ces y rocalla, y la parte superior es lisa. En la pestaña del pie luce marcas de Vitoria-Gasteiz, de José Ballerna (BA/LLER/NA) y del marcador Manuel de Bolangero (B.R. …). Esta marca del contraste es como la de Pedro de Bolangero, pero en la de Manuel se intercalan puntos entre las letras. La contrastía de Manuel de Bolangero se extendió entre 1784 y 1790, coincidiendo también con la residencia de Ballerna en Vitoria-Gasteiz, tras su estancia en la Corte[134].

Es posible que copiando los modelos más eruditos, se realizaran algunas piezas en Bizkaia, que no

132 ORTÍZ JUÁREZ, Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, p. 121.

133 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 170-173 y 386.

134 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "José de Ballerna platero vitoriano del siglo XVIII en la Corte: una marca inédita con corona", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 309-329.

llegaron a alcanzar ni de lejos la maestría de otros cálices. Puede ser este el caso de tres cálices iguales de la iglesia de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 516, 517 y 518), dos de plata en su color y otro sobredorado. Tienen pie redondo, parcelado en ocho campos, la mitad lisos, y los otros con espejos redondos alrededor de los cuales hay ces con rocalla y frutos colgantes, muy discretos de hechura. El astil incorpora un nudo octogonal en correspondencia con el pie, que se decora en cuatro de sus facetas con óvalos y ces. En la copa también se ha hecho un amago de rococó, otorgando una silueta sinuosa a la subcopa, que desarrolla el mismo ornato que el pie y remata en cenefa recortada. No están marcados estos cálices, pero optamos por considerarlos de factura local en un intento de emular a otras piezas rococós que circulaban por Bizkaia. Es posible que sea el juego que compró la patrona del templo en 1777[135]. La misma iglesia tiene un cáliz confeccionado por esas fechas (nº inv. 511), que sin llegar a la rutilancia de los andaluces, es un buen ejemplo de otro tipo de rococó. Se asienta en un pie redondo abultado, que se decora con labor asimétrica repujada de ces arrocalladas, espejos, instrumentos de la Pasión y símbolos eucarísticos. El nudo supone una importante diferencia con respecto de las obras madrileñas o andaluzas más habituales, en forma de ánfora con ornato burilado. La copa está sobredorada y es lisa, mientras la subcopa de plata en su color luce la misma decoración que el pie, perfilándose con cenefa lobulada. En el pie lleva tres marcas, de las cuales solamente se identifica la del platero aragonés Domingo Estrada (ESTRA)[136]. En la imitación de piezas rococós también puede estar la explicación para la hechura de un cáliz de la parroquia de Otxandio (nº. inv. 505). Se levanta sobre un pie mixtilíneo, que desarrolla desde la base estrías helicoidales que llegan hasta un cuerpo central troncocónico. El astil intercala elementos cóncavo-convexos, alrededor de un nudo aperado en el que se han marcado también las estrías aunque rectilíneas. La copa es de perfil muy abierto, y en la subcopa incorpora parejas de gallones en movimiento levemente diagonal, pero torpe. Además de su estado de conservación, en el que se aprecían múltiples golpes, la pieza resulta igualmente modesta en su trabajo. Es posible que sea un trabajo local, en el que el platero trató de imitar los modelos de cálices rococós que dejaban las superficies limpias pero estaban surcados por elegantes estrías en ascenso helicoidal, como se aprecia en otras obras andaluzas[137]. También de los obradores madrileños salieron piezas de perfiles sinuosos, pero sin decoración, que jugaron con la definición de los volúmenes a partir de campos facetados y surcos. En Balmaseda se conserva un cáliz (nº inv. 512), que recurre a este nuevo formato y recuerda también a algunos modelos mejicanos. El pie se conforma con ocho facetas, que ascienden por el astil hasta el nudo periforme que mantiene el mismo esquema. En el pie lleva marcas de Madrid villa y corte con la cifra 76, y otra frustra no reconocible.

A pesar de mantener los elementos decorativos del rococó, los cálices del último cuarto de siglo van a ir calmando los perfiles e intercalando otros elementos más severos. En Elorrio la iglesia de la Purísima tiene un cáliz rococó (nº inv. 503) que se labraría ya en la última fase, pues el perfil ya no da muestras de las asimetrías anteriores y la subcopa se ha realizado con decoración de hojas lacias rectilíneas. El resto sigue luciendo ces, uvas, espigas y tondos con instrumentos de la Pasión, pero de una forma más ordenada.

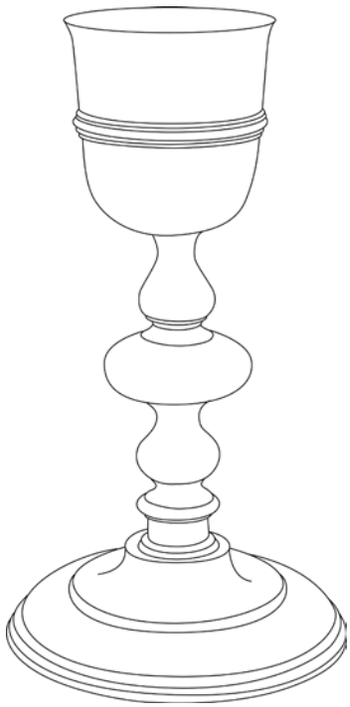
En general el siguiente paso en la evolución de los cálices del barroco fue la contención del ornato o su eliminación directamente, aunque los perfiles, sobre todo del astil, siguieron sinuosos. Así lo vemos en un cáliz de San Vicente de Abando en Bilbao (nº 534), cuyo pie nos recuerda a los clasicistas, pero el astil es más estilizado con un nudo aperado, y una copa de paredes más verticales. Es pieza cordobesa de 1797, marcada por Mateo Martínez Moreno (97/MARTINEZ) y seguramente Juan de Luque (·/LVQVE). Con el pie más abultado en una sucesión de cuerpos decrecientes, la ermita de Nuestra Señora de las Nieves de Iruzubieta en Markina-Xemein, tiene otro de estos cálices (nº inv. 521). Es una obra pamplonica, con punzones de la ciudad (PP) y del platero Pedro Aguinagalde (AGUINAGA). Recuerda a otro cáliz de Hondarribia del mismo artífice[138], aunque en la pieza

135 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas de 1777, sf.

136 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX", en *Cuadernos de investigación: geografía e historia*, t. 2, fasc. 1, Logroño, 1976, pp. 83-95; MARTÍN, Fernando A., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, pp. 376-377.

137 DABRIO GONZÁLEZ, Mª Teresa, "Damián de Castro: copón", en VV.AA., *El fulgor de la plata*, Bilbao, 2007, pp. 344-345; SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, I, Sevilla, 1976, p. 402, fig. 131.

138 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la plate-*



Cáliz de Gordexola (nº inv. 688)

vizcaína el nudo está más desarrollado. A este grupo de piezas sencillas, en las que se ha renunciado por completo al ornato, podemos incluir otro cáliz más de Lekeitio (nº inv. 532). El volumen del pie no adquiere el abultamiento del navarro, y el astil incluye nudo aperado y elementos bulbosos, que permiten situar la pieza hacia las últimas décadas del siglo. En la pestaña del pie lleva marca del platero mutrikuarra José Antonio Arpide (ARPIDE)[139]. Una cronología similar podemos adjudicarle a un cáliz de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 687), donde también por cierto estuvo trabajando Arpide en 1790[140], aunque aquí no hay punzones. Resulta una pieza bastante severa, con un pie realzado en el centro, astil ocupado casi por completo por un nudo aperado, y copa profunda con moldura separando la subcopa.

En los talleres bilbaínos se desarrolló una tipología sinuosa en los astiles de los cálices de los años finales de siglo, incluyendo un nudo de manzana aplastado, que con posterioridad tendrá continuidad en el Neoclasicismo, con acabados facetados, al que se ha denominado nudo de "rosa de Francia"[141]. La fase inicial de este astil incluía cuerpos bulbosos y el nudo en medio, pero liso. Así se observa en un cáliz de San Juan de Molinar de Gordexola (nº inv. 688). El pie es redondo abocelado en dos cuerpos, pero sin ornato. El astil es abalaustrado, con gollete corto, y otros elementos bulbosos cercando al nudo, de manzana aplastado. La copa es de paredes rectas, con moldura marcando la subcopa, que está lisa. En el reverso del pie incorpora inscripción de donación: ESTE CALIZ MANDARON HAZER DOMINGO DE SALDAZA Y CATHA(LIN)A SU MUJER. No hay punzones, pero como decíamos esta solución del astil parece que fue bien conocida en los talleres locales. Este cáliz es además uno de los pocos que incorporan inscripción de donación, como tampoco es frecuente el ornato. En Zalla hay un cáliz limosnero (nº inv. 533), que también exhibe largas inscripciones. Se posa sobre pie bastante plano, tiene astil con sucesión de golletes y arandelas, en el que se inserta el nudo ajarronado con cuerpo abocelado encima, y cuello troncocónico. La copa es de perfil recto, con la boca exvasada y sin moldura intermedia. En el borde del pie se lee: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S.M. EL EX(CELENTISI)MO S(EÑO)R D(O)N ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1789. Y en el cuerpo superior dice: CAROLUS III D. G. HISPANARIUM REX VIRTUTE junto al escudo real. En la pestaña incluye también las marcas de Madrid villa y corte, con la cronológica 88, pero no hay de autor. Idéntico a nuestro cáliz y con la misma inscripción, es otro de la parroquia de San Sebastián Cobos de Segovia, atribuido al platero Pedro Elvira[142]. Por otra parte, entre las pocas piezas que incorporan decoración de este momento, contamos con un cáliz de la ermita de Santa Elena de Emerando en Meñaka (nº inv. 535). Está labrado en lámina gruesa de plata, tiene un pie redondo abocelado y

ría en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 584, fig. 367; MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Platería barroca del taller de Pamplona en Gipuzkoa", en *Príncipe de Viana*, 237, Pamplona, 2006, p. 16.

139 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, pp. 321-322.

140 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 25 de septiembre de 1791, sf.

141 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 83, nº 79.

142 MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, p. 493; MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La colección de platería de la iglesia parroquial de San Sebastián Cobos de Segovia", en *Estudios segovianos*, LV, nº 112, Segovia, 2013, pp. 466-468.

poca altura, que se decora con largos zarcillos ondulados a buril. El segundo nivel del pie incorpora ornato finamente burilado con parejas de ces y entre ellas símbolos de la Pasión (gallo sobre columna, lanza y esponja, corona de espinas entre ces, y cruz). El astil es balaustral de trazo curvo, incluyendo un nudo aperado. La copa es lisa y tiene pestaña definiendo la subcopa. No lleva marcas, pero no podemos descartar que sea obra vizcaína.

Por otra parte, al tratarse del cáliz, elemento principal en la eucaristía, las obras se labraban en los mejores metales, aunque aún hubo alguno que, imitando los modelos de fines de siglo, se confeccionó en latón, como así vemos en un cáliz del convento de San Francisco de Bermeo (nº inv. 95-M).

Todavía quedaría alguna pieza más que no hace más que engrosar la nómina de piezas, sin otra aportación. Y a ellas podríamos sumar las referencias documentales que resultan abundantísimas, tanto de cálices que se doran, reparan o adecentan, como de piezas realizadas *ex novo*. Entre ellas citaremos algunas, como cuando en 1741 se compró un cáliz nuevo al platero de Vitoria-Gasteiz Santiago de Bolangero para la iglesia de San Juan de Berbiquez en Gordexola, que se trajo para sustituir a otro viejo[143]; el que mandó hacer el visitador en 1758 a su paso por la parroquia de San Martín de Laukiz, con su patena y cucharilla[144]; los dos cálices nuevos que hizo Pedro Ramón de Eguiarte en 1761 para la iglesia de la Campa de Erandio[145]; el que hizo con su patena y cucharilla este mismo artífice en 1792 para la ermita de San Fausto en Orozko, que costó 622 reales y medio[146], etc.

Incensarios y navetas

El formato de los incensarios durante el barroco mantuvo el esquema formal de las piezas confeccionadas en el siglo anterior, si bien la evolución se hizo notar en los elementos ornamentales. No son muchos los ejemplares conservados, a pesar de que en la documentación se hace patente la confección de un buen número de incensarios. Seguramente el uso al que estaban destinados hacía que con más facilidad se estropearan y fueran sustituidos por otros nuevos. El esquema general mantiene un sencillo pie redondo, el braserillo hemiesférico, el humero cilíndrico y calado normalmente con diseños de vegetales, y el remate cupuliforme también calado, según los diseños del cuerpo de humo.

Los ejemplares de las décadas finales del siglo XVII, incluyen elementos como espejos ovales y ces en disposición de simetría, en la casca y el humero. Así lo vemos en un incensario de la parroquia de San Torcuato de Abadiño (nº inv. 286). Se apoya en un pie circular liso, el braserillo lleva parejas de ces que flanquean espejos y lingotes, con una pestaña en la parte superior. El humero está calado con ces en grupos de cuatro, flanqueados por parejas de costillas fundidas. La cúpula incluye también vegetales calados y espejos. La factura de la pieza es bastante discreta y no lleva punzones, pero probablemente sea vizcaína. Mucho mejor compuesto está otro incensario de Lekeitio (nº inv. 539). Aquí la casca es muy achatada, está dividida en cuatro campos por costillas planas con puntas de diamante, y se decora con cabezas de angelitos alados burilados. El cuerpo de humo es cilíndrico con escasa labor de calado, a base de ces vegetales. De nuevo lleva parejas de costillas fundidas. El remate superior hemiesférico cuenta con cuatro costillas planas, similares a las del pie, y la misma decoración de ces con calados. El manípulo es cupuliforme achatado, con dos niveles, el más bajo con alternancia de cuadrados y lingotes grabados, y el segundo con hojas en posición convergente. Carece de marcas, pero podría tratarse del "incensario mayor" que hizo el platero Francisco Arenas en 1681[147]. En el mismo templo se conserva otro incensario de calidad inferior y también en peor estado de conservación (nº inv. 543). Tiene un pie muy bajo y la casca es lisa, salvo por la inclusión de unos angelitos alados fundidos. El humero está calado torpemente dibujándose algunos vegetales muy perdidos, y otro tanto ocurre en la cúpula. Se acompaña también por costillas fundidas en el cuerpo de humo y en la parte superior, de factura muy sencilla. Remata en un elemento abalaustrado del que parte la cadena del manípulo, éste liso y deteriorado. De-

143 AHEB, libro de cuentas de la ermita de San Juan de Berbiquez de la parroquia de San Juan de Molinar, Gordexola, 1722-1819. Cuentas de 1741 a 1745, fs. 70-71.

144 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Laukiz, 1750-1850. Visita del 20 de octubre de 1758.

145 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 193.

146 AHEB, libro de cuentas de la ermita de San Fausto, Orozko, 1735-1945. Cuentas del 12 de mayo de 1792.

147 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1679-1730. Cuentas de 1681, sf.

Incensario de Artea (nº inv. 540)

bió ser una pieza funcional, de hechura doméstica, acaso uno de los dos incensarios que en 1692 se compraron al platero Guillermo de Carrera[148]. Posiblemente realizado antes de terminar el siglo, contamos con otro incensario en la iglesia de San Pedro de Tabira en Durango (nº inv. 538). Tiene pie redondo ataludado, que se decora con grabados de hojas redondeadas y puntiagudas alternas. La casca es hemiesférica bastante alta, con cuatro costillas fundidas, y tondos grabados. Lo más rico es el humero. Separado en varios campos por costillas dobles fundidas, está calado con ces vegetales alrededor de tondos, alguno de ellos cegado por la inclusión de una medalla con la imagen de San Luis Gonzaga, posterior. El cierre superior se articula en dos alturas y remate cupuliforme, calado con algunos rombos, rectángulos y círculos. Arriba se suelda un gollete cóncavo del que cuelga la cadena del manípulo, sin ningún mérito artístico. Como vemos además de estar deterioradas, son piezas modestas en su factura. Escapa a esta tónica un incensario de Artea (nº inv. 540), que además es pieza bilbaína. El pie es redondo abocelado sin decoración, con un realce cilíndrico donde se posa la casca. Ésta es de silueta bulbosa achatada, grabada con vegetales entre los que se intercalan cuatro rollizos *putti* soldados, que ocultan los brazos tras cartelas de las que se cuelgan. Una amplia pestaña en la boca sirve de base para el cuerpo de humo. Dividido en cuatro campos, está calado con hojas carnosas y sinuosas, entre medias columnas estriadas en la mitad inferior, y lisas en el resto. El cierre superior es levemente acampanado, decorado como el humero, y con cuatro costillas gallonadas soldadas que confluyen en un remate abalaustrado. Por el interior del pie lleva marcas del platero Matías Villar Serna (M/VILLAR/S), que pudo confeccionar este incensario hacia los años finales del siglo XVII o comienzos del siguiente. Además se encuentra en mucho mejor estado que la mayoría de piezas. Hacia esas fechas se realizaría un incensario del convento de Santa Ana de Elorrio (nº inv. 542), que presenta varias reparaciones. Se apoya en una pestaña redonda a modo de pie, bastante abollada, la casca es hemiesférica achatada recorrida por orla de hojas buriladas. El cuerpo de humo es cilíndrico pero no muy esbelto, calado con vegetales y ces, y al que se adosan cuatro parejas de apliques de chapa soldados imitando costillas. La cúpula resulta también algo aplastada, calada con los mismos motivos. Por lo que se aprecia, en general no fueron los incensarios las obras en las que los plateros demostraron sus mejores dotes artísticas, seguramente por ser piezas que se iban a deteriorar con facilidad. A este grupo podemos sumar un incensario de colección particular que se guarda en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 544), de factura más esbelta. El pie es redondo con elevación troncocónica central, y sin ornato. El brasero tiene perfil bulboso dividido por costillas fundidas, con decoración de elementos vegetales sobre fondo picado, con una pestaña superior donde descansa el cuerpo de humo. Este elemento está calado con lingotes ovalados y estrellas de cuatro puntas, y lleva cuatro costillas con ces fundidas. Se cierrra con cubierta cupuliforme calada con círculos, triángulos y óvalos, y remate de jarroncito fundido donde queda sujeta la cadena.

A medida que estas piezas se adentran en el siglo XVIII, los perfiles se elevan, se estilizan, y el ornato vegetal se hace más sinuoso. Así vemos en una pieza de San Miguel de Ahedo en Karrantza (nº inv. 545), que es la única que luce además inscripción de donación. Es de pie muy bajo, donde apoya la casca bulbosa decorada con motivos vegetales grabados. El cuerpo de humo está calado con ces vegetales agrupadas de cuatro en cuatro, y enfrentadas dos a dos en cada faceta. Sobre este cilindro se dispone una amplia pestaña lisa y la cúpula calada del mismo modo. Llegó al templo gracias a una manda particular en 1725, tal como se lee en la inscripción: Pª EL S.

148 Id. Cuentas de 1692, sf.

SOR S SN MIGL DE HAEDO LE DIO PEDRO FRNZ DE LA LAMA MADRID AÑO DE 1725. Pieza así mismo carranzana es otro incensario de la iglesia de Santa Cecilia de Santecilla (nº inv. 549), algo más vulgar. El pie redondo se eleva en tronco de cono hasta la casca, que es bulbosa y lisa. La decoración se reserva para el humero, calado con diseños geométricos de triángulos, lingotes y ces, en disposición ordenada. La misma decoración se halla en la cubierta cupuliforme que lleva en la cima un balaustrillo para la cadena. El tipo de ornato más sosegado que lleva, así como el perfil más estilizado invitan a proponer una cronología más avanzada. Seguramente del mismo artífice que realizó el incensario de Artea, se conserva otro en la iglesia de San Juan de Molinar en Gordexola (nº inv. 546). El pie adquiere mayor desarrollo que en piezas anteriores, aunque sigue siendo sencillo. La casca es hemiesférica labrada con vegetales rizados sobre un fondo rayado, con una gruesa pestaña lisa en la boca. En ésta posa el humero, levemente acampanado y calado con ces contrapuestas y espejos. La cúpula define gajos que también están calados, como los espacios entre ellos, trapezoidales. No hay punzones en la obra, pero sabemos que hacia 1732 se pagó un incensario nuevo a Matías del Villar[149].

Lo mismo que en ocasiones se podían aprovechar algunas partes de cálices o copones viejos, para montar uno nuevo, los incensarios se prestarían con mayor motivo a estos apaños. Es el caso de uno de Mallabia (nº inv. 541), en el que conviven una casca y un manípulo barrocos, de los primeros años del siglo, con un cuerpo de humos y cúpula de fecha posterior. El contraste es importante pues el brasero, incluido el pie, y el manípulo llevan decoración grabada de hojas, mientras el humero está calado con diseños geométricos abstractos a base de óvalos, estrellas de cuatro puntas y lingotes, en alternancia con cenefas de rombos buriladas.

A estas piezas que han logrado llegar a nuestros días, se suman las que conocemos a través de la documentación, bastante numerosas. Todavía del siglo XVII, en 1690 la iglesia de San Juan Bautista de Axpe en Atxondo compró un incensario de plata de peso 29 onzas, "costeado por la piedad de los vecinos"[150]; al año siguiente la parroquia de Santiago de Bilbao pagó a Francisco Martínez por dos incensarios[151]; en Arbatzegi en 1693 se compró un incensario de plata por el que se pagaron 637 reales y medio[152]; al platero Juan Bautista de Landaida la iglesia de los Santos Emeterio y Celedonio de Larrabetzu compró en 1697 un incensario nuevo[153]; en Bakio el platero Matías del Villar cobró 90 reales por un incensario nuevo en 1732[154]; en Zenarruza el abad Matías de Escalzo hizo una donación de varios objetos a mediados del siglo XVIII, entre los que se encontraba "un incensario que en el año de 1735 se hizo con el viejo cuia manifactura costeó dho. Sr. Abad Inquisidor, y la Naveta y Cuchara de plata decentes"[155]; la vecina iglesia de Santo Tomás de Bolibar en 1738 pagó 569 reales y 12 maravedís por un incensario y naveta de plata hechos en Bilbao[156]; al año siguiente la parroquia de San Agustín de Etxebarria de Elorrio pagó al platero Pedro Bolangero, de Vitoria-Gasteiz, por un incensario nuevo[157]; en las cuentas de la iglesia de Santa María de Galdakao de 1753 se anotó un descargo de 300 reales entregados de Martín de Picasarri por

Naveta de Lekeitio (nº inv. 554)

149 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1714-1818. Cuentas de 1732.

150 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista de Axpe, Atxondo, 1638-1725. Cuentas de 1690, sf.

151 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas de 1691, sf.

152 AHEB, libro de fábrica de San Vicente, Munitibar-Arbacegui-Gerrikaitz, 1646-1746. Cuentas de 1693, sf.

153 AHEB, libro de fábrica de los Santos Emeterio y Celedonio, Larrabetzu, 1676-1766. Cuentas del 8 de octubre de 1697, sf.

154 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Bakio, 1705-1812. Cuentas del 14 de enero de 1732, sf.

155 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, pp. 112-113.

156 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Bolibar, 1673-1778. Cuentas de 1738, sf.

157 AFB, municipal, Elorrio, libro I de cuentas de San Agustín de Etxebarria, Elorrio. Cuentas de 1739, f. 76.

un nuevo incensario entre otras cosas[158]; en Zaratamo el año 1764 se compró un incensario de plata por 180 reales que se había hecho en Bilbao[159]… y muchas más son las referencias a incensarios que se componen, se añaden plata o se cambian las cadenas.

Acompañando al incensario estaba siempre la naveta, aunque no se ha conservado ningún conjunto completo de estas fechas. Las que tenemos son piezas sueltas, de distinta hechura, desde ejemplares muy sencillos a otros más aparatosos con ornato rococó. De nuevo, prima la funcionalidad, y los tipos van a mantener los formatos de la centuria anterior, con la salvedad del ornato, en el que se observa la evolución del estilo. Entre las navetas más sencillas, contamos con una del convento de Santa Ana de Elorrio (nº inv. 550), totalmente lisa. Se levanta sobre un pie redondo, en desarrollo ataludado, con una discreta moldura en la parte superior. La nave es redondeada por el casco, y con la superficie pulida, sin decoración. Tampoco la cubierta está decorada, que es accesible por el lado de proa, mediante una tapa con bisagras. En la parte trasera solamente cuenta con un botón soldado que quizás en origen llevara un balaustrillo. La ausencia de punzones en la naveta, unido a su sencillez, dificulta su datación, un rasgo que va a ser común con otras piezas en las que prima la funcionalidad. Es el caso de otra naveta de Dima (nº inv. 552)[160], aunque tiene algo más de ornato. Se alza sobre un pie redondo en talud, y la nave tiene forma de bote, sin escotadura intermedia. El casco es casi plano, recorrido de proa a popa por la quilla, y liso, excepto en la zona del espejo de popa donde hay grabado un ramillete vegetal. La cubierta es plana, apuntada en proa, por donde se abre, y cuadrada en popa, adornada en esta parte por un antepecho fundido de silueta vegetal. La pieza presenta algunas soldaduras, y no está marcada. Lo mismo que sucedía con los incensarios, en las navetas son frecuentes los arreglos, los golpes, ya que, aunque necesaria, no era una de las piezas principales de la liturgia, y lo que importaba era su funcionalidad. Otra de estas piezas se encuentra en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Arbatzegi-Gerrikaitz (nº inv. 551)[161]. Su hechura está muy poco cuidada y es, como decíamos, una pieza práctica. El pie es redondo con un grueso bocel, al que le sigue una pestaña recta y un elemento cilíndrico donde descansa la nave. El casco es bastante recto, liso y sin combés. Y también es lisa la cubierta, igual en proa y popa. Se abre por la proa con los restos de lo que fue un asidero, del que queda solamente la base. El abultamiento del pie puede ser una pista para determinar su cronología, aunque en este caso contamos con un dato del libro de fábrica de la iglesia de 1723, en el que se anotó un descargo de 219 reales y medio por la realización de varias piezas de plata, entre ellas una naveta con su cuchara[162].

Será superada la mitad de siglo, con la asimilación del rococó, cuando las navetas adquieran mayor personalidad, al incorporar al menos ornato. Esto es lo que sucede en una naveta de Lekeitio (nº inv. 554)[163], en la que la propia estructura comienza a adquirir un mayor volumen y aparatosidad. Se levanta sobre un pie redondo decorado por vegetales burilados, hemiesférico en el centro, al que le sucede un astil periforme. La nave imita a un barco, con un perfil sinuoso. De proa a popa es atravesado por la quilla lisa, que remata en adorno apuntado en proa, y timón en popa. Se decora con labor de vegetales y rocalla grabados, mientras el espejo de popa está cuadriculado con diagonales. Las cubiertas, separadas por combés, son apuntadas en proa y cuadrada en popa, rematadas por una crestería fundida de vegetales. En la parte delantera la proa desciende levemente, confluyendo en el remate de la quilla, y la popa lleva castillo escalonado, con alcázar y toldilla, muy plástico. La pieza presenta varias reparaciones, y no está marcada. Atendiendo a su estructura y ornato, pudiera ser la que se compró al platero vitoriano Manuel Llorente en 1765[164]. Con un repertorio ornamental parecido, aunque de menor envergadura, hay otra naveta de la parroquia de la Magdalena de Albiz en Mendata (nº inv. 553)[165]. El pie es redondo y bastante pla-

158 MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo*, Bilbao, 1997, p. 362.

159 Id., p. 429.

160 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 406 y 408.

161 Id., pp. 406 y 409.

162 AHEB, libro de fábrica de la Natividad de Nuestra Señora, Munitibar-Arbacegi-Gerrikaitz, 1713-1808. Cuentas de 1723, sf.

163 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 407 y 409; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Vitoria, 2008, p. 75.

164 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1730-1780. Cuentas del 3 de febrero de 1765, sf.

165 CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús,

no, pero la pieza queda bastante realzada gracias al astil, bulboso. La nave es de perfil redondeado, con escotadura central separando las cubiertas de proa y popa. Decora el casco con labor a buril de rocalla y vegetales sinuosos. La parte superior es lisa, y adornada únicamente por una crestería de perfil almenado en la popa. Es accesible por la proa, mediante una tapa curvilínea. La naveta no lleva marcas, pero si la cucharilla que le acompaña que podría ser la original. Ésta tiene el punzón del bilbaíno Fernando Acha (ACHA), que pudo confeccionar naveta y cucharilla hacia las últimas décadas del siglo.

Como vemos, las piezas de la segunda mitad de siglo son más ricas desde el punto de vista ornamental y con una silueta más elegante.

A este discreto grupo de piezas, podemos añadir otras de las que tenemos conocimiento por la documentación, y que suelen ir asociadas al incensario o a la cuchara. En 1706 la parroquia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti pagó 200 reales y medio por la naveta y su cuchara de plata, y 60 reales por la hechura[166]; la iglesia de Santo Tomás de Bolibar en 1738 pagó 569 reales y 12 maravedís por el incensario y la naveta de plata que se hicieron en Bilbao[167]; el año 1758 el visitador a su paso por la iglesia de Santa María de Gorozika mandó hacer una naveta de plata[168]; en Atxondo se compró en 1762 una naveta con su cuchara pagándose 37 reales y 17 maravedís[169]; dos años más tarde el visitador mandó hacer una naveta nueva en la iglesia de Santiago de Laukiz[170]; en 1791 el platero Mariano Garín cobró por una naveta nueva para la iglesia de San Cosme y San Damián de Beci en Sopuerta[171]… y a estas noticias se suman muchas más alusivas a reparaciones diversas, como sucedía con el incensario.

Hostiario de Bilbao. Santos Juanes (nº inv. 557)

Hostiarios

Este tipo de objetos van a mantener la estructura de pequeñas cajitas redondas, normalmente con poco ornato, primando de nuevo la funcionalidad. Es posible que, debido a que su misión era la misma que la de los copones, fueran poco a poco sustituidos por éstos, resultando piezas sin uso, que pudieron ser convertidas en numerario. En cualquier caso, la documentación es poco clara con respecto a la denominación de este tipo de objetos, y es complicado seguirles la pista, pues se pueden encontrar denominados como custodias o como relicarios.

Son muy pocos los ejemplares barrocos que han llegado a nuestros días. Entre ellos hay uno de plata sobredorada de la parroquia de Otxandio (nº inv. 556), de formato redondo, con tapa plana únicamente decorada por el IHS grabado, con una cruz sobre un sol en el centro. Los trazos de este motivo resultan ingenuos, imitando la textura de un tronco, y a falta de marcas que pudieran arrojar luz sobre la pieza, optamos por considerarla de factura vizcaína, acaso hacia las primeras décadas del siglo XVIII. Mucho mejor labrado y punzonado está un hostiario de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 557)[172]. Es una caja cilíndrica, con moldura en la base, en el ecuador y en la boca. La tapa es plana en la pestaña inferior, y con un segundo cuerpo recto que adquiere volumen troncocónico en el centro, hasta rematar en una pequeña alcachofa bien formada. Por el reverso de la base incorpora los punzones de Bilbao, del contraste

"Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 407 y 409.

166 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1693-1723. Cuentas del 14 de enero de 1706, sf.

167 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Ziortza-Bolibar, 1673-1778. Cuentas de 1738, sf.

168 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gorozika, 1694-1881. Visita del 31 de julio de 1758, sf.

169 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista de Axpe, Atxondo, 1725-1834. Cuenats de 1762, sf.

170 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Laukiz, 1758-1826. Visita del 16 de octubre de 1764, sf.

171 AHEB, libro de fábrica de San Cosme y San Damián de Beci, Sopuerta, 1781-1837. Cuentas del 1 de julio de 1791, sf.

172 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 80.

Juan Agustín Garín (A./GARIN) y del platero Manuel de Lorena (M/DELORENA). Alrededor de esta base, lleva la inscripción: HIZO MANUEL DE LORENA, muy estropeada. Y seguida otra: Año de 1759. A pesar de ser una pieza labrada en pleno barroco, vemos como prescinde de la decoración y resulta muy sobria, aunque es elegante. El contrapunto a esta pieza, lo pone otra de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 558). El formato ya se sale del habitual, de sección ovalada y las paredes son altas, ocupadas por espejos y ces de rocalla. A los lados cuenta con un par de argollas que servirían para transportar la pieza con una cadena o un cordón, por lo que su función pudo ser también la de portaviático. Se cierra con una cubierta cupuliforme ovalada, con tres franjas, la más baja decorada por cadeneta de círculos cóncavos y lingotes rectangulares, otra con cenefa de hojas, y la tercera moldurada en liso que llevaría un remate de cruz que ha perdido. Por el ornato podemos situar su factura superada la mitad del siglo.

Tal como adelantábamos, la confusa denominación dada a estas cajas, no permite determinar cuales de las piezas llamadas "custodias" o "relicarios" correspondían tipológicamente a los hostiarios. Por otra parte, lo cierto es que en algunos inventarios si se recogen con el término "hostiario", como sucede en Begoña en 1747, que tenía "un Hostiario de platta con su tapa de lo mismo, ottro hostiario de concha con su guarnicion de platta"[173]. Y alusiones a reparaciones de estas piezas también hay alguna, como cuando el visitador mandó componer el hostiario de la iglesia de San Pedro de Mungia en 1723[174]. También hallamos obras de metal, como el "ostiario de bronze" que tenía la iglesia de San Antón de Bilbao en 1791[175].

Portaviáticos

Algo más numerosos son los portaviáticos, que desde luego jugaron un papel importante en las áreas más rurales donde la propia organización territorial con caseríos diseminados, hacía necesarias piezas para llevar el viático fuera del templo. Todos siguen un mismo patrón, son recipientes redondos, bastante planos, con algún detalle decorativo, y dotados de argollas para poder ser transportados normalmente colgados al cuello. Por este motivo, en la documentación es habitual encontrarlos denominados como pectorales.

Seguramente de los primeros años del siglo XVIII es un portaviáticos de la parroquia de San Miguel de Ereño (nº inv. 560). Es una caja circular, con cubierta levemente convexa, articulada con bisagra. Lleva decoración burilada en la tapa con una cruz de brazos rectos, con potencias, que está colocada sobre un promontorio rococo, de cuya base nacen una pareja de hojas carnosas. Por dentro tiene un depósito circular para las Formas y una patena levemente cóncava y sobredorada. No hay punzones en esta pieza, ni tampoco en los demás portaviáticos. Hacia las mismas fechas pudo realizarse otra pieza de Lezama (nº inv. 561), que aún es más sencilla. En este caso la caja solamente cuenta con la decoración grabada de tres estrellas de seis puntas, una arriba y las otras dos flanqueando a la palabra VRIBARI en el centro, aunque no sabemos a qué hace referencia. Bordeando la caja corre cordoncillo, lleva un cierre con bisagra y al otro lado argolla con pasador. En la parte alta dispone de un aro para su traslado. Todas estas piezas mantienen un formato y tamaño muy similares, y las diferencias son en el ornato. Otro de estos portaviáticos procede de la parroquia de San Juan de Molinar en Gordexola (nº inv. 559). Es un recipiente sobredorado y bastante aplastado, con el contorno ceñido por un cordoncillo sogueado. Se decora con una cruz en forma de Tau de brazos rectos, de la que cuelga un paño en el vástago menor, y lleva una cartela de Inri en una prolongación del palo mayor. Se cierra con bisagra y argolla con pasador, soldadas en chapas correiformes. Arriba tiene arete para llevarlo colgado. El único de los portaviáticos que adopta un formato distinto, es uno de la Natividad de Nuestra Señora de Arbatzegi (nº inv. 562), de silueta ovalada y algo más grande que los demás. Lleva decoración burilada en la tapa, el IHS con letras abalaustradas de terminaciones vegetales, y en medio una cruz, con los brazos trabajados del mismo modo. Por la parte de abajo, tiene además tres clavos y la corona de espinas, de grabado muy fino. Alrededor corre condoncillo estriado, en el que se alternan dos apliques fundidos de tornapuntas con grumos vegetales en el centro, y un tercero en la parte alta del que cuelga una argolla. La tapa se articula con bisagra y se asegura con fiador en forma de ce, junto a la letra S y siguiendo su trazo, que encaja en una pequeña arandela. Al contener el cuerpo de Cristo,

173 AHPV, notariado, 2683, Carlos de Achutegui, fs. 252-267.
174 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mungia. 1699-1828. Visita del 30 de junio de 1723, sf.
175 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

Portaviáticos de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 564)

es habitual el ornato con el IHS, como vemos de nuevo en otro portaviático de Sukarrieta (nº inv. 566). Es circular y de mayor diámetro y fondo que el resto. Además está decorado por ambas caras. Por una lleva el anagrama de Cristo burilado, en cuyo centro se alza una cruz, y por debajo están los tres clavos con la corona de espinas. Por la otra cara muestra el anagrama de María, que lleva encima un símbolo de abreviatura, y por debajo la lanza y la esponga de la Pasión. La tapa se articula con argolla y tiene cierre con pasador al otro lado. Por arriba lleva el anillo para su conducción. No creemos que su confección supere la primera mitad del siglo. Aparte de los textos alusivos a Cristo o a la eucaristía, no es frecuente que contengan otras leyendas o inscripciones. Uno de los pocos portaviáticos que lleva texto sobre su donación se conserva en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, procedente de una colección particular (nº inv. 563). Es redondo con las cubiertas levemente convexas, y moldurado por el lateral. Sobre una de las tapas lleva dos burdas argollitas para encajar un crucifijo moderno, y en el otro lado está la inscripción rodante: ESTA ALAXA DIO MANUEL DE ARGUMOSA MENORENDIAS AÑO DE 1729 EN CIV A R O EHA. Atendiendo al apellido Argumosa, es posible que la pieza proceda de Cantabria. Otra de las piezas que ostenta texto, además de un delicado trabajo de buril es un portaviático de la catedral de Santiago (nº inv. 564). Se trata de un recipiente cilíndrico, decorado por ambas caras. En una lleva el IHS, sobre el que va una cruz y abajo tres calvos, y en la otra cara hay una roseta en el centro con un buen dibujo, alrededor de la cuál se desarrolla el texto: ES DE LA FÁBRICA DE SANTIAGO DE BILBAO, 1745. Se abre con charnela y en el interior tiene un recipiente para la Sagrada Forma. Para su transporte cuenta con una argolla en la parte superior de la pieza. Es uno de los hostiarios más cuidados en su confección, aunque no podemos adjudicarlo a ningún platero pues no está marcado, y tampoco hay datos concretos sobre él en los libros de fábrica. En este mismo templo se conserva otro portaviático de plata sobredorada (nº inv. 565), con algunos detalles ornamentales que lo personalizan. La cajita tiene ambos lados decorados. En uno está el IHS, diseñado con letras formadas por vegetales, en cuyo centro se levanta la cruz, trabajada de igual modo, y debajo del texto hay una venera y pareja de bordones santiaguistas. Por el otro lado, está la imagen de un cáliz, bien detallado en su estructura, al que flanquean sendas veneras con bordones, como la del anverso. En una cara y otra, alrededor de los dibujos corre cenefa geométrica burilada con dientes de lobo. Se articula con charnela y se cierra con enganche a presión. Por el lateral circula cordón trenzado y dos cenefas como las de las cubiertas. Y en la parte alta está la argolla para llevarlo. Por el interior hay un segundo contenedor para las Formas, con tapa y liso. A juzgar por la traza del cáliz, la pieza pudo labrarse hacia mediados de siglo. También con el dibujo de un cáliz, se conserva otro portaviático de colección particular en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 567). Está decorado a buril por ambas caras. En el anverso lleva el anagrama de María acompañado por dos estrellas, con una corona encima, y sostenido por un cogollo de hojas. Por el reverso, hay grabado un cáliz con una Hostia encima, flanqueado por hojas y alguna estrella. El cáliz es un dibujo muy ingenuo, poco proporcionado, que muestra una pieza de tradición clasicista pero con nudo bulboso y golletes cóncavos, que nos permiten pensar en una cronología hacia el tercer cuarto de siglo. La tapa se articula con un gozne, y se asegura con un ganchito en ce, encajado en una argolla. Procedente de la misma colección particular, hay otro portaviático (nº inv. 568), que sigue el modelo más estandarizado. Por una cara lleva burilado el anagrama de Cristo con la cruz encima, y por el otro el de María. Ambos son de trazos poco diestros, y se rodean por cenefa con dientes de lobo. Como siempre, el cierre es mediante bisagra, y al otro lado lleva pasador, con una argolla arriba para llevarlo colgado.

Las diferencias entre estas piezas son pocas, y recurren frecuentemente al mismo repertorio ornamental. La acostumbrada baja calidad de los motivos burilados, nos lleva a pensar en su consideración de piezas menores, funcionales, en las que el asunto estético era secundario, como también su marcaje.

Con la denominación actual de portaviático no se encuentran referencias en los libros parroquiales hasta fechas modernas, y hay que rastrear con el término pectoral. Sabemos por ejemplo que en Arrieta el visitador en el año 1723 mandó hacer un pectoral del viático[176]; y en 1755 la iglesia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti pagó 126 reales y 8 maravedís al platero Pascual de Elorriaga por un pectoral nuevo[177], que se había mandado hacer en el visita de 1753; pero sobre todo son mucho más frecuentes los descargos y mandatos alusivos a dorar el pectoral por el interior o a ponerle cadenas.

Crismeras

Las crismeras van a mantener los formatos heredados de etapas anteriores, perdurando incluso el tipo poligonal con tapa piramidal típico de las piezas medievales y del siglo XVI. En general van a ser de hechura sencilla, incorporando ornato desde mediados de siglo. No son muchos los ejemplares que se han conservado, pero son ilustrativos de cada uno de los tipos: poligonal, en arquilla, lenticular y a modo de botes.

Del primer modelo, contamos con una crismera de la bilbaína parroquia de los Santos Juanes (nº inv. 321)[178]. Tienen forma prismática hexagonal, con las facetas casi cuadrangulares decoradas en la base y en la boca con una cenefa de contario. Solamente una de las caras lleva decoración, a modo de texto de propiedad y cronológico: ES DEL OPL / DE LOS SES, / S, IOANES / AÑO DE / 1692. La cubierta es troncopiramidal con importante proyección, delimitada por cenefa de perlitas en la base y en la cúspide. Remata en esfera moldurada en el ecuador por otra sarta de contario, que da paso a una cruz fundida con Cristo por un lado y la Virgen con el Niño por el otro. La cubierta se articula mediante bisagra en un lado, y se cierra con argolla y pasador en el otro. Lleva además un par de abrazaderas laterales, con objeto de poder transportar la pieza. En el interior se ajusta una chapa con una cavidad para acomodar el recipiente del aceite, y se conserva también la varilla de plata con la que se realizaba la unción. La tipología y su sobriedad se ajustan a las realizaciones de siglos anteriores, pero por suerte además del texto grabado que luce, también está punzonada. En el reverso del pie lleva la marca del platero bilbaíno Celedón Usparicha (Z/VSPARI/CHA). La pieza perteneció a la capilla del antiguo hospital de los Santos Juanes, que estaba en el barrio de Ibeni, y que tras su clausura debió de pasar el mobiliario a manos del nuevo templo en el que había sido sede de los Jesuitas en Bilbao. Del mismo templo se conserva otra crismera de esta tipología labrada en 1551 (nº inv. 78), que quizás sirvió de modelo para confeccionar esta otra pieza.

El formato de arquilla que conoció tan importante desarrollo durante los siglos XVI y XVII, va a tener su continuidad con una pieza mixta, perteneciente a la parroquia de la Magdalena de Arrigorriaga (nº inv. 569), en la que se combinan una parte clasicista, con un recrecimiento de pleno barroco. Es un contenedor de forma paralelepípeda, decorado en la parte inferior por vegetales geometrizados ordenados en simetría y otros en forma de ochos, sobre fondo picado, y medios balaustres fundidos en las aristas. Cuenta con dos charnelas traseras para articular la tapa y un cierre con pasador por delante. La cubierta es la parte añadida en un momento de asimilación plena del barroco, acaso hacia mediados de siglo. Es de perfil alto, con cuatro caras verticales y cierre superior levemente abultado. Se decora con labor burilada poco diestra a base de ces, rocalla y otros vegetales. Se remata con un elemento troncopiramidal de sección cuadrada con esfera moldurada encima y cruz. En el interior guarda tres recipientes cilíndricos con tapas cupuliformes. La pieza además de ser una obra mixta, en la que la tapa original se sustituyó por otra en el siglo XVIII, presenta varios arreglos y soldaduras. Pero no hay marcas.

Otra de las tipologías de crismera representada en la platería vizcaína del barroco, es la de tipo lenticular, de la que contamos con un conjunto en Atxondo (nº inv. 570). Lo forman un recipiente suelto y otros dos emparejados, soldados sobre una base común. Son piezas iguales, con el cuerpo liso, el cuello cilíndrico alto

176 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Libano, Arrieta. Papeles varios, sig. 0232/002. Visita del 20 de junio de 1723, sf.

177 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1723-1771. Cuentas del 5 de febrero de 1755, sf.

178 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 69; BARRON GARCIA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 113-115; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería San Eloy, 2008*. Murcia, 2008, p. 105; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Celedón Usparicha: Crismera" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 252-253; GARCÍA DE MENDOZA, José Mª, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, p. 7.

y dos asitas en forma de ese a cada lado. Se apoyan en pies troncocónicos, decorados con acantos burilados, de ejecución muy popular.

El último modelo de crismeras también es una herencia de los tipos de bote de tiempos pasados. Se trata de una pareja de crismeras de San Pedro de Galdames (nº inv. 571), de cuerpo hemiesférico en la parte inferior y en tronco de cono por arriba, apoyados sobre sendos pies redondos elevados en el centro. Los recipientes están soldados entre ellos, con un asa de chapa abalaustrada en forma de ce, que se une bajo la boca de ambos botes. Se cierran con tapas cilíndricas a rosca, planas por arriba y con remates a modo de agarraderos, uno conservando la letra O y el otro que ha debido perder la cruz.

En genetal, estas piezas resultan más interesantes por su tipología que por la calidad técnica y destreza que demuestran. Seguramente hubo crismeras de mejor hechura, pero no se han conservado, y tampoco la documentación o los inventarios son muy descriptivos en estas piezas.

Entre las referencias a crismeras de nueva confección, sabemos que en 1747 Santiago Bolangero cobró 382 reales y 17 maravedís por la hechura de una crismera nueva y dos cálices para la iglesia de San Juan de Molinar en Gordexola[179]; al año siguiente la parroquia de San Martín de Albizu en Orozko compró una crismera nueva de plata que tuvo de coste 70 reales[180]; en Lekeitio el año 1756 se compraron unas crismeras en Vitoria-Gasteiz al platero Javier Bolangero[181]; en Arrigorriaga tuvieron que adquirir en 1764 unas crismeras de plata pues habían sido robadas las antiguas, comprándose a Juan Agustín de Garín por 225 reales[182]; la parroquia de San Martín de Fika compró unas crismeras nuevas y un copón en 1771, por lo que pagó 600 reales[183]; en el año 1782 la iglesia de Santa María de Galdakao compró unas crismeras nuevas al platero José Basozabal que costaron 78 reales[184]; en el 83 la parroquia de San Andrés de Etxebarria hizo un descargo de 151 reales al platero de Durango por una crismera de plata y otras cosas para la iglesia[185]; y el platero Juan Cruz de la Fuente recibió 270 reales por una crismera nueva que había hecho para la iglesia de San Agustín de Etxebarria en Elorrio el año 1789[186].

Vinajeras, campanilla, salvilla

Las vinajeras no manifestaron demasiada evolución, ajustándose a un modelo bastante generalizado. Suelen ser recipientes de cuerpo bulboso, tapa cupuliforme y asa en ce, con poco ornato. Son escasos los ejemplares que han llegado a la actualidad, resultando mucho más numerosos los de origen americano que los de fabricación local o española.

De los últimos años del siglo XVII, contamos con un conjunto de vinajeras y salvilla de la parroquia de Santa María de Portugalete (nº inv. 573), realizado de plata en su color. Las jarritas se apoyan en pie redondo liso, tienen cuerpo bulboso y tapas hemiesféricas. En la panza se suelda el tubo sinuoso por donde verter el líquido, y al otro lado se dispone el asa. Esta pieza está soldada a la panza y a la boca del recipiente, y adopta forma de ese vegetalizada. Las tapas se abren mediante goznes y llevan apliques fundidos en la cima. No lucen otra decoración que sendas inscripciones de propiedad bajo la moldura de la boca. Se acompañan estas jarritas de una salvilla oval, con reborde amplio y moldura abocelada en el extremo. En el campo central se decora con dos tondos que encierran flores tetrapétales buriladas, sobre los que se posan las vinajeras. Y el borde se decora con cuatro parejas de espejos ovales abultados, que se rodean por ces de vegetales buriladas. No está marcada esta salvilla y tampoco las jarritas. Recuerdan en su limpieza y formato a algunos modelos del barroco castellano[187], pero podrían ser obra local.

Esta carencia de ornato va a ser la tónica general, incluso en piezas labradas hacia mediados de siglo, como vemos en un conjunto de la iglesia de los Santos

179 AHEB, libro de fábrica de San Juan de Molinar, Gordexola, 1714-1818. Cuentas del 4 de febrero de 1747, sf.
180 AHEB, libro de fábrica de San Martín de Albizu, Orozko, 1674-1765. Cuentas del 23 de enero de 1748, sf.
181 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1730-1780. Cuentas del 3 de febrero de 1756, sf.
182 AHEB, libro de fábrica de Santa María de la Asunción, Arrankudiaga, 1715-1774. Cuentas del 26 de febrero de 1764, sf.
183 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Gamiz-Fika, 1706-1780. Cuentas del 10 de febrero de 1771, sf.
184 AHEB, libro de fábrica de Andra Mari, Galdakao, 1710-1811. Cuentas de 1782, sf.
185 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 15 de febrero de 1784, sf.
186 AHEB, libro de fábrica de San Agustín de Etxebarria, Elorrio, 1770-1833. Cuentas de 1789, sf.
187 ALONSO BENITO, Javier, Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII, León, 2006, pp. 328-329, láms. 357, 360; ARNÁEZ, Esmeralda, Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700, Madrid, 1983, fig. 171.

Juanes de Bilbao (nº inv. 577)[188]. Está formado por vinajeras, salvilla y campanilla, de plata en su color. Comenzando por las jarritas, estas se levantan sobre pies redondos y tienen el cuerpo ovoide, con una moldura en la mitad y el escudo de Bilbao burilado. Se cierran con cubiertas hemiesféricas, con las palabras AGVA y VINO grabadas, y se rematan con sendas perinolas. El pico está pegado el cuerpo levemente inclinado, y tiene forma de mascarón, mientras al otro lado se sitúa el asa en perfil de ce, soldada a la moldura central y a la boca de la jarra. Estos contenedores se colocan en dos cerquillos calados, soldados en la salvilla. Esta pieza por su parte, se levanta sobre cuatro patitas, y es de contorno sinuoso con el borde resaltado y moldurado. Además de los elementos donde se colocan las jarritas, en el centro luce un escudo de la villa de Bilbao burilado, obre un fondo matizado que acentúa el dibujo. Por el reverso la salvilla lleva la inscripción: SE HIZIER / ON ESTE PLA / TILLO I EST / AS BINAJER / AS EL AÑ(O) / DE 1754. El tercer elemento que les acompaña es una campanilla, moldurada en el labio y en el tercio, y decorando su faldón de nuevo con el escudo de la villa. El mango es abalaustrado y rematado en perinola. En este conjunto se produce una simbiosis entre las formas clasicistas de las jarritas, y la salvilla de trazo más barroquizado. Vemos como en una fecha en la que el estilo estaba totalmente asimilado para otros objetos, en estas crismeras se apuesta por un modelo sobrio más vinculado con lo realizado décadas atrás. Por este rasgo de conservadurismo formal, nos inclinamos a considerarlas de factura bilbaína.

Respecto de las noticias sobre vinajeras comisionadas durante la etapa barroca, conocemos el dato de que en 1680 el convento de Nuestra Señora de Aranzazu en Oñati le reclamó al platero bilbaíno Domingo de Arbolancha ciertas onzas de plata que le había entregado para hacer unas vinajeras para dicho convento[189]; sí llegaron a buen fin las que hicieron los artífices Francisco Martínez y Pedro de Aguirre en 1687 para la parroquia de Santiago de Bilbao[190]; en Elorrio el platero Pedro de Arenas hizo otras ese mismo año, anotadas en las cuentas de 1691[191]; la parroquia de Lekeitio compró tres pares de vinajeras "al maestro de Getaria" en 1708[192]; en 1735 la fábrica de San Pedro de Berriatua pagó 240 reales por "las binajeras, platillo y campanilla de plata"[193]; la iglesia de la Campa de Erandio pagó en 1761 al platero Pedro Ramón de Eguiarte por la hechura de unas vinajeras de plata nuevas, entre otras cosas[194]; el año 1765 la parroquia de Santa María de Idibaltzaga en Errigoiti adquirió dos vinajeras de plata, que costaron 107 reales y 17 maravedís, más 45 maravedís por las hechuras[195]; en Gautegiz Arteaga se pagaron 174 reales en 1772 por cuatro vinajeras de plata[196], etc.

Fuentes, bandejas, jofainas

Las bandejas o las fuentes no eran elementos precisos para la liturgia, y seguramente muchos de ellos llegaron a los templos a través de regalos particulares. Al no estar sometidos a unas reglas formales ni decorativas determinadas, en ellas se dio rienda suelta a la pericia del artífice platero, incorporando gran variedad de motivos decorativos, entre los que destacan los de tipo vegetal. Suelen mantener un formato oval o redondo, y tienen poca profundidad con los bordes amplios y más altos. El ornato que lucen va a ir evolucionando a medida que cambian los estilos, siendo las piezas más ricas las del periodo rococó.

Entre las piezas más tempranas, contamos con una pareja de bandejas redondas -también podrían dentro de los platos petitorios- de la iglesia de San Nicolás de Bilbao (nº inv. 581 bis), que además lucen la inscripción repujada en el centro: ESTA FVENTE ES DE SAN NICOLAS AÑO DE 1702. Quedan sin embargo en el anonimato, pues carecen de punzones y tampoco hay rastro

188 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 75; GARCÍA DE MENDOZA, José Mª, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, p. 50.

189 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR3552/023, fs. 3r-6r.

190 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas de 1687, sf.

191 AHEB, libro de fábrica de la Purísima, Elorrio, 1627-1717. Cuentas del 21 de marzo de 1691, sf.

192 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1679-1730. Cuentas del 2 de febrero de 1708, sf.

193 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Berriatua, 1658-1754. Cuentas de 1735, sf.

194 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 193.

195 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1723-1771. Cuentas del 3 de febrero de 1765, sf.

196 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1759-1863. Cuentas del 26 de febrero de 1772, sf.

de ellas en la documentación parroquial.

Fuera de Bizkaia, en una colección particular de Alicante se conserva una bandeja confeccionada en Bilbao por el platero José Asteiza (nº inv. 582)[197]. Tiene forma ovalada, con el borde ancho y más elevado, que se adorna con cuatro espejos ovales en alternancia con otras tantas veneras, rodeados de acantos, y ocupando los espacios intermedios vegetales carnosos. El campo central se decora con un florón enmarcado por óvalo, rodeado de flores enlazadas con tallos sinuosos. Está punzonada por el anverso, con la nominal del platero (IOSE/ASTEIZA), y por el reverso lleva inscripción que será de propiedad: Gº inciso. Atendiendo a los motivos decorativos, que muestran dinamismo pero de un modo ordenado, guardando simetrías, se realizaría en un momento de asimilación del barroco, quizás hacia los años 20 o 30 del siglo XVIII en plena época de madurez del platero.

Una obra más evolucionada es una bandeja de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 587)[198], que incorpora ya la rocalla. Es una bandeja ovalada, con el borde realzado, decorada en toda su superficie con espejos arriñonados, ces con rocalla, frutos y flores. El centro está levemante abombado y se ocupa con la figura de Neptuno Niño a lomos de un monstruo marino, rodeado por ornato de rocalla y fronda. La pieza es obra burgalesa, de 1741, como informan las marcas: de Burgos, del artífice José Arze (ARZE) y del contraste Lucas Torrijos (41/TORI/JOS). La bandeja es culta y desarrolla un trabajo de repujado muy notable, que está entre lo mejor de su momento. Poco tiempo después se labraría otra bandeja de la catedral de Santiago (nº inv. 588), sin alcanzar la maestría de la precedente. Es también de contorno oval, con una pestaña más alta, y el centro abultado. Se decora con labor repujada de espejos arrocallados y flores, en alternancia con gallones excavados alrededor del motivo central. En esta parte se ha representado a un león en un entorno arbolado, enmarcado por cerco de ces. El trabajo está bien relevado, aunque no resulta muy fino. La bandeja es obra alavesa, marcada en Vitoria-Gasteiz por José Zuazo (JOSEPH/ZUAZO) y el contraste Pedro Bolangero (P/BOLAN/IERO).

Bandeja de Bilbao. Santos Juanes (nº inv. 563)

En el mismo templo se conserva otra pareja de bandejas rococó (nº inv. 593), de factura mucho más torpe. Tienen silueta sinuosa y están labradas en lámina de plata muy fina. Se decoran con eses, ces y veneras en el borde, mientras en la parte central hay guirnaldas entrelazadas formando X rodeadas por espejos ovales con rocalla. No hay marcas, pero la imitación de los motivos del repertorio rococó de un modo tan simplón, nos lleva a pensar en un taller local secundario. Sin duda, vemos que en general las obras foráneas superaban en dominio del lenguaje rococó a las locales. De nuevo se ejemplifica con otra bandeja de la bilbaína iglesia de los Santos Juanes (nº inv. 589)[199]. Es ovalada pero con el perfil ondulante y el borde realzado, decorado con hojas y ces, intercaladas con rocalla. La superficie se llena con motivos asimétricos de eses y ces con hojas rizadas y rocalla, alrededor de un cuerpo central abultado con una hoja rizada en medio. Está punzonada por el anverso con la topográfica de Córdoba, la del marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda (flor de lis/ARANDA) y la del platero José de Góngora incompleta (GON). La marca de Aranda con la flor de lis encima, corresponde a la primera variante, empleada entre 1759 y 1767[200]. Una bandeja cordobesa muy similar, se guarda en la colección del Museo Franz Mayer de México D.F., aunque fue obra de Baltasar Pineda[201], que es exacta a una pieza del convento de Santa Cruz de

197 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 316-317.

198 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 82; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985, p. 571.

199 GARCÍA DE MENDOZA, José Mª, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, p. 50.

200 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, p. 136.

201 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 259-260.

Azkoitia (Gipuzkoa)[202].

Tampoco las piezas alavesas llegaron a la calidad y maestría de estas obras descritas, como apreciamos en dos bandejas de Durango de la parroquia de Santa Ana (nº inv. 591 y 583). Son casi iguales, de formato ovalado y labradas sobre un delgada chapa de plata. Ambas se decoran con cuatro parejas de ces enfrentadas flanqueando a una flor, pero en el ornato del centro es donde difieren. Una de ellas tiene repujada una flor de hojas apuntadas dentro de un óvalo, mientras la otra incorpora un espejo oval, con dos parejas de ces rodeadas por rocalla. En una de las bandejas están plasmadas las marcas de Vitoria-Gasteiz, del contraste Juan Antonio Sotil (SO/TIL), que ejerció su cargo entre 1769 y 1779[203], y del platero F. Saenz (SAENZ). También en la iglesia de Santa Ana hay otra bandeja que parece se adecuó como plato petitorio (nº inv. 590). Es de formato redondo, con un amplio borde ocupado por ces vegetales enfrentadas que encierran capullos, y se alternan con veneras. Todo de labor repujada bien abultada. Interrumpiendo esta cadencia se soldó en fecha posterior un elemento cilíndrico seguramente para colocar una vela. El cuerpo de la bandeja está recorrido por espejos con ces y rocalla, alternando con gallones cóncavos. En el centro se he resaltado un cuerpo redondo repujado, con un espejo circular rodeado de rocalla, donde va el texto de propiedad: SANTA / ANA / 1763. Para adecuar esta bandeja al servicio del culto, le colocaron cuatro chapas verticales soldadas, creándose cuatro campos, donde recoger limosnas. Además de la fecha de realización conocemos también al artífice, seguramente el platero local Andrés de la Fuente, tal como revela la marca (FVENTE).

Aunque tenemos noticia de alguna bandeja o fuente en los inventarios parroquiales, son objetos más habituales en el ámbito privado, donde es mucho más complejo bucear si no es a través de algunas tasaciones. Seguramente de algún particular llegaría una palangana o jofaina vallisoletana a la iglesia de Santiago de Bilbao (nº inv. 592)[204]. Tradicionalmente se ha asociado con un jarro cordobés del que hablaremos más adelante, pero lo más probable es que esta pieza hiciera juego con otro jarro del mismo taller, y que originalmente hubieran formado un lavabo. Tiene forma ovalada y perfil mixtilíneo, con el borde plano moldurado y la superficie recorrida por ces y hojas con rocalla. El fondo es liso, donde asentaría el jarro, pero en los laterales cóncavos se han trazado estrías radiales, delimitando campos donde hay espejos con rocalla, tornapuntas y otros vegetales, en adorno decreciente. La jofaina fue obra de Damián Fernández Pesquera (FERZ./PESQA), contrastada por Juan Antonio Sanz (SANZ), en Valladolid[205].

Como vemos son las obras del rococó, y fundamentalmente de origen foráneo las que enriquecen el panorama. Aunque no todas las bandejas hacían gala de igual despliegue ornamental. En Ondarroa la iglesia parroquial conserva una bandeja castellana, carente de cualquier motivo decorativo (nº inv. 585). Se trata de una pieza redonda, aunque silueta sinuosa, levantada por cuatro patitas a modo de garras de ave sujetando esferas. El borde lleva una sencilla moldura y está algo elevado. El formato de esta bandeja, así como la excelente calidad y grosor de la plata, pudieran hacer pensar en un taller americano, por ejemplo guatemalteco, donde se confeccionaron bandejas con esta misma idea[206]. Sin embargo, está marcada en Segovia, por el platero Facundo Manso (MAN/SO) y el contraste Baltasar de Nájera (NA/IERA). La variante de la marca de contrastía empleada por Nájera (1757-1773), y también el tipo de escudete de la ciudad de Segovia empleado en las mismas fechas[207], son las que delimitan la cronología de esta obra.

A pesar de la cercanía geográfica son escasas las obras guipuzcoanas existentes en Bizkaia, aunque como hemos ido viendo, en las zonas limítrofes, como Lekei-

202 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 598, fig. 406.

203 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria", en *Ondare*, 19, Donostia-San Sebastián, 2000, p. 599.

204 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 82; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, p. 164; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985, p. 234.

205 BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 249.

206 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería en el reino de Guatemala*, Guatemala, 1994, pp. 222-223; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 251-254.

207 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2012, p. 170; MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, La colección de platería de la iglesia parroquial de San Sebastián de Balisa, en *Estudios segovianos*, 110, Segovia, 2011, pp. 162-168.

tio, fue habitual el encargo de algunas piezas de platería a artífices de Gipuzkoa. Uno de estos ejemplos lo tenemos en una bandeja lekeitiarra (nº inv. 594), llegada a la parroquia a través de una donación. Es una pieza confeccionada en fina lámina de plata, con el perfil redondo aunque sinuoso. Éste se halla muy deteriorado, pero aún se aprecia el borde moldurado e interrumpido por hojas de rocalla, en el que se desarrolla la inscripción burilada: DADIVA PARA PERPETUA MEMORIA DE JOSEF MARTÍN DE LIZA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO DE LEKEITIO AÑO 1795. El fondo está ornamentado por guirnaldas de flores que cuelgan desde arriba, formando una estrella hexagonal. El fondo está abultado y ocupado por dos ces enfrentadas con rocalla, que encierran una flor con hojas. Es una obra rococó de modesta calidad, marcada por un platero donostiarra de apellido Aspiazu (ASPIAZU), seguramente Nicolás, al que se ha documentado entre 1778 y 1789 trabajando en varios puntos de Gipuzkoa[208]. Una salva con pie punzonada por este mismo artífice, aunque de factura mucho más evolucionada y mayor calidad, se guarda en la colección Alorda-Derksen[209].

Los modelos del rococó tuvieron una importante presencia en las obras vizcaínas labradas poco antes de 1800, mezclándose paulatinamente con otros motivos del repertorio neoclásico. En la colección del Museo Vasco de Bilbao, se conserva una pareja de bandejitas de comunión muy estropeadas (nº inv. 595), ancladas en las formas rococós, pese a estar realizadas después de 1796. Están confeccionadas en una finísima lámina de plata, recortada en silueta oval y sinuosa. Se decora con una sucesión de eses muy estilizadas que definen el borde recorrido por pequeño ribete de formas arriñonadas. El interior se decora por otras cuatro eses con rocalla, que encierran en el centro a un espejo oval también arrocallado. En el borde de las bandejas llevan punzones de Bilbao, del platero José de Basozabal (BSL) y del contraste Francisco Aranguren (F/AN), que ejerció la contrastía entre 1796 y 1804[210].

A estas bandejas, se suma otra pieza vizcaína fuera del territorio, una bandeja de la colección Hernández-Mora Zapata (Alicante), punzonada por el platero Miguel Alipazaga (nº inv. 582)[211].

Las noticias relativas a bandejas, fuentes o palanganas, se limitan a anotar su existencia en los inventarios de las iglesias y en los de algunos particulares, pero son muy raras las reseñas sobre encargos de bandejas. Entre ellas sabemos que en 1788 el platero José de Basozabal cobró de la parroquia de Deusto, por la hechura de "una bandeja de plata maciza para la limosna del sacramento"[212]. Más frecuente es la aparición en los ajuares de algunas familias vizcaínas, como sucece en el inventario de bienes de Ventura Gómez de la Torre de 1767, donde se anotaron una "palangana achirlada con su gravadura en el borde", otras dos palanganas lisas, una bandeja, una fuente dorada, un "azafate con su águila imperial", otro menor, una salbilla grande, otra mediana y otra menor[213]. También en el inventario de Mª Francisca Aspiunza del año 1747, había una palangana de plata, una fuente "sinselada de plata", "otra fuente con sus faxas doradas de plata", cinco salvillas, un "asafate ochavado de plata" y tres azafates pequeños[214].

Demandas o platos petitorios

Encargados desde su origen como piezas para servir en los templos en la recogida de limosnas, las demandas o platos petitorios van a conocer una evolución similar a la de las bandejas, con la diferencia de que suelen contar con una imagen sagrada alzada en el centro de las piezas, concediéndole un aspecto más eclesial que las bandejas del ámbito civil. En cuanto al formato y decoración, son platos redondos, de perfil bajo, ornamentados por el repertorio que corresponda al momento en que estén labrados. Las demandas más comunes eran de madera o de latón, como los conocidos dinanderies, pero en las parroquias más pudientes podían contar con piezas de plata.

En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio hay una de estas demandas (nº inv. 596). Se

208 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, II, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 325.
209 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XV-XVIII (Obras escogidas)*, Barcelona-Londres, 2005, pp. 234-236.
210 AFB, municipal, ayuntamiento de Bilbao, libro de actas 0217.
211 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, p. 316.
212 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Deusto, Bilbao, 1702-1829. Cuentas del 10 de agosto de 1788, sf.
213 AHPV, notariado, 3199, Antonio de Barroeta, fs. 383r-386v.
214 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r y 149v-153r.

trata de un plato redondo, con un amplio borde, que se remata en cenefa de rombos burilada y abocelada. El fondo de la pieza es liso, salvo en el centro donde está abultado y decorado con unas sencillas hojas grabadas. Sobre este resalte se sitúa un astil bulboso, que sostiene un templete de cuatro columnas torneadas, cerrado con cúpula, en cuyo interior están las figuritas fundidas de dos ángeles flanqueando a una pequeña imagen de la Virgen. Por el reverso lleva burilado muy torpemente los nombres: ANTONIO Y MANUELA.

El trabajo en general es modesto, y será obra local hacia el primer cuarto del siglo XVIII. Por aquellos años estuvieron trabajando para esta iglesia el platero Guillermo de Carrera y Juan de Carrera, por lo que pudo haber sido obra de uno de éstos. Sin embargo, al menos desde 1739 en la iglesia había dos atabaques, según revela el inventario de ese año[215]. Es posible que el segundo atabaque sea otro que se conserva, con la imagen de la Virgen en el centro (nº inv. 597). Es un plato redondo de perfil bajo, con poca decoración. Por el borde está recorrido con una orla fajada y abocelada, y en el centro está abultado en talud con hojas apuntadas dispuestas radialmente. Sobre este elemento se sitúa un vástago de sección poligonal, que lleva encima una imagen fundida de la Virgen con el Niño, ataviada con un vestido de silueta triangular, coronada y sobre la media luna. La parte trasera de esta figura lleva inscripción sobre la titular del templo: NRA / SRA DE / LA ANTI / GUA. No hay punzones y de nuevo podemos pensar en un autor de la zona. Además de las demandas propiedad de la fábrica de la iglesia, también las cofradías contaban con platos de plata para pedir limosna. Atendiendo a la iconografía de esta pieza, podemos aventurar que pudo pertenecer a la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y la Esclavitud, que en 1772 declaró contar con "dos platos de plata para pedir limosna"[216].

Presidida también por una imagen de la Virgen, pero obra mucho más rica desde el punto de vista ornamental, es otra demanda de la parroquia de Santa María de Uribarri en Durango (nº inv. 599)[217]. De perfil redondo, cuenta con un borde bajo recorrido por motivos repujados, alternando veneras y flores entre ces vegetales. El cuerpo interior luce espejos entre ces con rocalla, en alternancia con gallones excavados. Le sigue un bocel relevado, decorado con espejos arrocallados y la inscripción grabada: N(UEST)RA / S(E)N(O)RA / DE / VRI / BAR(R)I /1767. Circunda este aro a una flor octopétala de cuyo centro arranca la imagen fundida de la Virgen con el Niño, ataviada con manto y colocada sobre la media luna y un querubín a los pies. Carece de punzones pero, atendiendo al ornato, se ha atribuido al platero durangués Andrés de la Fuente, el mayor, que pudo conocer un plato petitorio muy similar del Santuario de la Encina (Artziniega) de procedencia americana, y reproducirlo en éste[218]. Para aclarar esta incógnita, pudiera ayudar localizar la pieza original, pues la que hay actualmente es una réplica exacta del original, ilocalizable desde hace unos años.

No debió ser algo raro el copiar piezas existentes, tal vez por hallarse muy deteriorada la primera o por querer contar con otra obra que hiciera pareja. La iglesia de San Antón de Bilbao tiene dos platos petitorios muy similares, confeccionados con unos años de diferencia. La pieza más antigua (nº inv. 598) es un plato redondo, de poco fondo, con pestaña elevada decorada con motivos burilados a base de ces contrapuestas, espejos ovales y vegetales. El fondo de la pieza lo ocupa una moldura abocelada con flores tetrapétales buriladas, rodeada por fuera de un marco compuesto por ces encadenadas rematadas en perinolas. En el centro se alza una peana octogonal de facetas cóncavas, ocupadas por aspas sobre fondo matizado. Encima de esta base está colocada una imagen fundida de San Antonio de Padua, con un libro en la izquierda sobre el que está el Niño Jesús de pie. Se viste con hábito de pliegues bien modelados, lleno de motivos vegetales movidos, sobre un fondo picado. La calidad de esta figura supera a la del resto del plato. Se trata de una obra vizcaína, labrada en Bilbao por Pascual Elorriaga (P/ELORRIA), y contrastada por Juan Agustín Garín (A/GARIN). A imitación de esta demanda, unos años después se hizo otra pieza casi igual (nº inv. 600)[219]. Repite la decoración del borde y la que circunda el bocel cen-

215 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0460/0127.

216 AFB, notarial, Lekeitio, Domingo de Uscola, N0407/0001.

217 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 76; MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara", en *Egintzak*, 16, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 44-45.

218 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara", en *Egintzak*, 16, Vitoria-Gasteiz, 2006, p. 44.

219 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 89.

Jarro de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 601)

tral, distinguiéndose de la anterior en la figura. De nuevo es San Antonio de Padua, con el Niño en la izquierda, y vestido con hábito decorado con trama de lingotes y círculos, sobre un fondo rayado. Se alza sobre una peana octogonal de lados cóncavos, en este caso con las caras recorridas por superposición de círculos encadenados. Lleva marcas de Bilbao, de José de Meabe (MEAV…) y del contraste Mariano Garín (M/GARIN).

En una fecha tan adelantada como en la que se labró esta demanda, hacia la década de los 80, todavía se imitaba un modelo antiguo, sin introducir otras novedades, hablando otra vez del conservadurismo en los obradores locales.

En la documentación las noticias relativas a platos para limosnas, denominados a veces "bazinillas", no se distinguen de otras bandejas que hayan podido servir para el mismo fin, y tengan un origen civil, como las que hemos comentado más arriba.

Jarros

Al igual que sucede con las bandejas o las fuentes, los jarros que se pueden encontrar en algunas iglesias, debieron tener una procedencia del ámbito particular. Por otra parte, al tratarse de piezas que no eran necesarias para la liturgia, sino que eran objetos auxiliares, de adorno o para celebraciones muy concretas, debieron estar entre las candidatas a ser fácilmente convertibles en numerario o en otras obras.

De este momento en Bizkaia contamos con un solo ejemplar, un jarro de la catedral de Santiago (nº inv. 601)[220], que suele exponerse haciendo juego con una jofaina vallisoletana (nº inv. 592), pese a que no le corresponde. Se apoya en una base de perfil oval sinuoso, con una pestaña lisa, a la que sucede un nivel bulboso, algo

220 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 81; BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, p. 164; BARRIO, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "El contexto de la platería vizcaína" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; CILLA López, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*; Bilbao, 2004, p. 109; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Bernabé García y Aguilar: Jarro" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 256-257; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XV-XVIII* (Obras escogidas), Barcelona - Londres, 2005, p. 217; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985, pp. 127 y 337.

estrangulado en la base, decorado con ces, vegetales y espejos con rocalla. Por encima la base no está ornamentada y se estrecha, dando paso al cuerpo del jarro. Este contenedor tiene formato periforme, con una moldura hacia la mitad, separando la parte baja abultada del área del cuello. Recorriendo de arriba abajo corren estrías de desarrollo helicoidal, en cuyos campos se distribuyen flores, ces, espejos, rocalla y hojas. Apoyada en la panza y soldada a la boca del jarro, se coloca el asa, enteramente calada y en forma de hipocampo. Por la parte inferior adopta la forma de hoja con bordes rizados, mientras por el exterior se llena con flores, rocalla y vegetales. El remate superior lo hace en forma picuda, de modo que sirve para apoyar el pulgar mientras se ase el jarro. Al otro lado está el pico, pegado al cuerpo, en desarrollo curvilíneo y con mascarón rodeado de ces y flores. El área del vertededor lleva una chapa grabada con una red romboidal en mate y brillo. Se cierra con tapa bulbosa achatada, que continúa con las estrías ondulantes en cuyos campos se desarrollan motivos rococó. Se remata en búcaro de rocalla fundido, que hace las veces de asidero. La obra está marcada en el pie, con el punzón de Córdoba, del artífice Bernabé García y Aguilar (GARZIA) y del contraste Bartolomé Gálvez y Aranda (flor de lis/ARANDA). Esta variante de la marca de Aranda permite situar la obra entre 1759 y 1767. Del mismo tipo que este jarro encontramos en algunas colecciones particulares, en Llerena y en Córdoba[221]. Llegaría a la parroquia bilbaína por un legado particular, y así parece corroborarlo el texto del pie: *Espino*, que será de propiedad. En el inventario de la iglesia de 1788 figura "una jarra de platta", que no sabemos si pudiera ser la que nos ocupa[222].

Ya hemos visto como en otros tiempos, los jarros eran tenidos en buena estima, pudiendo servir en operaciones de compra-venta, para empeñarlos o dejarlos como fianza. Durante este periodo no contamos con noticias en las que los jarros jueguen tal papel, y son pocas las referencias a dichas piezas, más vinculadas al entorno doméstico. Sabemos por ejemplo que en 1700 el platero Matías de Villar cobró de la iglesia de Santiago de Bilbao, por una jarra de plata[223]. Sin embargo, las demás referencias se extraen de inventarios y tasaciones de bienes particulares. En el inventario de bienes de José Ansoleaga de 1730 había "una jarra de plata laboreada" y "otra jarra de plata con algunas labores"[224]; en la tasación realizada por Domingo Eguiarte del ajuar de Mª Francisca Aspiunza en 1747, se anotaron "una jarra de plata sobredorada con sus piedras de esmalte, …otra jarra de plata sobredorada más pequeña… y una jarra de plata en partes sobredorada"[225]; en el inventario de bienes *postmortem* de Ventura Gómez de la Torre de 1767 también se registraron dos jarras de plata, una de ellas sobredorada[226].

Los inventarios del siglo XVIII realizados en los templos recogen así mismo algunas jarras y jarros entre su haber, destinadas sobre todo a la administración del Bautismo. La parroquia de San Nicolás de Bilbao tenía en 1743 una "jarra pequeña con su asa y pico, todo de plata que sirbe para los Bauptismos"[227]; y en la de Santiago en 1756 había otra con la misma descripción[228]; en Begoña el año 1771 se cita a una "palanganita de plata con su jarra, todo de plata y sin estrenar, destinada para servir al Illmo. quando biniese a decir misa a esta Yglesia"[229]; y la parroquia de San Antón también contaba en 1791 con "una jarra de plata para Bauptismos"[230].

Relicarios

La estructura de los relicarios va a heredar los formatos desarrollados en cálices, copones o custodias, tanto en el aspecto estructural como en el ornamental. Respecto de la variedad tipológica, contamos con piezas confeccionadas imitando el formato de los ostensorios, otros modelos incluyen expositores de cristal piramidales o cilíndricos donde exponer la reliquias, y a estos se unen algunos relicarios llegados de Roma.

El formato de ostensorio fue el más abundante. Realizado seguramente en las primeras décadas del siglo

221 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, p. 120-121; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XV-XVIII* (Obras escogidas), Barcelona - Londres, 2005, p. 214-217.

222 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Alboniga, sf.

223 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas del 27 de noviembre de 1705, sf.

224 AHPV, notariado, 5453, Manuel Galindez, fs. 335r-340v.

225 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r y 149v-153r.

226 AHPV, notariado, 3199, Antonio de Barroeta, fs. 383r-386v.

227 AHPV, notariado, 4843, Juan Ventura de Uríen, fs. 250-259.

228 AHPV, notariado, 4000, Bruno de Yurrebaso, fs. 350-357.

229 MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, apéndice, pp. 89-96.

230 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

XVIII, la parroquial de Balmaseda conserva un relicario de distintos santos de plata sobredorada (nº inv. 607). Se apoya en un pie redondo estructurado en dos cuerpos abultados, recubierto el más bajo por espejos ovales, ces y vegetales carnosos, mientras el superior levemente cóncavo es liso. El astil se inicia en un elemento abocelado con la misma decoración, al que siguen un gollete estriado, otra arandela en bocel con hojas buriladas y encima el nudo. Esta pieza es de perfil aperado ornada con hojas buriladas, incluido el cuello troncocónico superior. El expositor es oval, y se posa en una base con una cabeza de querubín alada. Se orla con ráfaga de rayos rectos rematados en estrellas y otros ondulantes. En la cima lleva otro angelito alado y cruz encima. En el interior contiene reliquias de los doce apóstoles, a las que se añade un Lignum Crucis. Los demás relicarios que se conservan van a ser de factura rococó. Entre los más tempranos, contamos con un relicario seguramente romano del convento de la Vera Cruz de Berriz (nº inv. 94-M), muy vistoso aunque es una obra de metal. Se levanta sobre una base de madera de perfil mixtilíneo, apoyado en dos patas a modo de volutas vegetales. Es una pieza de importante tamaño, con perfil de curvas y contracurvas, repujada y cincelada con rocalla, ces, eses y grumos vegetales. En el centro está el expositor ovalado, enmarcado por cerco moldurado atado con cintas y rocalla arriba, en cuyo interior hay cinco reliquias de los Santos Lugares y una cruz al centro. A pesar de ostentar un gran movimiento en los elementos decorativos, están organizados en simetría vertical. Por el reverso la pieza resulta igualmente interesante, ya que lleva escrito a mano un texto sobre la chapa de madera que dice: Nº4º / Bernardina (?) / de Liecijas (?) / San(...) / Anno / 1730. Sigue los modelos de relicarios romanos labrados en plata, que fueron imitados en algunos talleres españoles. El mismo convento conserva otro relicario más pequeño, pero de plata, que sigue este formato (nº inv. 616). Situado sobre una base de madera de perfil mixtilíneo, se apoya sobre patas vegetalizadas, ascendiendo en desarrollo de curvas y ces, simétricas a derecha e izquierda, rodeando todo el contorno de la pieza. Cuenta con expositor oval sencillo, que acoge una reliquia de San Antonio de Padua. Es posible que esta pieza sea producto nacional, imitando a los relicarios italianos. Siguiendo con estas piezas que alcanzaron un notable éxito, la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora en Lekeitio conserva un par de ellos, uno de los cuales llegado mediante una donación particular. El primero (nº inv. 610) se asienta sobre una peana de madera de

Relicario de Karrantza (Biañez) (nº inv. 615)

silueta sinuosa, apoyado sobre patas a modo de ces con vegetales. La parte inferior incluye un espejo con el texto de donación: DADIBA / DE D. PEDRO VILLAREAL / AÑO 1745. El donante fue un destacado ingeniero vasco, caballero ilustrado, que dedicó gran parte de su vida a estudiar y desarrollar proyectos de mecánica e hidráulica, diseñando varias presas[231]. Se asentó en Lekeitio, donde acometió varios proyectos de mejora en la villa, llegando a ser alcalde en tres ocasiones. Tras este texto la pieza asciende con más ces, palmas y hojas hasta el expositor. Este es oval, con reliquia de San Pedro, enmarcado por cenefa de espejos y cintas. Hacia mediados de siglo llegaría también otro relicario de este mismo tipo a la parroquia (nº inv. 611). Posado sobre una base de madera mixtilínea, las patas adoptan forma de ángeles alados con

231 Su obra más destacada fue *Máquinas hydraulicas de molinos, y herrerias, y gobierno de los arboles, y montes de Vizcaya*, Madrid, 1736. Hay varios autores que tratan sobre este personaje, entre ellos SILVÁN LÓPEZ-ALMOGERA, Leandro, "Don Pedro Bernardo Villareal de Berriz, un precursor de Peñaflorida", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 41, nº 3-4, Donostia-San Sebastián, 1985, pp. 523-529.

garras de felino sujetando esferas, rodeadas por rocalla y ces. Entre estas figuras hay un espejo oval cercado por rocalla, que contiene inscripción sobre propiedad: SOI DE LOS COFRADES / MARE(S) DE SN. PEDRO / DE LEQUEITIO. Sobre esta cartela la pieza es estrecha ciñendo una hoja arrocallada, y por encima se disponen los atributos del titular de la cofradía: mitra, llaves cruzadas y báculo. Continua con más hojas rizadas, rocalla y espejos, rodeando al expositor circular, con ráfaga de nubes. Por encima se corona con una cabeza de angelito alada y una cruz de brazos vegetales con potencias. El trabajo de repujado de este relicario es notable, y debió de haber sido producto de un obrador de primer orden, que si no fue italiano, pudo ser por ejemplo cordobés o zaragozano, en donde se copiaron aquellos modelos[232]. De procedencia segura romana es otro relicario de la iglesia de San Andrés de Biañez en Karrantza (nº inv. 615), de plata en su color con algunos detalles sobredorados. Se asienta sobre una peana de madera de perfil mixtilíneo y moldurada en varias alturas. El apoyo de esta pieza es plano, siguiendo el perfil mixto de la peana. A los lados lleva dos ces con vegetales en los extremos, que flanquean a una cartela con inscripción del nombre del donante: DN. ML. / DE / HERNAIZ. Superado este pie, se añade una pieza moldurada dorada, y continua con ornato de espejo oval entre ces, y expositor. Esta zona incluye vegetales, ces y sartas de flores entre las que asoman un par de cabezas de angelitos aladas, y por detrás seis grupos de rayos rectos de distinta largura y sobredorados. El espacio para la reliquia se rodea por marco mixtilíneo con ces, también dorado, conteniendo en el interior dos reliquias. El relicario no lleva punzones, pero sabemos que es italiano por el texto manuscrito que hay por reverso: Francesco …. / …. / fecit / Roma / 1779. Este tipo de obras tuvieron muy buena acogida, pues eran piezas muy vistosas, algunas de notable tamaño, que tampoco resultarían muy caras, pues están trabajadas por una cara sobre una plancha de plata, colocada sobre una base de madera. Los modelos más ricos además de estar sobredorados, podían incluir esmalte. Es el caso de un relicario romano perteneciente a la cofradía de la Vera Cruz de la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 617)[233]. Se apoya en tres patas con ces, su perfil es esbelto y muy movido, cargado de tornapuntas, aletas y ces, con alguna venera y rocalla. Las superficies interiores se cubren en parte con esmalte azul, y otros detalles ornamentales de plata en su color, que logran un efectivo contraste con el resto: una venera y una ráfaga de rayos alrededor de un Sagrado Corazón en el astil, dos ramas cruzadas en la base del expositor, rocalla por el exterior de éste y rematando los brazos de la cruz cimera. El expositor, de perfil sinuoso, no contiene reliquia, que ha sido sustituida por una lámina con el rostro de Cristo. Este relicario fue adquirido en Roma en 1848, pero de acuerdo a su estilo y decoración, se enmarca dentro del rococó. Estos relicarios de tipología italiana constituyen el grupo más amplio que se conserva, pues las demás piezas presentan formatos diversos.

Considerada una de las obras del rococó más tempranas en Bizkaia, contamos con un relicario del Lignum Crucis de la iglesia de San Juan de Molinar en Gordexola (nº inv. 612). Se apoya en un pie redondo, con pestaña lisa, cuerpo abocelado recorrido por hojas repujadas y segundo nivel en talud con campos para rocalla. El astil es una pieza esbelta, con nudo de tres facetas, decoradas con ces en las aristas y espejos al centro. El expositor es de silueta sinuosa triangular, bastante aplanado, con elementos repujados de ces con rocalla, y algunos apliques dorados con símbolos de la Pasión (paño con la Santa Faz, túnica, guante, cáliz, corona de espinas, martillo, tenazas…). Por el anverso rodean a un expositor en forma de Crucififo, con cartela encima que dice: *Ecce F / Lignum / Cruzix*, y por el reverso lleva a Cristo en la cruz. Sobre la pestaña del pie desarrolla también inscripción de donación: A DEV(OCI)ON DE D(O)N FRANZ(IS)CO ANT(ONI)O DE ESTRADA Y VGARTE. AÑO 1759. El donante nació en esta parroquia de Gordexola en 1724[234], aunque es posible que se marchara de allí, pues con posterioridad no figura en los libros sacramentales de la iglesia, ni hemos hallado otras noticias documentales sobre él. Tampoco hemos encontrado noticia de este relicario en los libros de fábrica del templo, y no podemos descartar que fuera obra vizcaína.

Otro de los relicarios rococó de tipo ostensorio, se expone en el Museo Margarita María de Berriz (nº

232 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Relicarios romanos en Navarra", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 661-171.

233 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 80; GARCÍA DE MENDOZA, José Mª, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, pp. 40 y 46.

234 AHEB, libro de bautizados de San Juan de Molinar, Gordexola, 1718-1731, fs. 82v-83r.

inv. 613). Se alza sobre un pie ovalado de perfil bulboso, decorado con ces, hojas y rocalla. El astil resulta muy delgado, en una sucesión de gollete, nudo periforme y cuello troncocónico con arandela superior. El expositor es también ovalado, cercado por ráfaga recortada de rayos rectos en alternancia con candeleros, y cruz de remate con brazos vegetalizados. En la pestaña del pie lleva marca de Zaragoza (+Cesae) y de un platero apellidado Palacios, seguramente Pedro o Tomás[235], que realizaría esta pieza en la década de los años 60, cuando estuvo en uso aquel punzón de la ciudad.

Mientras los modos del rococó se asentaban con fuerza en las platerías peninsulares, se fueron gestando en paralelo otras propuestas que tendrán su culmen con el Neoclasicismo. En los obradores bilbaínos, por ejemplo, parece que se desarrolló un modelo de pie y nudo facetado, bautizado con el nombre de "rosa de Francia"[236], cuyos primeros tipos arrancaron en una fecha temprana, los años 60. Así lo vemos en un relicario de la iglesia de San Antón (nº inv. 614)[237], de tipo ostensorio, donde se combinan elementos decorativos del repertorio rococó con estos nuevos arreglos. El pie abombado es poligonal de doce lados, decorado en su mitad inferior por un fino burilado con roleos y lirios, sobre fondo mate. El astil incluye dos piezas bulbosas alrededor del nudo, facetado en "rosa de Francia". Pie y astil resultan severos, moderados y limpios, mientras en el expositor se ha volcado en mayor grado el gusto tradicional rococó. El expositor es oval rodeado por enmarque de formas auriculares, con ces, rocalla y tornapuntas, y en la cima la tiara y llaves de San Pedro. Por el reverso se repiten estas mismas armas, pero buriladas, y su alrededor corre inscripción de propiedad: DE LA VENERABLE CONGREGACIÓN DE SAN PEDRO DE LA VILLA DE BILBAO. En el pie se añade la fecha: 1761. No hay marcas, pero este modelo, distinguido sobre todo por el nudo y el astil, fue una creación propia de los talleres bilbaínos.

La última de las tipologías representada en los relicarios del barroco en Bizkaia, recuerda a los modelos medievales del norte de Europa, con la reliquia situada en un expositor tubular. En Abadiño hay un relicario de San Torcuato que sigue este formato (nº inv. 608). Se levanta sobre un pie redondo, con pestaña baja lisa, y un cuerpo abocelado recorrido por gallones grabados, al que sigue otro ataludado con puntas de diamante y círculos burilados. El astil es corto, con nudo en ánfora sin decoración. La parte de mayor interés es donde se expone el supuesto hueso del brazo de San Torcuato. Es un largo expositor de vidrio tubular, cerrado por abajo con pieza cilíndrica lisa, y por arriba con cúpula bulbosa, grabada con gallones en el primer nivel y con hojas en la cima, donde también va un balaustrillo fundido. Este peculiar contenedor es obra vitoriana, de Manuel Llorente, tal como deja ver la marca en el pie (LLOR/ENTE).

Relicario de Gordexola (nº inv. 612)

Ya hemos visto, como alguno de los relicarios no estaba confeccionado de plata. En estas piezas se solía buscar un resultado final aparatoso, destacado, y para ello no era preciso emplear demasiados recursos económicos. Un relicario de metal con un buen acabado dorado o pla-

235 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX", en *Cuadernos de investigación: geografía e historia*, t. 2, fasc. 1, Logroño, 1976, pp. 91 y 95.

236 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 83.

237 Id., p. 79; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

teado, o con un porte vistoso, cumplía con el cometido que se perseguía, de exposición y veneración de las reliquias con dignidad.

Respecto de otros relicarios que pudieron existir en los templos, resulta complejo rastrear sobre ellos, ya que con esta denominación se hace referencia al lugar donde se guardaba la Sagrada Forma, y por tanto hace alusión al viril, a la custodia, al hostiario o a los copones, de lo que hay múltiples alusiones. Entre los documentos que dan noticia acerca de relicarios, como contenedores de reliquias de cuerpos santos, podemos citar los "dos relicarios de plata con sus caja" que recibieron en el convento de Larrea en Amorebieta-Etxano en 1727, procedentes del legado de Dª Teresa Francisca de Mudarra y Herrera, y la "cruz de plata de una tercia de altura, en la que se incluía un pedazo del cilicio de San Francisco de Asís, guarnecido de filigrana de plata sobredorada, con su auténtica", llegada en el mismo legado[238]. Parece que en el ámbito particular algunas familias atesoraban relicarios, aunque en pocas ocasiones se puede concretar qué formato tenían. El matrimonio de Juan Bautista Poubei y Ana Mª Broune, contaban con "un Relicario ochavado y sobredorado con la efixie de nra [nuestra] señora de la Soledad… ottro Relicario tambien sobredorado con su Agnus… otro relicario mas pequeño tanbien dorado Con su agnus… tres Relicarios y una cruzesilla… ottro Relicario sin dorar con sus reliquias… un Relicario de oro con su Cristtal… un Relicario con una Ymajen de nra [nuestra] Señora"[239]. En la tasación de bienes de Mª Francisca Aspiunza de 1747, se anotaron dos relicarios, uno de ellos de plata sobredorada[240]. En 1750 se confeccionó un relicario de plata para alojar una reliquia que había enviado Manuel Terreros a la ermita de San Pantaleón en Zalla[241]. En el inventario de bienes de María de Lexarza, de 1753, se registraron "tres relicarios de plata sobre dorados… un relicario quadrado de filigrana de plata sobredorada… otro relicario de plata blanca… otro relicario de plata a modo de un pilar"[242]. También eran de propiedad particular "un Relicario guarnecido de cristal por arriba y de nacar por abajo en qe [que] se halla el marto [martirio] de Sn [San] Sebastian… otro relicario del mismo Sto [Santo] con su autentica… un relicario de Sn Camilo de Lelis… un relicario al parecer de oro con la efigie de No Sr atado a la columna y de Sn Franco de Paula… un relicario de Agnus engastado en plata filigranada… otro relicario filigranado de Zacarias con un sello de Plata… un relicario filigranado de plata con la efigie de Sta Ysabel con sello sello de lacre… un relicario de Sn Sebastian con su autentica/ y a la vta [vista] sello de lacre… Dos relicarios de plata filigranados con sus peanas de caliz sobre doradas y sobrepuestos en ellas filigranados… una reliquia de plata filigranda con peana de triangulo", todos del ajuar *postmortem* del marqués de Villarías de 1767[243]. En Orozko el año 1768 se recibió una reliquia de San Antolín, procedente de Palencia, para la ermita de San Antolín y Santa María, para lo cuál se hizo "un relicario de plata, dorado a trechos, labrado a cincel, de pie y basa redondos con la cebolleja labrada en salomónico, entre dos cristales ovalados con biseles labrados"[244]. El año 1773 Federico de Alzedo, natural de Sopuerta y residente en Valencia, donó una reliquia de San Francisco de Asís en un relicario de plata afiligranada a la iglesia de Mercadillo de Sopuerta[245]. En Berriz, la iglesia parroquial de San Juan recibió en 1780 "un primoroso relicario filigranado de valor de 620 reales, reliquia de San Sebastián mártir, con su auténtica", remitido por el canónigo de Murcia, D. Sebastián de Andiconagoitia, natural de la localidad[246]. En 1787 la iglesia de Santa María de Gatika pagó 414 reales y medio por un relicario de plata con una reliquia de San Bartolomé con su auténtica[247]. La iglesia de San Antón de Bilbao contaba en 1791 con "un relicario de Sn [San] Anttonio Abad"[248]. Y el mismo año la parroquial de San Lorenzo de Maruri pagó 40 reales por un relicario de San Lorenzo[249].

238 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, p. 150.
239 AHPV, notariado, 2682, Carlos Achutegui, fs. 50r-84v.
240 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r y 149v-153r.
241 AHEB, cuentas y visita de la ermita de San Pantaleón, Zalla, 1725-1809. Cuentas del 14 de agosto de 1750, sf.
242 AHPV, notariado, 2689, Carlos Achutegui, fs. 582r-612r.
243 AFB, familias, Marqués de Villarías, 2731/018, fs. 1r-12v.
244 CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko*, Bilbao, 1997, p. 240.
245 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Mercadillo, Sopuerta. Papeles varios 9.
246 AGUIRREBEITIA DE SANTA TERESA, Severino, *Nuestra Señora de Andicona en Berriz (Vizcaya). Su imagen, su santuario, su culto*, Vitoria, 1953, p. 245.
247 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gatika, 1787-1904. Cuentas de 1787, sf.
248 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.
249 AHEB, libro de fábrica de San Lorenzo, Maruri, 1692-1791. Cuentas del 4 de junio de 1791, sf.

Corona de Elorrio (nº inv. 618)

Coronas

A diferencia de lo que sucedía en siglos anteriores, durante la etapa del barroco las imágenes se engalanaron con todo tipo de vestidos llenos de bordados, joyas y aderezos para el rostro o la cabeza que incrementaban su aparatosidad y les dotaban de riqueza y majestad. Sin duda, detrás de ello estaba el impulso dado al culto mariano, su veneración pública y el deseo de enaltecer a las imágenes.

En Bizkaia contamos con varios ejemplares de coronas, que en un primer momento van a seguir codificando los elementos del XVII para ir evolucionando hacia motivos más complejos, con mayor exuberancia. Se conservan piezas labradas en talleres de primer orden, pero contamos igualmente con otras obras menos diestras que ponen de manifiesto las capacidades económicas de los templos o la maestría de sus artífices.

Seguramente realizada hacia los años finales del siglo XVII, es una corona de Elorrio (nº inv. 618), que muestra una labor de repujado de calidad. Lo más sencillo es el aro, moldurado por abajo, y decorado con puntas de clavo romboidales, sobre el que corre una banda con láurea. El cuerpo principal es de perfil cóncavo, lleno de hojarasca y acantos entre los que asoman cabezas de angelitos aladas. La misma decoración se plasma en el imperial. La ráfaga lleva orla de nubecillas, con dos angelitos arriba flanqueando a la paloma del Espíritu Santo, y todo enmarcado por cordoncillo sogueado. Se ciñe con rayos rectos y serpeados con estrellas, alternos. No parece tener marcas, pero la plasticidad del ornato hace pensar, por ejemplo, en un taller andaluz, desde donde acaso fuera enviada por alguno de los elorrianos emigrados. Sin embargo, muy pocas piezas van a competir con esta corona en calidad. En Lekeitio hay una corona del Niño que se labraría hacia el cambio de siglo, mucho más sencilla (nº inv. 619). Se trata de una sencilla lámina de plata calada, con motivos de ces enfrentadas y alguna hoja, sin imperiales ni ráfaga. Así mismo de las primeras décadas del siglo XVIII, el Museo de Arte Sacro de Bilbao conserva otra corona de factura sencilla (nº inv. 622). Además de estar algo desbaratada, el trabajo de repujado es muy modesto, y lo mismo el modo de armarla. El aro lleva óvalos y rombos alternos grabados, y se cerca con molduras lisas arriba y abajo. Su cuerpo está formado por parejas de ces enfrentadas alrededor de óvalos, sobre las que hay algunos vegetales y veneras. Lleva seis imperiales rectas, decoradas con hojas carnosas y flores, que convergen en el centro. Ahí va una esfera moldurada en el ecuador, rematada por cruz con perinolas. Un platero poco fino podría estar detrás de esta obra. Con este mismo esquema compositivo, pero sin potencias, Nuestra Señora de Udiarraga en Ugao-Miraballes porta una corona de hechura algo mejor compuesta, aunque muy codificada (nº inv. 621). El aro muestra los habituales óvalos y rombos alternos, y el cuerpo se organiza con ces enfrentadas alrededor de espejos ovales, sobre los que van vegetales. Sin duda, en este tipo de obras se percibe cuales eran los templos que contaban con las rentas más desahogadas, o los que fueron receptores de dádivas de sus parroquianos. Villas como la de Elorrio, que contaron con importantes caudales llegados desde las colonias o desde Andalucía, se beneficiaron con la llegada de piezas de orfebrería para sus templos. Es posible que otra corona de la parroquia de la Purísima de Elorrio tenga este origen andaluz (nº inv. 625). El aro tiene una pestaña lisa y encima una cenefa de trama romboidal con láurea en la que se intercalan algunas flores. El cuerpo incorpora ces y vegetales entrelazados, alrededor de espejos ovales y de cabecitas de ángeles aladas, rematándose en jarroncillos abalaustados. La imperial es de silueta compleja, con ces y tornapuntas, ocupando el espacio interior espejos ovales y puntas de diamante. Alrededor se dispone la ráfaga, con cerco de nubes con angelitos y rayos rectos y flameantes alternos, los primeros con estrellas en los extremos, la mayor parte perdidas. En el centro remata en esfera con cruz de sección romboidal y perinolas. La ca-

lidad del metal, y sobre todo la pericia demostrada en las labores ornamentales, nos llevan a pensar en un platero muy diestro, foráneo, pero sin embargo dejó sin marcar su obra. Hacia mediados de siglo se fueron incorporando los elementos del rococó, aunque el esquema de las ces nunca dejó de emplearse. Por esas fechas se realizaría una corona del Niño Jesús de plata sobredorada de Lekeitio (nº inv. 623). El aro es liso, y el cuerpo está calado con ces, de poca gracia, que flanquean flores y alguna hoja. Entre ellas se añaden cabujones de pedrería, aparentes pero groseros. Lleva dos imperiales, decoradas con las mismas flores, que se cruzan en el centro donde va una potente esfera con cruz. De las pocas piezas que están marcadas, se conserva una corona de la Virgen de Begoña, que además es pieza bilbaína de no baja calidad (nº inv. 626)[250]. Está realizada de plata y bronce, y resulta muy espectacular. Sobre un aro recorrido por pequeños gallones, con detalle de palmas y venera en el frente, muy discreto, se levanta un cuerpo que incluye óvalos dorados cercados por ces, tornapuntas y vegetales, de formas muy sinuosas. Encima se posan las figuras de cuatro angelitos fundidos y dorados, y entre ellos arrancan las imperiales, de perfil de curvas y contracurvas, muy sólidas y acompañadas por hojas y las figuras fundidas de cabezas de angelitos aladas. Una solución poco convencional en estas piezas. Se unen en el centro, rematándose en una representación solar. La ráfaga es de rayos rectos de distinta largura con alguna estrella de remate, hechura más propia del Neoclasicismo, delante de la cuál hay una pareja de angelotes y cerco con hojas, ces y flores muy sinuoso. Culmina en ráfaga con la paloma del Espíritu Santo, tras la que continúa la estructura de perfil movido hasta rematar en una cruz compleja, de bordes vegetalizados con potencias. Como decíamos, en la base lleva la marca del platero, el bilbaíno Pascual Elorriaga (P/ELORIA/GA), quien la realizaría antes de 1753, pues en un grabado de Ignacio de Albiz de esa fecha la Virgen ya aparece con ella[251]. Otra pareja de coronas de tipo imperial muy vistosas, se guardan en la ermita de Nuestra Señora de la Antigua de Ondarroa. La de mayor porte pertenece a la Virgen (nº inv. 627), está sobredorada, y cuajada de ornato repujado y cincelado, al que se añaden algunos apliques de pedrería colorista. El aro es estriado por la parte inferior, pero en él predominan las hojas con rocalla y los cabujones de colores. El cuerpo es de perfil bajo, con ces, tornapuntas y hojas decoradas con rocalla, más la pedrería. Tiene dos imperiales con el mismo repertorio ornamental, que se cruzan en el centro donde apoya parte de la ráfaga. Este elemento muestra la superficie trabajada en concordancia con el resto de la pieza, y lleva ráfaga de rayos rectos entre los que se intercalan ces con rocalla y piedras en medio. Además de vistosa es un buen trabajo orfebre, que está punzonado con las marcas de la ciudad de Sevilla, del marcador Nicolás de Cárdenas (DCARDN), junto a un animal (cerdito o lobo) mirando a la izquierda, que es también su marca[252], pero no hay rastro del artífice. Haciendo juego con esta corona, de menor formato, está la del Niño Jesús (nº inv. 628). Sigue el mismo patrón compositivo y ornamental, con mayor protagonismo de la pedrería. Y se remata por una cruz de brazos vegetalizados. A esta pieza no le hemos visto marcas, pero sin duda es pareja de la anterior, labradas entre 1756 y 1767, cuando Cárdenas empleó esa variante de su sello. Fue frecuente encargar la pareja de coronas, para la Virgen y su Hijo, pero lamentablemente no suelen conservarse ambas piezas. En Arrieta encontramos otro conjunto, no tan relevante, de la ermita de Nuestra Señora de Jainko. La corona de la Virgen (nº inv. 629), mantiene un perfil redondeado, con aro, cuerpo bajo y seis imperiales, recorridas y caladas por ces y tornapuntas contrapuestas, alrededor de las que circunda rocalla. En la cima se corona por media esfera que lleva una cruz de brazos vegetales con potencias. Las labores ornamentales se ajustan al catálogo rococó, pero no son tan diestras como sucede en otras piezas. La corona del Niño (nº inv. 630) es prácticamente igual, rematando en esferita con cruz de sección romboidal y perinolas. Carecen de punzones, pero seguramente serán obra vizcaína. Podría ser también de taller local otra corona de la parroquia de la Alboniga en Bermeo (nº inv. 624). Es de tipo imperial, tiene aro con sogeado que enmarca cenefa con láurea y cuerpo calado con vegetales sinuosos y ces. Lleva dos imperiales con hojas y flores repujadas, y ráfaga calada con hilera de flores y rayos rectos y curvos alternos, algunos con estrellas de remate. En Gizaburuaga la ermita de Nuestra Se-

250 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, ESTEBAN, Raúl y ORTEGA, Hektor, *Begoña. Historia, arte y devoción*, Bilbao, 2013, p. 124.

251 AFB, G0339, grabado de la Virgen de Begoña; MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, p. 363.

252 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 360-361.

ñora de Oibar guarda una corona de la Virgen (nº inv. 631)[253], esta sí, obra marcada por un maestro vizcaíno. Descansa en un aro con cenefa estriada, otra de espejos ovales, y entre ellas burilados de rombos y círculos alternos. El cuerpo está calado con parejas de ces enfrentadas alrededor de veneras y flor en medio, incorporando éstas cabujones de pedrería. Tiene dos imperales de perfil recto, con flores de repujado muy discreto, y piedras azules en la base. Se cruzan en la cima, rematándose con cruz de brazos vegetales y potencias. En una de las imperiales está marcada con FVENTE, seguramente correspondiente al platero durangués Andrés de la Fuente, el mayor. Se ha querido enriquecer a la pieza con los apliques de pedrería, pero el trabajo platero es bastante modesto. Y lo mismo sucede en otra corona de la iglesia de Santa María de Urduliz (nº inv. 632), en la que se mantienen los espejos arrocallados y las ces, pero resulta una obra muy secundaria. Los artífices locales parece que, en general, no alcanzaron la destreza que demostraron en otros centros peninsulares, y se imitaron sus modelos con resultados desiguales. Seguramente esto sucedió en Ondarroa, donde la anterior parroquia de la Antigua contaba con dos coronas sevillanas de calidad, que fueron reproducidas unos años después por un platero de la zona. Son un juego de corona para la Virgen (nº inv. 635) y otra para el Niño (nº inv. 636), de plata en su color. Son de tipo imperial, con decoración de eses, ces y rocalla, repartidas por el cuerpo, las dos imperiales y el interior de la ráfaga. El halo copia al de la corona sevillana, combinando los rayos rectos entre los que hay botones de rocalla y ces. La pieza para el Niño es aún más modesta, con las mismas labores repujadas del repertorio rococó. En ambas piezas se prescinde de los botones de pedrería. La pieza mayor lleva marcas del platero José Antonio Arpide (ARPIDE), vecino de Mutriku (Gipuzkoa), que en las últimas décadas del siglo XVIII se movió por Ondarroa y otras parroquias de su área. De mucha mejor calidad es otra corona de Gordexola (nº inv. 633), también de artífice local, de plata en su color y sobredorada. Lleva un aro con bordes sogueados, enmarcando óvalos y rombos alternos. El cuerpo incluye espejos rodeados de ces y hojas, con crestería de rocalla. Tiene cuatro imperiales de perfil en ese, decoradas con espejos ovales con rocalla y ces en los bordes, que se encuentran arriba junto a la ráfaga. Este elemento muestra en el interior orla de nubes con angelitos, y resplandor complejo, de rayos rectos, alternos con grupos de ces rematados en estrellas. En la cima lleva el triángulo de Dios Padre cercado por orla de nubes y resplandor de rayos rectos, con cruz vegetalizada encima. La corona está muy bien construida y muestra una labor de repujado notable, con un lenguaje rococó pleno. Está punzonada con el sello de Bilbao, del marcador Pedro Ramón Eguiarte (P/EGUIARTE) y del artífice Nicolás de Lecea (LECEA), quien la confeccionaría en la década de los 70. La última de las piezas es una corona del Niño de Jesús del convento de las mercedarias de Ibarra en Orozko (nº inv. 634). De plata en su color, cuenta con imperiales rematadas en esfera moldurada y cruz. Se apoya en un aro recorrido por orla de óvalos encadenados, el cuerpo lleva ces enfrentadas con espejos entre ellas y cintas de láurea colgantes en la parte inferior. La crestería por su parte muestra una serie de flores hexapétalas con botones ovales al centro. Las imperiales recurren a óvalos encadenados, flores y ces repujados. Se trata de una obra discreta, sin marcas, probablemente del último cuarto de siglo. Los esquemas asentados en el rococó permanecerán en las coronas superado incluso el siglo XIX, como veremos en otras piezas más adelante.

Corona de Ondarroa (nº inv. 627)

A este grupo de coronas se pueden sumar otras que tenían muchas imágenes en las parroquias vizcaínas. Sabemos que en 1714 la parroquia de San Pedro de Mungia tenía "una Corona de platta que tiene puestta, al presentte Y le ttiene Siempre, la Ymaxen de nra Señora La Anttigua, dos Coronas de platta que ttiene la Ymajen, de nra Señora, del rrosario, y su hixo, que declararon se

253 YBARRA y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 351, fig. 705.

Corona de Ondarroa (nº inv. 635)

Ysieron, de los efecttos de su Cofradia, Otra Corona que tiene La Ymajen de nra Señora del rrosario, que sale en las funsiones. de prosecsiones, que tanvien dixeron, se Yso de los efecttos de dha Cofradia, Ottra Corona de platta que ttiene el niño Jesus del Alttar mayor"[254]. El mismo año el platero Domingo de Eguiarte cobró por una corona de San José para la iglesia de San Pedro de Deusto[255]. El año 1725 la parroquia de Santa María de Güeñes compró una corona de plata para la imagen de Nuestra Señora, por 425 reales[256]. La iglesia de Santa María de Natxitua en Ea pagó 199 reales en 1763 por "una corona de persiana con sus galones de oro, forro de mital y sus fierros" que se había hecho para Nuestra Señora de la Consolación[257]. El platero Andrés de la Fuente hizo en 1767 una corona para la Virgen en la iglesia de San Andrés de Etxebarria[258]. En 1769 la parroquia de San Nicolás de Izurtza pagó 64 reales y 16 maravedís por una corona nueva de plata[259]. Otra corona de plata para la Virgen se adquirió en 1773 para la iglesia de San Pedro de Romaña en Turtzios[260]. En la parroquia de San Juan de Orozko se anotó en 1779 un descargo de 205 reales por una corona de plata[261]. Pedro Ramón Eguiarte recibió en 1781 la cantidad de 75 reales por una corona de plata para la Virgen de la Asunción, de la parroquia de San Juan Bautista de Murelaga (Aulesti)[262]. En San Pedro de Barinaga se pagaron 24 reales en 1783 por la corona de Nuestra Señora[263]. La iglesia de la Campa de Erandio contaba en 1713 con "dos coronas sobredoradas de Nuestra Señora de la Asunción e su hijo mas otra corona tamvien sobredorada de Nuestra Señora del Rosario de la Antigua mas otras dos coronas de plata de Nuestra Señora de Rosario mas dos coronas sobredoradas de nuestra Señora del Rosario que hagora nuevamente se ha echo con sus rayos y piedras para su lucimiento"[264]. La parroquia de Santa María de Lekeitio registró en el inventario de 1739 "una corona grande de plata sobre dorada, toda filigranada que sirve para nra sra de la Resurrección… una corona de plata filigranada de nra. sra. de la esclavitud… una corona de plata de nra. sra. que se halla en el coro… las coronas del Niño Jhesus y nra señora y la media luna de plata"[265]. La colegiata de Zenarruza en 1745 contaba con "dos coronas de plata, la menor para el Niño Jesús, y la maior para su Santisima Madre que estan colocados en el Altar Maior. Y otra corona de plata dorada y algo ajada para Nra. señora que se saca en Andas en las procesiones"[266]. En Bilbao el santuario de Begoña en el inventario de 1771 cita "la corona que tiene Nra. Señora de plata sobredorada y dos perlas calavasillas, en parte asi bien dorado y una joia de oro y diamantes; la corona de el niño Jesús, sobredorada, con doce rosas de diamantes en ella y una joya y rubíes"; y otras "dos coronas sobredoradas: la una grande de Nra. Señora y la otra de el Niño Jesús, ambas mal tratadas"[267]. Ese mismo año, en el inventario de la parro-

254 AHEB, libro de fábrica de Santa María y San Pedro, Mungia, 1699-1828.
255 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Deusto, Bilbao, 1702-1829. Cuentas del 30 de noviembre de 1714, sf.
256 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1718-1750. Cuentas del 27 de junio de 1725, sf.
257 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Natxitua, Ea, 1741-1881. Cuentas de 1763, sf.
258 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 5 de julio de 1767, sf.
259 AHEB, libro de fábrica de San Nicolás, Izurtza, 1677-1794. Cuentas del 30 de enero de 1769, sf.
260 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Romaña, Turtzios, 1762-1795. Cuentas del 15 de junio de 1773, sf.
261 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista, Orozko, 1761-1827. Cuentas del 23 de julio de 1779, sf.
262 AHEB, libro de fábrica de San Juan Bautista de Murélaga, Aulesti, 1702-1778. Cuentas del 16 de octubre de 1781, sf.
263 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Barinaga, Markina, 1741-1856. Cuentas de 1783, sf.
264 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 192.
265 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0460/0127.
266 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, pp. 112-113.
267 MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, apéndice, pp. 89-96.

quia de Deusto se anotaron "una corona de plata de nrâ [nuestra] Sra del Rosario… Una corona de plata y otra del niño en tres piezas… Tres coronas de plata que tienen San Josef Nuestras Señora y el Niño, Nuestra Sra de la Piedad otra corona también de plata de la Piedad, otra corona también de plata"[268]. En 1790 la iglesia de San Pedro de Lanestosa tenía al menos una corona del Niño Jesús, que fue vendida junto a otras alhajas, para sufragar parte de las obras del edificio, de acuerdo al mandato del visitador[269].

Diademas, ráfagas, media lunas

Otros complementos habituales en las imágenes del barroco, fueron las diademas, las ráfagas o las medias lunas, nuevas tipologías que, al menos en Bizkaia, parece que tuvieron su apogeo en el siglo XVIII. Vinculadas al culto a la Virgen, en general no alcanzan la calidad de las coronas.

En Elorrio la iglesia de la Purísima guarda una diadema de plata sobredorada (nº inv. 637), decorada al interior con cinta de rombos repujados, entre los que corren finos adornos burilados, enmarcada por orlas de sogueado. Tiene ráfaga de rayos flameantes y rectos terminados en estrellas, y perno en el centro para su sujección a la imagen. Igualmente sencilla es otra ráfaga del santuario de los Santos Antonios de Urkiola (nº inv. 641). La diferencia radica en el ornato vegetal más carnoso del interior, mientras el halo sigue la pauta de combinar rayos rectos y ondulantes. Un arreglo similar presenta una pieza de la parroquia de San Pedro de Dima (nº inv. 642), que lucía la Virgen Dolorosa. Tiene forma de media luna, decorada con espejos, ces y hojas con rocalla, rodeados por cenefa grosera de óvalos repujados. El halo es de chapa con rayos rectos y ondulantes, conservándose alguna estrellita. Esta discreta obra lleva marca del platero durangués FVENTE, seguramente de Andrés, padre. De mucha mejor calidad es otra diadema de Plentzia (nº inv. 644), perteneciente a la Virgen de los Dolores. En el cuerpo desarrolla labor de repujado y cincelado de calidad, con flores, hojas y un angelito alado arriba rodeado de rocalla. Todo cercado por cenefa de cordondillo. La ráfaga es esbelta, con rayos ondulantes en alternancia con otros rectos rematados en estrellas, siendo la estrella de la cúspide de mayor formato y más rica. El ornato de esta obra sitúa su factura superada la mitad de siglo.

En Areatza-Villaro la parroquia de San Bartolomé y el clausurado convento de franciscanas conservan varias diademas. Las piezas del convento son un juego de tres piezas, posiblemente confeccionadas en un mismo encargo, pues son obras del mismo autor. La primera es una diadema de la Inmaculada (nº inv. 638), cuyo formato difiere de las ráfagas más habituales. En este caso la media luna se cierra sobre sí, dejando un espacio para el rostro de la Virgen, a modo de rostrillo. Este cuerpo se decora con ces con rocalla y tres grupos de nubes, en donde se sitúan cabezas de angelitos aladas, fundidas y sobredoradas. La ráfaga es de rayos rectos de distinta largura, entre los que se alterna alguno ondulante, rematados con estrellas y cabujones de pedrería falsa. Es un trabajo vitoriano, pues está punzonado dos veces por Manuel Fernández de Valcorta (VAL/CORTA), cuya actividad en Bizkaia se ha documentado entre 1758 y 1774.

En el mismo lote se incluye una diadema mucho menos aparatosa (nº inv. 640), con el cuerpo recorrido por óvalos y puntas de diamante repujadas, rodeadas por un halo de rayos rectos y flameantes con estrellitas. De nuevo es pieza marcada por Valcorta. A ella se suma una media luna de plata en su color (nº inv. 639). Es totalmente lisa, con dos facetas, la del cuerpo exterior levemente convexa y la del interior más plana, también es obra del mismo artífice. Por otra parte, en la parroquia de San Bartolomé de esta misma villa, se conserva otra ráfaga (nº inv. 643), que aporta pocas novedades. La media luna interior se decora con botones redondos, tornapuntas y palmetas repujadas, ciñéndose con halo de rayos rectos de distinta largura, los de mayor tamaño rematados en estrellas facetadas.

Parece que no tuvieron tanto predicamento como las coronas, o al menos son mucho menos frecuentes en los inventarios parroquiales. En 1693 la fábrica de los Santos Juanes de Bilbao hizo un descargo de 125 reales y tres cuartillos al platero Matías del Villar, por la diadema de la Virgen de la Soledad que se había comprado en Madrid[270]. Y para la misma cofradía, este platero cobró 56

268 AHPV, notariado, 4968, Juan Domingo de Zarraga, sf.

269 SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Lanestosa*, Bilbao, 2005, pp. 559-560.

270 AHEB, libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz de la parroquia de los Santos Juanes, Bilbao, 1659-1739. Cuentas del 29 de abril de 1693, f. 76.

reales por otra diadema en 1722[271]. La iglesia del colegio de jesuitas de Bilbao tenía en 1717 "una diadema de Nra. Sra. de la Concepcion que se hallaba en el altar mayor… y dos aureolas de plata para las efigies de San Ignacio y San Francisco Javier"[272]. El mismo año la parroquia de Santiago anotó en su inventario de alhajas a "un niño Jesus Con su diadema de plata"[273]. Unos años después, en 1729, la cofradía de San José de este templo hacía inventario de su bienes, entre los que estaba "una Diadema que tiene el Patriarca Sn [San] Joseph en el Altar donde se halla colocado"[274]. En Errigoiti, la parroquia de Idibaltzaga compró una diadema de plata para Nuestra Señora de los Dolores en 1758, por la que pagó 150 reales[275]. Y en 1797 el platero Francisco de Sagastizabal recibió 44 reales por la diadema de la Soledad, en la iglesia de Santa María de Amorebieta-Etxano[276].

Sin embargo no todas las piezas eran de plata. En la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao, el inventario de bienes de 1786 recoge la existencia de "una diadema para imagen de plomo dorado… y un bultto con la imagen de la Concepcion y su diadema de cobre"[277].

Las referencias a medias lunas son aún más excepcionales, asociándose unas veces con coronas o junto a la imagen de la Virgen. En Lekeitio el inventario de 1739 recoge "un cerquillo o media luna de pta. que tiene el niño Ghesus… y otra media luna de plata"[278]. Y entre las alhajas del santuario de Begoña de 1747, se cita una "media luna de platta con un serafin en medio a los pies de nra [nuestra] Señora en su peana"[279].

Rostrillos

Recogido en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, se define como un "adorno que se ponían las mugéres alrededor de la cara, y oy se le ponen regularmente a las Imágenes de Nuestra Señora y de algunas Santas: y regularmente se hacen de aljofar"[280].

Rostrillo de Zenarruza (nº inv. 647)

Vinculados de nuevo a la devoción mariana, durante el barroco estos complementos dotaban a las imágenes de una apariencia lujosa y divina, que se acrecentaba si estas piezas llevaban pedrería, como era habitual.

En Lekeitio la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, cuenta con un rostrillo perteneciente a la Virgen de la Antigua (nº inv. 645). De perfil ovalado, está confeccionado en lámina de plata gruesa y está sobredorado. El aro se ciñe por contario y en el interior incorpora piedras preciosas (diamantes y esmeraldas), de talla muy fina. La ráfaga es calada y lleva labor cincelada de grumos con ces enfrentadas, que cercan cabujones con piedras granates, y se rematan en jarroncitos y otras ces más pequeñas. Parece que la pieza no lleva punzones[281]. En cualquier caso, el origen local parece descartado. Este rostrillo perteneció a la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y Esclavitud del mismo templo lekeitiarra, tal

271 Id., cuentas de 1722, f. 126v.
272 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, p. 82.
273 AHPV, notariado, 4673, Francisco de Mendive, sf.
274 AHPV, notariado, 3164, Manuel de Bolívar, fs. 154-158.
275 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Idibaltzaga, Errigoiti, 1723-1771. Cuentas del 23 de mayo de 1758, sf.
276 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Amorebieta, 1764-1815. Cuentas del 2 de noviembre de 1797, sf.
277 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.
278 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0460/0127.
279 AHPV, notariado, 2683, Carlos de Achutegui, fs. 252-267.
280 *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, tomo V, consultable en http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades
281 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

como se recoge en el inventario de 1772, "un cerco de plata que tiene en el rostro la dha [dicha] Ymagen (de la Antigua)"[282].

En Andalucía hubo una importante tradición de confeccionar este tipo de piezas, sobre todo engalanando a imágenes de vestir que procesionaban. En Ondarroa se conserva un rostrillo en la ermita de Nuestra Señora de la Antigua (nº inv. 646), que hace juego con una pareja de coronas, para la Virgen y el Niño, realizadas en Sevilla y punzonadas por Nicolás de Cárdenas entre 1756 y 1767 (nº inv. 627 y 628). El óvalo interior cuenta con un sencillo marco estriado, reservándose el mayor ornato para el exterior. Lo mismo que las coronas, está repujado con ces y vegetales con rocalla, incorporando varios botones de pedrería de colores. La última de las piezas es un rostrillo de la colegiata de Zenarruza (nº inv. 647), que despliega una importante labor de repujado. El marco interior lleva moldura de hojas buriladas, mientras la orla se llena de eses, ces y rocalla, sobre fondos de trama romboidal y otros matizados, alternando entre ellos algunas piedras de colores, engastadas. A pesar de su escasez, los rostrillos conservados son de una calidad notable.

Además sabemos de algún otro por la documentación, como los "cercos de plata" que tenían las efigies de San José, Santa Inés y Cristo, donados en 1756 por Inés de Goicoechea al convento de la Encarnación de Bilbao[283].

Ramilletes

En aquel ambiente de demostración pública del culto, en el que las procesiones jugaban un papel destacado, las imágenes no solamente se vestían, se engalanaban con los mejores mantos y se completaban con lujosas coronas o rostrillos. También los pasos procesionales en los que se llevaban o los altares donde eran veneradas las imágenes eran acondicionados con algunos objetos de platería. Entre ellos estaban los ramilletes, que imitaban a los ramos de flores naturales, pero de una forma mas lujosa y permanente.

Hasta la actualidad han llegado tres grupos de ramilletes de distintas parroquias bilbaínas. La catedral de

Ramillete de Bilbao. Catedral de Santiago (nº inv. 648)

Santiago conserva cuatro de estos floreros iguales (nº inv. 648). Están decorados por una cara, con un águila bicéfala en el centro, que lleva una cruz de brazos rectos y potencias en el pecho, y está ungida con corona de cuatro imperiales. A su alrededor hay labor calada, con flores y hojas muy sinuosos. No hay punzones, pero será una obra local de mediados de siglo.

En la parroquia de San Antón hay otra pareja (nº inv. 650), de formato más redondeado. Al centro, dentro de un óvalo de hojas, lleva una tau y debajo una campanilla, símbolos del titular del templo, rodeados por vegetales carnosos. Fuera de este enmarque se completa con grandes flores y tallos de silueta abultada. Procedentes de los Santos Juanes son el tercer grupo de floreros (nº inv. 649)[284], los únicos que ostentan marcas. Son iguales, de perfil ovalado sinuoso, con una casa en medio para el Agnus Dei, sobre el libro y con el lábaro, alusivo a San Juan Bautista, uno de los titulares de la parroquia. El fondo de este enmarque está matizado y se rodea por rocalla y borde estriado interrumpido por alguna hoja. Por fuera

282 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001.

283 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 320-321.

284 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 77.

la labor es de calados con flores hexapétalas y acantos movidos, que guardan simetría a derecha e izquierda, y una venera de rocalla como remate. La parte inferior, cuenta con un venera de gran tamaño perfilada por abajo con más hojas, ces y una flor. En este espacio es donde están las marcas: de Bilbao, del marcador Juan Agustín de Garín (A/GARIN) y del artífice (Ro), seguramente, siguiendo al profesor Barrio Loza, correspondiente a Manuel Ripando.

Estas obras resultaban vistosas, y no serían muy complejas para los plateros, ya que están trabajadas por una cara, sin necesidad de armazón ni otros soportes. En los templos vizcaínos se documenta la existencia de varios ramilletes ya desde mediados del siglo XVII[285], siendo los más tempranos los "seis curiosos Ramilleteros de plata con mis armas y nombre para que sirban al Altar" que envió Juan de Mañozca en 1644, desde México, para la iglesia de Santa María de Markina-Xemein[286]. De las fechas que ahora abordamos, sabemos de los "quattro ramilletes en las quattro esquinas" que había en las andas de plata de Santa María de Uribarri en Durango el año 1685, los más de 60 ramilletes que tenían las cofradías de Santiago en 1682, los 18 floreros de plata de los Santos Juanes en 1686[287]… Ya en el siglo XVIII, el santuario de Begoña atesoraba en 1714 "dos ramilletes mayores de plata con diez jarras de lo mismo… y diez y seis ramilletes pequeños de plata con sus peanas de madera plateada"[288]; en la iglesia del colegio de los jesuitas de San Andrés de la villa de Bilbao había en 1717 "treinta ramilletes para la ornamentacion de los altares, y doce ramilletes con su H. h. S. en medio"[289]; la iglesia de Lekeitio en 1726 tenía "variedad de flores de plata" que adornaban el altar mayor[290]; el año 1729 la cofradía de San José de la iglesia de Santiago de Bilbao, declaró tener seis ramilletes de plata[291]; en Elorrio en 1779 se contaron nueve florones de plata en el altar mayor[292]…

Sin embargo, el objetivo era el efecto, la durabilidad y el efecto plateado, que se podía conseguir con otras obras no necesariamente de plata. Por ejemplo sabemos que el Consulado tenía en 1767 "dos ramilletes de carton plateado" al pie de un crucifijo, otros "seis ramilletes pequeños de carton plateado" y "veinte ramilletes de carton plateado para adornar el altarmaior y el de nuestra señora de la consolacion" de la parroquia de San Antón"[293]. En 1786 la iglesia de los Santos Juanes contaba con, nada menos, que "quarentta y ttres ramilletes de cartton platteados medianos y crecidos los nuebe vastatnte usados o descompuesttos… y ocho ramilletes de flores por [-----] mui usados y quarenta y seis peanas de madera platteadas y pinttadas de varias figuras"[294]. Y en San Antón, aunque también tenían los de plata, en 1791 anotaron en el inventario "veintte y quatro Ramilletes de Carton plateados, maiores y menores"[295].

Rosarios

Fruto generalmente de donaciones particulares, llegaron diversas joyas a los templos, sobre todo a los que tenían titulares con las devociones más arraigadas, como Begoña. Pero no nos detendremos en el análisis de las joyas, que puede ser motivo de otro amplio estudio. Entre estos adornos personales, se contaban también rosarios.

Al ser piezas pequeñas, accesorias, pero valiosas, son escasos los ejemplares del siglo XVIII que se han conservado, a pesar de que se citan varios rosarios en los inventarios parroquiales.

Procedente de la parroquia de San Andrés de Zaldibar hay un rosario (nº inv. 651), compuesto por cuentas de plata, formadas por parejas de plaquitas lobuladas, que se combinan con algunas pequeñas chapas caladas. La cruz es de filigrana y brazos de sección redonda, con

285 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, pp. 454-455.
286 AHEB, parroquia de Santa María, Markina-Xemein, papeles varios, 2612/001, sf.
287 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 454-455, 647.
288 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.
289 Id., p. 82.
290 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 454.
291 AHPV, notariado, 3164, Manuel de Bolivar, fs. 154-158.
292 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 454.
293 AFB, instituciones, Consulado de Bilbao, 0037/008, fs. 68r-82r.
294 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.
295 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

potencias vegetales y un Cristo fundido vestido con faldón largo. Por encima de esta cruz, hay otras dos placas iguales, fundidas y caladas con la imagen de la Virgen. El otro rosario es de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Getxo (nº inv. 652)[296]. Lleva cuentas de azabache facetadas, con una placa de filigrana de motivos vegetales y geométricos, de la que cuelga la cruz. Esta pieza es plana, trabajada también en filigrana, con los brazos y las potencias lobulados, y un Crucificado fundido de anatomía adelgazada.

No puede descartarse que sean obras bilbaínas, pues en Bilbao se conoce la actividad de filigraneros desde las primeras décadas del siglo XVIII, como José Monzón, Vicente Solana, Atanasio de Palencia o el mismo Mariano de Garín.

En los inventarios particulares es habitual la presencia de rosarios. Así lo vemos en el de Manuel de Zubiaur que tenía en 1729 "un rosario de cachinbo engarzado en plata con unas medallas pequeñas"[297]; en el de José Ansoleaga del año siguiente se recogen "unos Rosarios de Jerusalem engarzados en plata, con un Santo Christo… y otros rosarios engarzados en plata, con un Santo Christo"[298]; el matrimonio de Juan Bautista Poubei y Ana Mª Broune, tenía en 1746 "quattro pares de Rosarios engarzados en platta"[299]; al año siguiente en la tasación de alhajas de Mª Francisca Aspiunza se valoran "unos Rosarios engarzados en plata"[300]; la viuda María de Lexarza en 1753 tenía entre una extensa lista de objetos de plata, "un rosario engarzado en plata con su Christo y la ymagen de nra [Nuestra] Señora del Pilar de plata"[301]; el inventario del marqués de Villarías de 1767, dejó anotados "doce Rosarios mayores y menores… y varios Rosarios de distintos tamaños"[302]; en los bienes que el platero Manuel de Goicoechea llevó al matrimonio con Josefa de Aquesola en 1770, había "tres rosarios engarzados en plata… un rosario engasttado con granos azules… otro dicho de plata con granos de Jerusalen con una cruz engastada a em ptta [plata]… y otro dicho con una Ymagen del Pilar"[303]; en 1797 Mariano de Garín realizó una tasación particular de alhajas de plata, que incluía "unos rosarios azules con su medalla… y otros dhos [dichos rosarios] con cruz"[304].

Algunas de estas piezas llegarían como regalos a las parroquias, que no eran elementos de la liturgia, y por tanto lo lógico es pensar que las fábricas dedicarían sus fondos a sufragar otro tipo de piezas de platería más aplicadas al culto.

En cualquier caso, en algunos inventarios parroquiales se mencionan rosarios. El año 1713 la iglesia de la Campa de Erandio tenía "unos rosarios de coral con siete paternósteres sobredorados"[305]; en el santuario de Begoña al siguiente año se citan un "rosario con su cruz de plata cuyos granos están filigranados que son sesenta y cinco y los seis mas sobredorados como tambien la cruz, otro rosario de plata con cincuenta y cinco cuentas y entre ellas las cinco doradas y una cruz de Santo Toribio con sus calzas de plata, otro de cristal engarzado en plata, como tambien otro de China y otro de coral con Paternosters de plata, y otro rosario de plata filigranado con su cruz y la imagen de la Concepcion de lo mismo"[306]; la ermita de Nuestra Señora de Aguirre en Plentzia, tenía en 1743 "cinco rosarios con sus Gargantillas"[307]; regalados en 1745 por el abad Escalzo a la colegiata de Zenarruza, estaban "seis Rosarios, tres grandes y tres pequeños correspondientes unos a otros para Hijo y Madre, dos engrazados en plata con quatro medallas de plata"[308]; en 1771 la parroquia de Deusto anotó en su inventario "unos Rosarios de plata sobre dorado también de nrâ [nuestra] Sra"[309]; al año siguiente en Lekeitio se citan "unos rosarios de plata de Sn [San] Pedro" pertenecientes a la cofradía de Mareantes de San Pedro[310]; en 1797 el clérigo Simón Pedro de Ochandategui, de Berango, dejó en su testamento "unos Rosarios con cadena de plata con cruz de oro, y una pieza pendientte deel… y unos Rosarios con cadena de oro, y cruz engastada"[311].

296 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 78.
297 AHPV, notariado, 3169, Joseph de Basauri, fs. 8r-76r.
298 AHPV, notariado, 5453, Manuel Galindez, fs. 335r-340v.
299 AHPV, notariado, 2682, Carlos Achutegui, fs. 50r-84v.
300 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r.
301 AHPV, notariado, 2689, Carlos Achutegui, fs. 582r-612r.
302 AFB, familias, marqués de Villarías, 2731/018, fs. 1r-12v.
303 AHPV, notariado, 2780, Martín Antonio de Arríen, fs. 95r-107v.
304 AFB, judicial, Corregidor, civil, JCR1487/007.
305 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 192.
306 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.
307 AHPV, notariado, 3909, Martín de Menchaca, fs. 32-24.
308 MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930, pp. 112-113.
309 AHPV, notariado, 4968, Juan Domingo de Zarraga, sf.
310 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001, sf.
311 AHPV, notariado, 1193, Juan Bautista Arias del Arco, fs. 136r-149r.

Puerta de sagrario de Bilbao. San Antón (nº inv. 654)

Puertas de sagrario

Dejando ya a un lado los elementos de adorno de las imágenes, en los templos se conservan otras piezas sueltas de plata, labradas en el siglo XVIII, dignas de mención. Entre ellas unas puertas de sagrario.

Seguramente hubo pocos tabernáculos o sagrarios construidos en plata, pues su factura no estaría al alcance de la mayor parte de templos. En su lugar lo más común era confeccionarlos en madera, dotándolos de acabados dorados o policromados, como conocemos. La solución intermedia era incorporar al sagrario una puerta frontal de plata. En Markina-Xemein, la iglesia de Santa María de Xemein mantiene una puerta de sagrario de plata (nº inv. 653), incluida en un retablo. Se trata de una lámina de plata en su color y sobredorada, que se decora con el Agnus Dei sobre el libro y con el lábaro, rodeado por roleos vegetales sinuosos. Y a ellos acompañan las palabras de la consagración, arriba: Hoc est enim Corpus meum. Y abajo: Hic est enim Calix / Sanguinis mei novi & aeterni / testamenti mysterium fidei / qui pro vobis & pro multis / estundetur in remifsionem / peccatorum. No resulta un trabajo excepcional, pero si es reseñable por su tipología, y por conocer cuando se labró, ya que en 1739 fue comprada a un platero de Vitoria-Gasteiz[312], al que se pagaron 442 reales[313].

La otra puerta de sagrario luce una labor orfebre mucho más destacada. Procede de la parroquia de San Antón de Bilbao, aunque en la actualidad se expone en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 654)[314]. La lámina de plata tiene forma rectangular con un remate semicircular, y se asienta sobre una base de madera. Muestra un tema muy adecuado para un sagrario como es la Última Cena, reflejando el momento en que Jesús está reunido con sus discípulos alrededor de la mesa. La escena se desarrolla en una habitación decorada en el fondo con telones y cintas colgantes, sujetas por borlones y decoradas con ces y flores buriladas. El espacio central lo ocupan todos los personajes y la mesa, organizados en los laterales y la parte trasera. La perspectiva se logra además con la ficción del suelo embaldosado, combinándose superficies en brillo y mate. Cristo ocupa el lugar central, va nimbado y está más holgado en su espacio, mientras el resto de figuras están más ajustadas, salvo las dos del primer plano. Las figuras no presentan caracterizaciones particulares, a excepción del joven barbilampiño a la derecha de Jesús, que será Juan. A pesar de la codificación de las figuras, en general resultan elegantes y están dotadas de movimiento y suavidad en las formas. El otro personaje al que se suele identificar es Judas, aunque en esta obra no está claro. Podría tratarse de una figura a la izquierda que dirige la mirada al espectador, o de la que está en el frente e inclina su cuerpo hacia atrás. Por otro lado, según

312 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1721-1797. Cuentas del 26 de febrero de 1740, f. 37; MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José de, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, p. 50.

313 AHEB, parroquia de Santa María, Markina-Xemein. Papeles varios, sig. 2622.

314 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 77; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Puerta de sagrario" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLíN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 260-261; OLABARRÍA, Anastasio de, *San Antón, escudo de Bilbao*, Bilbao, 1983, pp. 44 y 49.

el evangelio de Juan, también podría ser el que se coloca a la derecha en primera línea, que acerca su mano al pan. Carece de la habitual bolsa de dinero, un atributo que nos permitiría identificarlo. En la mesa se distribuyen cuatro platos, uno de ellos con el Cordero Pascual, dos trozos de pan, una copa, y el filo de un cuchillo tras el personaje de la derecha, un elemento que puede reforzar la hipótesis de que se trate del traidor. Este asunto queda relegado a un segundo plano, otorgando el protagonismo al asunto eucarístico. Debajo de la escena hay una cartela donde se reproducen las palabras de la consagración, ocupando un tercio del espacio, un rasgo de protagonismo propio de los sagrarios barrocos[315]: Hoc est enim corpus meum / hic est enim calix sanguinis / mei : noui & aeterni testamenti / mystérium fidei : qui pro vobis / & pro multis effundétur in / remissiónem peccatorum. Y a su alrededor se completa con ces, pámpanos y espigas, y en la cima una cabeza de angelito alado. La inclusión de este tipo de textos eucarísticos en latín, lo vemos en algunas sacras del rococó andalúz[316]. En la puerta se conserva el ojo de la cerradura, así como los pernos para las bisagras. La composición de la escena por su parte, hace pensar en una fuente gráfica del renacimiento manierista o ya del siglo XVII, seguramente italiano, recordando a grabadores como Gaspare Osello, Giorgio Ghisi y otros anónimos, aunque ninguno se ajusta del todo a este esquema. No hay punzones, y con anterioridad se ha relacionado con talleres andaluces o de la Corte. En la documentación se ha localizado la confección de un sagrario para el retablo de San José de la parroquia de Santiago de Bilbao, realizado por Manuel de Ripando en 1752[317]. Habíamos barajado la idea de que pudiera tratarde del mismo, ya que la fecha le puede ir bien, y también coincide en la iconografía de la Última Cena, sin embargo esta escena se especifica que debía ponerse "en el frente del predestral", mientras que "en lo exterior de la Puerta se podrá poner la Resurreccion del Señor, la Adorazion de los Reyes, o la Comunion de los Apostoles". No nos consta que se hubiera producido un cambio en la ubicación de las escenas, y la Cena se situara finalmente en el frente, por lo que estaríamos hablando de otro sagrario, que por otra parte, debió de ser una notable empresa, tal como revelan las condiciones. Además de lo citado para la realización del pedestral y el frontis, se añade que "en los costados se pondran las Efijies, o Ymagenes de dho [dicho] Joachin y Santa Ana, y encima de la corniza de dhos [dichos] costados hade poner las Efijies de San Pedro y San Pablo; que en los dos piolastrones se pondran arriba cavezas de seraphines con sus colgantes hasta donde corresponda; que en la corniza se pondran algunos sobre puestos, y seguridad, y encima de la corniza una cruz, y en las quatro Bolutas quatro Angeles sentados con atributos del santo; y que en los arbotantes se pondra la labor que mejor pareziere con dos angeles sentados, y encima dela media naranja una de las virtudes".

Noticias sobre otros sagrarios, se dan en los libros de fábrica e inventarios parroquiales, y así sabemos que en 1714 la iglesia de Begoña tenía un "sagrario de plata cenefa y caídas de lo mismo que estan en la capilla mayor"[318]. La iglesia de los jesuitas en Bilbao recoge entre las alhajas del templo en 1717 "una puerta del sagrario y una patena sobre ella"[319]. La cofradía de San José de la parroquia de Santiago de Bilbao contaba en 1729 en su retablo con "el sagrario que se halla en el mismo Altar Guarnezido de plata"[320]. En Amorebieta-Etxano la fábrica de Santa María pagó en 1772 por la puerta de plata del sagrario, la cantidad de 554 reales y 24 maravedís[321]. En el año 1786 la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao anotó en su inventario "dos chapas o puerttas de Sagrario de Platta que se halla la una en el Altar mayor y sobre ella una Aguila ttambien de Platta y la ottra en el Alttar de Nuestras Señora de la Soledad"[322].

Candeleros

Adornando a los retablos, en el presbiterio o junto al sagrario o la custodia, solían situarse los candeleros,

315 PEÑA VELASCO, Concepción de la, "El valor y el sentido de la palabra en el retablo", en *Revista electrónica de estudios filológicos*, IV, Murcia, 2002, en https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm

316 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 265-266; en MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús, "José Alexandre: Sacra central" en VV.AA., *El fulgor de la plata*, Bilbao, 2007, pp. 176-177.

317 AHPV, notariado, 3630, Juan Jerónimo Zugasti, fs. 158-161.

318 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.

319 Id., p. 82.

320 AHPV, notariado, 3164, Manuel de Bolivar, fs. 154-158.

321 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Amorebieta-Etxano, 1764-1815. Cuentas del 10 de junio de 1772, sf.

322 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.

candelabros o blandones. En Bizkaia se documenta su existencia desde la etapa medieval, si bien muchos de ellos eran de azófar, latón o fruslera[323]. Durante la etapa del barroco, se recogen varias referencias a este tipo de piezas de iluminación, encargadas por las propias fábricas parroquiales o llegadas a través de donaciones, algunas desde las Indias.

Al ser piezas accesorias, es posible que durante la recogida de plata para costear los gastos de la Guerra de la Convención, se entregaran estas obras antes que otros objetos directamente vinculados con la liturgia.

En la actualidad contamos únicamente con un juego de candeleros de la parroquia de la Natividad de Ondarroa (nº inv. 655). Se trata de un conjunto formado por media docena de piezas iguales, confeccionadas de plata en su color. Se levantan sobre un pie de tres patas, conformadas a modo de garras sujetando esferas aplastadas. Sobre ellas se desarrolla el pie de tres facetas cóncavas, de perfil sinuoso de curvas y contracurvas, decorado con volutas, ces y rocalla sobre un fondo escamado. La parte superior de esta base es convexa y sobre ella asienta una manzana aplastada y moldurada en el ecuador. El nudo es bulboso, recorrido por motivos rococós a buril, al que se añaden tornapuntas vegetales fundidas. Los elementos que completan este astil abalaustrado son bulbosos y abocelados, con la misma decoración del nudo. En la parte superior se asienta el platillo, redondo y escalonado, y el mechero, cilíndrico liso. No llevan marcas, aunque son piezas de interés más desde el punto de vista tipológico que por la calidad de su factura.

Esta escasez no da muestra de los que debieron iluminar en muchos templos, tal como certifica la abundancia en la documentación. En 1692 la parroquia de Gautegiz Arteaga anotó "seis Candeleros o blandones de plata que pesan uno con otro [diez]/ y nuebe libras y media"[324]; en 1696 la fábrica de los Santos Juanes de Bilbao pagó al platero Matías del Villar por cuatro candeleros de plata[325]; el mismo artífice hizo para la parroquia de Santiago seis candeleros grandes en 1702[326]; en 1714 el santuario de Begoña contaba con seis candeleros crecidos de plata[327]; y el mismo año en Mungia había dos[328]; la iglesia de los jesuitas de Bilbao en 1717 tenía ocho candeleros de plata, seis grandes y dos pequeños[329]; en 1728 Micaela de Romarate donó al convento de Sandamendi de Gordexola un candelero de plata para las festividades del Corpus[330]; la cofradía de San José de la parroquia de Santiago de Bilbao tenía en 1729 "seis candeleros de plata

Candelero de Ondarroa (nº inv. 655)

323 Hay muchos ejemplos, pero entre las noticias más antiguas está la donación que en 1492 D. Pedro González de Salazar, hizo para la capellanía de la Piedad de Galindo (Sestao), que entre otras cosas, incluía unos candeleros de azófar, en RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Sestao*, Bilbao, 2006, p. 295.

324 AHEB, libro de fábrica de la Asunción de Nuestra Señora, Gautegiz Arteaga, 1633-1695, fs. 148r-150v.

325 AHEB, libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz de la parroquia de los Santos Juanes, Bilbao, 1659-1739. Cuentas de 1696, f. 86v.

326 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas del 27 de noviembre de 1705, que recoge descargos desde el año 1700.

327 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.

328 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mungia, 1699-1828, fs. 21v-26r.

329 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, p. 82.

330 ROYO RUIZ, Marco Alfredo, *Gordexola*, Bilbao, 1997, p. 168.

crezidos que sirban para el Altar"[331], seguramente los que había realizado el platero Matías del Villar hacia 1721, que junto con una cruz, costaron 17.360 reales, cobrados en 1731[332]. El inventario de la iglesia de San Nicolás de Izurtza de 1732 recoge la existencia de dos candeleros de plata crecidos[333]; en Ispaster la iglesia parroquial tenía cuatro candeleros de plata en 1736, dos grandes y dos pequeños[334]; el mismo año en Santa María de Uribarri (Durango) había "ocho candeleros, quatro maiores y quattro menores, de plata"[335]; la parroquia de Lekeitio contaba en 1739 con "seis candeleros grandes, de plata, quatro medianos, y zinco menores tambien de lo mismo"[336]; en San Miguel de Arretxinaga en Markina-Xemein tenían en 1745 cuatro candeleros grandes y dos pequeños, de plata, con peso de 408 onzas[337]; la parroquial de Zeberio pagó 675 reales en 1762 por seis candeleros de plata[338]; la iglesia de Begoña sumaba en 1771 "diez candeleros: seis maiores que sirben en el altar maior y quatro medianos"[339]; en Amorebieta compraron seis candeleros de plata en 1779 a Juan Antonio de Vildósola[340]; en el año 1786 en los Santos Juanes de Bilbao tenían "dos candeleros medianos de platta y los pies triangulados labrados" además de otros cuantos de latón[341]; en Turtzios el año 1790 la iglesia de San Pedro de Romaña atesoraba "seis candeleros de plata, dos pequeños y los quattro restantes mayores"[342]; al año siguiente en el inventario de la parroquial de San Antón de Bilbao se cuentan varios candeleros de fruslera, de latón y de estaño, y dos candeleros de plata[343]; en una fecha imprecisa de fines del siglo XVIII al platero José Basozabal le encargaron la hechura de cuatro candeleros para el convento de Santa Clara de Castro Urdiales (Cantabria)[344].

En el ámbito doméstico sabemos de los "seis candeleros de platta de peso de ochentta y dos onzas y dos ochavas" que poseía el matrimonio Poubei-Broune en 1746[345]; al año siguiente en el inventario de bienes de Mª Francisca de Aspiunza se incluyeron "ocho Candeleros de plata"[346]; también sabemos de los "quatro candeleros de plata labrada con su cruz correspte [correspondiente] de mediana altura" que tenía el Marqués de Villarías en 1767[347]; y doce candeleros ochavados y otros ocho candeleros lisos antiguos tenía D. Ventura Gómez de la Torre el mismo año[348].

Atriles

Los atriles requieren un formato determinado para poder ser funcionales, por lo que su hechura estructural no se vio alterada con respecto a otros modelos anteriores, y es en la decoración donde se aprecia el estilo.

Aunque sabemos que hubo más ejemplares, en la actualidad contamos con pocos ejemplares. El más antiguo es de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio (nº inv. 657)[349]. Se trata de un atril con armazón de madera forrado con chapas de plata claveteadas a la estructura. Se levanta sobre cuatro patitas avolutadas que terminan en esferas molduradas, en cuyos cantos lleva adorno vegetal con algunos botones repujados. Los faldones y los laterales presentan silueta sinuosa, y son bastante lisos, incluyendo un motivo central, bien a modo de flor a los lados, bien con palmas cruzadas, con corona (frontal) o con estrella de ocho puntas (trasera). El asiento es rectangular con el respaldo rematado en chaflanes, que son la prolongación de los apoyos, en cuyas esquinas llevan rocalla. Al centro luce una tarja arrocallada y tim-

331 AHPV, notariado, 3164, Manuel de Bolivar, fs. 154-158.
332 AHPV, notariado, 2774, Carlos de Achutegui, fs. 77-79.
333 AHEB, libro de fábrica de San Nicolás, Izurtza, 1677-1794, f. 171r.
334 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, año 1736.
335 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Uribarri, Durango, microfilm D-038, f. 72v.
336 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, sig. N0460/0127.
337 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, p. 254.
338 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás de Olabarrieta, Zeberio, 1751-1802. Cuentas del 19 de febrero de 1762, sf.
339 MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, apéndice, pp. 89-96.
340 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Amorebieta-Etxano, 1764-1815. Cuentas del 28 de abril de 1779, sf.
341 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.
342 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Romaña, 1762-1795. Cuentas de 1790, f. 137r.
343 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.
344 AHPV, notariado, 4555, Francisco Oleaga, sf.
345 AHPV, notariado, 2682, Carlos Achutegui, fs. 50r-84v.
346 AHPV, notariado, 4568, Domingo Oleaga, fs. 113v-121r y 149v-153r.
347 AFB, familias, Marqués de Villarías, 2731/018, fs. 1r-12v.
348 AHPV, notariado, 3199, Antonio de Barroeta, fs. 383r-386v.
349 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; NIEVA SOTO, Pilar, "Primera aproximación al platero gaditano Juan Antonio Pastor (hacia 1700-1779), en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009,* Murcia, 2009, pp. 587-602.

Atril de Bilbao. San Antón (nº inv. 656)

brada, que aloja en el interior un corazón atravesado por una daga, atributo de la orden de San Agustín. La pieza está marcada en distintas partes, con punzones gaditanos, tal como estudió Nieva Soto. Son el de la ciudad de Cádiz, el del marcador Manuel Rodríguez Meuta (MTA) y el del platero Juan Antonio Pastor (PR coronadas). La confección de este atril se ajusta a las fechas de actividad del marcador entre 1731 y 1737[350]. No es tan exótico que piezas gaditanas llegaran al País Vasco durante este periodo, pues la ciudad empezó a destacarse desde mediados del siglo XVII en el comercio con las Indias, y muchos vascos se trasladaron allí sobre todo dedicados al comercio[351]. En el inventario de la parroquia de 1772, entre otras cosas, se enumeran las alhajas pertenecientes a las fundaciones de Juan Martínez de Alminagorta, donde se incluían dos atriles de plata[352]. No hemos hallado noticia de este personaje en la documentación de archivo, lo que quizás podría ayudar a contextualizar las obras, y determinar o no que se trata de las mismas.

Hay otros dos atriles que pertenecen a la parroquia de San Antón de Bilbao (nº inv. 656)[353], y son una producción local. A la base de madera, se añadieron láminas de plata con abundante decoración repujada. El respaldo, de forma rectangular, se llena con cuatro espejos arriñonados cercados por rocalla colocados en las esquinas, y entre ellos se distribuyen ces, eses y hojas muy movidas. En el centro luce un tondo con cenefa de láurea y cintas, en cuyo interior está el anagrama de Cristo, IHS, conformándose las letras con hojas. Sobre el texto hay una cruz, y bajo él tres clavos alusivos a la Pasión de Cristo. En los laterales, el frontis y la trasera se recurre a los mismos motivos ornamentales. El faldón delantero incluye además un espejo oval dorado en el centro, bajo el que hay una hoja que hace adoptar a la placa un perfil con doble escotadura. Por los lados se ha solucionado con sendas escotaduras semicirculares. El atril está punzonado en Bilbao, por el platero Manuel de Ripando (RIPAN/DO) y el marcador Juan Agustín de Garín (A/GARIN), cuya ocupación en el cargo se desarrolló entre 1753 y 1759. En el inventario parroquial de 1791, se citan "dos atriles enchapados en plata"[354], que pueden ser éstos.

La iglesia de Santiago y la de San Antón cuentan con sendos atriles gemelos (nº inv. 657 bis), llegados del convento de carmelitas de Toro (Zamora) aunque punzonados por el vallisoletano Reconcho (Carlos o José), avanzado el siglo XVIII.

En el templo santiaguista debieron tener así mismo unos atriles de plata, diseñados por el platero José de Asteiza en 1728[355], que sin embargo fueron realizados por Matías del Villar, quien cobró 10.000 reales, y los entregó al año siguiente[356]. Éstos pueden ser los "dos atriles de plata de el altar mayor", que figuran en el inventario de 1788[357]. En Begoña también contaban con una pareja en 1714[358]. No es muy habitual hallar atriles en los inventarios particulares, pero en el del Marqués de Villarías de 1767, había "un atril de plata labrada en lo exterior forrado en lo mismo"[359]. Las referencias a atriles en otros templos es a piezas realizadas de madera o de latón.

350 NIEVA SOTO, Pilar, "Primera aproximación al platero gaditano Juan Antonio Pastor (hacia 1700-1779), en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009,* Murcia, 2009, p. 597.

351 GARMENDIA ARRUABARRENA, José, *Cádiz, los vascos y la carrera de Indias*, Donostia-San Sebastián, 1989, pp. 128-130.

352 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001.

353 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 77.

354 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

355 AHEB, libro de fábrica de Santiago, Bilbao, 1656-1736. Cuentas del 30 de agosto de 1728, sf.

356 AHPV, notariado, 3941, Manuel de Rementería, sf.

357 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Alboniga, sf.

358 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.

359 AFB, familias, marqués de Villarias, 2731/018, fs. 1r-12v.

Guarniciones de las Ordenanzas de la Noble Villa de Bilbao (nº inv. 658)

Guarniciones de libros

Cuando se cita a los atriles, a veces se asocian con los misales. Resultan piezas lujosas y por tanto suelen pertenecer a iglesias o entidades de cierta importancia. Son pocos los libros encuadernados con apliques de plata que conservamos, aunque de calidad.

Procedentes de la parroquia de San Juan Molinar de Gordexola, el Museo de Arte Sacro de Bilbao expone una pareja de misales (nº inv. 659 y 660)[360]. Los libros se imprimieron en Madrid el año 1808, pero las placas de plata son de factura anterior, reaprovechadas. Seguramente se reutilizó una encuadernación de cuero ferreteado en oro, con los elementos de plata, para recubrir a unos nuevos misales. Estas tapas incorporan cantoneras de plata en su color, repujadas y cinceladas con espejos cercados por ces, elementos auriculares, alguna flor y rocalla. En el centro hay placa de perfil sinuoso, con ornato del mismo tipo, que encierra en un interior un óvalo que lleva por un lado, el Agnus Dei con el lábaro colocado sobre el libro y rodeado de ráfaga de rayos rectos, y por el otro, la cabeza de San Juan Bautista nimbado, sobre una bandeja, que es el titular del templo. Las placas están punzonadas en algunas rinconeras con la marca de Madrid villa y la de Madrid corte, ambas con la cronológica 73 debajo. No hay en cambio sello del artífice. Comparadas estas guarniciones con otras madrileñas labradas hacia los mismos años resultan piezas elaboradas[361], con una más que correcta labor de repujado.

El otro libro encuadernado con apliques de plata son unas Ordenanzas de la villa de Bilbao de 1711, adornadas con una tapas elaboradas en 1791, que se guardan en el mismo ayuntamiento bilbaíno (nº inv. 658)[362]. Estas cubiertas se forran con terciopelo granate, y sobre ellas se colocan las cantoneras, las placas centrales y los cierres, de plata repujada y cincelada. Lo más destacado es el motivo central, que por una cara lleva las armas de la villa y, por la otra, el escudo de España, con el de los Borbones en el centro. Ambos motivos se rodean de ornato asimétrico de ces y tornapuntas con rocalla, y ráfaga de rayos rectos en la parte superior. En este espacio superior, el escudo de villa se completa con dos cabezas de lobos que asoman por encima, junto a un espejo arriñonado y timbrado, mientras sobre el otro escudo hay espejo redondo coronado, con la fecha 1791. Las cantoneras son iguales e incluyen espejos aperados, con ces y rocalla, y los cierres son dos corchetes, en el mismo estilo. Estas chapas están sin marcar, pero podemos adscribirlas a los talleres locales.

En Lekeitio se conserva un misal (nº inv. 658 bis) rematado con apliques argénteos, que pudiera ser uno de los dos "misales forrados en terciopelo carmesi con broches y chapas de plata", pertenecientes a las fundaciones de D. Juan Martínez de Alminagorta que tenían en 1772[363].

Y el más antiguo de los conservados es uno de Bermeo (nº inv. 660 bis), fechado en 1758, que fue enviado tal como reza la inscripción del lomo, por Ignacio de Zurbituaga, natural de Axpe (Busturia) y afincado en Cádiz al menos entre 1740 y 1782, donde ocupó el cargo de director de grano y víveres de la Marina[364].

Tenemos noticia de otras encuadernaciones con apliques de plata en inventarios del siglo XVIII, como los "dos misales con forro de terciopelo encarnado y sus broches de platta" que había en Begoña en 1747[365]; el "misal guarnecido de plata labrada y forrado en lo mismo" y otro "misal forrado en terciopelo carmesí con sus chapas de plata", que tenía el marqués de Villarías en 1767[366]; en Bilbao la iglesia de Santiago tenía en 1788 dos misales forrados de terciopelo carmesí "con chapas y broches de plata"[367]; y la de San Antón contaba en 1791 con otros dos misales de iguales características[368].

Cántaras de elecciones

Otras piezas de uso civil son las cántaras de elec-

360 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 86.

361 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 166-167.

362 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 87; MAULEÓN ISLA, Mercedes, *La población de Bilbao en el siglo XVIII*, Valladolid, 1961, pp. 200-201 (fotografías).

363 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001, sf.

364 AHFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ03248/010, AJ03288/006 y AJ03289/006. También en AHFB, judicial, Consulado, mercantil, JCR0087/003, se le cita en un expediente de 1782 sobre la calidad de unas partidas de trigo llegadas desde Santander. Y en http://dbe.rah.es/biografias/57887/santiago-de-irisarri-zacarias .

365 AHPV, notariado, 2683, Carlos de Achutegui, fs. 252-267.

366 AFB, familias, Marqués de Villarías, 2731/018, fs. 1r-12v.

367 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Alboniga, sf.

368 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

Cántara de elecciones. Bilbao (nº inv. 661)

ciones, de las que ya vimos una confeccionada en 1647, perteneciente al ayuntamiento de Bilbao (nº inv. 301).

Destinadas a servir en las votaciones de los diputados y miembros de las distintas instituciones, suelen ser piezas sencillas, con casi nada de ornato, pues su objetivo era dignificar y vestir un acto institucional, pero buscando la sencillez y la sobriedad.

La segunda cántara de elecciones del concejo bilbaíno, se labró en 1723 (nº inv. 661), aunque realmente por entonces pertenecía a la anteiglesia de Begoña. Se trata de una pieza de silueta bulbosa, posada sobre un pie redondo de poco resalte. A los lados cuenta con sendas asas, de perfil en ce y terminaciones de hojas en la parte inferior. En este lugar es donde se sueldan al contenedor, y también lo hacen por la moldura de la boca de la cántara. No hay otra decoración que la leyenda grabada de la panza: BEGOÑA A DE 1723. Se cierra con tapa cupuliforme lisa, rematada en un aplique fundido en forma de flor hexapétala.

Este tipo de piezas no difieren mucho una de otra, y en ellas prevalece la funcionalidad sobre el aparato ornamental, prácticamente inexistente. Diez años después de labrar la cántara de Begoña, el Consulado de Bilbao encargó la suya (nº inv. 662)[369], que se expone en el Museo Vasco de Bilbao, y a la que acompañan diversos teruelos. Tiene forma ovoide, con la panza sirviendo de asiento, pues no lleva pie. En los laterales se sueldan dos asas de perfil compuesto, con una ce mayor en la parte alta y otra más pequeña y contrapuesta por debajo. Se unen a media altura del contenedor y en la boca del mismo. La superficie de esta pieza está pulida, mostrando el escudo del Consulado de Bilbao finamente burilado, cercado por ces y cueros, y con el texto: AÑO DE 1733, debajo. Se cierra con tapa hemiesférica con dos molduras planas, y remate de balaustrillo fundido que hace las veces de asidero. Por el reverso de la base lleva las marcas del platero José de Asteiza duplicadas (IOSE ASTEIZA). Este artífice cobró 2.488 reales por hacer esta pieza con seis boletas de elecciones, a las que se sumaron en 1738 otros 84 cascabeles o boletas[370]. De todos ellos se conservan 28, son piezas esféricas provistas de tornillo a rosca para poder cerrarse sin que se pierda el voto. Algunos de estos boletos llevan letras, asteriscos y números romanos grabados. Dentro de estas piezas se introducía el nombre de los candidatos a priores, cónsules, concilarios, etc, y se metían las bolitas en la cántara, por sorteo se iban sacando los boletos elegidos, que designaban a los mandos.

Fuera del ámbito bilbaíno, el concejo de Galdames también contaba con su cántara de votaciones (nº inv. 663)[371]. Es una vasija de cuerpo torneado y silueta panzuda, de formato troncocónico pronunciado, con un discreto pie redondo y liso. Lleva dos asas fundidas a los lados, en forma de ese desigual, bastante más pequeña la de la parte baja, soldadas en tres puntos al contenedor, por la boca y en dos puntos del tercio superior. La zona inferior de la panza lleva inscripción grabada, que dice: ESTE CANTARO REMITIÓ SR DN JPH ANTO MRNZ DE LEJARZA Y LLANO Á EL N CONZEJO DE GALDAMES PA ELECCÍONES DE SUS JUSTÍZÍAS, AÑO DE 1764. Se cierra con tapa de dos cuerpos, el primero abocelado y el segundo cupuliforme rematado en un balaustre fundido. Una de las asas llevas las marcas de Bilbao, del platero Pedro Ramón Eguiarte (P/EGUIARTE)

369 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 75; VV.AA, *Bildumen Gida. Guía de Colecciones, Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco*, Bilbao, 2002, pp. 169-170.

370 Id.

371 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y MUNOA ROIZ, Rafael, *La pieza: Cántara de elecciones del concejo de Galdames*, Museo de las Encartaciones, Sopuerta, 1998.

y del marcador Manuel Sancho (M/SANCHO). Sobre el donante sabemos que pertenecía a una de las familias más importantes de Galdames, que emigró a México, donde logró prosperar siendo reconocido por su pueblo con el título de alcalde honorífico en 1755. En respuesta a dicho nombramiento, unos años después remitió 125 pesos de a quince reales para confeccionar la cántara de votaciones de plata del concejo[372]. Sin ser exactamente una cántara, en Durango se conserva una urna de votaciones (nº inv. 663 bis). Fue labrada por uno de los plateros Fuente en 1773, tal como informa la inscripción que luce con su fecha y la marca del platero en el anverso y reverso del pie.

Otras piezas

Ya vemos que aunque en la mayor parte de las ocasiones ha sido la iglesia el principal cliente de los plateros, los municipios, las instituciones civiles, también podían contar en su haber con algunos objetos de plata.

El Consulado de Bilbao, la principal institución que regía la vida comercial de la villa, utilizaba un sello (nº inv. 664)[373] con el que estampar en los distintos documentos que emitía. Se trata de una pieza redonda guardada en su funda de plata y después en otra caja de madera. La pieza de plata lleva grabados el escudo del Consulado, un navío con las velas desplegadas, alrededor del cuál se desarrolla el texto: SELLO DELA CASA DE CONTRATACIÓN DE BILBAO +, junto a una cenefa geométrica. Por el otro lado, lleva moldura con incisiones paralelas. Esta no era la única pieza de plata que poseía el Consulado. En el inventario de 1767 se anotan "dos binageras de plata con su platillo de lo mismo, una campanilla también de plata, un crucifijo con su peana de plata… y un tintero y salvadera de plata con las armas de dicho Consulado"[374]. El año 1778 el platero Juan Antonio Vildósola hizo un diseño para una lámpara de plata con las armas del Consulado, uno de los pocos dibujos de plateros que se conserva[375], cuyo pesó debía ser de "500 a 600 honzas de plata, con sus cornucopias y lancha para poner la luz en medio"[376].

Contamos también con algunas otras piezas sueltas de plata, como un remate de vara del santuario de los Santos Antonios de Urkiola (nº inv. 669), de factura rococó. El enchufe es cilíndrico decorado en su parte alta con hojas buriladas. A éste se acopla el adorno que adopta una silueta oval sinuosa, incluyendo ces y vegetales con rocalla. En medio se abre un hueco con un marco mixtilíneo, donde se alza una figura fundida de San Antonio de Padua, con su ramo de lirios.

Por otra parte, la mayor cantidad de inventarios y demás referencias documentales conservadas durante este periodo, permiten conocer la existencia de otras piezas que adornaron las parroquias de Bizkaia. Doseles, ciriales, faroles, frontales, sitiales, cetros… son algunas de las obras que atesoraban los templos, entre ellas alguna que conviene destacar. Es el caso del sitial de plata o tabernáculo que se contrató construir para el altar mayor de la iglesia de Santiago de Bilbao en 1742[377]. Parece que se trataba de una obra empleada en las celebraciones litúrgicas importantes, como el Corpus y otras fiestas, cuando el Santísimo era expuesto para su pública veneración en esta arquitectura. Este sitial no era una pieza aislada sino que se situaba en el altar, junto al sagrario, con un frontal también de plata fabricado por Pascual Elorriaga en 1739. El ayuntamiento había firmado escritura de obligación con el platero Domingo de Eguiarte y con el latonero Juan Nicolás de Arana, para hacer este sitial, pero sin llegar a trascurrir un año se decidió cambiar el diseño para que fuese "más relevante y de más trabajo", para lo que debían ajustarse a un diseño de José de Zailorda, que estaba terminando de hacer en madera el tallista Bernardo del Anillo. Sin embargo, al ser un proyecto distinto, las piezas ya trabajadas no encajaban bien en el nuevo diseño, y les hizo falta más plata. Con estas nuevas directivas se siguió trabajando, pero en 1747 falleció el latonero, ante lo cuál el ayuntamiento hubo de buscar a otro artífice para que continuara la obra con Eguiarte. El elegido fue Manuel de Ripando, y el sitial terminado se entregó en 1750. Sin embargo por el camino y tras la entrega de la pieza, fallecido también Eguiarte, se sucedieron diversos pleitos entre las viudas de Arana y de Eguiarte por la liquidación de cuentas. Su existencia tristemente acabó en

372 Id., pp. 12-14.
373 VV.AA, *Bildumen Gida. Guía de Colecciones, Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco*, Bilbao, 2002, p. 168.
374 AFB, instituciones, Consulado, 0037/008, fs. 68r-82r.
375 AFB, instituciones, Consulado, 0367/003.
376 AFB, instituciones, Consulado, 0367/003; GONZÁLEZ, Yolanda y RUIZ, Rosa, *Bilbao: Kontsulatuaren 500 urteurrena – 500 aniversario Consulado*, Bilbao, 2011.

377 Se aborda cumplidamente en BARRIO LOZA, José Ángel y LEIS ÁLAVA, Ana Isabel, "Noticia histórica sobre el sitial (tabernáculo) de Santiago de Bilbao. El "Santísimo presente" en las solemnidades religiosas del barroco", en *Letras de Deusto*, 35, nº 109, Bilbao, 2005, pp. 79-104.

1867, cuando se dio permiso para venderlo por 100.000 reales para hacer frente a los pagos de las obras del ábside de la iglesia.

Tampoco se han conservado en ningún templo frontales de plata, aunque hubo varios. En 1687 el platero Guillermo de la Carrera cobró 48 reales de la fábrica de Lekeitio por varias piezas de plata, entre las que estaba el frontal de plata[378], posiblemente el mismo que aparece en el inventario de 1739[379] y en el de 1772[380]; en la revisión ocular que se hizo en el santuario de Begoña el año 1709 se cita en el altar mayor un "frontal de plata y en medio de su cenefa el nombre de maria con una corona encima y bajo la cenefa en un ovalo de ojas talladas la imagen de nra sra en un trono de nubes coronandola 2 angeles todo en medio relieve echo en plata", en el camarín había también "un frontal de plata en un altar en dho camarin y en medio del frontal armas de 3 barras como las de debajo del coro"[381]; estos mismos frontales se citan en una relación de alhajas de la iglesia de 1713, especificándose en algún caso quién los regaló, al menos uno de ellos donado por los patronos del templo casi un siglo antes[382], y el del camarín ostentando las armas de los Leguizamón[383]. El platero Pascual de Elorriaga realizó para la iglesia de Santiago de la villa un frontal de plata en 1739[384], aunque unos años después sabemos que había otro más en el altar mayor según revela el inventario de 1788[385]. El convento de la Encarnación de Bilbao encargó en 1756 al platero Manuel de Ripando la construcción de un frontal de plata para el altar de Nuestra Señora del Rosario[386]. El diseño se debía ajustar al frontal que ejecutó para el convento de San Agustín de la villa, "añadiendole dos figuras". Sin embargo, un año después el platero se había gastado el presupuesto (650 onzas de plata) sin terminar la obra. Decidió entonces acogerse a sagrado, para no ser apresado, hasta que llegó a un acuerdo con la cofradía de finalizar la obra e ir pagando 1.000 reales de vellón anuales[387]. Otro frontal de plata hubo así mismo en la parroquia de San Antón, comisionado por la cofradía de San Antonio de Padua, que fue entregado por el platero Pedro Ramón de Eguiarte en 1761[388]. Hallamos otras referencias a frontales textiles, con hilos de oro y plata, y a un frontal "de metal amarillo" y demás adornos, que hizo Pedro Ramón de Eguiarte en 1786 para el nuevo altar de jaspe de la Inmaculada Concepción en la parroquia de Santiago de Bilbao, que contaba con el visto bueno en el diseño de Luis Paret[389].

Respecto de otras obras de adorno, sabemos que en la iglesia de Santa María de Lekeitio había en 1739 "un dosel de plata para la Octava de Corpus"[390]; y en Durango en 1740 se recibió un trono de plata para la imagen de Santa María de Uribarri, cuyo montaje corrió a cargo del platero Domingo de Eguiarte. Las chapas de plata de este trono se remitieron desde Cádiz, por orden de D. Nicolás de Echezarreta[391].

Faroles hubo en la iglesia de Begoña, "un farol de plata de seis vidrios" en 1771[392]; en los Santos Juanes en 1786 tenían uno también de plata[393]; y en 1791 en San Antón dos "para quando sale el Beatico" y "un farol de platta para administrar"[394]. Piezas para luminarias fueron igualmente los ciriales, que en la documentación se distinguen de los candeleros. En Begoña el año 1714 tenían dos ciriales de plata[395]; en la iglesia de los jesuitas de San Andrés contaban con otra pareja en 1717[396]; y dos ciriales nuevos de plata se fabricaron en Durango en 1754 para la iglesia de Markina, usando los dos viejos maltratados[397].

378 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1679-1730. Cuentas de 1687, sf.
379 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0460/0127.
380 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001, sf.
381 Información inédita facilitada por Jesús Muñiz Petralanda, del AHN, Consejos, sig. 15717.
382 GUTIERREZ DEL MAZO, Joseph. *Memorial ajustado del pleyto, que pende en la Camara de Castilla entre el Prior, y Cabildo de las Iglesias vnidas de la Villa de Vilbao*. Madrid, 1713, pp. 14, 28-29.
383 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.
384 AHEB, libro de facturas, libramientos y recibos de fábrica nº 9 de la parroquia de Santiago, Bilbao, 1681-1867. Cuentas de 1739, sf; BARRIO LOZA, José Ángel y LEIS ÁLAVA, Ana Isabel, "Noticia histórica sobre el sitial (tabernáculo) de Santiago de Bilbao. El "Santísimo presente" en las solemnidades religiosas del barroco", en *Letras de Deusto*, 35, nº 109, Bilbao, 2005, p. 83.
385 AHPV, notariado, 2818, Dionisio Alboniga, sf.
386 AHPV, notariado, 4296, Francisco Antonio de Recondo, fs. 361-363.
387 AHPV, notariado, 3441, Antonio de Esnarrizaga, fs. 367-375.
388 AHPV, notariado, 3193, Antonio de Barroeta, fs. 234-236.
389 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.
390 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.
391 AHEB, iglesia de Santa María de Uribarri, microfilm D-038-04, fs. 2v y ss.
392 MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, apéndice, pp. 89-96.
393 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.
394 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.
395 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.
396 Id., p. 82.
397 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein,

Y para vestir las celebraciones más significativas, en algunos templos tuvieron cetros de plata. Cuatro encargó la fábrica de Lekeitio en 1687 al platero Guillermo de la Carrera[398]; una pareja tenían en la Purísima de Elorrio en 1706[399]; en la sacristía de Begoña se guardaban en 1714 dos cetros nuevos de plata[400], a los que se añadieron otros dos en el inventario de 1771[401]; el año 1739 la iglesia de Lekeitio declaró contar con "quatro cetros de lo mismo [plata] con cada quatro laminas de pta sobre dorada, los dos maiores; y los otros dos, con cada seis"[402]; el platero Pedro Ramón de Eguiarte realizó en 1784 dos cetros nuevos para la iglesia de San Pedro de Loiu[403]; y Labayru nos informa sobre los "cuatro cetros de plata: dos dados por la casa de Villela, y los otros dos de la cofradía de San Sebastián" que había en la parroquial de Mungia[404].

Y aún se podrían añadir algunas piezas más, como las procedentes de mandas indianas, que abordaremos en un capítulo aparte.

1721-1797. Cuentas del 20 de mayo de 1754, f. 65.

398 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lekeitio, 1679-1730. Cuentas de 1687, sf.

399 AFB, caja 582, leg. 7495, iglesia de la Purísima de Elorrio.

400 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VI, pp. 68-71.

401 MAÑARICUA, Andrés Eliseo de, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950, apéndice, pp. 89-96.

402 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0460/0127.

403 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Loiu, 1730-1887. Cuentas del 22 de diciembre de 1784, sf.

404 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, T. VIII, pp. 481-482.

Disolución del barroco y primer neoclasicismo

Características generales

Desde los años finales del siglo XVIII, la platería en Bizkaia va a ir experimentando un cambio de rumbo, por diversos avatares, que en general dieron paso a un progresivo declive de los talleres locales.

Entre las consecuencias más dañinas para la conservación del ajuar de platería de los templos, estuvo la recogida de plata de 1794-1795, que tenía como destino fundir las piezas para sufragar los gastos de la Guerra de la Convención[1], lográndose recaudar más de 2.600.000 reales[2].

Y a ello se sumó unos años después la Guerra de la Independencia (1808-1814). No era por tanto el panorama más adecuado para destinar fondos a confeccionar nuevas obras de plata, por lo que en muchas ocasiones se repusieron en latón. Al mismo tiempo, las instituciones, además de endeudadas, atravesaban por una crisis de poder importante, sobre todo porque veían peligrar el sistema foral. Y en paralelo, también las rentas particulares y

1 AFB, administración de Bizkaia, gobierno y asuntos eclesiásticos, AJ01531/006.

2 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 306.

los recursos económicos y comerciales tradicionales que habían procurado prosperidad al Señorío, vivían un momento crítico: se produjo una profunda crisis en el sector agrario y siderúrgico –las ferrerías ya no eran rentables compitiendo con el hierro europeo-, y cayeron drásticamente las exportaciones desde el puerto de Bilbao -sobre todo porque se subieron los aranceles-[3].

Como vemos el escenario vivido desde las postrimerías del siglo XVIII era poco alentador para la creación artística. Lógicamente afectó al gremio de plateros que, salvo las familias más consolidadas y que venían trabajando desde unas décadas antes, descendieron notablemente, cediendo paso a los talleres vitorianos, y sobre todo madrileños[4]. Los obradores locales siguieron durante aquellos años trabajando en clave artesanal, aunque en líneas generales con resultados de una calidad desigual, normalmente inferior a lo que podía realizarse en aquellos otros centros plateros. La producción no es demasiada, que además es superada también por las piezas americanas que seguían llegando[5], pese a que descendieron mucho las mandas.

Nuestro análisis se desarrolla hasta este punto, aproximadamente coincidiendo con la asimilación del estilo neoclásico y sus primeras fases, sujeto a los modos de fabricación tradicional. Con posterioridad se iniciaron los procesos mecánicos e industrializados, junto con la galvanoplastia y la electrolisis[6], que procuraron un tipo de obras conceptualmente distintas que escapan a nuestro propósito de estudio. Para entonces además el taller de Bilbao ya estaba agonizando, consecuencia de aquellos procesos de industrialización que conllevaron la reducción drástica del gremio.

En el momento que abarcamos, los talleres alaveses y los madrileños, con especial incidencia de la Real Fábrica de Platería Martínez, marcaron un cambio de rumbo definitivo en los obradores vizcaínos. En el País Vasco la canalizadora de estas corrientes ilustradas fue la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, gestora de las escuelas de dibujo de Vitoria-Gasteiz, Bilbao y Bergara, desde la temprana fecha de 1774[7]. Desde allí se divulgaron los nuevos modelos estéticos, que irán desplazando progresivamente al último barroco y los motivos del rococó.

Sin embargo, como suele ocurrir, esta disolución del estilo y la asimilación del siguiente fue un proceso progresivo en el que se produjo una fase de mestizaje, durante la cuál encontramos obras confeccionadas con estructuras neoclásicas pero incorporando aún algún detalle del repertorio anterior. O a la inversa, obras de cierto perfil rococó pero con los elementos ornamentales propios del Neoclasicismo.

Es evidente que los plateros que venían de trabajar en una tradición barroca debían de asumir las nuevas pautas, pero no lo hicieron dejando a un lado su trayectoria, y en piezas de artífices como Garín o Eguiarte, se hace patente la coexistencia de estos dos patrones. Poco a poco se fueron depurando las formas estructurales y limitando y ordenando el ornato. Una trayectoria que ha sido estructurada en tres momentos: de asimilación del estilo, su madurez y la disolución del mismo[8].

Este proceso se vivió con notable inestabilidad desde el punto de vista gremial. Y parece que parte de los problemas en el funcionamiento interno de los obradores arrancaba en 1771. Aquel año se promulgaron unas ordenanzas generales para todas las platerías de España[9], que sin embargo no fueron tenidas en cuenta en la villa de Bilbao hasta 1782, cuando el Corregimiento de Bizkaia insta al ayuntamiento de Bilbao a que se someta a las ordenanzas de Carlos III[10]. La resistencia a acatar tales ordenanzas respondía a que el consistorio de la villa había controlado desde siempre el funcionamiento del gremio, y parece que ceder ante aquella normativa suponía

3 ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo neoclásico en Bizkaia*, Bilbao, 2003, pp. 17-18.

4 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno", en *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, 2011, pp. 197-231.

5 BARRIO LOZA, José Ángel, "Algunos aspectos del arte", en VV.AA. *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, 1989, p. 196.

6 CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, pp. 29 y 33.

7 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "La Real Escuela de Platería "Martínez" de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 278.

8 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 308; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica", en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

9 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0007/001/007.

10 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 17.

una intromisión en sus competencias tradicionales, difícil de aceptar. Los plateros ya habían manifestado con anterioridad su deseo de contar con unas ordenanzas nuevas, pero la villa se resistió a perder parte del control sobre el oficio. Finalmente, los plateros decidieron actuar por su cuenta, y seguir la normativa que venía de Madrid, nombrando sus propios cargos[11]. Por lo visto, parte de estas ordenanzas formadas por los plateros, iban en contra de la jurisdicción municipal, sobre todo en lo relativo al nombramiento de examinadores, por lo que se estableció un pleito[12]. Este proceso concluyó con la aceptación por parte del ayuntamiento de las ordenanzas generales, aunque seguía quedando en su jurisdicción el nombramiento de los examinadores.

Además entre los plateros se produjeron algunos conflictos, relacionados con las titulaciones de algunos de sus miembros, que pretendían hacer valer su título sobre el resto, como sucedió con José de Basozabal que al terminar su periodo de contrastía solicitó ser nombrado examinador del nuevo contraste, pues consideraba que para el nuevo, José de Meabe, eran "funciones extrañas de su instituto"[13]. Y otras disyuntivas se produjeron también al nombrar el ayuntamiento examinadores, exigiéndoles después el gremio que fueran aprobados por un organismo legal. En este ambiente de crispación, luchas internas y adecuación a nuevas normativas, se fueron gestando las piezas del Neoclasicismo.

Las obras que se confeccionaron mantuvieron en un primer estadio un lenguaje híbrido, conviviendo en gran competencia con piezas más a la moda, llegadas de Madrid o Vitoria-Gasteiz. Progresivamente irán depurando el estilo, pero al mismo tiempo se fue produciendo la decadencia del oficio en Bizkaia. No son demasiados los encargos nuevos, aunque era necesario reponer el ajuar que se había perdido en la entrega de plata por la Guerra de la Convención. Y al mismo tiempo, se anotan multitud de arreglos, composturas y aderezos de piezas existentes, pues tampoco las rentas de las parroquias estaban en su mejor momento. La documentación es abundante en este momento, y los inventarios son muy ilustrativos de la cantidad de plata que se llevó el conflicto bélico, comparando listados de alhajas antes y después del mismo.

Así mismo contamos con una considerable información sobre la formación de los plateros, a través de distintos "aparejamientos", que sin embargo suelen repetir una misma fórmula y similares condiciones[14]. En este periodo es además un hecho notable la constatación de la dedicación de muchos plateros a realizar tasaciones de bienes particulares, y también la presencia de algunos artífices italianos, que recorrían los pueblos ofreciéndose para reparar no solamente los objetos de plata, sino cualquier otra pieza de metal susceptible de recibir remiendos.

Es de suponer que muchas fábricas parroquiales estarían poco animadas a comisionar nuevas obras de plata que, con los tiempos que se vivían, podían ser incautadas en cualquier momento. Por otra parte, el estilo de las obras confeccionadas no va a ser unitario durante el periodo que abarcamos, así en los años finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, se fueron introduciendo las geometrías en las estructuras, combinándose con ornamentación de láureas, cintas, festones y vegetales ordenados; mientras que poco a poco va a ir ganando protagonismo el componente estructural, respecto del ornato. En el primer cuarto del siglo XIX es cuando se consolida el estilo, dejando atrás ya cualquier resquicio rococó. Posteriormente fueron apareciendo otras soluciones estilísticas, en las que poco a poco se descubre la afición por los historicismos, que escapa a nuestro estudio.

Estudio tipológico

No hay cambios sustanciales respecto de las tipologías fabricadas durante este periodo, y sigue siendo el cáliz la pieza fundamental y más solicitada. Como novedad se incorporan las aguabenditeras, todavía con un alto componente barroco, y destaca por su calidad alguna pieza del ámbito civil.

La calidad de las piezas labradas es desigual, predominando las superficies limpias, y la progresiva reducción del ornato.

11 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0320/001/023.

12 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0319/001/037.

13 MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 307.

14 Hemos conocido mucha documentación relativa a plateros del siglo XVIII a partir de los datos publicados por LEIS ÁLAVA, Ana I. y MADARIAGA VARELA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012.

Cruces

En las cruces de este momento impera la línea recta. Son piezas de brazos rectos, con muy poca decoración que además se dispone muy ordenada. Tienen generalmente el nudo cúbico, facetado, y cuentan con algunos detalles sobredorados, aunque en su mayoría son piezas de plata en su color.

Buena representante de este hacer es una cruz de la parroquia de San Andrés de Ibarranguelu (nº inv. 672)[15], de procedencia alavesa. En ella ya quedan patentes los nuevos gustos por la austeridad formal y la funcionalidad, aunque no por ello resulta una obra de baja calidad. Las láminas de plata se disponen sobre un alma de madera, conformando una cruz latina de brazos rectos, sobre una macolla cúbica. Los brazos muestran la superficie limpia, y en ellos solamente se ha añadido una cenefa con cintas recorriendo el perímetro. Rematan en hojas de vid sobrepuestas, vueltas y buriladas, y extremos de piñas sobredoradas. En el centro lleva medallón decorado con idéntico ribete de cintas, y en el interior el motivo burilado de una flor geometrizada, a modo de ráfaga del Cristo que va delante. Esta pieza es fundida y está dorada, mostrando una buena composición anatómica. Por detrás, este medallón lo ocupa una placa con la imagen de la Virgen en pie sobre la media luna, también dorada. La cruz se levanta sobre una base cilíndrica, levemente redondeada en la cima, que se decora enteramente por escamas grabadas. Este elemento hace las veces de cúpula para el nudo que va debajo. Es una pieza cúbica, en cuyas facetas se incluyen placas fundidas y doradas con los Evangelistas, en acusado movimiento, bajo casas de medio punto con fondo picado. Las aristas se rematan por pilastras cajeadas, con vegetales en el tercio superior. Por debajo el nudo lleva un faldón de perfil ondulante, y apea en otra pieza cilíndrica redondeada guarnecida en la parte baja con hojas repujadas, que está unida al cañón, liso.

Resulta una obra sobria, bien proporcionada, animada en buena parte por los detalles sobredorados. Fue

Cruz de Durango (nº inv. 673)

obra del taller vitoriano de los Ullivarri[16], como muestran las marcas del medallón, por anverso y reverso, y el nudo: de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, del artífice Francisco de Ullivarri (VLLI/VARRI) y del contraste Manuel Buena Maison (MAISON). La iglesia de Ibarranguelu la compró en 1813, pagando 3.651 reales[17]. Este modelo de cruz tuvo cierta aceptación, siendo imitado en otras obras, sobre todo de poblaciones cercanas a Álava, como Zeanuri, Ubidea, Otxandio, etc.

Otra de estas piezas se localiza en la la parroquia de Santa María de Uribarri en Durango (nº inv. 673), y es más rica en lo decorativo. Mantiene el mismo formato, con un nudo cúbico y largeros de la cruz rectos. Se apoya en un cañón troncocónico liso, al que sigue una pieza facetada y cóncava, recorrida por gallones verticales. Las caras del nudo se decoran con relieves fundidos

15 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 87; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cruz procesional" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 294-295; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 312.

16 Sobre el taller de los Ullivarri, ver MARTIN VAQUERO, Rosa, *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri*, Vitoria, 1992.

17 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 87.

de los Evangelistas enmarcados por cortinajes, y sobre un fondo estriado. Por debajo el nudo lleva faldón ondulado, y por encima se remata con jarroncitos fundidos colocados en las esquinas. La cruz arranca de una base convexa cubierta de hojas repujadas, en parte doradas. Los brazos son rectos recorridos por roleos, y rematados por hojas que se envuelven por extremos. Como término se añaden grumos de hojas rizadas fundidas, sobredoradas. En el centro incorpora medallón con cruz grabada, sobre la que va un angelito portando la cartela de Inri, y por fuera añade potencias. El Cristo muestra un fabuloso estudio anatómico, todavía vivo, y cubierto con un paño de minucioso plegado. Por detrás el espacio es para la Virgen, recogiendo su manto. No hemos visto marcas a esta cruz, pero su semejanza con la pieza de Ibarranguelu hace pensar en el mismo taller de los Ullivarri, quizás confeccionada unos años más tarde.

Como decíamos, además de las que se fabricaron por la zona más cercana a Álava, se encuentran otras cruces que siguen el mismo esquema en Gatika y Lezama, aunque tampoco están marcadas. Quizás la segunda sea la cruz que en el año 1796 se pagó al platero Salvador Azuela quién recibió 4.880 reales[18].

A través de la documentación, conocemos de alguna otra confeccionada en este periodo de tiempo. Entre ellas la cruz de plata que la iglesia de San Pedro de Mendexa compró en 1783 por 1.708 reales, tras la venta que se hizo de los muebles de los jesuitas de Bilbao[19]; en 1790 el visitador ordenó hacer una cruz nueva de plata para la iglesia de Santiago de Otxaran en Zalla[20], que será la que al año siguiente hizo el platero bilbaíno Martín del Campo[21]; la parroquia de Santa María de Amorebieta pagó 5.805 reales en 1792 al platero Pedro Ramón Eguiarte por la cruz mayor de plata de la iglesia[22]; en 1795 en San Pedro de Bedarona (Ea) se anotó un descargo de 1.887 reales por la cruz parroquial hecha en Bilbao[23]; aquel año en Begoña los plateros Felipe de Aguirre y José de Meabe recibieron 1.987 reales y 4 maravedís por la cruz parroquial que se hizo con la plata que devolvió el Señorío[24]; una nueva cruz de plata para el altar de Nuestra Señora del Rosario, hizo el platero Francisco López Ruidiaz, para la iglesia de San Miguel de Ereño el año 1796[25]; dos años después se realizó una cruz pequeña para los entierros y funciones menores de la parroquia de Begoña, obra de José de Meabe, al que pagaron 2.805 reales y 11 maravedís[26]; y ese mismo año la iglesia de San Jorge de Santurtzi se gastó 6.600 reales en una cruz parroquial nueva, hecha por Juan Antonio de Vildósola[27].

Custodias

Las custodias de este momento son piezas portátiles, de tipo sol, en general con ornato bastante plano o sin él. Y sobre todo piezas funcionales. Los nudos adoptan formatos diversos, y los pies se muestran bastante elevados, mientras que las custodias que incorporan decoración muestran fondos escamados, vegetales y otros elementos de simbología eucarística a medio camino entre el último barroco y el Neoclasicismo.

Una de estas piezas es una custodia de San Miguel de Arrazola en Atxondo (nº inv. 676). El formato del pie mantiene la separación mediante cintas en cuatro campos, característica del rococó, que muestran decoración de vides y hojas, Cordero místico y Pelícano eucarístico. Todo en labor repujada y cincelada muy diestra, pero no muy relevada. El astil es esbelto de perfil abalaustrado, con el nudo alto en manzana achatada, decorado con gallones por abajo y flores con hojas por arriba. Un gollete bulboso con acantos y flores buriladas sirve de asiento al viril. Este elemento lleva orla de nubes de donde sale un resplandor de rayos rectos, con remate de cruz calada de perfil sinuoso y potencias. Cuenta con un doble viril en el interior. En la pestaña del pie lleva tres punzones casi irreconocibles, pero que creemos corresponden a las marcas de la ciudad de Sevilla (giralda), NO&DO y otra

18 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Lezama, 1764-1801. Cuentas del 1 de marzo de 1796, sf.
19 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1760-1843. Cuentas del 23 de febrero de 1783, sf.
20 AHEB, libro de fábrica de Santiago de Otxaran, Zalla, 1771-1849. Visita del 6 de octubre de 1790, sf.
21 Id., cuentas del 2 de julio de 1791, sf.
22 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Amorebieta, 1764-1815. Cuentas del 24 de abril de 1792, sf.
23 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Bedarona, Ea, 1736-1834. Cuentas del 8 de noviembre de 1795, sf.
24 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Begoña, Bilbao, 1783-1920. Cuentas del 16 de diciembre de 1795, sf. Agradecemos este dato proporcionado por Jesús Muñiz Petralanda.
25 ETXABE ORIBE, Igone, *Ereño y Nabarniz*, Bilbao, 1996, p. 261.
26 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Begoña, Bilbao, 1783-1920. Cuentas del 31 de diciembre de 1798, f. 68. Agradecemos este dato proporcionado por Jesús Muñiz Petralanda.
27 AHEB, iglesia de San Jorge, Santurtzi, Papeles varios, 13.

Custodia de Sopuerta (nº inv. 674)

de platero raspada casi en su totalidad, pero que puede recordar a la de Vicente Gargallo (V.GARGALLO)[28]. En cualquier caso, la presencia de la marca NO&DO utilizada desde finales del siglo XVIII[29], en convivencia aún con la giralda, marca la cronología para esta pieza en los últimos años del siglo.

Tampoco es obra local otra de las custodias más vistosas de este momento, de la iglesia de San Cosme y San Damián de Beci en Sopuerta (nº inv. 674), en la que se convive aún con bastantes elementos rococós. Está confeccionada en plata sobredorada, con algunas piezas de plata en su color sobrepuestas, lográndose un bello efecto cromático. Se levanta sobre una base de planta triangular, apoyada en tres patitas con acantos sinuosos. Las caras de este pie se definen con contracurvas y se decoran con medallones con láurea representando el Sacrificio de Abraham, el Cordero Pascual y el Pelícano Eucarístico. Por encima de estos tondos llevan guirnalda, y por debajo palmas cruzadas y acanto colgante, mientras los laterales se ocupan con rocalla. Cada faceta queda definida por molduras en ese, que presentan varios orificios, señal de haber tenido originalmente algún aplique. Por su similitud con una custodia obra del platero madrileño Antonio López Palomino de 1790[30], podemos sospechar que exhibiría sendas figuras fundidas de angelitos. El astil es una pieza compleja, de perfil sinuoso, formado por un elemento esferoidal con angelitos y nubes repujadas. Sobre él sigue el nudo de tres caras, definido por ces en las aristas, e incluyendo decoración de simbología eucarística de plata en su color. El expositor, apoyado sobre una pieza prismática, es de rayos rectos de desigual largura, con orla de nubes y querubines de plata en su color. El viril se cerca por un marco de cristales en talla cuadrada. La relación con la platería madrileña se hace evidente en las similitudes que guarda con la pieza anteriormente aludida, sobre todo en el astil y el pie. Y además las marcas lo confirman, pues lleva los punzones de Madrid villa y corte, con la cronológica 85, aunque no hay del artífice, que podría ser el mismo Palomino.

Por esas fechas, las obras locales también se movían con un lenguaje artístico híbrido. Se fueron produciendo cambios en la incorporación del nuevo ornato, mientras los perfiles eran aún deudores de la sinuosidad del rococó. Así sucede en una custodia de la iglesia de San Miguel arcángel de Zalla (nº inv. 677). Se apoya en un pie de contorno ovalado, levantado sobre cuatro patitas formadas por volutas contrapuestas, que se eleva en perfil troncopiramidal cóncavo hasta rematar en un semicírculo. De dicho elemento descienden cuatro nervios que delimitan campos decorados con fondos escamados y algún vegetal. El astil está ocupado casi en su totalidad por el nudo, de perfil bulboso estriado, apoyado sobre un gollete cóncavo. Por encima está el cuello, liso y rematado en uvas y espigas, donde se asienta el expositor. Esta pieza se cerca con láurea de plata en su color, y por fuera lleva ráfaga de rayos rectos de distinta largura y cruz

28 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 363-365.

29 SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, II, Sevilla, 1977, p. 37.

30 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 192-193.

Custodia de Zalla (nº inv. 677)

con potencias. En el borde del pie, exhibe las marcas de Bilbao, del platero Mariano de Garín (M/GARIN) y del contraste José Basozabal (BSL), que ejerció la contrastía entre 1791 y 1795.

Parece que con el cambio de siglo es cuando se produce una renovación estilística más profunda, apostando por piezas más sencillas, y prescindiendo casi totalmente de cualquier elemento decorativo. Uno de los ejemplos más depurados es una custodia de la parroquia de San Juan de Molinar en Gordexola (nº inv. 675)[31]. Tiene pie redondo articulado en tres cuerpos, poco relevados y sin nada de ornato. El astil es abalaustrado, con sucesión de golletes cóncavos, toro y cuello bulboso, entre los que se sitúa el nudo, de manzana aplastada y con una moldura lisa en el ecuador. El viril se enmarca con láurea muy sobria, y a su alrededor hay ráfaga de rayos rectos de perfil ovalado, que está sobredorada. Es también obra local, tal como informan las marcas del pie: de Bilbao, del artífice seguramente Juan Manuel Arrola (ARO…) y del contraste José de Meabe (I/MEAVE), quien ocupó el cargo entre 1802 y 1807. De mano del mismo artífice, se conserva otra custodia procedente de la iglesia de los Santos Emeterio y Celedonio de Larrabetzu (nº inv. 678)[32]. Aunque comparte elementos con la anetrior, la mayor diferencia, además de estar sobredorada, es la evelación del pie. Esta base es circular, estructurada en tres cuerpos, presentando el último un acusado resalte troncocónico. El astil repite el nudo aplastado con faja en el ecuador, pero cuenta con un subnudo cilíndrico de formato parecido, y el cuello de perfil cóncavo, también lleva una arandela del mismo estilo en su base. El viril se ciñe por ráfaga de rayos rectos de distinta largura, y cruz de remate de brazos rectos con perinolas y potencias. Cuenta además con una inscripción de propiedad en el pie: SOY DE LA ANTEIGLESIA DE LARRABESUA AÑO DE 1810. Y también punzones: de Bilbao, del artífice Juan Manuel Arrola (ARROLA) y del contraste Juan Bautista Miguel López (LOPEZ).

A estas piezas se sumaron otras custodias procedentes de México, que compartieron en unos momentos iniciales ese mismo lenguaje mixto entre el rococó y las nuevas formas neoclásicas, como una custodia de la parroquia de Deusto, que en origen pertenecía al municipio de Soscaño (Karrantza), u otra pieza de Otxandio, que muestra una evolución mucho más clara hacia el Neoclasicismo, apostando por las geometrías.

La documentación nos informa así mismo de alguna custodia labrada en estos años, como la que mandó hacer el visitador en 1791 a su paso por la iglesia de San Martín de Laukiz, "de buen tamaño y metal limpio con el viril de plata sobredorada"[33]. Pero lo que en mayor nú-

31 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 88; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 311.

32 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 88; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 311.

33 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Laukiz, 1750-1850. Visita del 17 de septiembre de 1791, sf.

mero se refleja en las cuentas parroquiales, son arreglos, composiciones o redorados de custodias.

Sobre todo es el viril el objeto al que se presta mayor atención, ordenando que se dore o que se haga uno nuevo.

Contamos con un viril suelto procedente de la iglesia de la Alboniga de Bermeo (nº inv. 721), que debió conservarse como elemento más importante de una custodia. De plata sobredorada, el aro es liso, y se rodea con una ráfaga de rayos rectos de distinta longitud, que seguramente llevaban una cruz en el remate, perdida. La espiga de donde arranca es cilíndrica y cuenta con dos niveles de asas soldadas.

Al tratarse de la pieza donde se exponía el Santísimo Sacramento el viril debía de ser de plata, pero el resto podía confeccionarse de otro metal, resultando más barato. Es el caso de la custodia de bronce con el viril de plata sobredorada, que hicieron José Basozabal y Carlos Longinos de Lumbreras en 1811 para la iglesia de Santa María de Amorebieta-Etxano, por cuyo trabajo cobraron 240 reales[34]. El mismo platero confeccionó otro viril en 1820 para la iglesia de San Martín de Zamudio, recibiendo 466 reales[35].

Copones

En los copones confeccionados desde finales del siglo XVIII, lo único que evoca al estilo anterior es el perfil, que aún resulta sinuoso en muchos de los ejemplares. Pero por lo demás prácticamente todos han abandonado ya el ornato. En los pies se advierten distintas soluciones, siendo la más habitual la de una base relevada en el centro. Los astiles mantienen el formato abalaustrado, incorporando nudos bulbosos o aperados. Las cajas generalmente son hemiesféricas por la parte inferior, con cubiertas articuladas en varios niveles, el último más pronunciado. Resultan piezas funcionales, labradas en plata en su color, siendo pocas las punzonadas.

Entre los copones que ostentan punzones, uno de la parroquia de Santa María de Axpe en Busturia (nº inv. 680). Se apoya en un pie redondo, abocelado en un primer nivel, y más abultado el segundo cuerpo, que adopta una silueta acampanada. El astil lo constituye casi en su totalidad el nudo, ajarronado, con una estrangulación cóncava. La caja es hemiesférica por debajo, cerrada con tapa organizada en dos niveles. El más bajo es ataludado, y el segundo abullonado con crucecita de remate plana. Es una obra local, marcada por el artífice José Basozabal (BSL) y el contraste José de Meabe, que ocupó el cargo entre 1791 y 1795. Como apuntábamos antes, lo único que recuerda el rococó es todavía el perfil, sinuoso, mostrando las superficies limpias.

Podemos adjudicarle una hechura bilbaína a otro copón de la iglesia de San Bartolomé de Olarte en Orozko (nº inv. 686) que, aunque no lleva punzones, recurre a un tipo de astil y sobre todo de nudo, que conoció una importante difusión en la platería local confeccionada entre finales del siglo XVIII y primeros años del XIX. El pie es redondo y liso, en cuarto de bocel abajo, y en crecimiento troncocónico después, rematado en plano. Sobre él va el astil, de silueta abalaustrada, con un nudo esferoidal aplastado, rodeado por un gollete y un cuello bulbosos. La caja es hemiesférica aplastada, con cubierta organizada como el pie, y una cruz de remate nueva. Todas las superficies están pulidas.

También desnudo de ornato y pieza marcada es otro copón de la iglesia de Santiago de Lanzasagudas de Karrantza (nº inv. 681). El pie se levanta sobre una pestaña recta, le siguen dos cuerpos, uno en cuarto de bocel, y el otro troncocónico bastante proyectado. El astil lleva un gollete cóncavo bajo y un cuello con igual formato, flanqueando al nudo, que es de jarrón con discreto toro encima. El contenedor es hemiesférico achatado, con cubierta articulada de igual forma que el pie, abocelada en un primer nivel y abullonada más arriba, rematándose en crucecita con perinolas. En la pestaña del pie exhibe marcas de Santander (navío y castillo), del contraste Salmon (SALMON) y del artífice Faustino Ruiz de Gordejuela, frustra (…ORDE)[36].

Es posible que sea igualmente de fabricación foránea otro copón de la colegiata de la Asunción de Nuestra Señora de Zenarruza (nº inv. 684). De plata en su color, se alza sobre una pestaña alta, con pie redondo levemente abultado y de perfil troncocónico en el centro. El astil es aperado bulboso, con sendos golletes cóncavos. La caja

34 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Amorebieta-Etxano, 1764-1815. Cuentas del 20 de mayo de 1811, sf.

35 AHEB, libro de fábrica de San Martín, Zamudio, 1797-1905. Cuentas del 31 de enero de 1821, sf.

36 CARRETERO REBES, Salvador, *Platería religiosa del barroco en Cantabria*, Santander, 1987, p. 56.

Copón de Karrantza (Lanzasagudas) (nº inv. 681)

resulta muy achatada, con la tapa abultada en dos alturas y cruz de remate de sección prismática y perinolas en los extremos. La pestaña del pie lleva una marca de platero incompleta, S/…RPIN, que no hemos logrado identificar, y no parece corresponder con ningún artífice vizcaíno.

Con un porte mucho más crecido, la parroquia de la Magdalena de Albiz en Mendata guarda un copón (nº inv. 682), cuya limpieza nos habla del nuevo estilo aunque estructuralmente sea deudor del anterior. El pie es redondo abocelado, con un segundo nivel troncocónico elevado. El astil es de silueta sinuosa y abalaustrada, con el nudo aperado. La caja es hemiesférica, con pestaña en la boca donde recibe a la tapa. Esta cubierta, al igual que el pie, es abocelada y abullonada en un segundo nivel, con remate de cruz de sección romboidal y perinolas. No hay marcas, pero pudo ser obra vizcaína hacia finales del siglo XVIII. Con posterioridad, debió ser reparada según muestra un rasguño en la base, de BASTILOTTI E (Emilio Bastilotti), artífice italiano que realizaría una compostura de la pieza hacia 1877[37].

Como vemos la evolución en los copones es discreta, y son los nudos los que más nos pueden informar sobre la cronología de las piezas. Algunas obras están ancladas incluso en esquemas más clásicos, como observamos en un copón de Sukarrieta (nº inv. 683). En este caso el pie, organizado en dos alturas y pestaña inferior, resulta bastante plano. Sobre el segundo nivel se asienta un discreto gollete cóncavo-convexo, y encima va el nudo aperado invertido, con otro gollete superándole. La caja es hemiesférica lisa, con la tapa en cuarto de bocel y abullonada, y culminada en crucecita también de composición clásica, de sección romboidal con perinolas en los extremos de los brazos. Este apego a los modelos más tradicionales ha sido un rasgo característico de la platería vizcaína en distintos momentos.

Hacia el final del siglo XVIII o comienzos de la siguiente centuria se confeccionaría otro copón, cuya solución del astil resulta más esbelta que el anterior. Pertenece a la iglesia de San Juan Bautista de Larrea en Amorebieta-Etxano (nº inv. 679). El pie es también más evolucionado, con un primer nivel ataludado, y el segundo en perfil troncocónico hasta alcanzar el astil. Este elemento es balaustral, con gollete cilíndrico cercado por arandelas en toro, nudo aperado de pequeño formato, y cuello troncocónico. La caja hemiesférica achatada se cierra con tapa bastante plana, abocelada primero y abullonada en el centro, donde va una cruz de remate sobre jarroncito, muy clásica. Tampoco hay punzones, pero es posible que se labrara en Bizkaia por un artífice a medio camino entre los dos estilos, pues al menos en esta pieza aún no había terminado de asimilar el neoclasicismo en lo formal.

Como tampoco está superado, mucho menos, en otro copón de la ermita de San Ignacio de Amalloa en Markina-Xemein (nº inv. 685), que mantiene decoración burilada de tipo rococó. El perfil es sinuoso, con pie alto, bulboso, recorrido por eses y hojas a buril. El astil lo llena principalmente el nudo, que es aperado, rodeado por sendos golletes cóncavos con arandelas. La caja es bulbosa con grupos de hojas buriladas alrededor, y una tapa con una moldura recta y levemente abultada en varios niveles, el último con hojas buriladas. Remata en una esfera moldurada en el ecuador, desproporcionada con respecto a la cubierta, con una cruz de brazos vegetales encima.

37 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

Es posible que en las zonas más rurales, más tradicionales, para sus ermitas se demandaran piezas con gustos ya conocidos, adecuándose los plateros a la demanda del cliente aún sabedores de las nuevas formas artísticas.

Salvo esta pieza, los demás son lisos, prevaleciendo su aspecto funcional, respecto de cualquier otro estético. Esto supondría un ahorro sensible en el coste final de las piezas, como también el hecho frecuente de aprovechar plata de obras anteriores. Así sucedió en Mungia en 1783, cuando sabemos que se fundió un copón viejo para hacer con él otro más grande[38]. Otras piezas confeccionadas hacia estos años fueron un copón para la iglesia de Santo Tomás de Ziortza-Bolibar en 1785, por el que se pagaron 440 reales[39]; otro comprado el mismo año para Santo Tomás de Olabarrieta en Zeberio, que costó 402 reales[40]; el que hizo en 1791 el platero Fernando de Acha para la parroquia de San Lorenzo de Maruri, cuyo coste total fue de 1.170 reales, pero casi la mitad se pagaron con la entrega de otro copón y varios objetos de plata[41]; otro copón hizo José Antonio Arpide el mismo año para la iglesia de San Andrés de Etxebarria, cobrando 882 reales y 8 maravedís, por esta pieza, un relicario y componer la custodia[42]; y también en 1791 el visitador mandó hacer un copón nuevo grande para el sagrario de la parroquia de Santa María de Barrika[43].

Cálices

En los cálices se encuentran diversidad de soluciones en el astil, y van a repetir los esquemas que hemos visto en los copones. Predominan los de silueta sinuosa, pero están también los que llevan nudo de "rosa de Francia" o los más severos, que son madrileños.

Las piezas que lucen perfiles más movidos, comparten rasgos parecidos. Los pies se elevan en desarrollo troncocónico, y los astiles aperados se estilizan o achatan conformando estructuras abalaustradas esbeltas. En general, las copas son de perfil bastante rectilíneo y cerrado, algunas con moldura marcando la subcopa.

En Lemoa se conserva un cáliz de plata en su color (nº inv. 689), de los pocos que muestran decoración. Tiene pie redondo, con pestaña recta, un primer cuerpo abocelado recorrido por una fina cenefa burilada con hojas, y un segundo nivel levemente troncocónico que se ornamenta con algunas ces, y entre ellas *Arma Christi*, buriladas. El astil es muy sinuoso, con nudo periforme en medio. La copa tiene un perfil recogido y rectilíneo, sobredorada en la boca y el interior. En el reverso del pie lleva una inscripción de propiedad, realizada con posterioridad: STA. MARIA D LEMONA (VIZCAYA) / 1938.

Más severa es otra obra de la parroquia de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 687), que también ha evolucionado en el nudo. Descansa en un pie redondo, abocelado y después realzado en perfil de tronco de cono, al que sigue un juego de arandelas y gollete cóncavo donde apoya el nudo. Este elemento es aperado, con una considerable proyección en el ecuador, y bastante simétrico con la parte superior, que hace de cuello. La copa se abre ligeramente en la boca, y cuenta con moldura en la subcopa. Carece de punzones, pero sabemos que los plateros de la Fuente, de Durango, estuvieron trabajando en distintas ocasiones para esta parroquia[44], por lo no puede descartarse que pudiera ser de su mano.

Seguramente no superará el cambio de siglo otro cáliz de la iglesia de Santa María de Morga (nº inv. 691), labrado en una chapa de plata de mejor calidad que el anterior. Resulta una pieza más severa, con un pie menos crecido, organizado en varios niveles, el último en perfil troncocónico, pero no demasiado resaltado. El protagonista del astil es el nudo, aperado y estilizado, con un gollete cóncavo por debajo, y un cuello bulboso por arriba. La copa no lleva moldura en la subcopa, tiene un perfil levemente acampanado, y está dorada por la parte de la boca y por dentro.

La mayor estilización de los astiles parece que es el elemento definidor de la proximidad y asimilación del Neoclasicismo. Los años finales del siglo XVIII se va ir percibiendo esta evolución. La parroquia de Santa María de Axpe en Busturia cuenta con un cáliz (nº inv. 690), de fabricación local en el que observamos el calado de los

38 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mungia, 1699-1828. Cuentas de 1783, sf.

39 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Ziortza-Bolibar, 1779-1855. Cuentas de 1785, sf.

40 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás de Olabarrieta, Zeberio, 1751-1802. Cuentas (pasadas) del 27 de julio de 1786, sf.

41 AHEB, libro de fábrica de San Lorenzo, Maruri, 1692-1791. Cuentas del 4 de junio de 1791, sf.

42 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas del 25 de septiembre de 1791, sf.

43 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Barrika, 1608-1688. Cuentas del 28 de septiembre de 1791, sf.

44 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1662-1805. Cuentas de 1784, 1786 y 1789.

Cáliz de Bilbao. San Antón (nº inv. 693)

nuevos códigos en los obradores bilbaínos. Es de plata en su color, con pie redondo, en cuarto de bocel la parte inferior y troncocónico la superior. El astil es sinuoso, con la inclusión de un nudo aperado alargado, y encima un cuello bulboso moldurado. La copa lleva moldura fajada separando la subcopa, y está sobredorada en la boca e interior. Tiene punzones de Bilbao, del platero José de Meabe (J/MEAVE) y del contraste José Basozabal (BSL). Este cáliz hace juego con un copón (nº inv. 680), que lleva idénticas marcas, aunque es menos esbelto.

En la producción vizcaína destaca un tipo de cálices que incorporan un tipo de nudo esferoidal aplastado, generalmente con facetado romboidal, denominado por el profesor Barrio Loza de tipo "rosa de Francia". Procedente de la iglesia de San Antón de Bilbao se conserva una de estas piezas (nº inv. 693)[45]. Tiene pie poligonal de doce lados ataludados, con una discreta moldura en su base. Los campos se adornan con labores buriladas muy finas de hojas y grumos vegetales, incluyendo una de estas facetas una tau grabada –alusiva al titular del templo–rodeada por fronda. El astil comienza con un gollete de sección poligonal limitado por sendos filetes arriba y abajo. Le sigue un acusado estrangulamiento y un subnudo periforme achatado y facetado. El nudo es de "rosa de Francia", de manzana aplastado, recorrido por una red de rombos cincelados que otorgan a la superficie un brillo geometrizado. Sobre este elemento va el cuello, bulboso e igualmente facetado. La copa es levemente acampanada, con moldura lisa separando la subcopa, que se ornamenta con una delicada orla sinuosa grabada, que incluye vegetales y de la que cuelgan flecos y borlas. Muy similar a este cáliz se conservan otros en la iglesia de Begoña, en San Bartolomé de Aldeacueva (Karrantza), en Santa María de la Asunción de Erandio, en Santo Tomás de Olabarrieta en Zeberio, etc. El de Erandio es posible que sea el que se pagó en 1799 a José Basozabal, junto a unas vinajeras, por 246 reales[46]. No sabemos del artífice de la obra que nos ocupa, pero en un cáliz similar procedente de una colección particular, depositado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, se estamparon las marcas de Francisco de Aranguren y Manuel de Loizaga, por lo que suponemos que la fórmula no fue privativa de un taller platero, sino que su éxito hizo que fuera copiada por distintos artífices, hacia el cambio de siglo.

Las obras que llegaban de Madrid presentan esquemas distintos, sobre todo en el nudo. Son más severas, con proporciones elegantes. De la parroquia de San Félix Cantalicio en Ortuella se conserva un cáliz madrileño (nº inv. 694), representativo de estas nuevas fórmulas. Se apoya en un pie redondo, con el borde decorado por cenefa de hojitas encadenadas. El primer nivel del pie es convexo y el segundo con relevado troncocónico, decorado con una cenefa de retícula romboidal en el borde y el remate superior. El astil arranca de un estrecho gollete cilíndrico, donde apoya el nudo, levemente acampanado y con un friso cilíndrico encima, decorado con cenefa de

45 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 83; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cáliz", en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 286-287.

46 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Erandio, 1791-1867. Cuentas de 1799, sf.

ochos entrelazados, entre molduras de contario. El cuello es troncocónico liso, y la copa dorada, con perfil ligeramente convexo. Lleva marca en el pie de José Ignacio Macazaga (MACAZAGA), quien lo labraría en los primeros años del siglo XIX. Con un formato similar el Museo Vasco de Bilbao conserva otro cáliz que perteneció al Consulado, y lleva marcas de Madrid villa y corte con la cifra 7, aunque le podría faltar un número 1 delante[47]. Y de la iglesia de Santa Cruz de Labarrieta (Sopuerta) procede otra más de estas obras (nº inv. 692), cuyo mayor aporte es la inclusión de inscripciones, por ser limosnero. Es de base circular, con un primer cuerpo en realce ataludado, y el segundo recto que asciende en tronco de cono en el centro. El astil repite el modelo descrito, con un pequeño gollete inferior, el nudo adelgazado a modo de jarrón geometrizado, con un friso cilíndrico liso encima, y el cuello tronconónico. La copa es alta algo acampanada y lisa. En el anverso del pie, en capitales, lleva la inscripción: CAROLUS III D.G. HISPANIARUM REX VIRTUTE. Y en la pestaña: SIENDO LIMOSNERO MAIOR DE S. M. EL EM(INENTISI)MO S(EÑ)OR D(ON) ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1801. Se añaden marcas topográficas con cronología, de Madrid villa y corte, con la cifra 800.

A partir de estos modelos cortesanos, en los talleres locales se fueron desarrollando composiciones cada vez más secas, más esbeltas, aunque elegantes y proporcionadas, que surtieron al mercado hasta los años centrales del siglo XIX, cuando comienza a aparecer de nuevo el ornato, recuperando en gran medida repertorios del pasado.

Entre los cálices que se confeccionaron en este periodo, estuvieron además el que hizo en 1792 el platero Pedro Ramón de Eguiarte, para la ermita de San Fausto de Orozko, por el que cobró 622 reales y medio, acompañado de patena y cucharita[48]; ese mismo año el platero Vildósola fabricó un cáliz para la iglesia de Santiago de Otxaran en Zalla[49]; y al año siguiente José González de la Mata emitió recibo por un cáliz nuevo, copa y patena, que había hecho para la ermita de Santa Lucía de Galdames[50]. Además son frecuentísimas las noticias sobre compostura y dorado de cálices.

Incensarios y navetas

Los incensarios mantuvieron el formato de las obras barrocas, aunque en general estilizando las estructuras, sobre todo del humero, que incorporan motivos ornamentales del repertorio neoclásico. No son demasiadas las obras que nos han llegado, pues suponemos que muchas se repondrían con piezas de metal.

Estructuralmente la casca resulta mucho más pequeña que el cuerpo de humo, y este por su parte, adopta perfiles acampanados. El mejor ejemplo de este tipo de incensarios lo vemos en uno de la iglesia de San Pedro de Sierra en Karrantza (nº inv. 695), al que acompaña su naveta (nº inv. 696). Se apoya en un sencillo pie redondo, aplanado, sobre el que va la casca, hemiesférica y decorada por guirnaldas de flores y hojas grabadas. El humero es de perfil cóncavo, con una importante labor de calado, distribuida en cuatro campos a base de fajas en V, donde se inscriben flores y grumos de hojas en el vértice. La cúpula de remate mantiene el mismo esquema y se culmina con un elemento fundido de donde cuelga la cadena para el manípulo, liso siguiendo el esquema del pie. Este trabajo artesanal está firmado en Bilbao por los plateros José de Basozabal (BSL), contraste entre 1791 y 1795, y el platero Isidoro de Urquijo (VRQVIJO), hijo de Bartolomé de Urquijo. La naveta que hace juego con esta pieza lleva los mismos punzones, es de perfil sinuoso, equilibrada a izquierda y derecha, con guirnaldas de flores y láurea en el casco, y otros vegetales en la cubierta. El pie es redondo con una pestaña recta, primer nivel gallonado en un tramo, y nivel interior en desarrollo troncocónico bajo. Junto a la naveta se conserva la cuchara para el incienso, de formato similar a las de uso doméstico, y adornada con un vegetal arrocallado en el extremo del mango.

El contrapunto a este trabajo orfebre cuidado, es una naveta de la iglesia de Santa Ana de Durango (nº inv. 555), que recurre a un modelo de naveta totalmente funcional. El pie es redondo algo abultado y liso. Sobre él un pequeño gollete moldurado donde asienta el contenedor, de formato hemiesférico y notable capacidad. Es liso con

47 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 90.

48 AHEB, libro de cuentas de la ermita de San Fausto, Orozko, 1737-1945. Cuentas del 12 de mayo de 1792, sf.

49 AHEB, libro de fábrica de Santiago de Otxaran, Zalla, 1771-1849. Cuentas del 20 de julio de 1792, sf.

50 AHEB, libro de cuentas de la ermita de Santa Lucía, Galdames, 1773-1904. Cuentas del 3 de octubre de 1793, sf.

Incensario de Karrantza (Sierra) (nº inv. 695)

la única decoración de un texto de propiedad en la proa: SANTA ANA. Tiene una escotadura central, separando proa y popa, ésta agraciada con la prolongación del extremo enroscado sobre sí y más alto. Es accesible por la cubierta de proa, cuya tapa se abre con un pequeño pomo esferoidal. A esta versión básica, se sumaron las piezas que se fabricaron en metal imitando los diseños de plata, como sucece en una naveta procedente de una colección particular, depositada en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 96-M). De pie redondo con astil alto, todavía recurre a un formato de nave sinuosa, con motivos de ces, algo de rocalla y fondos con retícula romboidal. La cubierta sigue un perfil ondulado simétrico, con un resalte central semicircular, repitiendo el mismo ornato. En esta pieza se produce una convivencia de dos estilos, con el astil y el nudo evolucionado, más geométrico, y un formato del contenedor y ornato del final del barroco.

Lo mismo que vemos en este tipo de navetas de metal, suponemos que muchos incensarios tampoco se fabricarían de plata. No contamos con demasiadas noticias sobre incensarios de plata nuevos, siendo mucho más habituales las reparaciones. Entre las pocas referencias a piezas nuevas, está el incensario y naveta que el platero Agustín Elorriaga hizo en 1796 para la iglesia de

Naveta de Karrantza (Sierra) (nº inv. 696)

Santa María de Getxo, recibiendo 150 reales[51]; el mismo año sabemos así mismo que Eguiarte cobró 1.650 reales por un incensario y una naveta de plata que pesaron 51 onzas y media, hechos para la iglesia de Santo Tomás de Arratzu[52]; y en el año 1801 se pagaron 727 reales a Basozabal por la hechura de un incensario y una naveta nuevos para la parroquia de Begoña de Bilbao[53].

Hostiarios y portaviáticos

No van a experimentar cambios formales los hostiarios confeccionados en este momento, que van a mantener la estructura de caja redonda, lisa, cerrada con una tapa algo relevada, y escasa decoración.

En Otxandio contamos con un pequeño hostiario de plata sobredorada (nº inv. 699), de silueta redonda lisa y poca altura, ornamentado únicamente con una cruz burilada en la tapa. Es de brazos rectos con perinolas en los extremos, y potencias de rayos rectos, posada sobre un pedestal de tres alturas (pestaña recta gallonada, segundo nivel abocelado con vegetales y tercer cuerpo de perfil troncocónico cóncavo con acantos). No hay punzones, pero resulta una obra funcional, que pudo realizarse en los talleres vizcaínos hacia el final del siglo XVIII.

De mayor interés resulta otro hostiario de la pa-

51 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Getxo, 1723-1811. Cuentas del 20 de febrero de 1796, sf.

52 AHEB, libro de fábrica de Santo Tomás, Arratzu, 1725-1877. Cuentas de 1796, sf.

53 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Begoña, Bilbao, 1800-1920. Cuentas del 10 de abril de 1801, sf.

rroquia de San Miguel de Arrazola en Atxondo (nº inv. 698), que incorpora una inscripción de donación. Es redonda, de perfil bajo, plata en su color y recorrida por un discreto sogueado en el borde. Lo único que la decora es la insccripción de la cubierta, que dice: + ESTA CAXA Y 2 BOLS(A)S / UNA DE TERZIOP(EL)O CARM(ES) Y Y LA / OT(R)A DE RASO CAÑA BORD(ADO)S DE ORO /Y PLATA LAS REM(ITI)O PARA ESTA / YGLES(I)A DE ARRAZ(OL)A SV FELIG(RE)S / D(O) N SANT(IAG)O DE LARRAMENDI / AÑO DE 1791. El donante, natural de Atxondo, residía en Madrid al menos desde aquel año[54], desde donde seguramente la envió, aunque no tiene marcas madrileñas, ni ningún otro punzón, como cabría esperar.

Sí es seguro una obra madrileña un hostiario de la parroquial de San Juan de Molinar de Gordexola (nº inv. 697), de plata sobredorada. Se trata de una cajita cilíndrica sin decoración, rematada en una discreta moldura, y cerrada con una tapa de escaso resalte en tres niveles, con el borde igualmente estriado. Se remata en cruz de sección romboidal, con perinolas en los extremos, de factura muy clásica. Las marcas de la base son de Madrid villa y corte, sobre las cifras 84, además de otra frustra que será del platero e incluye el texto B…/GAV…, y atendiendo a la información aportada por el profesor Cruz Valdovinos, corresponderá a Vicente Gavilanes.

Contamos así mismo con un portaviático procedente de una colección particular (nº inv. 568), y depositado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, de sencilla factura. Provisto de una arandela para ser portado al cuello, es una pieza redonda de poco fondo, decorada por ambas caras con labor burilada algo torpe. Por una de ellas lleva el anagrama de María (MAR) y por la otra el de Cristo (IHS) con una cruz encima. Alrededor de ellos corre orla de dientes de lobo de hechura descuidada. Lejos de resultar artística, esta pieza pone de relieve el verdadero carácter de la mayor parte de estas obras, meramente funcionales, repitiendo esquemas ornamentales anteriores.

Crismeras

La simpleza es el rasgo fundamental de las crismeras labradas en esta fase. Son de tipo bote, sin ornato, salvo alguna letra grabada alusiva al contenido.

Crismeras de Ereño (Gabika) (nº inv. 700)

Contamos por un lado con un conjunto formado por tres recipientes, de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Mallabia (nº inv. 701). Dos ellos son recipientes cilíndricos, lisos, con tapas planas decoradas tan solo por una letra O y una cruz fundidas en la cima. El otro contenedor es de perfil bulboso, apoyado en un discreto pie redondo. Se va adelgazando en el cuello y se cierra con tapa cupuliforme, que ha perdido la pieza de remate. A los lados dispone de sendas asas de alambre soldadas, para poder transportarlo. Es posible que los botecitos cilíndricos se incluyeran en alguna caja, que podía ser simplemente de madera, que no se conserva, y que el tercer recipiente se hiciera después para completar el juego.

El otro conjunto de crismeras se conserva en la iglesia de San Juan Bautista de Gabika en Ereño (nº inv. 700). Se trata de una pareja de recipientes agrupados, y el tercero más grande, que va suelto. Están conformados sobre un pie redondo, bastante plano, la parte inferior del cuerpo es hemiesférica, a la que sucede un cuerpo troncocónico moldurado en la parte alta. Disponen de tapas provistas de pestaña plana, y cóncavas, que incluyen sendos elementos fundidos, dos cruces y una letra O. El contenedor mayor dispone de dos argollitas en los laterales para permitir su traslado, mientras que los otros dos botes están unidos por la panza, y se manejan con un asa en forma de ce, soldada por la parte trasera. En éstos se han grabado las letras C y O respectivamente, alusivas a los aceites que contienen. Es de suponer que durante un periodo en el que las rentas de los templos no atravesaban su mejor momento, no se comisionaran crismeras de plata, pudiendo ser sustituidas por otras realizadas en otro metal más barato o ser de cristal. De hecho en los últimos

54 AFB, municipal, Arrazola, 0009/008.

Vinajeras de Bilbao. Santos Juanes (nº inv. 703)

diez años del siglo XVIII solamente hemos localizado noticias relativas a la composición de crismeras ya existentes, en los libros parroquiales.

Vinajeras

Al igual que en los cálices se desarrolló una tipología de nudo y astil en la que se recurría a superficies facetadas, limpias de ornato, esta misma solución se utilizó para confeccionar algunas crismeras.

Analizaremos un conjunto procedente de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao, formado por salvilla, vinajeras y campanilla (nº inv. 703)[55]. Tal como hemos visto en los recipientes de las crismeras, el formato de los contenedores sigue un patrón similar, cóncavo-convexo. Se apoyan en una base poligonal facetada, con dos niveles, ambos lisos, el segundo en talud. Tienen cuerpo hemiesférico facetado en la parte inferior, mientras por encima se desarrollan en tronco de cono cóncavo. Están cerradas con tapas cupuliformes también facetadas en 12 caras, levemente acampanadas en la base, y rematadas por sendas letras (A y V), inscritas en círculos con perinolas. En un lado llevan el pico, que arranca de la panza en silueta de ese, y se remata en cabeza de dragón. Al otro lado está el asa, también de perfil sinuoso, que se suelda a la panza y a la boca de la jarrita. Las dos vinajeras se colocan en la salvilla abrazadas por sendos elementos de fajas facetadas. En medio de ellas está la campanilla, que tiene el faldón liso con algunas molduras, y una mango fundido a modo de palmeta calada. La salvilla es de contorno ondulado, con el borde realzado por moldura perimetral, siendo el resto liso. Son piezas de producción bilbaína, marcadas por distintos artífices. Las vinajeras llevan punzón de Pedro Ramón de Eguiarte, mientras la salvilla luce el de Bilbao, el del contraste Manuel de Loizaga (LOIZAGA), en el cargo desde 1813, y otra marca con las iniciales M/LA, que lo más próximo que hallamos es con él mismo.

55 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 90; GARCÍA DE MENDOZA, José María, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980, p. 50; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 310-311.

Otra pieza de interés es una salvilla de plata sobredorada, depositada en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, y procedente de una colección particular (nº inv. 702). A juzgar por la inscripción que ostenta, no procede de ninguna parroquia vizcaína. Es una bandeja de contorno ovalado, levantada sobre cuatro patitas conformadas con parejas de vegetales fundidos. El borde se recorre por una cenefa interrumpida por algunas volutas y rocalla, mientras el espacio central lleva dos cerquillos para las vinajeras, de perfil levemente lobulado compuesto por balaustrillos de silueta cóncava. En medio de éstos un círculo relevado de láurea, sería el asiento para la campanilla. Por debajo lleva marcas de la ciudad de León y del platero Juan Pérez, como artífice (JVAN/PERZ) y como contraste (PE/REZ), cuyo cargo ostentó entre 1789 y 1800[56]. Además también en el reverso, desarrolla una compleja inscripción grababa, de propiedad: DON, CN CAS, VIS CAMA ECA, POR DN JOE ARNZ DE LAS REVS ALA CAPLLA DE DE MONSERRAT DE VERRN. Es posible que la pieza proceda del valle de Mena en Burgos, donde se localiza una iglesia dedicada a Nuestra Señora de Montserrat en El Berrón (Bortedo).

Bandejas y jarros

Son pocas las bandejas que se conservan en las parroquias vizcaínas de este periodo, y posiblemente procedentes de legados particulares. Al tratarse de piezas sobre todo de ostentación, no necesarias para el culto, es posible que fueran varias las que se entregaran al Señorío cuando solicitó a los templos las piezas de plata, para la Guerra de la Convención.

A partir de entonces no serían muchas las bandejas o platos de limosna confeccionados en plata, pudiéndose sustituir por otros fabricados en metal blanco o latón, mucho más baratos y que cumplían igual con su función.

Entre las escasas bandejas de plata labrada de este periodo, contamos con una pieza de la parroquia de San Vicente de Abando en Bilbao (nº inv. 705), que mezcla aún ornato del rococó con otro más evolucionado. Realizada en lámina delgada de plata, es de perfil ovalado, con el borde ondulado. El cuerpo se decora con vegetales y rocalla, que rodean a una tarjeta central de perfil mixtilíneo, que lleva en el centro una flor de ocho pétalos repujada. A su alrededor el fondo es de trama romboidal punteada, con rocalla en los ángulos y cuatro colgantes en los cardinales. El trabajo de grabado y repujado es sencillo, muy artesanal, seguramente obra de un artífice local antes del cambio de siglo.

La otra bandeja es circular y pertenece a la parroquia de Santa María de Lekeitio (nº inv. 704), con una labor de repujado y cincelado de mayor calidad. El borde es ondulado, y está levemente rehundida en el centro. Se decora con ces entrelazadas que se transforman en cornetas, y entre ellas se desarrolla ornato de flores, tallos y hojas carnosas, diestramente repujado. En el centro hay un tondo estriado que encierra un águila posada sobre una rama, con las alas desplegadas. En el anverso, al borde, lleva una marca son la letra S, y al lado otra con el texto COLLAR, que parece corresponderse con José o Manuel Pérez Collar, plateros de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)[57]. Quizás es más probable que pertenezca a Manuel, pues José no marcaba con el apellido[58].

Lo mismo que sucedía con las bandejas, los jarros podían llegar a las iglesias a través de regalos de particulares. Sin embargo existieron, como ya hemos visto en los inventarios parroquiales, otros jarros normalmente de menor formato destinados a ser empleados en la administración del Bautismo. Éstos si eran encargos de las fábricas parroquiales.

Por tratarse de objetos pequeños, y susceptibles de ser sustituidos por otros menos nobles, muchos de estos jarritos no han llegado a nuestros días.

Contamos con un jarro de la iglesia de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 707), obra de talleres bilbaínos. Se asienta sobre un pie redondo, con pestaña recta y segundo cuerpo en ascenso troncocónico. El recipiente el hemiesférico en la parte inferior, delimitado por una faja lisa a partir de la cuál se va abriendo el perfil hacia la boca. En esta parte el contorno es sinuoso, con la zona del vertedor más elevada. Al otro lado lleva un asa, compuesta por dos alambres soldados que en la cima incorporan una venera, haciendo las veces de apoyo para el pulgar. Lleva marcas

56 ALONSO BENITO, Javier, *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*, León, 2006, pp. 180-181.

57 GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo, "Luces y sombras de la platería de la catedral de Ávila (1700-1800)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2007, p. 167.

58 MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La colección de platería de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía", en *Estudios segovianos*, Tomo LII, nº 109, Segovia, 2010, p. 379.

Bandeja de Lekeitio (nº inv. 704)

de Bilbao, del platero Estanislao de Armona (ARMONA) y del contraste Manuel de Loizaga (LOIZAGA), titular de la contrastía bilbaína entre 1813 y 1819.

Relicarios

La mayor parte de los relicarios mantienen el formato de expositor con pie, normalmente a modo de pequeñas custodias. La solución de pies y nudos repite el esquema desarrollado en los cálices, con bases redondas de perfil troncocónico y nudos aperados o más geometrizados en función de lo asimilado que estuviera el nuevo estilo.

Respecto del ornato, normalmente se reserva para la zona del expositor, dejando el resto con las superficies limpias.

Contamos con relicarios de fabricación local, y otros foráneos que, como viene ocurriendo, resultan más severos.

Entre los vizcaínos, se conserva uno de la parroquia de Santa María de Axpe en Busturia (nº inv. 709), de silueta sinuosa. El pie es redondo, con una pestaña vertical recorrida por cenefa de láurea grabada. El segundo nivel es abocelado liso, y el superior asciende en perfil acampanado hasta alcanzar el astil. Arranca este elemento de un gollete cóncavo-convexo, sobre el que descansa el nudo aperado, y encima va el cuello, más estilizado y troncocónico. El expositor exhibe mayor ornato, aunque no es demasiado fino. Tiene forma circular, con un marco ovalado en el centro donde se guarda la reliquia, y a su alrededor hay cuatro cabecitas de ángeles alados relevadas. Por fuera corre ráfaga de rayos rectos de distinta largura y cruz de remate de brazos vegetales y potencias. La versión más rica de este relicario lo vemos en otro de la bilbaína parroquia de San Nicolás (nº inv. 711), en el que ya se han incorporado otros elementos ornamentales propios del Neoclasicismo. Se levanta sobre un pie redondo, con una escotadura cóncava rodeada por una cenefa de hojas sobredoradas. Y a continuación el pie se alza en acusado resalte acampanado por donde descienden cuatro hojas de acanto doradas, ceñidas por una faja con perlas. El astil se inicia con un elemento de manzana aplastado, que sirve de asiento a una pieza cilíndrica

Relicario de Bilbao. San Nicolás (nº inv. 711)

estriada, con faja sobredorada en la mitad, y galloncitos en los extremos, estos detalles sobredorados. El expositor acoge la reliquia de San Cipriano, tiene forma oval en cuyo interior ahuecado se inserta un corazón con dos marcos ovales dorados para las reliquias. Por fuera corre orla de nubes con dos querubines y ráfaga de perfil recortado, de rayos rectos con cruz clásica, en plata sobredorada. La hechura de la pieza se ajusta a los preceptos del Neoclasicismo, con una correcta proporción y muy bella en lo decorativo, acrecentado por el contraste producido por las superficies de plata en su color y sobredorada.

Lleva marcas de Bilbao, del platero Fernando Acha (F/ACHA) y del contraste José de Basozabal (BSL). Las fechas de actuación de este artífice como contraste, entre 1791 y 1795, nos permite certificar que por aquellos años se estaban confeccionando en la villa obras de platería en lenguajes distintos. Vemos que los plateros ya manejaban el repertorio y conceptos del Neoclasicismo, y seguramente fueron los comitentes los que demandarían obras de gusto más rancio.

Las piezas foráneas resultan más secas. En 1799 el Cabildo de la Catedral de Palencia recibió una carta de la villa de Lekeitio en la que le solicitaba una reliquia de San Antolín, patrono de la villa, para ser venerada en la parroquia lekeitiarra. Dicho Cabildo determinó donar una falange de uno de los dedos del Santo y enviarlo a Lekeitio en un relicario fabricado para tal fin[59]. La pieza (nº inv. 708) tiene base redonda, con pestaña recta, primer nivel ataludado y segundo cuerpo en desarrollo troncocónico, que se prolonga a modo de astil. El expositor es piramidal acristalado, con la base triangular, y rematado en pieza troncopiramidal cóncava con cruz encima. Al interior una flor abierta acoge en su interior la reliquia erguida. En el documento palentino se detalla que la reliquia se aseguraba con "una flor de lis también de plata, como armas de la casa de Aquitania". El relicario es obra palentina, marcada con el punzón de la ciudad y el del platero Balcavo (BAL/CA…)[60].

Tampoco es obra vizcaína otro relicario de la parroquia de San Juan de Molinar de Gordexola (nº inv. 710)[61], en el que vemos como se trasladan las tipologías plasmadas en los cálices, también en este relicario. El pie se inicia con una sólida pestaña vertical rematada por cenefa de contario. Le sigue un cuerpo abocelado y al centro otro en crecimiento troncocónico. El astil lo componen un par de golletes con el mismo perfil, que se cercan por cenefas de diseños geométricos, y entre ellos está el nudo ajarronado con una faja cilíndrica arriba decorada con ribete de trama romboidal flanqueado por contario. El expositor es ovalado, ornado en la mitad superior por guirnaldas, nubes y ráfagas, y rematado por una crucecita. Alberga una reliquia de Santa Águeda, tal como reza el texto manuscrito junto a la reliquia, y también la inscripción grabada del pie: SE HIZO VENIR DE ROMA PARA D(OÑ)A DOMINICA VENTURA DE VRQUIJO ESTA RELIQUIA DE S(AN)TA AGVEDA V(IRGEN) Y M(ARTIR) CON SU AUTENTICA. Llegó la reliquia, puesto que el relicario se fabricó en Madrid, de acuerdo al marcaje que ostenta junto a este texto. Son punzones de Madrid villa y corte, con la cronológica 16, y la marca DE/S.PE.º que, tal como nos ha informado el profesor Cruz Valdovinos, corresponde al platero madrileño Ma-

59 La carta de respuesta del Cabildo palentino y otros detalles, se publican en http://altareak.blogspot.com.es/2007/10/san-pedro.html

60 REDONDO CANTERA, Mª José, "Cuatro siglos de platería en Baltanás. La colección de la iglesia parroquial de San Millán", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 68, Palencia, 1997, pp. 326, 357.

61 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 91.

nuel Pablo de San Pedro.

Además de estas piezas de plata, se conserva un buen número de relicarios de metal, que imitan los esquemas de las obras más nobles, como uno de la iglesia de San Nicolás de Bilbao (nº inv. 97-M). Se compone de un pie redondo de perfil abultado, que se decora por labores grabadas de vegetales, un astil muy sobrio, con faja cilíndrica sobre el nudo, y expositor de fundición, con marco oval, alrededor del que hay ces, guirnaldas y angelitos. Al metal amarillo le dieron un acabado plateado, tratando de emular a la plata.

Aguabenditeras

Una de las pocas tipologías que se introducen en este momento son las aguabenditeras, que resultan piezas relativamente abundantes en los talleres locales del siglo XVIII avanzado y primeras décadas del siglo XIX.

Siguen un esquema muy similar entre ellas, con una placa decorativa trasera, trabajada con elementos repujados heredados del rococó conviviendo con otros más avanzados. Suelen mostrar alguna imagen sagrada, debajo de la que se dispone la pileta para el agua bendita.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se conservan tres aguabenditeras de talleres bilbaínos. La primera de ellas es la que más resabios rococós presenta (nº inv. 715), es de perfil mixtilíneo, con ces, vegetales y rocalla, rodeando a una imagen repujada de San José con el Niño, sobre el que va una representación solar. Bajo la imagen, se sitúa la pileta que se apoya sobre un águila con las alas desplegadas, que lleva también un espejo arrocallado y ces. La parte alta se remata con una cruz de brazos vegetales y potencias rectilíneas. No hay punzones en esta obra, pero a juzgar por los elementos que comparte con otra pieza bilbaína también en el mismo Museo, tendrá igual procedencia. Esta otra aguabenditera (nº inv. 717), lleva marcas del platero Miguel Garay, incompleta (GA…), y del contraste Francisco de Aranguren (F/AN), que estuvo en el cargo desde 1796 a 1801. En esta obra se ha reducido el ornato movido, incorporándose guirnaldas de flores en los laterales. Por arriba se corona con el ojo de Dios entre ráfagas rectas, y cruz potenzada con vegetales encima. Y la escena central, muestra a San José con el Niño de medio cuerpo. La pileta adopta la forma de una venera, con el interior recorrido por red romboidal grabada, y se sujeta con un pie de perfil en ese con rocalla en los extremos. La tercera

Aguabenditera de Bilbao. MNAD (nº inv 717)

de las piezas que se conservan en el Museo madrileño (nº inv. 716), mantiene un formato parecido, y fue obra del platero José Antonio Arpide, de Mutriku (Gipuzkoa).

Los motivos, perfiles y ornato parece que llegaron a codificarse, pues así lo vemos en otra aguabenditera de colección particular subastada en Bilbao en 2015 (nº inv. 719)[62]. Repite el perfil sinuoso y ovalado, con guirnaldas repujadas en los bordes, ces y eses en el interior, junto a diversas flores. El medallón central vuelve a repetir la imagen de San José con el Niño de medio cuerpo, inscritos en un tondo de láurea, y por arriba hay representación solar con remate vegetal y cruz potenzada. La pileta, por su parte, está sujeta por la figura de un águila que tiene espejos arrocallados por debajo. Lleva marcas bilbaínas, pero no hemos tenido oportunidad de comprobar cuáles.

En Bilbao, el Museo Vasco tiene en depósito otra aguabenditera (nº inv. 718), labrada en fina lámina de plata, y de hechura más modesta. Con el perfil ovalado,

62 Catálogo de *Arte Subastas Bilbao*, subasta del 10 y 11 de junio de 2015, lote 0175, precio de salida: 1.200 €.

se decora con ces y eses repujadas, entre las que circula cenefa de láurea y alguna flor. La imagen central es de María en pie sobre un querubín alado. Por encima de esta imagen hay representación con el ojo de Dios cercado por ráfaga de rayos rectos, y parece que ha perdido la cruz de remate. La pileta tiene forma avenerada, y queda sujeta sin ningún elemento por debajo. Justo en la parte inferior lleva las marcas de Bilbao, del platero José de Mugaburu (MVGABVRV) y del contraste Francisco de Aranguren, incompleta (F/AN), que actuó como tal entre 1796 y 1801.

La última de estas piezas se conserva en el Museo de Arte Sacro de Bilbao (nº inv. 720), llegada por donación del obispo Antonio Añoveros (1909-1987). Colocada en un soporte de madera, tiene perfil sinuoso, a base de tornapuntas contrapuestas y rocalla. La imagen central se inscribe en un marco de hechura cóncavo-convexa liso, y representa la Anunciación del arcángel Gabriel a María. Los personajes se sitúan sobre un decorado de nubes, en el que hace su entrada por arriba la paloma del Espíritu Santo rodeada de ráfaga de rayos rectos y otras nubes. Esta misma Paloma se repite en la parte superior, acompañada de rocalla. La pileta del agua se adorna con ces arrocalladas y en medio la cabeza de un angelito alado.

A pesar de contar con un número considerable de estas aguabenditeras, no parece que fueran habituales en el ámbito parroquial. Quizás se pudieron reservar para las sacristías, o como elementos de uso religioso dentro del ámbito privado, doméstico.

Coronas

Las coronas para la Virgen perpetuaron los esquemas rococós durante bastante tiempo, pues suponemos que la sobriedad del Neoclasicismo quizás no era lo más acertado para confeccionar unas piezas que lo que pretendían era resultar aparatosas. Lo que antes parecen aceptarse son las ráfagas de rayos rectos, que siguen conviviendo con vegetales y ces repujadas.

La corona más ostentosa es una pieza perteneciente a la Virgen del Carmen de la parroquia de los Santos Juanes de Bilbao (nº inv. 713). Se asienta en un aro decorado con cenefa de eses y hojas encadenadas. El cuerpo lleva una sucesión de ces, con el intradós gallonado, que por debajo tienen fondo de retícula romboidal, y por encima se disponen hojas vegetales entre las que hay algunos espejos ovales. Cuenta con seis imperiales que se unen en la cima, y se decoran en la base con escudos timbrados con el anagrama de María, el escudo carmelitano y un corazón, llevando el resto decoración vegetal. Los campos de las imperiales se llenan con hojas y alguna rosa, muy abigarrado. La diadema exterior se ciñe con cenefas sogueadas, y muestra cabecitas de ángeles alados en alternancia con hojas de palma cruzadas. Por fuera discurre orla gallonada y ráfaga de rayos rectos entre cuyos grupos se alternan otros con una estrella. El centro de esta ráfaga incluye aplique de nubes con angelitos en el centro, y sobre ello el remate de una cruz griega de brazos vegetales y potencias rectas, que está dorada. Fue una pieza confeccionada en Bilbao, tal como revelan las marcas en el interior del aro: de Bilbao, del platero Fernando Acha (ACHA) y del contraste Manuel de Loizaga (LOIZAGA), quién rigió la contrastía entre 1813 y 1819.

Otras coronas no resultaron tan lucidas, cumpliendo con su papel de ungir a la Virgen pero con calidad escasa en el trabajo orfebre, como ocurre en una pieza de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Gernika (nº inv. 712). El aro está arriba y abajo recorrido por sogueado, y se decora con óvalos y puntas de diamantes alternos. El cuerpo es macizo, con ces enfrentadas en torno a espejos ovales y rocalla, dejando el fondo con trama romboidal. Lleva tres imperiales (no conserva la cuarta), de silueta sinuosa, ornamentadas con vegetales, una flor y un espejo. La diadema repite el sogueado del aro, e incluye espejos con rocalla y alguna hoja alternos. Por fuera la ráfaga es pobre, con alternancia de unos pocos rayos flameantes y otros rectos rematados en estrellas. En la cumbre remata con disco que incluye el triángulo de Dios entre unas nubes muy esquemáticas. En una de las potencias lleva la marca F/LA, que no hemos identificado con ningún platero, pero pudieran ser las iniciales de Francisco Manuel de Lorena (1813-1819), aunque la marca que conocemos es la que desarrolla su apellido.

De factura local es también otra corona de la iglesia de San Bartolomé de Aldeacueva en Karrantza (nº inv. 714), que carece de halo. Está confeccionada de plata sobredorada, y en ella vemos otra vez como se mantiene el adorno de ces y tornapuntas contrapuestas con rocalla, ocupando el cuerpo y las potencias. El aro es más sobrio, con gallones excavados y orla sogueada, y se remata en cruz clásica, de sección romboidal y perinolas en los extremos. Lleva dos veces punzonado el sello ML/LOPZ, que seguramente corresponderá al platero bilbaíno Juan Bautista Miguel López, que ocupó el cargo de contraste entre 1807 y 1813.

Corona de Bilbao. Santos Juanes (nº inv. 713)

No fueron muchas las coronas que se confeccionaron en este periodo, probablemente porque en los templos se conservaban piezas anteriores, y si no tenían, en tiempos de crisis o de recuperación tras los conflictos bélicos, dedicarían los fondos a otras piezas más prioritarias para la liturgia.

Otras piezas

A estos grupos de piezas debemos sumar algunas obras sueltas de calidad. Continuando en el ámbito religioso, pero empleadas igualmente para vestir celebraciones de tipo civil, la parroquia de Santiago de Bilbao conserva una pareja de mazas (nº inv. 726)[63], de plata en su color. Se componen de un largo varal liso, decorado tan solo por algunas moldurillas donde se unen las distintas parte de la vara. Le siguen un par de golletes, cóncavo y otro en toro, con un elemento cilíndrico recorrido por gallones excavados. Sobre ellos se sitúa la cabeza de la maza, que es lo de mayor interés. Su parte baja, abocelada, se ornamenta con láurea, cintas y alguna guirnalda. Le sigue la alcachofa principal, cilíndrica y dividida en cuatro campos mediante costillas y orejas. Cada campo está ocupado por espejos ovales rodeados de láurea, rocalla y lazos. La parte alta está recorrida por una serie de perlas, que se repiten en menor formato en las costillas. Cierra la cabeza una cúpula dividida por láurea en cuatro campos, que acoge decoración con las mismas hojas encerradas en marcos rectos. Remata en base fundida cóncavo-convexa, con flamero encima. Se trata de una obra bilbaína, marcada con el sello de la villa, el del artífice Pedro Ramón Eguiarte (EGUIARTE) y del contraste José Basozabal (BSL), cuya actividad en el cargo se desarrolló entre 1791 y 1795.

Este mismo artífice realizó por aquellos años, una urna de votaciones para el Cabildo de este templo bilbaíno (nº inv. 706)[64], empleada para eleguir por insaculación a los miembros de dicha institución. Es posible que se acompañara de los teruelos donde depositar el voto, pero no se han conservado. De plata en su color, se apoya en una plataforma cuadrada lisa, en cuya pestaña lleva grabado el rótulo de propiedad: ES DEEL VENERABLE / CAVILDO ECLESIASTICO / DE LA VILLA DE BILBAO / AÑO DE 1792. Encima se sitúa un pie redondo, abocelado primero, y en talud al interior, sin decoración. La copa es de perfil aovado, decorada con láurea repujada en la base, mientras en la panza ostenta un escudo ovalado con las armas pontificias (tiara y llaves cruzadas) rodeado de palmas y lazo, destacando sobre un fondo matizado. En la parte de la boca corre una faja ornada con láurea encadenada, y en cada lado dispone de sendas argollas, sujetas en apliques vegetales soldados, de don-

63 BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, p. 166; CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, pp. 111-113; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Pedro Ramón de Eguiarte: Pareja de mazas" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 290-291; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 310; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

64 CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004, p. 113; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Pedro Ramón de Eguiarte: Urna de votaciones" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 284-285; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 308; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

de cuelgan dos grandes aros. Se cierra con tapa de perfil acampanado, decorada en su mitad superior por hojas de láurea que descienden. Encima se remata con una alcachofa fundida y repujada finamente, que sirve así mismo de tirador de una pieza móvil, que deja libre un hueco por donde introducir o sacar las bolitas con las votaciones. En la plataforma inferior, además de la leyenda de propiedad, se incluyen los punzones de Bilbao, del artífice Pedro Ramón Eguiarte (EGUIARTE) y del contraste José Basozabal (BSL). Como observamos en las piezas que están fechadas, los artífices vizcaínos de este periodo tenían ya asumidos en los años finales del siglo XVIII plenamente los preceptos del Neoclasicismo, pese a que en alguna obras de menor entidad, o que servían en templos secundarios les podían demandar objetos con ornato más barroquizado.

Durante este momento, son varias las referencias a faroles para el viático existentes en algunos templos de Bizkaia. La mayor parte de los que se conservan están fabricados de metal, y son piezas funcionales, sin mucho valor artítico, aunque entre ellos hay alguno de plata como el de la iglesia de San Antón de Bilbao (nº inv. 725)[65], realizado de nuevo por Eguiarte. Se alza sobre un pie hexagonal, gallonado en la parte externa y troncocónico facetado el segundo cuerpo, decorado con vegetales colgantes en la parte alta. El cuerpo de luz es también hexagonal, con la base piramidal invertida. Cada faceta se cerca con moldura lisa, flanqueándose arriba y abajo con cenefa de láurea, y rematándose cada arista por flameros fundidos. Se cierra con volumen cóncavo decorado con gallones de cintas, que encierran flores repujadas. Por encima hay una linterna de seis lados, calada con eses cruzadas y rocalla en cada cara, que incluyen tornapuntas fundidas en los ángulos. La parte alta es una cúpula rebajada de dos niveles, con láurea, y un pomo con el asa de mano fundida. En el borde del pie lleva inscripción sobre su factura y año: HIZOSE / POR EL CURA / A DEBOCION / DE SUS PARROCHIANOS / EN EL AÑO / DE 1784. Las marcas en el interior del pie, nos informan que se labró en Bilbao, por Eguiarte, siendo contrastada por Miguel Garai (M/GARAY). El farol se recoge en el inventario de la iglesia de 1791[66], como un "farol de platta para administrar", donde hay otros dos "para quando sale el Beatico".

La iglesia de los Santos Juanes tenía otro de estos faroles, según consta en el inventario de 1786[67]; y sabemos de otro farol comprado para la iglesia de San Juan de Orozko en 1790, "para la administración de los Santos Sacramentos"[68].

En el ámbito civil, las piezas son más complejas de rastrear pero ya hemos ido viendo por los inventarios de particulares, que no era raro que se atesoraran piezas de platería para el uso doméstico o, sencillamente, como objetos de adorno, poniéndose de relieve la consideración social de la plata.

Instituciones públicas, como ayuntamientos, la Diputación o la Casa de Juntas de Guernica, contaron con diversos bienes de platería. Entre ellos, destaca una escribanía de plata en su color de la sede gernikesa (nº inv. 724)[69]. Lo forman una base rectangular, cuatro recipientes para tinta y polvos secantes, una campanilla y un depósito central. La bandeja se levanta sobre cuatro patitas a modo de garras animales, y es lisa, salvo por la crestería de palmetas calada del contorno. En ella se apoyan en los ángulos los dos depósitos para tinta y otros dos para los polvos secantes. Tienen pie redondo liso, cuerpo ovoide decorado en su mitad inferior por coronas de láurea, que se repiten en la cubierta de la tapa. La boca de los recipientes lleva discretas cenefas de hojitas y lo mismo en el borde de las tapas. Estas cubiertas se rematan por figuras de angelitos fundidos, con elementos que aluden a las cuatro estaciones. En el centro hay una urna troncopiramidal, decorada con coronas de laurel en los lados largos, elevada sobre cuatro esferas y pie troncopiramidal liso. La tapa sigue el mismo esquema y se adorna con un putti que sujeta una placa oval con el escudo de Bizkaia y alrededor texto de propiedad grabado: M.N y

65 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 78; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, p. 309; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

66 AHPV, notariado, 4175, Juan Agustín de Sagarbinaga, fs. 570r-573v.

67 AHPV, notariado, 3371, José Benito de Dúo, sf.

68 AHEB, libro de fábrica de San Juan, Orozko, 1761-1827. Cuentas del 14 de abril de 1790, sf.

69 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 89; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

M.L. SEÑORIO DE VIZCAYA. Al lado de esta figura se alza en el centro una imagen femenina de pose elegante, que parece haber perdido sus atributos. El elemento más extraño es una campanilla que se añade en un lateral, también neoclásica, pero que no parece del grupo. Se trata de un conjunto de notable calidad, realizado en Madrid en 1818, tal como revelan las marcas de Madrid villa y la cronológica 18.

En la Casa de Juntas también se realizaban votaciones para eleguir a sus miembros, utilizando seguramente una cántara o urna similar a las que hemos visto, labradas en los siglos XVII y XVIII. No se conserva dicho recipiente, pero si un buen número de boletos de elecciones o teruelos (nº inv. 722), donde se introducía el nombre de cada localidad vizcaína. Son un total de 61 piezas esféricas, de plata en su color y pequeño formato, que parecen responder a dos modelos distintos. Los más antiguos son seis piezas, que llevan los números grabados del 1 al 6 en las dos mitades, y tienen molduras lisas en el ecuador. El resto de bolitas mantienen el mismo tamaño, pero tienen la moldura del centro más fina, trabajada a base de pequeñas estrías verticales. Por dentro incorporan un pequeño vástago soldado, en torno al cuál se enrollaría el papelito con el nombre de la localidad. Algunos de estos papeles se conservan, como los de Amoroto, Elorrio, Durango, Ajangiz, etc. No hay punzones en ninguno de los teruelos, pero serán obra de artífices vizcaínos.

Otras piezas relativamente frecuentes en algunos ayuntamientos de Bizkaia, fueron los chuzos, emblemas portados por los Fieles regidores y representantes municipales en actos públicos. La mayor parte de los conservados son ya del siglo XIX avanzado, pero hay alguno que entra en la cronología que estudiamos. El ayuntamiento de Sopela guarda una pareja de estas piezas iguales (nº inv. 723), compuestos por una larga vara de madera rematada con una punta de plata, a modo de lanza. El cañón es troncocónico, con moldura sinuosa en la parte baja, y culminado en cuerpo esferoidal moldurado en el ecuador, donde se apoya la punta. Esta pieza tiene tres filos, de perfil ondulante y en ces cóncavas por la base. Desarrolla inscripción de propiedad en la parte baja de las facetas: ANTEYGA. DE / SOPELANA / AÑO DE 1788. Y en una de ellas lleva además el escudo de la localidad -uno de los más antiguos de anteiglesia de Bizkaia-, un chevrón con dos estrellas en la parte superior, y debajo una panela, y por fuera dos llaves cruzadas y tiara, atributos de San Pedro (patrono del pueblo). En los ángulos de la pica muestra además las marcas de los plateros: de Bilbao, del artífice Nicolás de Lezea frustra (LEZEA) y del contraste Mariano de Garín (M/GARIN). Además en las actas municipales del año siguiente a su factura se anota un descargo de 477 reales por la hechura de los chuzos en Bilbao[70].

Chuzo de Sopela (nº inv. 723)

Conocemos otros chuzos de anteiglesia de plata, conservados en localidades del Duranguesado, como el de Berriz, confeccionado por el platero Antonio de la Fuente[71], y otros hay en Abadiño y Garay[72]; en la zona de Gernika, se conserva uno en Morga y otros dos en la Casa de Juntas de Gernika. A estas piezas civiles podríamos añadir una "jineta" de capitán de Markina-Xemein, actualmente en paradero desconocido, y varios boletos de elecciones en Galdames y Durango[73].

70 Textos de la sesión celebrada en el ayuntamiento de Sopela el 15 de marzo de 1789, relativos al chuzo, en http://sopelaenimagenes.blogspot.com.es/2014/10/historia-de-sopelana-sopela-xiv.html

71 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara", en *Egintzak*, 16, Vitoria-Gasteiz, 2006, pp. 46-47,

72 MONREAL, Gregorio, "Tierra de Durango" en *Astola. Ikerketa eta historia*, nº 3, Durango, 2009, p. 53.

73 LORENZO, Felicitas, "Los bienes culturales y los inventarios de bienes de entidades locales en Bizkaia" en *Revista PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 10, Sevilla, 1995, pp. 20-25.

Platería de origen indiano

Estado de la cuestión. Características generales

En los últimos años se han publicado diversos estudios sobre piezas de origen indiano en Bizkaia, llegadas durante los siglos XVII al XIX[1]. Se conservan un

1 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 349-410; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 139-159; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, pp. 106-116; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986; Id., "Platería virreinal novohispana / Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 79-406; Id., "Luis de Lezana, platero de Cuzco (1665-1713) en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XLVIII, Madrid, 1992, pp. 31.60; Id., "Monstrance", en PHIPPS Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830*, New York, 2004, pp. 310-311; Id., "Custodia" en Solís, F. (com), *El imperio azteca. Obras de la exposición*, Bilbao, 2005, pp. 124-125; FERNANDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1985; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bil-

buen número de obras de platería procedentes de legados indianos enviados a sus parroquias de origen, sin embargo son muchas más las noticias documentales que conocemos a través de expedientes notariales, con especial relevancia localizados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla[2].

Los vizcaínos se lanzaron a la aventura americana desde fechas tempranas, impulsados por el deseo de obtener fortuna y riquezas en el Nuevo Mundo, emprendiendo negocios en el traslado marítimo de mercancías entre la Península y los puertos americanos, ocupando puestos en la Administración, a las órdenes del Rey (como militares o funcionarios) o realizando todo tipo de transacciones comerciales. Algunos se marchaban para ocupar algún puesto determinado, pero la mayoría solían ir "con lo puesto", a probar fortuna. Sin duda, una de las causas de esta emigración vasca, haya que buscarla en el sistema de mayorazgo, en el que el hijo primogénito recibía la casa y las propiedades vinculadas a ella, mientras que el resto de hijos, los segundones, tenían que buscarse la vida por cuenta propia, optando por la vida religiosa, por el ejército, por servir en otros caseríos o por emigrar, como sucedió con muchos de los que marcharon a las Américas[3]. Los personajes que lograron hacer fortuna en el continente americano, se preocuparon por mantener vivo el vínculo con su pueblo natal, colaborando en muchos casos en las necesidades que pudieran tener: ayudando a construir edificios, sobre todo religiosos, hospitales y obras pías, enviando fondos para dotar escuelas y regalando todo tipo de objetos muebles, especialmente de platería[4].

El mecenazgo indiano a través de los documentos

Tenemos constancia documental del envío de piezas de platería y de legados de indianos en forma de donativos, para costear ciertas piezas destinadas a iglesias vizcaínas, desde el siglo XVI. Sin embargo las obras conservadas son ya de época barroca. Los robos, ventas y enajenaciones acaecidos en distintos momentos de la historia fueron algunos de los factores que provocaron la desaparición de muchas obras de platería, pero sin duda, a juzgar por los inventarios parroquiales, debió ser la Guerra contra la Convención y la recogida de plata en los templos, uno de los más acontecimientos más drámaticos en la pérdida de gran parte del legado indiano.

Las noticias más antiguas de vizcaínos en las Indias nos trasladan al primer tercio del siglo XVI. Sabemos que Ortuño de Urkullu, natural de Barakaldo, se había embarcado hacia el Nuevo Mundo en torno al año 1508, falleciendo en Panamá en 1529. En su testamento, entre otras mandas, ordenó hacer para la iglesia de San Vicente de Barakaldo "un caliz de plata sobre dorado con su portapaz de lo mismo, e mando para él quinze castellanos"[5]. En el inventario de Begoña de 1643, se anotan algunas lámparas enviadas o costeadas por indianos, como "la grande y con luz perenne procedente de la testamentaria de Lope de Pilla ó Pila, contador de su Majestad en Indias en 1588; la ofrecida por D. Pedro de Abendaño, residente en Indias y presentada por su cuñado D. Iñigo de Trauco en Iº de Enero de 1592, para luz ardiente fija; y la remitida desde América por un hijo de Urtuño de Echavarría en 1592"[6]. El bilbaíno Domingo de Olagorta, residente en Cuzco (Perú), remitió en 1562 a la villa de Bilbao el remanente de sus bienes para fundar capellanías y obras pías, figurando en su testamento entre sus bienes "un jarro e una copa y un salero e tres cucharas de plata", quedando al final un legado de 1.700 pesos de plata[7]. El año 1596 falleció el vizcaíno Juan de Vidarte en la ciudad de Mariquita, en el nuevo Reino de Granada, dejando en su testamento para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Markina-Xemein "un delfín de oro

bao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 303-315; VALVERDE PEÑA, José Ramón, "La pieza: Custodia de la iglesia de San Vicente de Sodupe (Güeñes)", Museo de las Encartaciones, Bilbao, 1996; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.

2 Agradecemos al profesor José Mª Sánchez de la Universidad de Sevilla, algunas referencias inéditas que nos ha proporcionado sobre envíos de plata americana a distintos puntos de Bizkaia.

3 Entre otros autores, se ha abordado el asunto de la emigración vasca y sus causas, en DOUGLASS, William y BILBAO, Jon, *Amarikanuak. Basques in the New World*, Nevada (EE.UU.), 2005; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra", *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, 1991, anexo 13, pp. 157-200; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993; LHANDE, Pierre, *L´Emigration basque*, Donostia-San Sebastián, 1984, pp. 609-616; MÓRNER, Magnus, "Inserción del fenómeno vasco en la emigración europea a América", en *Emigración y redes sociales de los vascos en América,* Vitoria, 1966.

4 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, pp. 23-51.

5 BAÑALES, Goio, *In insula maris, 1041-1887: el mundo naval de Las Encartaciones. Portugalete y el Valle de Somorrostro*, Bilbao, 2014, pp. 426-427.

6 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 114; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 327-329.

7 AFB, municipal, Bilbao, antigua, 0209/001/001, f. 9v.

esmaltado con una figura de Neptuno encima, estando el delfín pendiente de una cadenilla de oro que en su centro tenía una finísima esmeralda que, con las que formaban el cuerpo del delfín, eran 42 piezas de finísimas esmeraldas"[8]. Poco después, en 1599, la iglesia de San Pedro de Mungia recibió un legado desde Potosí[9].

Los envíos se multiplicaron durante la centuria siguiente, conservándose además varias obras de aquel periodo. En 1615 el comerciante getxotarra Gonzalo de Uría, fallecido en la ciudad de los reyes de Lima, en su testamento ordenó hacer "tres coronas de plata dorada de muy buena echura, para las imaxenes de la gloriosa Santa Ana y de Nuestra Señora del Niño Jesús, que tien consigo, y esta en la dicha iglesia de Portugalete, que questen (cuesten) todas tres, con la fechura y oro, fasta sesenta ducados", y para Getxo "mando para la imagen de Nuestra Señora de Guacho (sic) donde yo soy natural, y para el niño Jesús que tiene en los braços, se aga luego una corona grande y otra pequeña de plata doradas y de muy buena hechura, de grandor y proporçion que se requiera para las imáxenes, que cuesten con su fechura y todo çinquenta ducados"[10]. Para la iglesia de La Campa de Erandio, en 1616 fray Pedro de Mendieta envió desde las Indias un cáliz nuevo y una lámpara crecida (sic)[11]. En una visita a la iglesia de San Pedro de Mendexa en 1620, se recoge la noticia de que el almirante Juan Ruiz de Icoaga, residente en Manila, había enviado una lámpara de plata que se mandó colocar delante de la imagen del Rosario[12]. Bien conocida es la noticia del mismo año, en el que Adriano de Legaso, recién venido de las Indias y afincado en Sevilla, hizo donación de una custodia para la iglesia de Santiago de Bilbao[13]. El año 1624 Diego de Olarte envió de las Indias un cáliz para la parroquia de San Pedro de Murueta en Orozko[14]. Para la iglesia de San Andrés de Etxebarria se envió un juego de altar (vinajeras, salvilla y cáliz) en 1629, desde las Indias, mandado por el franciscano fray Martín de Arostegui[15]. Al año siguiente, Francisca Marroquín de Concha, fallecida en la ciudad de los Reyes, fundó una capellanía en San Esteban de Karrantza y mandó varios ornamentos y un cáliz de plata con su patena[16]. El año 1632 Agustín de Zavala, natural de Elorrio y residente en Zacatecas (México), envió para la iglesia de la Purísima, una lámpara y seis candeleros de plata[17]. Al año siguiente, la parroquia de Busturia recibió un cáliz con su patena, enviado desde las Indias por Juan de Busturia[18]. Según el inventario de esta localidad de 1644, era de "plata sobredorada de mucho peso con sus esmaltes", y en este listado se anotan además "una lampara de plata razonable que suele estar delante del Altar maior ardiendo de dia y de noche al Santissimo que la presento a la dha Yg^a^ Antonio de Garategui quando bino de las Indias con sus cadenas de plata, otra lampara de plata mas pequeña que suele estar delante de nuestra Señora del rosario que la presentó a la dha Yg^a^ Dn Juan de Busturia de su voluntad, asi bien imbio dho Dn Juan de Busturia de las Yndias dos candeleros grandes valdones de plata qe. se suelen poner en el altar maior los dias de fiesta solemnes, dio dho Dn Juan de Busturia quando vino a la tierra dos vinageras de plata sobredoradas con su plato ó salvilla sobredorada con sus encaxes"[19]. De nuevo en el inventario de la basílica de Begoña de 1643, hallamos referencias a piezas llegadas por donaciones indianas, como la lámpara "grande que donó doña Petronila de Agurto y Gastañaga, mujer de don Marcos de Urtusaostegui, fabricada por disposición testamentaria de su tío D. Domingo de Agurto, presbítero, el cual murió en Indias. La lámpara llevaba la inscripción

8 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 389, nota 70; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 140; MUGARTEGUI TORRES VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, pp. 61-62. Y AHEB, libro de fábrica de Markina-Xemien, cuentas de 1601, f. 150v.

9 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 141.

10 BAÑALES, Goio, *In insula maris, 1041-1887: el mundo naval de Las Encartaciones. Portugalete y el Valle de Somorrostro*, Bilbao, 2014, pp. 504-505.

11 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 191.

12 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Visita del 21 de mazro de 1620, sf.

13 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 108-109.

14 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de Murueta, Orozko, 1601-1716. Cuentas del 14 de abril de 1624, sf.

15 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 16 de agosto de 1629, sf.

16 AHPV, notariado, 1770, Juan de Nestosa, sf.

17 AHEB, libro de fábrica de la Purísima Concepción, Elorrio, 1627-1717. Donación de 1632, sig. 1995/004-00, f. 1r.

18 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Pago de 19 reales por traer el cáliz y la patena, el 2 de febrero de 1633.

19 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 2014, p. 266.

de 15 de Agosto de 1611; la de D. Juan Pérez de Mújica Landaguren, por claúsula testamentaria de D. Juan de Beraza, Indiano, natural de Bilbao, el cual falleció en el Perú, y Pedro de Avendaño la imbió hecha de Sevilla en 7 de Abril de 1621; la de D. Francisco Bretaña, vecino de Bilbao, lámpara que pesaba nueve marcos y medio y fué ofrecida á nombre de D. Marcos de Maguregui, residente en Indias. 17 de Abril de 1623; la grande que entregó D. Francisco de Bretaña, el cual manifestó que se la había remitido de Sevilla D. Francisco Buter por haberla mandado fabricar D. Domingo de Arrieta, natural de Bilbao, fallecido en Indias. La inscripción de la lámpara por la época del ofrecimiento contenía esta fecha: 2 de Junio de 1626"[20]. En el mismo listado figura "un cáliz con su patena y dos vinageras, de plata, lisas y doradas, que las ymbió Dª Isabel Núñez de Noguera, viuda de Juan Pérez de Pontaça, vecina de la ciudad de Guatimala en Indias para nra Señora, que pessan tres marcos, cinco onzas y tres ochavas, que las trujo Juan Ochoa de Arriola en tres de dez.bre de mill seiscientos veinte y nueve". En 1644 Juan de Mañozca, arzobispo de México natural de la iglesia de Xemein, envió a la iglesia "seis curiosos ramilleteros de plata" con sus armas y nombre para el altar, que costaron más de 1.600 reales de plata[21]. Para Elorrio fueron varias las mandas indianas a lo largo del siglo XVII, como la sortija, cadena de oro y dinero, conducido por un yangués en 1655 para entregarlo a Sebastián de Arteaga[22]; o dos años después el cajón de plata labrada, otro con "lienzos de pintura y una sonbrerera con un sonbrero" que envió Juan de Beytia[23]; y en 1673 llegaron dinero y un cajón que contenía una corona de plata sobredorada con su diadema para Nuestra Señora de la Concepción[24]. En 1677 llegaron a Gautegiz Arteaga una lámpara con seis blandones, un incensario con su naveta y cuchara, un cáliz con su patena, una salvilla y vinajeras, todo de plata nueva labrada en México, enviado por el alferez Francisco de Baraiz, desde Nueva Veracruz[25]. En las cuentas de la parroquia de 1684 se anotó un pago relativo al gasto de "cuando vinieron la lámpara y demás donaciones de las Indias"[26].

Desde Perú se enviaron en el último cuarto del siglo XVII algunas obras, como la lámpara de plata que llegó desde Lima en 1676 para Bilbao[27]; la custodia mandada para la iglesia de San Antón en 1690, de plata dorada y esmaltada regalada por Juan de Sobera y Zebericha, residente en Cuzco[28]; y en el inventario de alhajas de la iglesia de San Juan de Orozko de 1694 se anotaron "una Custtodia de Platta sobredorada labrada y esmaltada. Con su biril y cristtales nueba, una Lampara de platta nueba. Rodeada con doce Candeleros de lo mesmo Y una pattena de lo mesmo pendiente de una cadena para el resguardo del umo la qual y la dha Custtodia son remittidas de limosna. para el adorno desta dha ygla. Por el Capittan Dn. Mrn [Martín] de Ugarte [Meaza] Ca/ Ballero del Orden de Santtiago nattural deste dho Va/ lle. Y Vez° [vecino] Y ressidentte. en la ziu° [ciudad] del CuzCo Reyno de Yndias"[29].

Durante el siglo XVIII continuaron estos envíos, que vieron acrecentarse en la segunda mitad del siglo[30]. De 1700 es el envío desde Perú de una custodia para Balmaseda, mandada por Miguel Villa, residente en Huancavelica (Perú)[31]; el inventario de 1702 de la parroquia de Lekeitio recoge "una setre de plata con su Ysopo, que remitio de limosna Dn Pedro de Licona natural desta dha

20 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 327-329.

21 AHEB, iglesia de Santa María, Markina-Xemein. Papeles varios, sig. 2612/001-01, sf.

22 AHPS, PN, 12941, 1655-II, f. 37, en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

23 AHPS, PN, 12949, 1657-I, f. 559, en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

24 QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

25 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1633-1694. Certificación de entrega del 30 de enero de 1677, fs. 86r-87r.

26 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1633-1694. Cuentas del 24 de febrero de 1685, sf.

27 AHPS, PN, 13004, 1676-II, f. 881.

28 AHEB, iglesia de San Antón, Bilbao. Papeles varios, sig. 0874/006-00, sf; BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 34 y 72; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, Madrid, 1990, pp. 108, 110; ESTERAS MARTÍN, Cristina: *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986, pp. 47-48; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 113.

29 AHEB, libro de fábrica de San Juan, Orozko, 1657-1714, sig. 2970/003-00, f. 87r.

30 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 38.

31 AHPV, notariado, 1193, Francisco Veranga, sf.

villa residente en la Ziudad de Mexico"[32]; para la misma localidad en 1732 Domingo de Gomendio, vecino de México, envió al convento de dominicas "duzientos excudos de plata, para lo que nezesitare la comunidad, dos calizes con sus patenas, el uno labrado, un platillo, vinageras, y campanilla, correspondientes sobre dorados, de la misma labor de mucho Primor"[33], y dos años después remitió "cuatro blandones, atril y cruz todo de altar, y dos arañitas de plata pintada"[34]. Con destino Aulesti, en 1729 llegaron a Cádiz enviados desde Lima 3.100 pesos escudos de plata, una lámpara de plata de 62 marcos de peso y tres alhajas de plata de realce, "una en que estan grabadas las palabras de la consagracion, otra del ebangelio de San Juan, y otra del lavatorio, abiertas a buril", con un peso de 24 marcos y 6 onzas[35]; el año 1735 la iglesia de Santa María de Igorre recibió unas arañas de plata enviadas desde las Indias por Juan de Ugarte[36]; en 1738 llegó para el santuario del Buen Suceso de Karrantza, una lámpara de plata enviada desde México por Juan Angulo[37]; por entonces o poco más llegaría también un dosel de plata enviado desde Lima por Domingo de Unamunzaga para la iglesia de la Asunción de Markina-Xemein[38]; con destino la parroquial de Gatika en 1748 llegaron dos lámparas de plata (una para alumbrar al Santísimo y la otra menor para la cofradía del Rosario), donadas por Francisco de Sertucha[39]; en 1751 el fraile franciscano Juan Antonio de Abasolo y Zuaza mandó para Santa María de Uribarri (Durango) una "custodia de peso de quarentta marcos y algunas onzas de bara y sesma de altto con una ymagen de nuestra señora de Uribarri, quattro angeles al pie, guarnecida alrededor de el viril con doze piedras finas por mittad blancas y berdes, ttoda sobredorada a fuego y trabajada con gran primor"[40]; para San Severino de Balmaseda llegaron en 1752 varias cantidades de dinero con las que realizar alhajas de plata enviadas por José de Larrazabal, residente en Lima[41]; en 1754 Gabriel de Zabala, vecino de la ciudad de México, regaló a la colegiata de Zenarruza "dos candeleros de plata, una calderilla de lo mismo, con su hisopo, una naveta con su cucharilla" y al siguiente año envió a un sobrino, beneficiado de Bolibar, un copón, un cáliz con su patena y vinajeras de plata. Cinco años después remitió a esta misma dos atriles de plata y una palmatoria[42]. Para Ermua llegó en 1756 una lámpara remitida por Mateo Izaguirre Eguren, vecino de la ciudad de Panamá, de 302 onzas de plata[43]; por la visita de 1763 a la iglesia de San Vicente de Sodupe en Güeñes, sabemos que en el templo había dos custodias mejicanas, y que se mandó vender una de ellas para completar el enlosado del templo[44]; Domingo de Zaldibar, afincado en la ciudad de los Reyes de Perú, envió a Otxandio en 1767 una lámpara, 6 cálices, un juego de vinajeras y campanilla con su salvilla, un pelícano para "deposito de nuestro amo", y dos ciriales con 14 canutos para forrar las varas, todo ello con un peso de 557 marcos y 6 onzas[45]; en 1771 llegaron desde Lima para la iglesia de San Pedro de Galdames un blandón, una manzana y una cruz, que fueron tasadas por el platero José Lorena[46]; para Sopuerta en 1788 llegaron diversas joyas enviadas por Joaquín de Trucíos, hijo del Intendente en Indias[47]; más divulgado es el legado que dejó en 1793 el capitán José de Apraiz, natural de Axpe (Busturia), para su pueblo natal, y que en objetos de plata incluía una custodia de plata sobredorada, un copón, cuatro candeleros, otros dos candeleros, dos arañas de plata, un cáliz, una patena y cucharilla, y a su muerte mandó comprar una cruz procesional de plata[48].

Como vemos, la mayor parte de las obras llegaban de México, Perú y algunas se conservan de Guatemala y otros lugares de América central. Su destino fue diverso,

32 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0441/0208.
33 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0456/0185.
34 Archivo del Convento de Dominicas de Lekeitio, Crónica, nº 1, año 1899, p. 68.
35 AFB, notarial, Lekeitio, Nicolás de Zatica, N0455/0040, f. 95r-v.
36 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Igorre, 1735-1838. Cuentas del 4 de febrero de 1735, sf.
37 AHPV, notariado, 3323, Joaquín de la Concha, fs. 60-62.
38 AHEB, libro de fábrica de La Asunción de Nuestra Señora, Markina-Xemein, 1721-1797, fs. 36v y 37v.
39 AHPV, notariado, 4047, Felipe Antonio de Maruri, fs. 58-61.
40 EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 373.
41 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1405/025; ARChV, sala de Vizcaya, caja 2486,5; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.
42 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.
43 AHPV, notariado, 858, Manuel Antonio Amandarro, f. 778.
44 AHEB, libro de fábrica de San Vicente de Sodupe, Güeñes, 1750-1881. Visita del 27 de julio de 1763, sf.
45 AHEB, libro de fábrica de Santa Marina, Otxandio, 1725-1860, sig. 2841/004.
46 AHPV, notariado, 3455, Antonio Esnarrizaga, f. 954.
47 AHEB, libro de fábrica de San Cosme y San Damián de Beci, Sopuerta, 1781-1837. Cuentas del 28 de febrero de 1788, sf.
48 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 557.

pero en Bizkaia resultaron especialmente favorecidas las localidades de Las Encartaciones[49].

Las obras llegaban a los puertos gaditanos o sevillanos, donde eran acarreadas hacia el norte por los yangüeses. Para asegurar un buen destino a estos envíos, se firmaba un contrato declarando el contenido, quién lo enviaba y para donde era, y quien era el encargado de su transporte[50].

Los orígenes ya hemos visto que eran mayoritariamente de Nueva España y Perú, sin embargo pronto se unió a este eje España-América la comunicación con Asia, a través de Veracruz y Acapulco, con el Galeón de Manila o la Nao de China, desde donde llegaban otro tipo de creaciones más exóticas[51]. En algunos inventarios particulares vizcaínos se descubre la afición por aquellos elementos lejanos, como sedas, semillas, carey, coco… Así lo vemos en el del cónsul de la Casa de la Contratación de Bilbao, Gabriel del Barco, en 1668, que tenía "doçe jicaras de coco guarneçidas de plata a diez y seis rreales de plata cada una" y "un cofreçito de concha de tortuga guarneçidas e plata"[52]; en el de Diego Allendesalazar de 1671 se contaba con "quatro Jicaras de coco guarnecidas en plata con sus pies y asas"[53]; y el matrimonio Poubei-Broune tenía en 1746 "dos cocos engastonados en plata"[54].

Sin embargo, fueron los objetos de plata los que copaban el mercado transatlántico, destinados a particulares, pero sobre todo para dotar templos. Los donantes realizaban estos regalos por devoción y agradecimiento, aunque también por ver reconocido su status social en el Nuevo Mundo. Así pues es habitual encontrar en las obras de platería, inscripciones que dejan constancia de quien fue su benefactor, y también suele quedar reflejado este origen en los inventarios de los templos.

La plata americana y sus particularidades

Las estrechas relaciones comerciales entre España, especialmente los puertos andaluces (Sevilla y Cádiz) con las colonias, produjo un trasvase de ideas estilísticas hacia los talleres del Nuevo Mundo[55]. Las piezas del siglo XVII mejicanas bebían de los modelos cortesanos y sevillanos españoles, que llegaban de la mano de religiosos y también de otros plateros que se trasladaron a las ciudades mejicanas[56]. Se mantuvieron en principio las mismas pautas en lo estructural, mientras que en lo decorativo, se descubren mayores rasgos de carácter autóctono: la abundancia de los esmaltes, la forma que aplican en su sujección, la incorporación de querubines con rasgos indígenas o con penachos, además del grosor de la lámina de plata empleada suelen ser elementos distintivos de las piezas indianas. Los objetos peruanos o guatemaltecos respondían a fórmulas muy personales. En Perú la sobriedad de cálices y copones con amplias arandelas, convivía con la exuberancia desplegada en las custodias, llenas de elementos fundidos y esmaltes[57]. Las obras labradas en la Capitanía General de Guatemala por otra parte, mantuvieron durante el barroco perfiles curvos, conseguidos con la sucesión de elementos esferiodales achatados, llenos de decoración vegetal naturalista. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, las obras novohispanas definieron una nueva corriente en los pies y astiles, con perfiles poligonales crecidos, cubiertos con ornato rococó. Las piezas que llegaban con estos nuevos aires, lograron una excelente acogida, lo que influyó en los talleres bilbaínos que imitaron estos modelos facetados, sobre todo en cálices y copones. Las custodias por su parte, se hicieron eco de estas novedades, aunque la mayor distinción de las obras mejicanas del XVIII fue la incorporación de figuras fundidas en el astil[58], de lo que

49 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 54.

50 QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 148-149.

51 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 354; VV.AA., *El Galeón de Manila*, Madrid, 2000, pp. 39-49.

52 AHPV, notariado, 3768, Lope de Sertucha, fs. 230r-249v.

53 AHPV, notariado, 3798, Felipe Villasanta, fs. 198r-206v.

54 AHPV, notariado, 2682, Carlos Achutegui, fs. 50r-84v.

55 Ampliamente se estudian los rasgos de la platería indiana en SANZ SERRANO, Mª Jesús, "Características diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano" en *Actas III Congreso Internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 186-199.

56 SANZ SERRANO, Mª Jesús, "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII" en TORRES, Bibiano y HERNÁNDEZ, José J., *Andalucía y América en el siglo XVII: actas de las III jornadas de Andalucía y América*, v. 2, Sevilla, 1985, p. 21.

57 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Enasyo de una tipología", en *Príncipe de Viana*, año 46, nº 175, Pamplona, pp. 343-344.

58 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de*

contamos con magníficos ejemplares en las parroquias vizcaínas. Otra de las aportaciones de la platería indiana fue el trabajo de la filigrana, que plantea dudas sobre su cronología y talleres. Fue el área de América Central donde parece que tuvo mayor desarrollo esta técnica[59], pero también llegaron objetos de filigrana de la India, comercializados desde Manila y embarcados después hacia la Península[60]. Estas piezas además no llevan ningún tipo de marcaje, lo que acrecienta las dudas sobre su origen.

Sin duda el marcaje de las obras permite vincularlas a determinados centros plateros, sobre todo cuando los rasgos son similares a los españoles. Las obras mejicanas mantuvieron un marcaje bastante regulado[61], sobre todo con los punzones fiscales y de los marcadores, siendo mucho más escasa la presencia de sellos de artífices. Desde mediados del siglo XVI empieza a marcarse la plata labrada en México. Aunque en la siguiente centuria se produjo un mayor control del oficio, desde la publicación de las Ordenanzas del Nobilísimo Arte de la Platería de 1638. Sin embargo, a pesar de esta reglamentación, en la mayor parte de las obras se omitía el sello del artífice, y fue al llegar el siglo XVIII cuando comenzó el marcaje cuatripartito[62].

En Perú a pesar de existir la obligatoriedad de marcar las obras desde mediados del siglo XVI[63], la normativa se incumplió sistemáticamente hasta 1778, cuando se impusieron unas nuevas ordenanzas para el gremio de los plateros[64].

El estilo de las obras labradas en estos centros indianos, pese a ser permeable a las influencias españolas, desarrollaron repertorios decorativos e iconográficos propios, que analizaremos en cada bloque tipológico.

Estudio tipológico

A pesar de conocer por algunos inventarios de particulares la existencia de piezas de uso civil, la mayor parte de las obras labradas tuvo como destino el ámbito religioso. Procedentes de legados de vizcaínos emigrados a las Indias, la función de estas piezas era doble, por un lado servir al culto de sus parroquias de origen, y por otro, ser muestra de la riqueza y éxito logrado en las nuevas tierras. Respecto de las obras locales, en líneas generales, sobresalen por su mayor riqueza, su exuberancia ornamental y también por la calidad y grosor del metal en que están labradas. No contamos con obras del siglo XVI, aunque se ha documentado alguna manda de aquel periodo a parroquias de Bizkaia, y las piezas que se conservan son ya de la siguiente centuria. La pieza más numerosa es la custodia, seguida del cáliz, ambos elementos principales vinculados directamente con la eucaristía, que eran mostrados a los fieles en distintos momentos del ciclo litúrgico. También se tiene constancia documental de varios envíos de lámparas y blandones, pero a nuestros días solamente ha llegado una lámpara perteneciente a la iglesia de San Juan Bautista de Aulesti (nº inv. 671). A ello se suman diversas piezas de altar, coronas, sagrarios, arquetas y alguna bandeja, en origen de uso civil.

En general, aún con las pérdidas y bajas que debió experimentar el legado indiano en distintos momentos, se conservan un número importante de piezas, algunas de ellas con una calidad más que notable.

Custodias

A pesar de mantener una vinculación evidente con las platerías españolas, las custodias de los centros hispanoamericanos se centraron fundamentalmente en la tipología de sol, aunque con algunos rasgos propios, en general con mayor fantasía ornamental. Las mejica-

arte e iconografía, T. 4, nº 7, Madrid, 1991, pp. 323-330.
PÉREZ MORERA, Jesús, "Formas y expresiones de la platería barroca poblana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXIV, nº 100, México, 2012, pp. 133-134.

59 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 31-32; SANZ SERRANO, Mª Jesús, "El arte de la fligrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península", en *Goya, revista de arte*, nº 293, Madrid, 2003, pp. 103-114.

60 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 409.

61 SANZ SERRANO, Mª Jesús, "La orfebrería en la América española", en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, v. 2, Huelva, 1981, p. 300.

62 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 18-20.

63 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639)" en Laboratorio de Arte, nº 2, Sevilla, 1989, pp. 49-51.

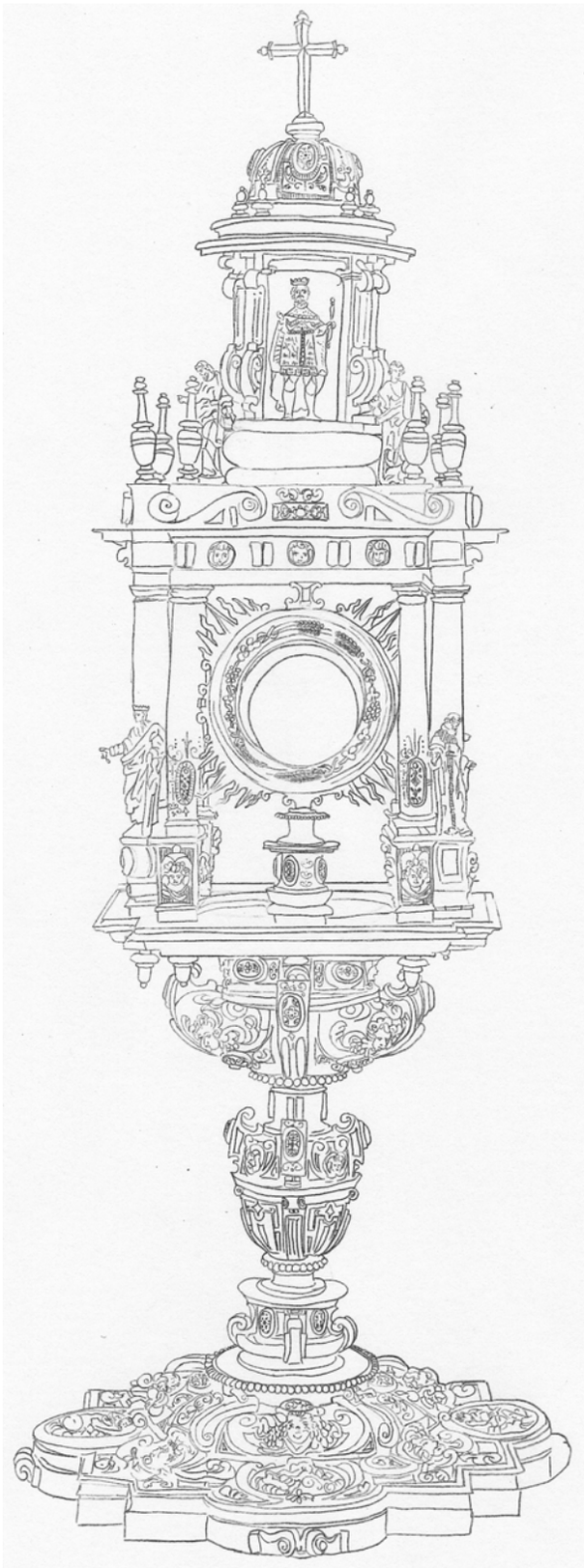
64 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp-393-395.

nas muestran mayor riqueza en los resplandores, y las peruanas son más complejas en su estructura, con diversas asitas y elementos fundidos, a los que se añaden los esmaltes.

En Bizkaia contamos con custodias de tres centros plateros distintos, desde el siglo XVII: México, Perú y Guatemala, que analizaremos divididas en estos ámbitos territoriales.

Las custodias confeccionadas en México en el siglo XVII mantuvieron una evidente vinculación con la estética española, cortesana. Repitieron los esquemas estructurales y aún decorativos, aunque se percibe la huella indígena en algún detalle iconográfico.

La pieza más conocida y una de las obras de mayor calidad de la platería novohispana del XVII es una custodia de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Axpe en Busturia (nº inv. 165)[65]. Es una obra procesional, de tipo arquitectónico, que sigue un modelo severo al que se ha enriquecido con imágenes fundidas, botones de esmalte y abundante decoración vegetal y figurada. Se apoya en un pie mixtilíneo de traza cruciforme, estructurado en dos niveles. El inferior se decora con cabezas de querubines, ces y varios medallones repujados con los Evangelistas, sobre él va un cuerpo abocelado dividido por costillas planas, que delimitan campos con angelitos alados, ces y esmaltes ovales en azul y verde. El astil arranca de una arandela con ristra de perlas, elemento característico del arte novohispano



Custodia de Busturia (nº inv. 165)

65 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 68; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 382 y 392; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 246-247; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco" en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, Madrid, 1990, p. 109; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana*, Madrid, 1986, pp. 35-37; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1992, pp. 35-37; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Custodia" en SOLIS, Felipe (coord.), *El imperio azteca. Obras de la exposición*. Bilbao, 2005, pp. 124-125; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "La platería mexicana, un arte de brillo y valor", en VV. AA., *Itinerario de Hernán Cortés*, Madrid, 2015, p. 364; LÓPEZ DEL VALLADO, Félix, "Arqueología de las tres provincias vascongadas" en CARRERAS CANDÍ, Francisco (dir.), *Geografía general del País Vasco-navarro*, Barcelona, 1921, p. 940; YBARRA y BERGE, Javier, *Catalogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 310.

del XVII. Lleva un gollete cilíndrico, un nudo de jarrón y, debajo del templete, otro elemento abocelado, todo decorado con tornapuntas fundidas, botones de esmalte y angelitos entre ces repujadas. El expositor se cobija dentro de un templete cruciforme sostenido por cuatro parejas de columnas toscanas, que tienen la parte baja decorada con esmaltes y se apoyan en plintos con querubines alados. Ocupando los espacios entre los pares de columnas, se sitúan las figuras fundidas de Moisés, David, San Francisco y posiblemente el sacerdote Melquisedec. Se trata de personajes del Antiguo Testamento, salvo el santo franciscano que además es de menor tamaño y pudo haber sido trasladado desde su ubicación original en la zona de la cúpula. La parte baja del templete, así como su interior muestran también una lujosa decoración, que tiene su sentido al tratarse de una pieza de uso procesional, y por tanto con una perspectiva alta. El viril se orla con ráfaga dispuesta en aspa, con rayos rectos y ondulantes decrecientes, y el aro se decora con espigas y vides repujadas. Apea en un gollete con arandelas y esmaltes, y se remata con cruz de sección romboidal y perinolas. Por encima del templete, hay una linterna circular sujeta por parejas de costillas con tornapuntas fundidas, en cuyo interior se sitúa la imagen de San Luis, ataviado como rey, una referencia de su pertenencia original a la catedral de San Luis de Potosí. Por fuera de esta linterna, la base se adorna con parejas de jarrones abalaustrados en las aristas, y cuatro figurillas fundidas, que representan a San Pedro, San Pablo, un santo sin atributo y un Sumo Sacerdote. Es posible que sea Abraham, que junto a Melquisedec simbolizan la eucaristía. La cubierta de la linterna es cupuliforme con costillas, decorada con esmaltes y rematada en cruz clasicista. La decoración llega de nuevo al interior, donde se aloja un generoso botón de esmalte. Presenta distintos punzones topográficos, con la marca de México (o/M coronada con cabeza de varón entre columnas de Hércules), aunque queda en el anonimato el autor de tan sobresaliente trabajo. En cualquier caso sería un artífice capitalino, pues en Potosí no había contrastía. El formato de la pieza responde a lo que se labraba en centros cortesanos del primer tercio del siglo XVII[66], que sería imitado poco después en México. De hecho, aunque parece lógico pensar que la custodia se realizara con motivo de la erección del nuevo templo, hacia los años 60 o 70[67], lo cierto es que a juzgar por los rasgos que presenta, podría retrasarse su ejecución unos años antes[68]. Su llegada a Bizkaia se produjo en el año 1793, cuando el capitán de infantería de la Legión de San Carlos de la provincia de San Luis Potosí, José de Apraiz, natural de Axpe (Busturia), regaló entre otras cosas a su parroquia de origen "una custodia sobredorada, la misma que tengo en mi casa-habitación, la cual, con inclusion del perneo de fierro y zócalo de tabla, pesaba ochocientas sesenta y siete onzas"[69]. La compró a la iglesia mejicana cuando fue sustituida por una custodia nueva en el siglo XVIII.

No todas las creaciones mejicanas alcanzaron tal perfección, y se crearon modelos mucho más funcionales, como una custodia de la iglesia de San Esteban de Galdames (nº inv. 161). Se trata de una obra portátil de tipo sol, cuyo mayor rasgo novohispano lo hallamos en la decoración del pie. Esta base es redonda, con una prominente pestaña, que lleva encima un cuerpo abocelado, recorrido por motivos de ces y vegetales burilados, rodeando lingotes repujados en vertical y horizontal alternos. Las orlas que rodean a las tablas verticales son las que nos hablan de indigenismo, y recuerdan a las de una pareja de candeleros mejicanos de hacia mediados del siglo, marcados por Mota[70], las de un cáliz de Santa María de Viana[71] o las de otro cáliz de Santa Brígida en Gran Canaria[72]. El astil de nuevo sigue un esquema tipificado, es abalaustrado con un gollete bajo con cenefa de ovas grabada, nudo ajarronado con palmetas, cuello troncocónico y remate prismático con base de fronda, donde apea el expositor. El sol lleva ráfaga de rayos rectos y ondulantes

66 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco" en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, Madrid, 1990, p. 109

67 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1992, p. 36.

68 BARRÓN GRACÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mezenazgo indiano. Del cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 382.

69 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 557.

70 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 94-95.

71 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, p. 55.

72 PÉREZ MORERA, Jesús, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 40.

Custodia de Zaldibar (nº inv. 178)

alternos, con aplique de jarroncito arriba donde iría una cruz que no se conserva. No le hemos visto punzones, pero a juzgar por el grosor del metal, así como el ornato del pie, optamos por considerarla de origen novohispano.

Siguiendo con las custodias de tipo sol, de la parroquia de San Andrés de Zaldibar procede una pieza mejicana (nº inv. 178), que llegó en 1648 junto a otros objetos de plata, donados por Francisco de Urquiza[73]. Tiene pie redondo levantado sobre cuatro esferas aplastadas, que se rematan en volutas. La pestaña es recta e incorpora la inscripción de donación: ESTA CUSTODIA DIO DE LIMOSNA FRANCISCO DE URQUISA A LA IGLESIA DE S(AN) ANDRES DE ÇALDUA. Por arriba corre decoración burilada con vegetales muy finos, y un primer cuerpo abocelado con cuatro cabecitas de querubines aladas sobrepuestas, entre las que se dispone delicado ornato vegetal a buril. Le sigue en el interior un realce recto y rehundimiento en el centro de donde parte el astil. Este elemento se compone de un gollete cilíndrico, nudo ovoide con toro y cuello troncocónico moldurado. En todos estos elementos se repiten las cabezas de angelitos aladas, en distinta medida. El expositor lleva ráfaga de rayos rectos y flameantes ondulantes, con cruz clasicista de remate, y aro con cuatro angelitos en los cardinales, y ornato burilado. En el fondo del pie lleva la marca mejicana. La pieza encuentra paralelismos con custodias castellanas del siglo XVII, pero sobre todo con una custodia del Museo Franz Mayer, que tampoco tiene autor conocido[74].

Aunque no presenta marcas, procedente de la iglesia parroquial de Artea se conserva una custodia de sol (nº inv. 362) que podemos adscribirla a los talleres mejicanos. De nuevo se observa como mantiene estructuralmente un esquema vinculado a las platerías españolas, introduciendo el componente americano en lo decorativo. Se apoya en un pie redondo, con pestaña lisa rehundida, y cuerpo abultado decorado con cabezas de angelitos aladas, en alternancia con lingotes rodeados de tornapuntas. Los rasgos de estas figuraciones, así como la disposición de los lingotes sobredorados, se perfilan sobre un fondo matizado de plata en su color. Sobre este cuerpo, va otro rebajado de donde arranca el astil. Es una pieza compleja, formada por gollete cilíndrico, nudo en ánfora, pieza troncocónica, bocel y dos cuerpos bulbosos decrecientes. La superficie de este vástago se llena de apliques sobredorados de angelitos y roleos fundidos, que contrastan con el fondo matizado de plata en su color. El nexo con el expositor es una pieza perforada con dos círculos, que incluye una cabeza de querubín alada y una pareja de ces soldadas al viril. Esta pieza se repite en la cúspide, sirviendo de asiento para la cruz de remate, que tiene el cuadrón vegetalizado. La ráfaga es de rayos rectos y flameantes alternos, aquellos rematados en estrellas, y el aro interior presenta cuatro cabecitas de ángeles alados, con algún detalle romboidal burilado. El pie y sol presentan un esquema más tradicional, sin embargo la mayor profusión ornamental del astil la puede aproximar a los años finales del siglo XVII.

De la misma tipología, pero con un formato más

73 AHPV, notariado, 89, fs. 188-189; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 398.

74 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 106-108.

Custodia de Elorrio (nº inv. 184)

original, la iglesia de San Pedro de Lanestosa tiene una custodia (nº inv. 366), que tampoco está marcada pero cuenta con una inscripción que nos revela su origen[75]. Confeccionada en plata sobredorada, resulta una pieza esbelta, son ostensorio en sol, y cubierta de ornato vegetal repujado y pedrería de colores. El pie es redondo con pestaña gruesa, donde va el texto grabado: Dª MICALEA DE SEGVRA ZEBALLOS PQ I BARTOLOME SANZ DE ROZAS vS DE LA CIVDAD DE LOS ANGELES + DIERON ESTA DE LIMOSNA PARA LA IGLESIA DEL SR. PQ DE LANESTOSA. Sobre él un cuerpo abocelado incorpora parejas de gajos alternando con ces repujadas que en el centro se adornan con pedrería roja o verde. En el centro se eleva en recto y encima arranca el astil. Este elemento lleva un gollete bajo con pedrería, nudo ovoide con vegetales burilados, gollete bulboso, cuello cilíndrico y asiento abocelado de notable diámetro con la misma decoración que el pie, que resulta algo extraño en este lugar y ha podido ser alterado de ubicación. Encima de esta pieza, va otro elemento en cuarto de bocel con vegetales repujados y grabados, realce troncocónico estriado y nexo bulboso para el ostensorio. La pieza de encaje muestra un lingote vertical con tornapuntas laterales y vegetales. El sol lleva el aro finamente burilado con ces y vegetales sinuosos, y dos cabujones de pedrería verde. Lo más original resulta la ráfaga de rayos rectos y ondulantes calados, culminando con una cruz plana de terminaciones vegetales abalaustradas, que se posa en una base con una cabeza de querubín rodeado de ces y hojas huecas. Tal como reza la inscripción se realizaría en Puebla de los Ángeles en los últimos años del siglo XVII. Parece que el ayuntamiento de Lanestosa mandó celebrar un novenario en 1699 por Micaela Segura Cevallos, mujer de Pedro Sainz de Rozas, bienhechor de la villa[76]. Por lo que podemos pensar que para entonces la pieza ya se había recibido.

Tal como vemos, este área de Las Encartaciones se vio especialmente favorecida por los legados de indianos, sin embargo hubo otras localidades como Elorrio, de donde partieron varios vecinos a tierras andaluzas y a las colonias americanas, que enviaron varios legados en forma de dinero u obras de plata a la villa[77]. Pudo ser este el caso de una custodia de la iglesia de la Purísima (nº inv. 184), que se conserva en el convento de Santa Ana. Se trata de una custodia portátil, de tipo sol, con la base cruciforme elevada sobre patitas con tornapuntas y cabezas fundidas. La superficie está burilada con vegetales y en los ángulos se disponen cabezas de angelitos con ojos almendrados. Le sigue un nivel abocelado recorrido

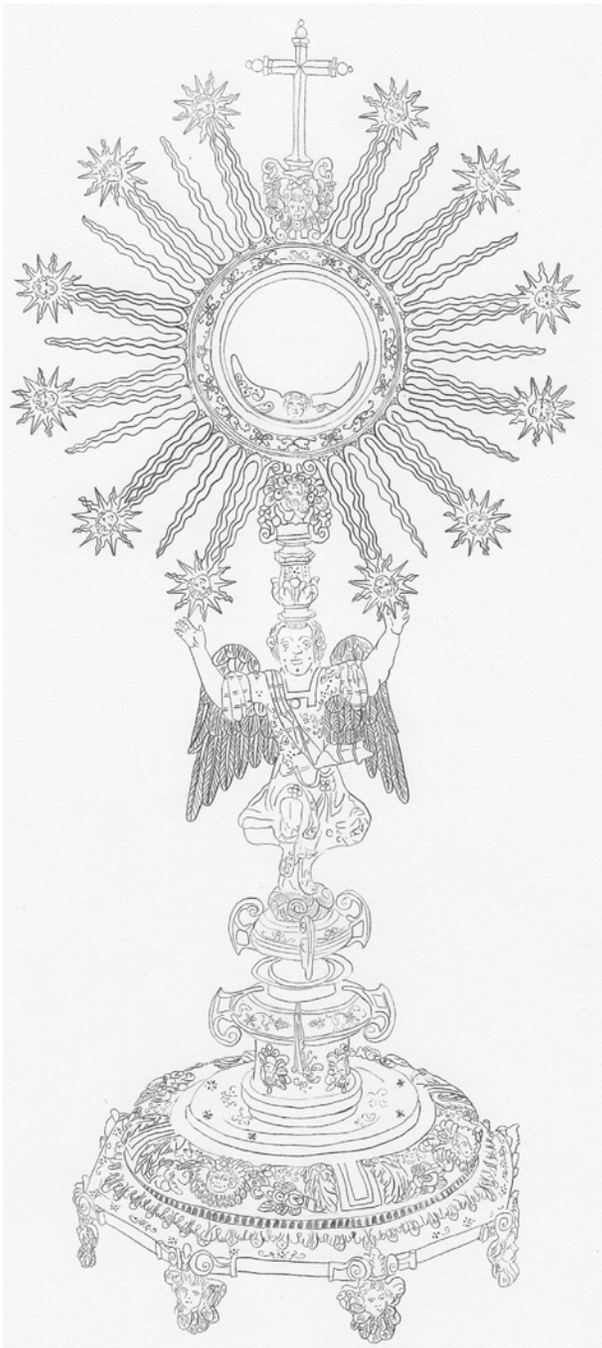
75 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 398.

76 SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Lanestosa*, Bilbao, p. 569.

77 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 127.

por querubines alados y cueros fundidos, entre los que se intercalan cartuchos soldados, con rectángulos y tornapuntas. Los fondos en brillo y mate, desarrollan vegetales geometrizados. Un nivel aplanado sirve de base a una pieza de base cuadrada y perfil alabeado, que repite el mismo tratamiento del fondo y luce sendas cabecitas aladas de ángeles fundidas. Un grueso toro, un nudo bajo en ánfora con costillas y un gollete, forman el astil, y sostienen al nudo arquitectónico, rematado en asas avolutadas en las aristas. Presenta facetas cubiertas con chapas de plata en su color, repujadas y buriladas con imágenes de la Virgen de Guadalupe, San Antonio de Padua, San Francisco de Borja (con la cruz y la calavera) y San Martín de Aguirre en la cruz, identificado por el texto que le acompaña (MAR/TIN AG/VI/RE), y que encuentra su paralelismo gráfico en un grabado incluido en un libro de José de Torrubia (1742)[78], que se inspirará en una obra anterior. La inclusión de este santo de origen vasco, también llamado Martín de la Ascensión[79], se engloba dentro del ciclo de los mártires de Nagasaki (5 de febrero de 1597), un tema poco habitual en el arte, que se hacía eco a su vez del conflicto existente entre los jesuitas y los franciscanos durante la evangelización de Japón[80]. Sobre el templete cierra una cúpula bulbosa que lleva encima el nexo con el expositor. Es de rayos rectos y ondulantes alternos, con aro liso, y remate de cruz clasicista sobre jarroncito de tornapuntas fundido. En el pie lleva inscripción de donación en capitales: A DEBOSION DE LOS EREDEROS DE LA CASA DE ACHA I OLETA ME AÑO DE 1688. Se documentan a tres varones apellidados Acha Olaeta, nacidos en Elorrio, entre 1649 y 1659[81], pero no hemos localizado más datos. Probablemente alguno de ellos emigró a México desde donde enviaría esta custodia, que no lleva marcas, pero se ajusta en lo ornamental e iconográfico a la producción novohispana.

Las creaciones mejicanas del siglo XVIII aportaron una nueva tipología de custodia que incorporaba una figura fundida en el astil. Las iconografías para estas imágenes suelen estar vinculadas con la exaltación de la eucaristía o con la devoción mariana, incluyendo algunos detalles característicos del arte novohispano, como las facciones indígenas, los penachos de plumas o cier-



Custodia de Ea (nº inv. 365)

78 TORRUBIA, Joseph, *El hijo de Beasain San Martín de la Ascensión y Loinaz*, Madrid, 1742, p. 4, accesible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000094057&page=1

79 ALCALÁ, Marcos de, *Vida maravillosa de San Martín de la Ascensión y Aguirre, protomártir del Japón*, Madrid, 1739; ALZUGARAY, Juan José, *Vascos universales del siglo XVI*, Madrid, 1988, pp. 62-66.

80 ALONSO SESÉ, Rocío, "Los 26 mártires de Nagasaki. Contextualización en el arte hispánico", en *Fòrum de Recerca*, nº 18, Castelló de la Plana, 2013, pp. 233-244.

81 AHEB, libro de bautizados de la Purísima Concepción, Elorrio, 1525-1671, fs. 445r, 382v, 544v.

Custodia de Ea (detalle) (nº inv. 365)

tos elementos de la indumentaria[82]. Entre las piezas más tempranas se encuentra una custodia de la parroquia de Santa María de Jesús de Ea (nº inv. 365)[83]. Labrada en plata sobredorada, apoya en un pie octogonal sobre otras tantas patas conformadas a modo de cabecitas de querubines alados. El cuerpo abocelado del pie se decora con cabezas de angelitos, lingotes y vegetales repujados entre ellos. El astil cuenta con un gollete cilíndrico bajo con cabecitas de angelitos fundidas y tornapuntas buriladas, sobre el que se posan dos piezas aboceladas de distintos diámetros, que muestran costillas fundidas y zarcillos a buril. El segundo cojín sirve de asiento a la figura de un Ángel atlante, alado y con las manos en alto, vestido con coraza enriquecida con motivos burilados. Este ángel es el titular y protector de Puebla de los Ángeles, encarnado como defensor de la eucaristía[84]. Sobre su cabeza lleva una base prismática que sirve de apoyo para el ostensorio. Este expositor es un sol de rayos ondulantes, agrupados dos a dos y rematados en estrellas con querubines, dejando entre las parejas un rayo suelto. Se remata en una cruz clasicista, apoyada sobre una base fundida que lleva un angelito alado y pareja de ces, repetida en la parte baja del sol. El aro lleva delicado ornato burilado, y en el interior la media luna para sostener la Hostia imita las alas de un querubín, cuya cabeza se incluye en el centro. No hemos visto marcas en la custodia, pero es posible que saliera de algún taller de Puebla de los Ángeles, donde mayor desarrollo logró el modelo de custodia con Ángel atlante[85]. Por otro lado, sabemos que en 1723 Martín de Lariz Olaeta, natural de Ea, dejó en su testamento una dotación económica para construir una capilla dedicada al Cristo de Zacatecas y a la Virgen de Guadalupe[86]. No se dice nada de bienes mueble, pero quizás entonces llegaron las piezas americanas que guarda la parroquia.

El tipo de custodia que incluye una figura en el astil no fue privativo de las platerías poblanas, rápidamente se difundió por otros centros novohispanos, que aportaron otras iconografías. El convento de Santa Susana de Durango conserva una obra de un barroco más avanzado (nº inv. 377)[87], que muestra a un santo ocupando casi todo el astil. Se asienta en una base octogonal, dividida en otros tantos campos, y realzada en dos niveles, que se decoran con labor repujada de cabezas de querubines y

82 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de arte e iconografía*, T. 4, nº 7, Madrid, 1991, pp. 323-330.

83 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, pp. 155-157.

84 PÉREZ MORERA, Jesús, "Formas y expresiones de la platería Barroca poblana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, nº 100, México, 2012, p. 147.

85 Id., p. 146.

86 BAREA, Patricia, "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas" en *Tiempos de América*, nº 13, Castelló de la Plana, 2006, p. 32; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 155; ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", en *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73, Bilbao, 1996, pp. 139-152.

87 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 148.

vegetales. El astil se inicia con un elemento bulboso con vegetales fundidos y burilados, sobre el que va la imagen de San Francisco de Asís, con las manos en alto y ataviado con túnica cubierta con finos motivos burilados. Sobre su cabeza se alza el resplandor, de rayos rectos de distinta largura, alrededor de un viril que lleva cuatro cabecitas de ángeles y labor picada. De remate lleva una cruz radiada, apoyada sobre una base a modo de angelito alado, que se repite en la parte inferior. En el pie muestra marcas de México, del pago del quinto real y del contraste Diego González de la Cueva (GNZ) (1733-1778).

Marcada por el mismo contraste, la iglesia de San Vicente de Sodupe en Güeñes tiene otra de estas custodias (nº inv. 378)[88]. Se alza sobre un pie mixtilíneo, con pestaña recta y cuerpo bulboso decorado con las figuras de los Apóstoles en la parte inferior (Pedro, Andrés, Juan, Felipe, Bartolomé, Judas Tadeo, Matías, Santiago el Menor, Simón, Tomás, Mateo) y espigas y uvas en la de arriba. El astil es una sucesión de vasos bulbosos recorridos por vegetales repujados y cincelados, que llevan cuatro asas fundidas cada uno. Sobre la última pieza se apoya una figura fundida de San Vicente Ferrer ataviado con hábito dominico, alado, y con un penacho de plumas sobre la cabeza que es el nexo con el expositor. Éste es de rayos rectos y ondulantes, unidos y de distinta largura, con un viril interior decorado con motivos eucarísticos (uvas y espigas). Se remata con una cruz de perfil mixtilíneo. En el interior del pie lleva inscripción de donación: ESTA CUSTODIA LA DONÓ A ESTA PARROCHIA DE SAN VIZENTE DE SODUPE DON DOMINGO DE UNZAGA VECINO DE LA VILLA DE S [A] N MIG [UE].EL GRANDE EN EL REINO DE NUBA ESPAÑA AÑO DE 1756. Añadiendo más información, al lado se estamparon las marcas de México, del marcador Diego González de la Cueva (GNZ), del impuesto y del artífice (MONTE), quizás uno de los plateros Montes de Oca o Juan Montiel.

Custodia de Güeñes (nº inv. 378)

Otra de las variantes de custodia que incorpora una figura en el astil, es la que presenta una imagen fundida de la Inmaculada, con evidente sentido de exaltación eucarística y devocional[89], y de la que contamos con una pareja de custodias encartadas, en Galdames (nº inv. 384) y otra en Gordexola (nº inv. 387)[90]. Ambas son muy

88 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 74; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 399-400; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, p. 113; ESTERAS MARTIN, Cristina, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1992, pp. 72-73; HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de arte e iconografía*, T. 4, nº 7, Madrid, 1991, pp. 323-330; VALVERDE PEÑA, José Ramón, "La pieza: Custodia de la iglesia de San Vicente de Sodupe (Güeñes)", Museo de las Encartaciones, Bilbao, 1996.

89 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de arte e iconografía*, T. 4, nº 7, Madrid, 1991, pp. 323-330.

90 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 74; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 401-

parecidas, y quizás la gordojana se hizo a imitación de la de Galdames, que había llegado unos quince años antes[91]. Tienen pie mixtilíneo de perfil bulboso ascendente, decorado con motivos repujados y grabados del repertorio rococó, siendo mucho más ricos los de la custodia de Gordexola. El astil lo ocupa por completo la imagen de la Inmaculada, sobre la esfera del mundo y el dragón a sus pies. María está corona y sobre su corona se apoya el nexo con el expositor. En el caso de la custodia de Gordexola, adopta una silueta oval, con rayos rectos soldados y orla de nubes alrededor del viril. La de Galdames por su parte muestra una ráfaga circular, con rayos del mismo tipo, a los que se ha añadido pedrería grisácea, lo mismo que a la cruz. Ambas piezas están marcadas. La de Galdames con punzón de México, del impuesto y del contraste Diego González de la Cueva (GOSA/LEZ); y la de Gordexola lleva las mismas marcas, salvo la del marcador, que aquí corresponde a José Antonio Lince González (LNC).

En este caso, además de las marcas, la propia tipología de las custodias resulta muy identificativa de los talleres novohispanos de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque no siempre la adscripción a plateros mejicanos resulta tan clara. Es el caso de una pieza de Markina-Xemein (nº inv. 170), que presenta una serie de elementos propios de la producción indiana. Es una custodia portátil, tipo sol, de plata sobredorada, que muestra unos espléndidos esmaltes ovalados. El pie es redondo, apoyado sobre esferas aplastadas, con apliques fundidos de tornapuntas y cabezas de angelitos encima. El cuerpo es abocelado con botones de esmalte en azul, granate y verde, dispuestos en vertical y horizontal alternamente. Alrededor de ellos hay tornapuntas grabadas y encima cabezas de querubines alados sobrepuestos. El astil parece que ha sido recompuesto en algún momento. Cuenta con un gollete bajo con el mismo ornato que el pie, y encima van dos nudos en ánfora, quizás el segundo procedente de otra pieza. El nudo inferior mantiene los botones de esmalte y la labor de burilado como en la base, al que se añaden costillas fundidas; mientras, el nudo superior cuenta también con costillas, parejas de galloncitos en la base y faja en la que se intercalan botones plateados. Cercando a esta pieza corren arandelas gallonadas, y encima un cuello con esmaltes alargados y arandelas donde asienta el expositor. Este sol es de rayos rectos de distinto tamaño, algunos rematados en estrellas, con cruz de remate estriada y potenzada. En la base lleva una cabeza de angelito alado fundida, que se repite bajo la cruz de remate. Al interior, el aro del viril luce labor burilada de motivos rococós, y cuatro querubines fundidos. La hechura de este expositor contrasta con el resto, clasicista, y será de una fecha posterior. No hay punzones en esta pieza, pero atendiendo al peso de la obra, al modo de solucionar las patitas del pie y a los esmaltes tan ricos, optamos por incluirla en la nómina de las piezas novohispanas del siglo XVII.

Además de las custodias mejicanas, el otro centro platero de donde llegaron algunas custodias fue el Virreinato del Perú, unas piezas que destacan por el cromatismo de sus esmaltes y la complejidad de sus perfiles llenos de elementos fundidos. Seguramente la obra más antigua es una custodia de la iglesia de San Andrés de Etxebarria (nº inv. 173), confeccionada en una recia chapa de plata. Tiene el pie cuadrado, levantado sobre sendas patitas a modo de tornapuntas fundidas. Sobre esta base se asientan dos cuerpos lisos, redondos, sin decoración. El astil incluye un gollete cilíndrico entre arandelas, un nudo en ánfora alargado con toro encima, y cuello cilíndrico adelgazado con otras arandelas. El sol está compuesto por ocho rayos de candeleros con tornapuntas fundidas y unidas entre sí, alrededor de un aro liso, que lleva doble viril de rayos rectos y ondulantes. Se remata con una cruz vegetalizada con potencias, que será posterior. No hay marcas, pero posiblemente pudo ser labrada hacia el tercer cuarto del siglo XVII. El pie encuentra paralelismos con una custodia limeña de hacia 1640-1670[92], mientras el expositor es más parecido a uno adscrito a talleres de Arequipa en la segunda mitad del siglo[93]. La documentación nos habla de una donación de objetos de plata (vinajera, salvi-

402; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 270-271; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, pp. 113-114; ; ESTERAS MARTIN, Cristina*, Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1992, pp. 79-80.

91 VALVERDE PEÑA, José Ramón, *La pieza: Custodia de la iglesia de San Vicente de Sodupe (Güeñes)*, Museo de las Encartaciones, Bilbao, 1996, p. 16.

92 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, pp. 178-179.

93 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1993, pp. 65-66.

lla y cáliz) llegados de Perú en 1629, y regalados por el franciscano fray Martín de Aróstegui, que era natural de Markina-Xemein, a la parroquia de San Andrés de Etxebarria[94]. Sin embargo, no se incluye una custodia, y la fecha nos parece igualmente temprana para la obra.

Otra de las custodias que aún no incluyen esmaltes, se localiza en la parroquia de San Bartolomé de Ugao-Miraballes (nº inv. 357). Es de tipo sol y en ella se combina la plata con el bronce sobredorado. El pie y el astil son elementos de factura dieciochesca, con pie redondo y astil abalaustrado de perfil bulboso. Estos se añadieron a un expositor anterior, compuesto por rayos ajarronados conformados con tornapuntas y ces, caladas. La base de este sol incluye la figura fundida de un ángel con las alas extendidas, y el cuerpo metamorfoseado de cintura para abajo en vegetales, con contario en el centro. El gollete debajo de esta figura incluye cuatro asas fundidas con vegetales, lo que invita a pensar en un astil compuesto de este modo, formado por distintas piezas también con apliques fundidos similares. Desconocemos cuando y quién envió esta pieza a Bizkaia. Sabemos sin embargo que en 1676 llegó una lámpara de plata a la parroquia de la localidad, enviada por los capitanes Lorenzo de Sarriá, vecino de Lima, y Juan de Aldecoa, residente en Cuzco[95]. No se dice nada de la custodia, pero podríamos aventurar que acaso pudo llegar de este modo.

Otra custodia peruana encontramos en Güeñes (nº inv. 363), de tipo sol y ya con inclusión de esmaltes. Se levanta sobre un pie octogonal, con cuatro patas a modo de garras que apresan esferas. En los laterales de esta base se incluyen placas de esmalte azul alargadas y debajo de ellas apliques fundidos de ces y tornapuntas. Encima se desarrolla un cuerpo abocelado con cuatro querubines alados, esmaltados en azul, y un elemento central troncocónico con más esmaltes y costillas de ces contrapuestas. El astil incluye golletes cilíndricos con esmaltes y asas soldadas, en torno a un nudo de jarrón con toro, que se decora del mismo modo. El expositor arranca de una base en la que hay una cabeza de angelito alado fundido, y sobre él una figura femenina de medio cuerpo, con faldellín gallonado y los brazos en alto, sujetando

Custodia de Güeñes (nº inv. 363)

al expositor. Este ostensorio se rodea con rayos rectos, cubiertos de placas alargadas de esmalte azul y verde, unidos por tracería calada de ces vegetales y remates de candeleros. El aro del viril se cubre también con un cerco esmaltado en azul y verde. La custodia no llegó originalmente a este templo, sino que pertenecía a la iglesia de La Quadra en el mismo municipio[96]. La compró en 1752, cuando era necesario dinero para atender a la reconstrucción casi integral de la iglesia[97]. Uno de los vecinos que emigró a Perú y realizó algunas mandas fue Diego Pérez

94 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 16 de agosto de 1629, sf.

95 AHPS, PN, 13004, 1676-II, f. 872, en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 156.

96 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 134.

97 AHEB, libro de fábrica de San Pedro de La Quadra, Güeñes, 1682-1777. Cuentas del 23 de junio de 1753, sf.

de Arandia, que regaló una lámpara de plata "crecida" a su parroquia de San Miguel de Lacabex antes del terminar el siglo XVII[98]. Sabemos que residía en Lima[99], que fue nombrado caballero de la Orden de Santiago en 1684[100] y que falleció en 1706[101].

De mayor porte y complejidad son unas custodias cuzqueñas que llegaron a templos vizcaínos en las últimas décadas del siglo XVII. Para la iglesia de San Antón de Bilbao llegó en 1690 una custodia (nº inv. 360)[102], remitida por Juan de Sobera y Zebericha, natural de la villa[103]. Es de planta cruciforme asentada sobre cuatro patitas con cabezas de angelitos alados, y extensiones vegetales. La base de este pie incorpora por arriba y en los laterales placas de esmalte en verde, azul y ocre. Por encima va un cuerpo abocelado con otras piezas esmaltadas intercaladas con apliques vegetales fundidos, que llevan cariátides en lo alto. En el centro se levanta un cuerpo troncopiramidal cóncavo con tornapuntas fundidas en las aristas, y más esmaltes en las cuatro facetas. Sobre esta pieza se erige el astil, que incluye diversos elementos abocelados, bulbosos y ajarronados, con tornapuntas en los vértices y placas de esmaltes. El nudo es de templete, y sección cuadrangular, decorado con placas rectangulares de esmalte y ces fundidas. El ostensorio es también muy rico, con una densa ráfaga de rayos a modo de candeleros, con bases ocupadas por esmaltes alargados. Entre ellos se añadieron otros rayos rectos, seguramente en el siglo XVIII avanzado. El cerco interior se ciñe de igual modo con orla de esmaltes. Esta obra es muy parecida a otra custodia de la parroquia de San Juan de Molinar en Gordexola (nº inv. 361)[104], firmada por el platero Luis de Lezana. Se repite la estructura, el tipo de pie y los esmaltes, aunque algunos han perdido la pasta de color. También los apliques fundidos son casi iguales y el expositor. En este caso contamos con la inscripción grabada bajo el pie, que nos proporciona el nombre del artífice: Lvis de Lezana, el *menor*, platero cuzqueño cuya actividad ha documentado la profesora Esteras entre 1665 y 1713. Parece que este modelo de custodia logró éxito entre los indianos emigrados a Perú, pues se encuentran obras similares en Autol (La Rioja), Fustiñana (Navarra), Santander, Badajoz… Y hay una pieza más en Zeanuri (nº inv. 359)[105]. Se posa sobre un pie mixtilíneo, cuadrado con extensiones semicirculares, y levantado sobre cuatro patitas a modo de cabezas de querubines alados. Los laterales de esta base y la plataforma superior se decoran con placas de esmalte y apliques de vegetales fundidos. El cuerpo central es abocelado ornamentado con hojas y tornapuntas fundidas y sobre él se levanta el astil. Éste se compone de golletes, nudos, arandelas… decorados con tornapuntas fundidas. El viril cuenta con aro esmaltado y ráfaga de candeleros estilizados junto a ces vegetales, sobre los que se disponen varias plaquitas de esmalte en verde, azul y ocre. En el interior del pie lleva grabada la inscripción: ESTA CVSTOD(I)A ES PARA ANTEYGLESIA DE S(A)N PEDRO DE ZEANVRI. La solución del pie con terminaciones semicirculares, encuentra paralelismos con una custodia de San Miguel de Arriba fechada hacia 1685[106], una fecha que puede irle bien a

98 En 1702 se dio licencia para vender la lámpara que había remitido de limosna, en AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Lacabex, Güeñes, 1670-1744. Cuentas del 24 de marzo de 1702, sf.

99 AFB, familias, Salazar, 2503/001/039.

100 AHN, OM-caballeros Santiago, exp. 6353.

101 AFB, familias, Gortazar, 2447/005.

102 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García,* Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 408; ESTERAS MARTIN, Cristina, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX,* Madrid, 1992, pp. 47-48; ESTERAS MARTIN, Cristina, Luis de Lezana, platero de Cuzco (1665-1713), en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL (31-60), Zaragoza, 1992, pp. 34-35.

103 AHEB, iglesia de San Antón, Bilbao, Papeles varios, sig. 0874/006-00.

104 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 72; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería Barroca" en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García,* Bilbao, 2006. Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 408; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Luis de Lezana: Custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 250-251; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, p. 110; ; ESTERAS MARTIN, Cristina, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX,* Madrid, 1992, pp. 44-46; ESTERAS MARTIN, Cristina, Luis de Lezana, platero de Cuzco (1665-1713), en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL (31-60), Zaragoza, 1992, pp. 31-59; ESTERAS MARTIN, Cristina, "Monstrance", en PHIPPS Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830*, New York, 2004, pp. 310-311;

105 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 408.

106 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Nava-*

Custodia de Gordexola (nº inv. 361)

esta pieza, a falta de otros datos documentales sobre su llegada a Zeanuri.

En algunas de estas obras se añadieron elementos en bronce, abaratando la hechura, especialmente en los astiles, aunque también hubo ostensorios con este material, como sucede en un expositor de la iglesia de San Pedro de Romaña en Turtzios (nº inv. 91-M), que debió formar parte de una custodia similar a las que hemos comentado.

rra, Pamplona, 1992, pp. 165-166.

Desde la Capitanía General de Guatemala se recibió también alguna pieza de platería, como una custodia portátil para la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Mallabia (nº inv. 371). Tiene pie octogonal apoyado sobre ocho apéndices vegetales. Se estructura en tres niveles abocelados, decorados con fronda y flores repujadas y el último cuerpo es gallonado. El astil se compone de un gollete cilíndrico con decoración de ces repujadas, sobre un cojín con asas fundidas, encima va el nudo aperado, gallonado por la base y con hojas en el resto, luego se sitúan un par de cuellos levemente convexos, uno de ellos con seis asas fundidas y el otro de menor tamaño que enlaza con el expositor. Este sol lleva viril enriquecido con pequeños candeleros fundidos, y alrededor ráfaga de rayos rectos y ondulantes alternos en hueco, entre los que hay dos a modo de palmetas en la horizontal. Se remata con cruz de brazos florenzados, adornada con cabezas de clavo y potencias. Comparada con otras piezas guatemaltecas, el astil presenta un estructura mucho más desornamentada y limpia, con un nudo poco habitual en este tipo de obras. No hay punzones, pero formalmente se aproxima a la producción de Santiago de los Caballeros hacia mediados del siglo XVIII[107]. Tampoco responde a los modelos más difundidos otra custodia de Zeberio (nº inv. 376)[108], procedente de una colección particular. En este caso se justifica por el hecho de que la pieza fue adquirida en los años 60 en Guatemala, pero recompuesta o "restaurada" en Alemania, donde pudo ser alterada. Se apoya en un pie octogonal, que ha perdido las patitas aveneradas o de vegetales propias de las piezas guatemaltecas. Le sigue un cuerpo abocelado, cubierto de cabezas de querubines alados fundidos, entre los que corren hojas repujadas. Y por encima una base aplanada y otro elemento abocelado con más vegetales. El astil es la pieza que parece haber sufrido mayores alteraciones. Cuenta con dos almohadillas convexas que encierran un gollete cilíndrico con hojas repujadas, por encima, cercando al nudo, hay dos cuerpos achatados con bollones, y un

107 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 139, 147.

108 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 407; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 153-154.

cuello bulboso haciendo de enlace con el expositor. El nudo resulta un elemento extraño en esta composición, y la ubicación de los modillones tampoco resulta muy ortodoxa. El sol luce una ráfaga de rayos rectos y ondulantes, con las bases caladas, unidos de tres en tres por diademitas, posiblemente fruto de la intervención alemana. Se remata con cruz calada con brazos vegetalizados. El aro del viril se decora con hojas repujadas y cenefa de perlitas, y cuenta con doble viril al interior, ornado con pedredía en rojo y blanco. Lo mismo que la pieza anterior, no presenta punzones, pero es asimilable en muchos aspectos a custodias de mediados de siglo, labradas en Santiago de los Caballeros[109].

A este grupo de piezas podemos sumar una pieza mixta y funcional, un cáliz-custodia que perteneció en origen a la iglesia de San Martín de Presa en Karrantza, pero fue vendida en los años 50 del siglo XX a la de Soscaño, del mismo municipio (nº inv. 233)[110]. Confeccionada en plata gruesa, se levanta sobre un pie redondo con lingotes trapezoidales colocados en vertical y horizontal alternamente, alrededor de los cuales corre labor de picado de lustre muy fina. Un rehundimiento en el centro sirve de asiento al astil, organizado con gollete cilíndrico, nudo semiovoide con toro y cuello troncocilíndrico, todo cubierto de lingotes cuadrangulares y vegetales picados. La copa se decora del mismo modo, y se divide a media altura por una pestaña lisa. Sobre ella encaja la tapa, conformada de igual forma y con cúpula rebajada, sobre la que apea una pieza prismática con base de fronda que sostiene al expositor. Éste es de rayos rectos y ondulantes alternos, con cruz clasicista en el remate, con el viril decorado con labores en mate y brillo de vegetales grabados. No presenta punzones esta pieza, y su apego al clasicismo recuerda su vínculo con las platerías cortesanas. Sin embargo, el propio formato de la pieza tuvo un notable arraigo en talleres novohispanos y peruanos desde fechas tempranas, a lo que se suma el peso y grosor del metal, lo que nos lleva a pensar en un origen americano de la obra[111]. Por otra parte, fue precisamente el territorio carranzano y encartado uno de los más favorecidos por las mandas de indianos, lo que viene a apoyar esta hipótesis, resultando ser así una de las piezas más antiguas conservadas que no superará la mitad del siglo XVII.

Como siempre a las piezas conservadas podemos añadir alguna noticia acerca de custodias enviadas a templos vizcaínos, sobre las que ya hemos comentado más arriba y a las que podemos añadir la que mandó el capitán Juan de Aldecoa en 1670 para la iglesia de San Julián de Muskiz[112] ; la que se envió desde Perú en 1700 por orden del capitán Miguel Villa, vecino de Huancavélica, para la villa de Balmaseda[113]; y en 1761 la custodia y otras alhajas de plata enviadas desde México para la parroquia de Santa María de Uribarri en Durango[114].

Copones

Respecto de los copones, contamos con cuatro ejemplares, mejicanos y peruanos. Las obras más antiguas perpetúan los modelos hispanos, aderezados con ornato autóctono, picado de lustre y esmaltes. A medida que avanza el barroco, los modelos mejicanos evolucionaron hacia composiciones de mayor carga decorativa repujada, mientras en Perú se optó por la desornamentación y la afición a las arandelas introducidas en los astiles. La pieza de mayor antigüedad es un copón de la iglesia de San Miguel de Linares en Artzentales (nº inv. 193)[115],

109 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala, 1994, pp. 140-141; HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 139, 147.

110 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, pp. 396-397; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cáliz-custodia" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 240-241; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 144-145.

111 Un cáliz-custodia peruano con esmaltes se publica en TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, pp. 170-171.

112 AHPS, PN, 12988, 1679-II, f. 947rv, recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De vangúeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 156.

113 AHPV, notariado, 1193, Francisco Vesanga, fs. 20-22.

114 AHEB, iglesia de Santa María de Uribarri, Durango. Noticias sobre regalos de imágenes, papeles varios.

115 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 397; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Copón " en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 242-

de plata sobredorada con apliques de esmaltes. Tiene pie redondo, bastante plano, con pestaña recta y cuerpo decorado con esmaltes ovales y trapezoidales alternos, en tonos azul, verde y ocre. Alrededor de estas plaquitas están burilados muy finos insectos, mariposas y moscas, una solución muy exótica. El astil, en parte de bronce sobredorado, arranca de un gollete cilíndrico con botones cuadrados de esmalte, y sobre él va el nudo de jarrón con toro, decorado con placas esmaltadas y ornato picado, y culminando un cuello troncocónico. La caja es cilíndrica con pestañas lisas arriba y abajo, y la superficie decorada con esmaltes ovales y rectangulares alternos, entre zarcillos picados. La tapa se desarrolla con un cuerpo bajo abocelado, con la misma decoración que en el pie, y una cúpula en el centro, con otras placas de esmalte y dibujos burilados. Destaca la obra por la generosidad de los esmaltes, en verde turquesa, azul ultramar y ámbar, muy propios del clasicismo hispanoamericano. Como también es característico de este origen la forma de sujetarlos, apreciable por el reverso, con rudos remaches de pestaña. Por otra parte la estructura y arreglo compositivo se puede relacionar con obras castellanas o cortesanas de mediados del siglo XVII, de las que copiaron los modelos en los talleres americanos. En general, atendiendo a la riqueza ornamental, la originalidad de los insectos picados, la profusión de sus esmaltes o el grosor del metal en el que se ha labrado, nos parece más acertado pensar en un foco hispanoamericano, quizás peruano, por la gama cromática empleada en los esmaltes.

Seguramente sea también peruano un copón de Balmaseda (nº inv. 391), de factura desornamentada. Esta confeccionado en plata sobredorada y tiene un peso notable, debido sin duda a lo recio del material. Se apoya en un pie redondo, organizado en varias alturas, la última cupuliforme, donde arranca el astil. Lo más característico de esta parte es la sucesión de arandelas, en el gollete inferior y por encima del nudo ovoide. La caja es un amplio recipiente, de perfil troncocónico, con pestaña lisa en la boca, y cubierta con tapa abocelada con resalte acampanado donde va una cruz clasicista sobre pareja de ces fundidas. Carece de punzones, aunque bajo el pie luce un rótulo, quizás de propiedad: LAR. Es posible que haga referencia a José de Larrazabal, balmasedano emigrado

Copón de Balmaseda (nº inv. 391)

a Lima, que envió a la parroquia de San Severino varias alhajas de plata a mediados del siglo XVIII[116], a raíz de lo cuál se originó un pleito[117]. La obra mantiene un lenguaje clasicista, pero el mayor volumen de la tapa permite situarla ya en un momento más avanzado. Piezas similares se conservan en Navarra, adscritas a talleres peruanos o bolivianos del primer cuarto del siglo XVIII[118], y hay al-

243; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 143-144.

116 GÓMEZ PRIETO, Julia, "La emigración vizcaína hacia América. Los indianos de Balmaseda: siglos XVI-XIX" en EIRAS ROEL, Antonio (ed.), *La emigración española a ultramar, 1492-1914*, Madrid, 1991, p. 164, nota 21; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.

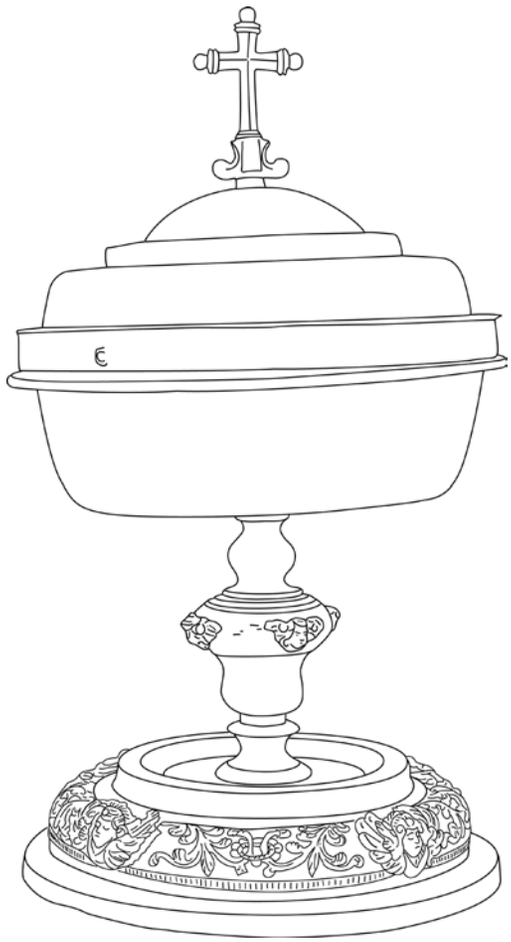
117 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1405/025; ARChV, sala de Vizcaya, 2486,5.

118 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 161-162.

guna otra que se vincula a plateros cuzqueños o puneños, de fines del siglo XVII[119].

Paralelamente, en las primeras décadas del siglo XVIII los talleres novohispanos desarrollaron un tipo de copón que seguía la estructura de los modelos clasicistas, pero más rico en ornato. Una de estas piezas se guarda en la parroquia de Santa María de Jesús de Ea (nº inv. 395)[120], que hace juego con otro cáliz (nº inv. 395) y seguramente llegó también acompañado de una custodia (nº inv. 365). Tiene pie redondo, con pestaña lisa y un nivel en cuarto de bocel ocupado por cuatro lingotes rectangulares entre los que se sitúan cabezas de querubines alados entre vegetales redondeados. Sobre este primer nivel se dispone un cuerpo plano elevado en el centro en resalte troncocónico del que cuelgan hojas repujadas. Sobre este cuerpo va el nudo, de jarrón, decorado con otras hojitas en la base y con toro encima, que lleva cabecitas de querubines soldadas. Por encima va un cuello troncocónico con gajos y más hojas sobrepuestas. La caja es hemiesférica con la cubierta estructurada en varias alturas, mostrando la misma decoración que en el pie, y rematándose en plano donde va una cruz clasicista. Como ya señalábamos al hablar de la custodia novohispana que se conserva en el templo, sabemos que en el año 1723 el indiano Martín de Lariz Olaeta, ordenó en su testamento construir una capilla dedicada al Cristo de Zacatecas y a la Virgen de Guadalupe[121], y es posible que entonces enviara también este grupo de piezas, quizás relacionadas con los talleres poblanos.

Otro copón mejicano se conserva en el convento de carmelitas de Markina-Xemein (nº inv. 397)[122], este sí,



Copón de Markina-Xemein (nº inv. 397)

con marcaje mejicano. De plata sobredorada, se levanta sobre un pie redondo, con amplia pestaña baja y cuerpo abocelado ornado con roleos repujados alrededor de cabezas de querubines alados. Sobre este nivel, se dispone otro rehundido liso, de donde arranca el astil. Lleva un gollete cóncavo, nudo periforme con cabecitas fundidas de angelitos en la parte más ancha y cuello bulboso. El recipiente es amplio, esférico aplastado y con tapa recrecida en tres alturas, lisa. Como remate luce una cruz de sección romboidal, con terminaciones de perinolas. En la pestaña de esta cubierta es donde lleva estampada la marca de México, y en el reverso del pie varias buriladas, junto a una inscripción de donación: A DEBOCION, DON, JOSEPH ANTO, MENDISABAL Y DE DOÑA MARIA, ANTONIA DE ARANDA. Hemos localizado a un marquinés llamado José Antonio de Mendizabal, que embarcó hacia las Indias como criado de José de Villa

119 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, p. 186, fig. II-75.

120 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 157.

121 BAREA, Patricia, "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas" en *Tiempos de América*, nº 13, Castelló de la Plana, 2006, p. 32; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 155; ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", en *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73, Bilbao, 1996, pp. 139-152.

122 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399.

y Munibe en 1720[123]. No podemos descartar que trascurridos unos años, enviara desde México este copón a su localidad de origen.

Además de estas obras, conocemos también el legado que envió desde Méjico Gabriel de Zabala en 1754 para la colegiata de Zenarruza, en el que se incluía un copón de plata[124].

Cálices

El capítulo más generoso fue el de los cálices, al tratarse junto a la custodia de una pieza fundamental para la celebración de la eucaristía. Se conservan un buen número de piezas mejicanas desde el siglo XVII hasta el XIX, pero también han llegado a nuestros días un grupo interesante de obras peruanas y centroamericanas.

Tal como sucedía en otras tipologías, los modelos clasicistas españoles fueron rápidamente imitados en los territorios de Nueva España, a los que se enriqueció frecuentemente con placas de esmalte y elementos fundidos. Formalmente mantenían la estructura más habitual de pies redondos con nudo de jarrón, pero el ornato y la jugosidad decorativa pronto ganaron protagonismo. Así sucede en un cáliz del convento de Santa Susana de Durango (nº inv. 111), cuya superficie se llena con hojas y roleos repujados, junto a dientes de clavo, óvalos y cabezas de querubines fundidos. En el nudo y en la subcopa cuenta además con parejas de costillas fundidas, y fondos picados que resaltan la labor repujada. La subcopa incluye también símbolos papales entre roleos. Resulta una obra muy rica, que pudo ser confeccionada hacia comienzos del siglo XVII, y tal vez retocada unos siglos después. Según nos informa la leyenda del pie fue un: CALIZ COGIDO A UN INSURRECTO EN LA TOMA DE IMUS FILIPINAS y DONADO POR FR RAIMUNDO CORTAZAR A LAS MONJAS DE STA SUSANA DE DURANGO. La toma de Imus (Filipinas) tuvo lugar en 1896, y a fray Raimundo Cortazar Jubero lo hemos localizado como director del Asilo de Malabón (Filipinas) en 1898[125]. Los elementos decorativos no son los más característicos de la producción mejicana, aunque compartieron muchos elementos en común[126], y a falta de poder comparar con obras filipinas, no podemos confirmar este origen. Tampoco el grosor del metal, bastante fino, invita a pensar en un centro mejicano. No hay marcaje que pudiera ayudar en este sentido, pero en cualquier caso resulta una de las piezas más antiguas llegadas de las colonias.

Tampoco parece seguro que sea mejicano un cáliz de Gorliz (nº inv. 227), de las primeras décadas del siglo XVII, pues sus donantes residieron en Buenos Aires. Se trata de una pieza labrada en chapa gruesa, que llama la atención por el astil, que parece haber perdido el nudo. Se eleva sobre una potente pestaña, donde se desarrolla la inscripción grabada: MANDOLO HAZER DOMINGO DE YBARRA Y DOÑA ELVIRA FLORES DE QUIÑONES SU MUGER. El cuerpo de encima es abocelado con bellos botones de esmalte en azul y ocre, rodeados por tallos finamente burilados. Al centro presenta un rehundimiento acusado, y desde ahí se alza el astil. Tiene un gollete cilíndrico con arandelas y botones esmaltados, sobre el que va un cuerpo tubular esbelto liso, que parece ocupar el lugar del nudo. Por encima de esta pieza, de nuevo hay arandelas y un cuello con una almohadilla haciendo de asiento para la copa. Este vaso tiene perfil ligeramente acampanado, con moldura separando la subcopa, donde vuelven las placas de esmalte, esta vez tablas rectangulares, junto a tornapuntas buriladas. La calidad de la labor de burilado así como los esmaltes está fuera de toda duda, y resulta una obra muy elegante. Podríamos pensar en un centro novohispano como lugar de ejecución de este cáliz, sin embargo sabemos que el capitán Domingo de Ibarra y Sertucha, natural de Gorliz, se trasladó a las Indias casando con la peruana Elvira Flores de Quiñones, y que vivieron en Perú[127], en Trinidad (reino de Potosí)[128] y Buenos Aires, donde fue regidor del cabildo porteño[129]. Allí falleció en 1628 mandando en su testamento dinero para obras pías, la fundación de una capellanía en la ermita de Nuestra Señora de Aguirre de Gorliz[130] y seguramente enviando algunas alhajas de plata para su dotación. De todo ello derivó un largo pleito por la propiedad y administración de los bienes de los finados, que

123 AGI, Contratación, 5470, nº 1, R. 87.
124 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.
125 AHN, ultramar, 531, exp. 18.
126 RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, "Las aportaciones artísticas de Filipinas", en *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas, III, artes plásticas*, Granada, 2005, p. 13, en www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/ana1.pdf
127 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR0826/016.
128 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR3992/004.
129 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR0045/034;
130 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1288/026.

se prolongó hasta 1781[131]. En el inventario de la ermita de 1743 se anotaron además "dos Vinageras de platta con su platto del mismo jenero sobredorados con sus piedras y molduras que segun noticias publicas son enviados por Dn Domingo de Ybarra"[132]. En cualquier caso, a falta de determinar el taller que creó este cáliz, hemos de considerar esta pieza, no solamente por la calidad de su hechura sino también por tratarse de una de las obras de mayor antigüedad llegadas a templos vizcaínos.

Más divulgado está un cáliz de Busturia (nº inv. 228)[133], que responde a una tipología plenamente novohispana. Tiene pie redondo, con una pestaña alta decorada con placas de esmalte en colores azules, verdes y amarillos. Le sigue un cuerpo abocelado en el que se alternan los botones y las tablas con esmaltes, y después una base plana con cuatro plaquitas de lo mismo. El astil está formado por un gollete cilíndrico, nudo de jarrón con toro y cuello troncocónico con arandelas en la parte alta. El nudo y el gollete bajo incluyen de nuevo esmaltes de colores. La copa cuenta con moldura amplia señalando la subcopa, donde se disponen otros cuatro esmaltes ovalados. No hay punzones en la pieza, pero sabemos que en 1633 Juan de Busturia envió desde las Indias un cáliz y una patena a su parroquia de origen en Axpe[134]. Juan de Busturia embarcó hacia el nuevo continente en 1627, en calidad de criado del doctor Miguel de Meñaca, oidor de la Real Audiencia de Panamá[135]. En el inventario del templo de 1644 figura este cáliz con su patena, y diversas alhajas donadas por el mismo personaje: "otra lampara de plata mas pequeña que suele estar delante de nuestra Señora del rosario, dos candeleros grandes valdones de plata qe. se suelen poner en el altar maior los dias de fiesta solemnes, y dos vinageras de plata sobredoradas con su plato ó salvilla sobredorada con sus encaxes"[136].

Poco después se realizaría un cáliz para la parroquia de Lekeitio (nº inv. 230)[137], que llegó gracias al legado de Nicolás de Zabala. Resulta más mesurado en el empleo de esmaltes que el anterior, y más elegante en la labor de buril. Se alza sobre un pie redondo con pestaña moldurada lisa, sobre la que va un cuerpo abultado decorado con botones esmaltados en alternancia con parejas de cabezas de querubines alados. Al centro se rehunde tras una moldura recta, y se levanta el astil. Se compone de un gollete con amplias arandelas, con pares de lingotes picados. Encima va el nudo, de jarrón con grueso toro, y ornado por parejas de costillas fundidas entre las que van botones de esmalte, algunos que han perdido gran parte de la pasta, y tornapuntas a buril. Le sigue un acusado estrangulamiento y cuello troncocónico con molduras, liso. La copa lleva la parte baja decorada con esmaltes ovales, parejas de costillas y ornato picado alrededor. En el pie lleva inscripción de donación: DIO ESTE CÁLIZ NICOLÁS DE CABALA A LA SANTA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA DE LA VILLA DE LEQUEITIO AÑO DE 16.. Nicolás de Zabala era natural de Lekeitio, pero en 1607 figura como residente en Sevilla[138] y en 1610 se había trasladado a las Indias[139]. De hecho, aparece como pasajero en 1608, en calidad de mercader, acompañado por varios criados sevillanos[140]. Está documentado enviando dinero desde Portobelo (1611)[141] y desde Cartagena de Indias (1615)[142]. Se le cita también como vecino de esta ciudad en 1620[143], y en 1647 sabemos que realizó unas mandas al convento de Santo Domingo de Lekeitio[144], cuando quizás llegara este cáliz.

Otra pieza del clasicismo novohispano procede de Santa María de Gorostiza en Nabarniz (nº inv. 240)[145]. Reproduce el modelo típico de cáliz clasicista, aderezado

131 AFB, judicial, alcalde de Mungia, civil, JCR3140/001.
132 AHPV, notariado, 3909, Martín de Menchaca, fs. 32-34.
133 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 70; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 397; VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 194-195; YBARRA y BERGE, Javier, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1858, p. 310, lám. 606.
134 AHEB, libro de fábrica de Santa María de Axpe, Busturia, 1586-1644. Cuentas del 2 de febrero de 1633, en las que se pagaron 19 reales por la conducción del cáliz y la patena, y por el testimonio del escribano.
135 AGI, contratación, 5398, nº 26.
136 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 2014, p. 266.
137 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 397.
138 AFB, notarial, Lekeitio, N0018/0176.
139 Id., N0018/0612.
140 AGI, contratación, 5303, nº 70.
141 AFB, notarial, Lekeitio, N0019/0007.
142 Id., N0310/0138.
143 Id., N0310/0653.
144 Id., N0250/0042.
145 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 397.

con lingotes y óvalos de esmalte repartidos por el pie, el gollete bajo, el nudo, el recio toro y la subcopa. Acompañando a estas placas, va ornato de ces picadas y tallos injertados, además de parejas de costillas en la subcopa. No hay punzones, pero su hechura se asimila a piezas labradas en México en el segundo cuarto del siglo XVII. Una línea similar mantiene otro cáliz de la iglesia de la Purísima de Elorrio (nº inv. 268)[146], que en este caso sí está marcado con la topográfica mejicana bajo el pie. Al peso resulta una obra robusta, que se decora con botones de esmalte en alternancia con parejas de costillas sobrepuestas, en el pie, nudo y subcopa. Completan el ornato motivos de tornapuntas y ces buriladas, junto a estos apliques. A Elorrio llegaron mandas de plata en distintos momentos del siglo XVII. En 1632 el general Agustín de Zabala mandó desde México una lámpara de plata y seis candeleros de lo mismo, para la iglesia de la Purísima[147]; y en 1637 Juan Ochoa de Zarate regaló una custodia de plata sobredorada y esmaltada[148]; sin embargo, en ninguno de los dos casos se mencionan cálices.

La última de las obras enmarcadas en el siglo XVII, es un cáliz del convento de Santa Clara de Gernika (nº inv. 429). De plata en su color, difiere de los anteriores, pues en él no hay esmaltes ni costillas sobrepuestas, y su valor sobre todo es el de la labor repujada y grabada. Tiene pie redondo enriquecido con vegetales repujados entre los que se intercalan cabezas de querubines alados. En el centro se levanta la base en cuerpo troncocónico decorado con hojas descendentes y sobre él va un gollete cóncavo y el nudo. Esta pieza es de tipo jarrón con hojas buriladas en la base, y toro grueso encima que lleva cabezas mofletudas de angelitos fundidas y alas buriladas. Por encima hay un elemento esférico achatado con hojas sobrepuestas, y después la copa. Este vaso lleva moldura separando la subcopa, que se decora con hojas y angelitos grabados alternamente. El gusto por la fronda entremezclada con representaciones de querubines, nos recuerda a las creaciones poblanas, quizás labrado en los años finales del siglo.

Entrando ya en el siglo XVIII, hemos adelantado hablando de otras piezas, que para la iglesia de Santa María de Jesús de Ea, llegó en 1723 un legado mejicano de Martín de Lariz Olaeta, para construir una capilla dedicada al Cristo de Zacatecas y a la Virgen de Guadalupe[149], que quizás incluía algunas alhajas de plata para dotarla: un cáliz, un copón y una custodia. El cáliz (nº inv. 439)[150] hace juego con el copón (nº inv. 395). Está labrado en una gruesa lámina de plata, y en ella destacan los motivos naturalistas y querubines repujados y cincelados. Tiene pie redondo, ataludado y decorado con estos elementos y alguna tabla intermedia. Después viene una superficie plana con una hilera de puntos incisa en la zona cóncava, típico de los modelos creados en los talleres poblanos[151]. Y por encima de nuevo el mismo ornato y un cuerpo troncocónico con arandela arriba, donde asienta la base del nudo aperado. Éste se decora con hojas fundidas en la base y angelitos en la parte ancha, entre algunos detalles picados. Por encima un cuello bulboso con hojas sobrepuestas sirve de asiento a la copa. La copa es una pieza muy rica, con pestaña dividiendo la subcopa que lleva querubines y flores caladas, en perfil abombado. El esquema de la pieza participa de los rasgos propios de los cálices de Puebla de los Ángeles elaborados en torno a los años 20[152], una fecha que también encaja con la del legado de Martín de Lariz.

Con un programa estructural y ornamental muy similar, se conserva un cáliz de la iglesia de San Vicente de Sodupe en Güeñes (nº inv. 453)[153]. El pie redondo, organizado en dos alturas, recoge fronda y querubines repujados, el nudo es aperado bulboso, cubierto con ornato

146 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 397.

147 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, Elorrio, 1627-1717, sig. 1995/004-00.

148 AHEB, libro de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, Elorrio, 1597-1660, sf.

149 BAREA, Patricia, "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas" en *Tiempos de América*, nº 13, Castelló de la Plana, 2006, p. 32; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 155; ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", en *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73, Bilbao, 1996, pp. 139-152.

150 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399.

151 PÉREZ MORERA, Jesús, "Formas y expresiones de la platería barroca poblana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXIV, nº 100, México, 2012, p. 150.

152 Id., p. 151.

153 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 85; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399.

Cáliz de Güeñes (nº inv. 453)

Cáliz de Elorrio (nº inv. 268)

parecido, y le sigue una pieza bulbosa decorada igual con una arandela gallonada encima, donde posa la copa. Este vaso se decora en la mitad inferior con hojarasca carnosa grabada. Lleva marca de México en el borde el pie, junto a la inscripción de donación: ECCESIE SANCTI VINCENTI DE SODUPE HOC MUNUS OFFERT PETRUS A VOLIBAR. Natural de Güeñes y con este nombre, hubo un Pedro de Bolibar Echeverría Lacavex y Molinar, avecindado en México en 1732[154].

En Bilbao, la catedral de Santiago conserva otra pieza de estas características (nº inv. 463), en la que el ornato repujado de roleos vegetales, cabezas de angelitos y flores cubre la superficie desde el pie hasta la subcopa. De nuevo el estrangulamiento entre las dos alturas del pie y el relieve de los motivos repujados, pone la obra en relación con los talleres poblanos. La evolución de estos cálices, desarolló los cuerpos del pie con mayor resalte y los nudos casi esféricos acompañados por alguna ristra perlada. Así sucede en un cáliz de Elorrio (nº inv. 476), que llegó a Cádiz en 1751, junto a otros tres, un copón y unas crismeras, todo de plata sobredorada[155]. Se conservan dos de ellos, y un tercero se quemó en un incendio reciente de la sacristía, aunque también se guarda (nº inv. 477). Son piezas iguales, con pie redondo, amplia pestaña, y tres campos en altura para ornato repujado y grabado de acantos, flores y querubines. El astil se inicia con un cojín redondo cubierto de ces, arandela perlada y nudo periforme, casi globular en la parte superior, cubierto de fronda y cabezas de angelitos sobrepuestas. Por encima

154 http://www.euskalnet.net/laviana/gen_bascas/bolibar_generalidades.htm extraído de ABRISKETA, Francisco, *El Bolívar de los vascos*, Vitoria-Gasteiz, 1983.

155 AHEB, libro de fábrica de la Purísima Concepción, Elorrio, 1611-1795.

otro cojinete con ces sirve de asiento a la copa. Ésta es de perfil acampanado, boca abierta y decorada en la subcopa con similar labor naturalista grabada y repujada.

Los querubines y el ornato de vegetales repujado se plasma en otro cáliz de la parroquia de San Miguel de Zalla (nº inv. 445), de gran calidad en estas labores que resaltan además por estar trabajadas con plata en su color y sobredorada. En este caso, al cuerpo abocelado del pie le sigue un nivel rebajado y surcado por gallones, de donde nace el astil. También este varía con respecto a las obras anteriormente descritas. Está compuesto por un gollete cilíndrico moldurado, que exhibe cabecitas de ángeles con cintas, sobre él va el nudo de jarrón con acantos en la base y un destacado toro encima, que lleva cabezas de querubines alados sobrepuestas, sobre fondo escamado. La pieza de comunicación con la copa, es bulbosa, de la que cuelgan guirnaldas de frutos. La subcopa se cubre con decoración vegetal calada y cabezas de angelitos, rematándose con doble moldura lisa. Tampoco hay punzones en esta obra, pero creemos que ha de ser novohispana.

Durante el primer cuarto de siglo, hubo otras piezas mejicanas que seguían un esquema menos cargado de ornato, como ocurre en un cáliz de Gordexola (nº inv. 447). El pie es circular, con pestaña baja a la que sigue una escotadura, y el cuerpo abocelado, decorado con lingotes y cabezas de querubines alados. El centro se ha rebajado y de ahí parte el astil, de piezas decrecientes. La de mayor empaque es el gollete inferior, cubierto de angelitos sobrepuesto y moldurado arriba y abajo. Sobre éste hay una arandela con más querubines y encima un pequeño nudo, con angelitos en la parte inferior. Encima de él va una pieza bulbosa con acantos por arriba y el cuello con dos arandelas que llevan hojas fundidas. La copa es de perfil acampanado, y subcopa bulbosa, marcada por una moldura intermedia. En esta zona hay cuatro cabezas de angelitos repujados. Todavía más sencillo es otro cáliz de la iglesia de Santo Tomás de Arratzu (nº inv. 449), que carece de ornamentación. Labrado en gruesa lámina de plata, es de pie redondo alto pero poco relevado, con astil recorrido por arandelas, nudo de jarrón con toro, y copa levemente exvasada. El modelo podría ser casi el de cualquier cáliz de regusto clasicista, como los que se confeccionaron en distintos centros españoles manteniendo la inercia de los modelos severos. Sin embargo, lleva marcas al pie con la topográfica de México, la del pago del impuesto y la de Ribas, quizás del contraste Felipe (1723 y 1724) o José Ribas Angulo (1722 y

Cáliz de Gordexola (nº inv. 528)

1727)[156]. A estos modelos puristas se fueron incorporando elementos que suavizaban los perfiles o que rompían con el desarrollo vertical de la pieza, tal como sucede en un par de cálices carranzanos. El primero de ellos pertenece a la parroquia de San Miguel de Ahedo (nº inv. 440) aunque en la actualidad está en paradero desconocido. Es de plata en su color, con base aplanada, organizada en tres alturas, sin ornato. El astil es abalustrado, con yuxtaposición de piezas cilíndricas interrumpidas por amplias arandelas. La copa es de perfil acampanado, con exvase en la boca, y una moldura generosa separando la subcopa. Formalmente recuerda a piezas peruanas del barroco, pero lleva punzón de México y otra marca ilegible. El otro cáliz procede de la iglesia de San Cosme y San Damián de Matienzo (nº inv. 441)[157], y presenta una silue-

156 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 71-72. Piezas similares, marcadas con Ribas, se publican en MONTERO ALARCÓN, Alma (coord.), *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, 1999, p. 51 y en VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, p. 241.

157 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL

ta más evolucionada. Mantiene las arandelas en el astil, pero el pie se levanta en perfil ataludado. La parte inferior de esta base lleva inscripción eucarística burilada: SANGUIS JESU CHRISTI FILII DEI EMUNDAT BOS AB OMNI PECCATO. (1 JOAN. I, 7). Y al lado hay tres punzones indescifrables, y otros tantos en el reverso del pie. El campo intermedio incluye adornos de vegetales repujados y grabados, sobre fondo mate, y el nivel más alto en desarrollo troncocónico motivos burilados de hojas. El astil lo forman varias piezas cilíndricas y un cuello bulboso con hojas fundidas sobrepuestas. Entre ellas se intercalan arandelas planas de notable diámetro. La copa tiene la boca abierta y la subcopa bulbosa, recorrida por motivos vegetales y eucarísticos (dados, espigas, pámpanos de uvas…). Una de las marcas del reverso tiene perfil redondeado, y se asemeja a la del impuesto de Nueva España, y otra de las del anverso parece comenzar con la letra L, tal vez del marcador José Antonio Lince, sin embargo la cronología de la obra no se correspondería con las de actuación de este contraste (1779-1788). La que hay a su lado está frustra, pero tiene forma cuadrangular con un ángulo trapezoidal, similar a una variante de la marca de México empleada en el siglo XVIII[158]. El punzón más claro, tiene forma triangular, pero no lo hemos identificado.

Con la irrupción del rococó, las formas de los cálices se unificaron bastante, los perfiles de los pies ganaron altura, los nudos normalmente se solucionaron de forma periforme, y comenzó el uso de formas poligonales y facetadas, donde incluir el ornato propio del estilo, repujado y cincelado con maestría. Los primeros ejemplares, de hacia mediados de siglo, aún no desarrollan un programa decorativo, como vemos en un par de piezas de la parroquia de San Bartolomé de Aldeacueva, casi iguales (nº inv. 498 y 493). Se levantan sobre un pie redondo con dos alturas, la más baja abultada y la segunda en perfil bulboso. Ocupa el astil un nudo aperado y facetado, al que sigue en un caso, un cuello troncopiramidal también facetado (nº inv. 498) o bulboso facetado (nº inv. 493). Las copas son de perfil abierto, con moldura amplia separando la subcopa. Una de las piezas (nº inv. 498) está punzonada con el sello de Mérida de Yucatán (cabeza varonil sobre Y entre columnas coronadas), la marca fiscal y las letras GNZ, quizás alusiva a un ensayador apellidado González[159]. El otro cáliz (nº inv. 493)[160] lleva punzones frustros de México, del impuesto, otra ilegible y del artífice Francisco de Peña Roja (RXA), platero sevillano documentado en México entre 1741 y 1766[161].

Cáliz de Karrantza (Matienzo) (nº inv. 441)

De este tipo la iglesia de Santo Tomás de Arratzu guarda otro cáliz (nº inv. 497), que se caracteriza por el estrangulamiento entre las dos alturas del pie, y la subcopa bulbosa facetada. Está marcado en el pie con los punzones de México, del impuesto fiscal y del contraste Diego González de la Cueva (GOSA/LEZ), en el cargo

RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 399.

158 FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1999, p. 208.

159 Entre 1731 y 1778 actuó como contraste Diego González de la Cueva en la ciudad de México, pero este ensayador debía ser diferente al que marcaba en Mérida de Yucatán. Un problema similar se presenta en una bola jabonera estudiada en MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Platería americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, p. 387.

160 VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 300 y 401.

161 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 199-201.

de 1731 a 1778[162]. Dentro de esta amplia cronología, atendiendo a la mayor evolución del pie, podríamos situar su ejecución hacia las décadas centrales del siglo.

Con este mismo concepto estructural se siguieron realizando cálices hasta los años finales del siglo XVIII, con pequeñas variaciones y en los que se fue incorporando un amplio repertorio decorativo del rococó.

Marcado por Diego González de la Cueva la iglesia de San Pedro de Galdames, conserva un cáliz (nº inv. 496)[163], de plata sobredorada, recubierto de motivos florales, espejo, tarjetas y formas auriculares repujadas y grabadas, sobre un fondo picado. Estructuralmente se alza sobre un pie bulboso, de sección poligonal mixtilínea y perfil sinuoso, que incluye un nudo periforme, cuello bulboso, y subcopa también bulbosa cubierta con el mismo tipo de ornato. Verticalmente se divide con fajas que marcan las facetas de los distintos elementos, desde el pie hasta la subcopa. Bajo el pie lleva la marca de González de la Cueva (GOSA/LEZ), la de México y la fiscal. Es posible que, junto a una custodia (nº inv. 384), llegara a Galdames gracias a la donación de José Antonio Martínez de Lejarza, que en 1764 había mandado cien pesos para confeccionar el cántaro de elecciones del concejo (nº inv. 663)[164]. En otras localidades encartadas se localizan cálices de este tipo. Así sucede en Gordexola (nº inv. 528)[165], que cuenta con una pieza marcada en México por José Antonio Lince González (LNC); hay otro cáliz de San Juan Bautista de Pando en Karrantza (nº inv. 500)[166], con punzones de México, González de la Cueva (GNZ) y marca fiscal; y otro de Zalla (nº inv. 507)[167] de excelente ejecución, con punzones del mismo contraste, y que hace juego con un conjunto de vinajeras, campanilla y salvilla (nº inv. 580), que abordaremos más adelante. Procedente de Zalla se conserva otro cáliz (nº inv. 506), igualmente rico en lo decorativo, aunque distinto en lo formal a los mencionados. En este caso no existen superficies facetadas, y se alza sobre un pie redondo de perfil bulboso, cuajado de motivos repujados de rocalla, ces y motivos eucarísticos. El astil incluye un nudo aperado con estos mismos elementos, pero menos relevados. Y de nuevo la copa, en su mitad inferior bulbosa, exhibe este programa ornamental, diestramente trabajado. Por el reverso del pie lleva las marcas de México, la del quinto real y de nuevo la de Diego González de la Cueva, en su versión abreviada (GÑZ).

Sin dejar esta comarca de Las Encartaciones, especialmente beneficiada por los legados de indianos, de Galdames procede otro cáliz (nº inv. 527)[168], de perfil sinuoso y pie mixtilíneo, en el que se distribuyen motivos rococós repujados, aunque no tan relevados. El pie adopta perfil cóncavo-convexo dividido en ocho campos, de dos tamaños distintos, que lucen ces, cestos de flores, espigas, uvas y rocalla. El astil lo forman un nudo aperado surcado por nervios verticales y un cuello bulboso, ambos con labor grabada en la misma tónica que el pie. La copa incorpora la decoración en la subcopa, y se marca con una pestaña de perfil mixtilíneo. Es obra mejicana, tal como corroboran los punzones del pie con la topográfica de México (M coronada), una de las variantes de la marca empleada en México entre 1779 y 1788[169].

Enmarcada igualmente en el último cuarto de siglo, hay un cáliz del Santuario del Buen Suceso en

162 Id., p. 196.

163 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 401.

164 Id., GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 128; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y MUNOA ROIZ, Rafael, *La pieza: Cántara de elecciones del concejo de Galdames*, Museo de las Encartaciones, Sopuerta, 1998.

165 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 84; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007, p. 402.

166 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 401.

167 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 85; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 401; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Cáliz" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 262-263; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, p. 114; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986, pp. 77-78; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", en VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 312-313.

168 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 86.

169 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 103-104.

Karrantza (nº inv. 530)[170], en el que perduran los perfiles rococós pero el ornato anuncia la entrada del Neoclasicismo. Es de base mixtilínea, con el cuerpo bulboso relevado, cuyas facetas se dividen por nervios lisos, e incorporan finísima decoración de guirnaldas vegetales colgantes y flores, en el primer nivel ataludado, y motivos florales y rosetas con cintas en el segundo. El astil incluye el nudo periforme y el cuello bulboso, que lucen la misma decoración. Y lo mismo sucede en la subcopa, bulbosa y que repite los esquemas del pie. El propio ornato ya nos habla de una fecha más avanzada, y así lo confirman las marcas: de México (M coronada), fiscal, del contraste Antonio Forcada (FCDA) y del platero José María Rodallega (RDA). Forcada estuvo en el cargo entre 1791 y 1818[171], y a José María Rodallega se le ha documentado trabajando entre 1772 y 1812[172]. A estos datos podemos añadir la inscripción del pie, que nos informa que el cáliz llegó: P^ara^ el santuario de Nra S^ra^ del buen suceso a devoción de D. Lorenzo de Angulo y Guardamino. Este personaje, natural de Ranero (Karrantza), embarcó hacia las Indias en 1784[173], fue capitán de Milicias de Toluca en 1789[174] y nombrado caballero de la orden de Montesa en 1806[175]. El cáliz, junto a un copón, incensario y custodia de plata, llegaron a Karrantza hacia 1794[176].

Obra igualmente de Rodallega es un cáliz de Santa María de Güeñes (nº inv. 522)[177], que es muestra del lenguaje híbrido de las obras trabajadas hacia el final del siglo XVIII, que aún mantenían el perfil sinuoso, pero en lo ornamental se da paso a motivos neoclásicos. El pie se levanta sobre una pestaña ataludada, con un cuerpo bulboso encima, separado en varios campos por dobles nervios, mostrando en el interior espejos ovales con cintas y guirnaldas entre marcos de rocalla. El astil arranca de un elemento bulboso e incluye un nudo periforme con ces y rocalla. La copa es de silueta abierta, con la parte inferior bulbosa y arreglada igual que el pie. Los punzones, aunque frustros, son de México, fiscal y RGA, correspondiente a Rodallega.

A este grupo de cálices tardíos podemos añadir otra pieza de la iglesia de San Esteban de Karrantza (nº inv. 531), en el que el ornato rococó solamente se insinúa mediante un suave burilado, ganando protagonismo la silueta sinuosa y facetada. El pie es octogonal, con un nivel en talud y otro bulboso, cuyas facetas se decoran con espejos arriñonados con rocalla y flores. Este ornato se repite en el nudo aperado, el cuello bulboso, mientras la subcopa está ocupada por ces entre rocalla. Lleva varios punzones en la copa, en el reverso del pie y en la espiga. Son de México (M coronada), de Antonio Forcada (FRDA) y de impuesto. Además tiene inscripción de donación: A. D. V. D. Dn. Man de la Brena ddicado a la Yg. Pq. del Lgr de Sn Estevn. v. d C. este C. P. C. P. V. p. a no poderse bender enax. Ni est. er deste Lgr. pr. ser asi la bolutd. del bienechor. El donante, Manuel Francisco de la Brena Negrete, nació en esta parroquia en 1739[178]. Fue nombrado caballero de Calatrava en 1799[179], y residía en México ocupando el cargo de capitán de las milicias provinciales de Nueva España[180].

A otros lugares de Bizkaia también llegaron este tipo de cálices, aunque su número es muy inferior a los que recibieron las parroquias encartadas. En Lekeitio el convento de Santo Domingo tiene un cáliz (nº inv. 494), de recia lámina de plata, al que no hemos visto marcas pero ha de ser mejicano. Tiene pie poligonal, con amplia pestaña lisa, y cuerpo facetado de dos alturas decorado con cabezas de querubines alados y fronda en la parte baja, y acantos repujados en la pieza troncocónica de arriba. Un toro facetado con angelitos fundidos sobrepuestos lo remata y sirve de asiento al astil. Incluye un nudo aperado, cuyas facetas incorporan más cabecitas de ángeles y ornato picado, y por encima lleva un cuello bulboso con costillas sobrepuestas y hojitas grabadas. La subcopa es bulbosa, y lleva también ornato naturalista y de angelitos fundidos, sobre fondo matizado. Al conven-

170 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 403.

171 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 116-117.

172 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, p. 284.

173 AGI, contratación, 5527, nº 1, R. 19.

174 AGS, SGU, leg. 6987, exp. 10, fs. 126-134.

175 AHN, OM, expedientillos, nº 15187.

176 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 120.

177 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 403.

178 AHEB, libro de bautizados de San Esteban, Karrantza, 1734-1766, fs. 29v-30r.

179 AHN, OM-caballeros Calatrava, exp. 348.

180 www.euskomedia.org/aunamendi/51874 extraído de LÓPEZ GIL, Manuel, *Valle de Carranza*, Bilbao, 1975.

to llegaron en 1732 varias alhajas de plata, entre ellas dos cálices, enviados por Domingo de Gomendio Urrutia[181]. Sin embargo las características formales y decorativas de la pieza parecen ajustarse a una fecha más tardía. La misma villa conserva en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora otro cáliz rococó (nº inv. 501), que hace juego con unas vinajeras y salvilla (nº inv. 579). Es de base mixtilínea, con cuerpo de dos alturas, cuajado de labor repujada de ces, rocalla y hojas rizadas, con una faja intermedia cóncava, a tramos gallonada. El astil se articula mediante cojín, nudo y cuello bulboso, cubiertos del mismo ornato del pie, y separados por ristras perladas en los estrangulamientos. La copa por su parte, dispone de subcopa repujada de igual forma, rematada en orla estriada de perfil lobular. En el reverso del pie lleva incorporada una base repujada con ces y fronda alrededor de una flor central en un fondo de trama romboidal, seguramente sirviendo como patena. A pesar de carecer de marcaje, optamos por vincularla con plateros novohispanos.

A mediados de siglo la colegiata de Zenarruza recibió un legado de Gabriel de Zabala, del caserío Larramendi y avecindado en México, que incluía varios objetos de plata, entre ellos un cáliz con su patena[182]. En la actualidad se conserva un cáliz de plata en su color (nº inv. 475), que sin embargo presenta unos rasgos que lo sitúan en una fecha más avanzada. Se apoya en pie poligonal, tiene cuerpo facetado y escalonado en varias alturas, con resalte troncopiramidal en medio. El astil lleva un nudo de pera facetado liso, y encima cuello bulboso. La copa es de perfil abierto, con la subcopa facetada limitada por moldura poligonal. La austeridad general invita a situar su factura hacia los años finales del siglo XVIII, y la ausencia de punzones amén de la popularidad que alcanzaron estos modelos en las platerías locales, permite barajar la posibilidad de considerarla obra bilbaína imitando lo novohispano. Apoyando la tesis del origen indiano está el grosor de la lámina de plata, más recio que los empleados habitualmente en los obradores locales.

Si que tendrá una procedencia mejicana un cáliz del convento de la Merced de Markina-Xemein (nº inv. 510), actualmente expuesto en el Museo Margarita María de Berriz. De base octogonal, tiene una pestaña ancha en talud, sobre la que se levantan dos cuerpos decrecientes abultados, separados por nervios originando otros ocho campos que acogen rocalla, ces, frutos y flores, repujados y grabados. El astil se compone de un nudo aperado y cuello bulboso, ambos facetados y con ornato rococó. La subcopa va en la misma tónica, delimitada por una moldura poligonal. No lleva marcas, pero si una inscripción de propiedad bajo el pie: Soi del Rmo P. M. F. de Andrés de Echeandía. El personaje, natural de Getxo[183], fue vicario general de los mercedarios en Nueva España, embarcándose hacia las Indias en 1757[184]. Allí fue nombrado en 1774 obispo de Nueva Cáceres, pero renunció a ello al año siguiente sin tomar posesión[185]. Hacia aquellos años 70 u 80 pudo realizarse este cáliz. Lo mismo que otra pieza del convento de franciscanas de Santa Isabel de Areatza-Villaro (nº inv. 514), que va a juego con unas piezas de altar (vinajeras, salvilla y campanilla) (nº inv. 581). Está realizado en una gruesa lámina de plata, y tiene pie mixtilíneo con cuerpo bulboso de tres alturas: en talud, bulbosa y troncocónica, ocupadas por ces, hojas y flores, entre rocalla, sobre fondo mate y de losange punteado. El astil lo forman el nudo aperado y el cuello bulboso, con el mismo ornato, repetido de nuevo en la subcopa. Verticalmente toda la pieza se recorre por fajas que originan campos de dos anchuras distintas donde se alojan los motivos rococós. En el pie lleva punzones de México y del contraste Diego González de la Cueva (GNZ). Este cáliz, junto al juego de altar, llegó en 1777 regalado por Gabriel Antonio de Bildosola y Gamboa de La Puente, que tenía dos hermanas profesas en aquel convento, Sor María Francisca de San Diego y Sor Josefa Tomasa de San Gabriel[186]. El donante era natural de la cercana localidad de Artea, donde nació en 1722[187]. Joven emigró a México donde casó en la provincia de Sonora en 1747[188], y allí fue nombrado en 1754 capitán del presidio de Fronteras[189]. Falleció en

181 AFB, notarial, Lekeitio, N0456/0185.

182 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 140; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.

183 Bautizado el 5 de noviembre de 1713 en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Getxo, en AHEB, libro de bautizados de la iglesia, 1697-1729, f. 125r.

184 AGI, contratación, 5500, nº 3, R. 31.

185 AGI, Filipinas, 1032, nº 9.

186 ACSI, libro IX del gasto (1773-1833), sf., recogido en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

187 AHEB, libro de bautizados de Santa María, Artea, 1719-1766, fs. 10v-11r.

188 AFB, familias, Vildosola, 2517/032.

189 Más sobre el personaje en ARAMBERRI MIRANDA,

1778 mandando fundar una capellanía en su parroquia natal[190], donde fue enterrado.

En Bilbao la basílica de Begoña guarda otro cáliz más de este tipo (nº inv. 504). Es de base poligonal con lados escotados y cuerpo con acusado resalte ataludado y bulboso, cuyas facetas se decoran con ces y rocalla grabadas. Las piezas del astil, el nudo aperado y el cuello bulboso, están facetados pero resueltos con mucho menos ornato y más ligero. La subcopa queda definida por una moldura poligonal, y ostenta el mismo ornato que el pie. No lleva marcas, tan sólo una burilada en el reverso del pie. Por el anverso desarrolla inscripción en la pestaña: PARA NUESTRA SEÑORA DE BEGONIA. Pero no consta en los inventarios quién y cuando lo donó.

Este modelo de cáliz fue el que ganó protagonismo en los talleres novohispanos del último cuarto de siglo, aunque no el único, ya que hubo otras soluciones más severas, como un cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Bedia (nº inv. 492), de tradición clasicista. Es una obra lisa, con pie redondo de perfil bajo, astil abalaustrado con gollete cilíndrico entre arandelas, nudo de jarrón con toro y cuello troncocónico con otra pareja de aros. La copa carece también de ornato y únicamente lleva una moldura separando la subcopa. En todo se ajusta al modelo de pieza clasicista, y así podría enmarcarse si no fuera porque en el reverso del pie luce el punzón de Antonio Forcada (FCDA), que fue ensayador en México entre 1791 y 1818[191].

Otro de los centros americanos que exportó piezas para Bizkaia fue el Virreinato del Perú, cuyas obras presentan rasgos muy distintivos. Algunas de las soluciones siguieron las pautas llegadas de los talleres españoles, como sucedió en México en el siglo XVII, sin embargo muy pronto los obradores locales dotaron a sus obras de una personalidad propia. Entre las piezas que seguían la tradición hispana contamos con un cáliz de la parroquia de Santa María de Busturia (nº inv. 218)[192]. Estructuralmente responde a los esquemas propios del clasicismo, pero se ha enriquecido con una cantidad considerable de placas y botones esmaltados en colores azul, verde y ocre. Se reparten estos apliques a modo de tablas trapezoidales y cuadrados en el pie, placas rectangulares y ovales junto a anillos a modo de asas en el gollete bajo, otros como costillas esmaltadas en el nudo, ces fundidas también con esmalte en el toro, ovalados en el cuello troncocónico, y en la subcopa alternando los botones ovales con costillas de perfil irregular. Alrededor de estos apliques hay labor de picado de lustre muy fina, con zarcillos. Esta profusión de placas de esmalte, que en cierto modo ha perdido el orden y severidad generalizada, invita a pensar en algún taller que pudo actuar con mayor independencia de los estándares, como los peruanos. Por otro lado, sabemos que a este templo llegaron algunas alhajas desde México hacia 1633[193], y que en el siglo XVIII José de Apraiz mandó custodia, arañas, candeleros, copón y un "cáliz de gusto azteca"[194] que, lo mismo que la custodia, pudo haber sido una pieza del siglo anterior. A la luz de los datos que conocemos, sin otras referencias documentales que aclaren su origen, ni punzones de platero, dejamos las hipótesis abiertas, aunque con preferencias por lo peruano.

Las fórmulas más conocidas de cálices peruanos sin embargo fueron otras, en las que a la estructura severa se añadieron arandelas en el astil que rompían con la linealidad tradicional[195]. Gracias a estos rasgos a la comparación con otras obras documentadas, podemos determinar la procedencia de algunos cálices vizcaínos, ya que salvo un ejemplar, ninguno está marcado[196].

Josu, "Archivos digitales", en *Boletín de RedIRIS*, nº 82-83, 2008, en http://www.torresquevedo.org/LTQ10/index.php?title=Gabriel_Antonio_de_Vildósola_y_Gamboa

190 AFB, familias, Vildosola, 2517/012.

191 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, p. 122 y otras.

192 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 397 y 407; YBARRA y BERGE, Javier, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1858, p. 310, lám. 606.

193 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Busturia, 1586-1644. Pago de 19 reales por traer un cáliz y su patena, el 2 de febrero de 1633.

194 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 116; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 557.

195 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, p. 182; HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Cálices peruanos en Navarra", en *Príncipe de Viana*, año 41, nº 160-161, Pamplona, 1980, p. 565.

196 El marcaje en las piezas peruanas se incumplió sistemáticamente hasta el siglo XVIII, puede consultarse HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Problemática de la orferbrería peruana en España. Ensayo de una tipología", en *Príncipe de Viana*, año 46, nº 175, Pamplona, 1985.

En Izurtza se conserva una pieza confeccionada en una gruesa chapa de plata (nº inv. 225). Levantado sobre una pestaña recta, el pie es abultado de perfil bajo, con niveles escalonados y un rebaje en el centro de donde parte el astil. Esta pieza es la que otorga el carácter distintivo al cáliz. Se compone de varios elementos cilíndricos interrumpidos por arandelas de distinto diámetro, con un nudo discretamente redondeado por la parte inferior, y un cuello en silueta troncocónica también muy sutil. La copa tiene perfil abierto, y presenta amplia moldura separando la subcopa. Carece totalmente de ornato y tampoco hay punzones, sin embargo la traza responde a un modelo difundido en el altiplano peruano y boliviano desde la segunda mitad del siglo XVII. En nuestra obra, la proyección de las molduras así como lo exvasado de la copa pueder ser indicativos de una fecha más avanzada, acaso hacia el último cuarto del XVII. Piezas similares a este cáliz se conservan en Navarra, adscritas a esta cronología[197].

En Durango, la parroquia de Santa María de Uribarri tiene otra de estas obras (nº inv. 431). De plata sobredorada se apoya en una base de considerable diámetro, organizada en tres niveles aplanados, con sencillas líneas perimetrales grabadas, y el último cuerpo algo rebajado en el centro. El astil incorpora elementos cilíndricos alternando con molduras planas de acusada proyección y distintos diámetros. La nota sinuosa la pone el cuello sobre el nudo, que es de perfil bulboso en su parte baja. La copa es acampanada, dotada de arandela surcada por línea alrededor. Posiblemente el cuello que ha abandonado discretamente la forma cilíndrica neta, introduciendo el perfil bulboso en la base, permita situar la obra algo más evolucionada que la anterior, tal vez hacia el cambio de siglo o poco más. Como es habitual no lleva marcas, pero lleva grabada en el reverso del pie una letra V, tal vez alusiva a la propiedad.

A este grupo podemos sumar otro cáliz del convento de franciscanas de Santa Isabel en Areatza-Villaro (nº inv. 450). Realizado de plata en su color, se apoya en una amplia base redonda, articulada en tres niveles, estando el más alto alto abultado en el centro. El astil incluye arandelas de importante proyección, intercaladas entre el gollete, el nudo y el cuello, éste en ascenso troncocónico. La copa es de perfil abierto, con pestaña en la subcopa. Sin inscripciones ni marcas, y por comparación con otras obras, proponemos asignarle de nuevo un origen altoperuano, hacia las primeras décadas del siglo XVIII.

Otro de los modelos desarrollados por los plateros limeños y del altiplano en la primera mitad del siglo XVIII, incluye elementos fundidos sobrepuestos, añadidos a una estructura con mayor presencia de la curva[198]. En Igorre la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora posee una de estas piezas (nº inv. 459). Se alza sobre pie redondo, con tres alturas. La más baja es de perfil ataludado y plana, la segunda con un fuerte estrangulamiento es abocelada y le sigue otra recta rehundida en el centro. La parte baja luce cabezas fundidas de querubines alados con extensiones trilobuladas. El segundo nivel muestra hojas de perfil lobulado, que avanzan hasta la última altura. Y estas mismas se repiten en el gollete, nudo y cuello del astil. Sobre el gollete cilíndrico va una amplia arandela sobre la que apoya un nudo de manzana achatado, que ha perdido alguno de los apliques fundidos. Encima otra pareja de arandelas de menor diámetro, preceden a un cuello bulboso y otro par de molduras. La copa es campaniforme y muy exvasada, con moldura delimitando la subcopa. A juzgar por lo que ocurre en otras piezas semejantes[199], es posible que la copa también llevara elementos fundidos, a modo de hojas o de ángeles, y no los haya conservado. De igual modo, y de acuerdo a la opinión de la profesora Esteras, seguramente los elementos fundidos acogieron esmaltes, como se aprecia en un cáliz de Labiano (Navarra)[200]. De hecho parece que una de las hojas del gollete presenta un tono verduzco, quizás vestigio del esmalte. A su vez, las superficies estriadas que muestran estos elementos fundidos del cáliz, invitan a pensar que se trabajaron de este modo para facilitar la adherencia de la pasta vítrea. No contamos con marcas ni leyendas que arrojen luz sobre su llegada a Igorre, pero se realizaría hacia el segundo cuarto del siglo XVIII. Por esas fechas, en 1735, Juan de Ugarte envió unas arañas de plata para la iglesia, aunque sabemos que residía en Veracruz (México)[201], por lo que esta obra llegaría por otra vía.

197 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 157-160.

198 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Cálices peruanos en Navarra", en *Príncipe de Viana*, año 41, nº 160-161, Pamplona, 1980, p. 569.

199 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 163-164.

200 Id., p. 164.

201 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Igorre, 1735-1838.

De una fecha más avanzada, y el único que lleva punzón estampado, es un cáliz de la iglesia de Santa María de Portugalete (nº inv. 483)[202]. Tiene base redonda, con una pestaña recta, cuerpo en cuarto de bocel y otro bulboso. Llevan decoración rococó, a base de ces, hojas y espijas, alrededor de cuatro tarjas con símbolos eucarísticos. El segundo nivel está ocupado por veneras entre hojas. Sobre este resalte va el astil, compuesto por gollete cóncavo entre molduras, nudo aperado con motivos grabados, arandela encima y cuello bulboso con ornato similar. La copa es de perfil acampanado, con generosa moldura marcando la subcopa, que va decorada con angelitos entre ces arrocalladas, uvas y otros vegetales. En la pestaña del pie luce marca redonda, correspondiente con un punzón fiscal peruano (corona imperial de tres bandas que se unen arriba, enmarcada por orla punteada), que se ha puesto en relación con la ciudad de Arequipa[203]. Parece que fue a partir de 1778, con las Ordenanzas del Virrey Guirior, cuando se intentó regular el marcaje en Perú, con desigual acogida[204]. Por ello, debemos enmarcar la factura de esta obra después de dicha fecha.

A las obras novohispanas y peruanas, se suma alguna otra pieza de diversa procedencia. En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Markina-Xemein se conserva un cáliz (nº inv. 272), que sigue los modelos clasicistas, pero al que se ha aderezado con elementos calados y fundidos. Tiene pie redondo con una pestaña plana, calada con cenefa de rombos y círculos alternos. Encima va un cuerpo abocelado liso, con placas fundidas de diseños vegetales, alternando las ovaladas, que llevan pedrería verde, con otras de perfil mixtilíneo. Al centro se rehunde ligeramente, desde donde nace el astil. Está organizado con gollete cilíndrico bajo entre arandelas, decorado con placas fundidas con diseños de hojas y cabujón en el centro. El nudo es de jarrón con toro encima, con apliques de plata en su color calados con ces y vegetales alrededor de una piedra rectangular verde. El cuello es troncocónico liso, con pareja de molduras. La copa es igualmente vistosa, de perfil abierto, y con la subcopa bulbosa y calada en distintos campos, separados por estrías excavadas, de fondo escamado donde se sitúan algunas placas de hojas fundidas con piedras ovales rojas y verdes en el centro. Todos estos elementos fundidos, tienen la superficie rayada, tal vez preparada para recibir esmalte. Y se afianzan a la superfice con toscos remaches, visibles por el reverso del pie, un rasgo propio de los talleres indianos. La inclusión de apliques fundidos y con incrustariones de pedrería, lo vemos en alguna pieza guatemalteca mucho más rica, lo mismo que la labor calada de la subcopa[205], pero también en las platerías peruanas gustaron de incorporan pedrería en las obras de platería[206]. La pervivencia de la estructura clasicista en convivencia con alguna forma bulbosa y el propio ornato, invita a pensar en una cronología avanzada del siglo XVII, quizás hacia el tercer cuarto, aunque como sabemos los modelos se mantuvieron largo tiempo, también en los talleres americanos. Ayudaría a determinar su procedencia la presencia de marcas, y también las noticias documentales. Sin embargo, aunque contamos con datos sobre la llegada de diversas piezas a este templo no parecen ajustarse a la pieza. En 1644 Juan de Mañozca envió unos ramilletes de plata desde México[207], pero no se cita ningún cáliz y la fecha nos parece temprana; el mismo año en el inventario del templo se citan algunas piezas llegadas de Indias, entre ellas un cáliz que dio Juan de Ugarte, vecino de México[208], pero ni la fecha ni la procedencia nos parecen acertadas para esta obra; con posterioridad el año 1739 se recibió un dosel de plata enviado desde Lima por Domingo de Unamunzaga, pero no iba acompañado por cáliz alguno[209].

Otra de las piezas cuyo origen difiere de los más tradicionales, es un cáliz de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio (nº inv. 212)[210]. De perfil

Cuentas del 4 de febrero de 1735, sf.

202 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 407.

203 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1993, pp. 50-52; HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, p. 188-189.

204 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, p. 210.

205 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala, 1994, pp, 13, 124-126.

206 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1993, passim.

207 AHEB, iglesia de Santa María, Markina-Xemein, papeles varios, sig. 2612/001-00, sf.

208 MUGARTEGUI TORRES VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, pp. 264-268.

209 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Markina-Xemein, 1721-1797. Cuentas del 10 de abril de 1739, fs. 36v-37r.

210 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón,

clasicista, se levanta sobre un pie redondo, con pestaña recta que incorpora inscripción de donación: ESTE CÁLIZ CON TODO EL ORNAMENTO Y 400 PESOS DIO DE LIMOSNA PEDRO DE BULUCOA. Por encima va un cuerpo abocelado bastante plano, decorado con esmaltes ovales en azul rodeados con labor de picado de lustre, e intercalados con tablas trapezoidales con zarcillos finamente picados. En el centro el segundo cuerpo se rehunde en el centro, para recibir al gollete cilíndrico con el que se inicia el astil. Éste va decorado con pequeños botones de esmalte entre tornapuntas y rombos picados. Le sigue una arandela plana y el nudo, de jarrón con toro grueso. Ambos elementos se decoran con parejas de costillas fundidas y motivos picados, y el nudo además lleva esmaltes ovales. Por encima va el cuello con una leve conicidad y recorrido por parejas de lingotes que alternan con rombos picados. El vaso es de perfil abierto y recto, con la subcopa bulbosa y estrangulada bajo la moldura intermedia. Se decora con parejas de gajos entre los que van botones de esmalte y labor picada clasicista. Carece de punzones, pero gracias a la inscripción podemos seguir la pista a la pieza. El donante, Pedro de Bulucoa, era natural de Lekeitio[211], pero emigró a las américas donde combatió como capitán en la Armada[212], falleciendo a su servicio en 1653 en Cartagena de Indias[213]. En 1657 se fundó una capellanía de misas en su memoria, con imposición de un censo de 1.100 ducados[214], y a raíz de las mandas hechas por el difunto se originó un pleito en 1661[215]. El cáliz se enviaría lógicamente antes de su fallecimiento, pero no hay constancia documental en los libros parroquiales de su llegada.

Igualmente siguiendo un modelo clasicista, la parroquia de San Juan Bautista de Aulesti guarda un cáliz confeccionado en chapa muy gruesa (nº inv. 126), que será de las obras más antiguas de origen hispanoamericano llegadas a Bizkaia. Tiene pie redondo, con pestaña recta, primer nivel abocelado y segundo cuerpo moldurado en recto y rehundido al centro. Se decora con botones ovales metálicos, que incluyen motivos picados, y flanqueándolos tornapuntas enfrentadas relevadas. Entre estos botones se intercalan puntas de clavo rodeadas de zarcillos picados. El cuerpo central también incluye motivos picados, a modo de sarta de circulitos distribuidos por el perímetro. El astil es abalaustrado, pero en el que se han alterado la disposición del gollete cilíndrico y el nudo de jarrón. Ambas piezas están decoradas con botones ovalados fundidos acompañados de circulitos y ces picadas. El nudo incluye además costillas planas, que encuentran su continuidad en el toro. Este elemento es muy grueso, con parejas de costillas rodeadas por orlas de círculos picados y otros motivos. El cuello resulta muy delgado comparado con la robustez del resto de componentes, es cilíndrico con arandelas en los extremos, y adornado con picado de lustre. La copa lleva doble moldura separando la subcopa, que se ornamenta con dobles costillas planas y botones de metal con labor picada dentro y en su contorno. No tiene marcas, pero la corpulencia de algunos elementos, como el pie o el toro, recuerda a obras peruanas tempranas[216], aunque por otro lado, hubiera sido más habitual la presencia de esmaltes ovales, que en este caso han sido sustituidos por botones metálicos. No nos constan mandas de indianos a Aulesti durante el siglo XVII, y hemos de esperar hasta 1729 cuando llegaron una lámpara de plata de 62 marcos de peso y tres alhajas de plata "una en que estan grabadas las palabras de la consagracion, otra del ebangelio de San Juan, y otra del lavatorio, abiertas a buril", remitidas por el cura de la iglesia de Santa Ana de Lima, Santiago de Bengoa[217]. Sin embargo, nada se dice de piezas de altar o cálices, y además la fecha resulta avanzada para la hechura de la obra.

Incensarios y navetas

Los modelos para estas piezas no varían mucho con respecto a los utilizados en las platerías españolas, cuyo mayor rasgo diferencial es el grueso calibre de la lámina de plata empleada. En los incensarios, las piezas clasicistas mantienen los braseros hemiesféricos, desarrollando el ornato de ces, óvalos o gajos en el cuerpo de humo calado.

En la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de

2007, pp. 396-397.

211 AHEB, libro de bautizados de la Asunción de Nuestra Señora, Lekeitio, 1614-1670, f. 39r.

212 AFB, judicial, alcalde de Lekeitio, JTB0913/005.

213 AFB, notarial, Lekeitio, N0252/0100, N0252/0168.

214 Id., N0254/0001.

215 Id., N0255/0486.

216 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, pp. 170-171.

217 AFB, notarial, Lekeitio, N0455/0040, f. 95r-v.

Gautegiz Arteaga se guarda un conjunto de incensario y naveta, llegado en 1676 desde México[218]. El incensario (nº inv. 285) se apoya en un pie redondo, liso, que asciende en silueta troncocónica interrumpida por una arandela encima. La casca de la pieza es hemiesférica, con bastante fondo, decorada con motivos grabados de espejos ovales entre ces vegetalizadas. En la boca se abre una amplia pestaña, donde descansa el cuerpo de humo. Éste presenta dos niveles escalonados con algún rombo grabado, y cuerpo central cilíndrico, calado con ces y óvalos alargados. Se cierra con amplia pestaña por encima, y cúpula achatada calada con gajos radiales que convergen en el centro. Ahí se suelda un balaustrillo para las cadenas que llevan hasta el manípulo, una pieza redonda levemente abultada, decorada con círculos y rombos de doble línea grabados. No hay punzones en el incensario, pero será el que regaló Francisco de Baraiz en 1676, natural del pueblo y avecindado en Veracruz (México), que llegó junto a una naveta y su cuchara, una lámpara con seis blandones, un cáliz, patena y salvilla con vinajeras[219]. Desde el punto de vista ornamental, aunque más discreto en su ejecución, se asemeja a una pieza del Museo Franz Mayer datado unos años después[220] y a otro incensario de Firgas (Gran Canaria), punzonado en la ciudad de México[221].

La naveta también se conserva (nº inv. 296)[222]. Se alza sobre pie redondo aplanado, y adopta un porte elegante gracias al astil, que incluye un nudo de jarrón clasicista y un cuello cilíndrico encima. La nave tiene el casco hemiesférico, decorado con tornapuntas vegetales incisas y algún espejo, con fondo picado. La cubierta es de perfil ovalado, con una escotadura semicircular central separando los castillos de proa y popa, decorados con el mismo repertorio que el casco. La proa es la parte practicable mediante bisagra. Lleva un pomito fundido en el extremo para facilitar la apertura y una argolla en un lateral del gozne de donde pende la cucharita. Y la popa por su parte, incorpora crestería lobulada en la toldilla. Carece de punzones, pero desarrolla una inscripción gracias a la cuál sabemos su origen: LA DIO DE LIMOSNA EL ALFEREZ FRANCO DE BARAIZ AÑO DE 1676. Como ya hemos adelantado hablando del incensario al que acompaña, el donante era natural de Gautegiz Arteaga y se forjó una carrera militar en Veracruz, desde donde llegaron ésta y otras alhajas en 1676[223].

También optamos por otorgar un origen novohispano a un incensario procedente de la iglesia de Santecilla en Karrantza (nº inv. 537), que está ejecutado con gran maestría. Confeccionado en una sólida chapa de plata, se apoya en pie redondo, discretamente abocelado, con resalte central en tronco de cono, donde asienta el brasero. Esta casca es hemiesférica y lisa, con una pestaña en la boca que recibe al cuerpo de humo. Aquí es donde se luce la labor orfebre. Es cilíndrico y está segmentado en varios campos por dobles costillas fundidas que incluyen ces contrapuestas y pequeñas veneras. La labor de calado está realizada con tallos contrapuestos y tornapuntas en torno a un espejo oval, mientras que en la parte baja, macizada, lleva cenefa con circulitos y puntos grabados. Por arriba tiene una pestaña amplia y cúpula calada de nuevo con tallos enfrentados, que se remata en linterna cilíndrica con óvalos calados y lleva cupulín rebajado con gajos. En esta parte se suelda una arandela para sujetar las cadenas del manípulo, que tiene pestaña plana y es cupuliforme en el centro. La calidad no sólo del metal sino del trabajo platero, nos lleva a inclinar la balanza hacia un origen indiano, máxime cuando Karrantza y el área de Las Encartaciones en general se beneficiaron especialmente de las mandas desde América.

La villa de Balmaseda también contribuyó a la emigración americana con varios vecinos, que remitieron desde las Indias diversas cantidades de dinero para obras pías y alhajas para el amueblamiento de sus templos[224]. Entre ellos estuvo José de Larrazabal, vecino de Lima,

218 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, p. 129.

219 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1633-1694, Certificación de entrega del 30 de enero de 1677, fs. 86r-87r.

220 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 147-148.

221 PÉREZ MORERA, Jesús, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 39.

222 CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), en *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, p. 155; CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 405-408.

223 Ver nota 219..

224 GÓMEZ PRIETO, Julia, "La emigración vizcaína hacia América. Los indianos de Balmaseda: siglos XVI-XIX" en EIRAS ROEL, Antonio (ed.), *La emigración española a ultramar, 1492-1914*, Madrid, 1991, p. 164, nota 21; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993, pp. 108-110;

quién en 1752 dejó para la parroquia de San Severino diversas cantidades de dinero, un terno de tisú y algunas piezas de plata[225]. Posiblemente llegaran en este envío un copón (nº inv. 391), que ya hemos comentado, y una bandeja (nº inv. 584), que se ajustan a los modelos formales y decorativos peruanos de mediados de siglo. Y también se harían gracias a sus donativos testamentarios una pareja de incensarios (nº inv. 547 y 548)[226], con un lenguaje más evolucionado. Son dos piezas casi guales, sin pie, que apoyan sobre la casca hemiesférica aplanada en la base. Este brasero es de perfil bajo y carece de ornato. El cuerpo de humo adquiere mayor protagonismo, a modo de torre cilíndrica de bordes redondeados, rematada por linterna y cúpula hemiesférica. Está calado con vanos mitrales, de tablas rectangulares por abajo y cuadriculados encima, rodeados por fondo de trama romboidal con cintas sinuosas grabadas. Soldados en los laterales se disponen cilindros lisos, por donde circulan las cadenas. La zona intermedia curvada hacia el tambor, desarrolla orla estriada sobre hojas buriladas, siendo de mejor calidad en un incensario que en otro. La linterna está calada con vanos rectangulares y otros ovales, formados por el trazado de curvas sinuosas, intercaladas con alguna hoja. La cúpula de remate está perforada con gajos alrededor de los cuales se disponen hojas cartilaginosas, y en la cima incluyen remate fundido para sujetar el manípulo. En esta pieza lisa es donde se incorporan textos de donación: Larrazabal, en un caso, y La^ra^zabal, en otro. No hay punzones, y una de las piezas da muestra de mayor maestría que la otra (nº inv. 547), sobre todo evidente en la labor grabada. Los motivos ornamentales hacen pensar en un momento avanzado del siglo XVIII, bien superada la mitad de siglo, pues ciertos detalles remiten al rococó.

Vinajeras, salvilla, campanilla

Junto a los cálices era habitual remitir otras piezas de altar, que podían ir a juego, como conjuntos de vinajeras, salvilla y campanilla. Así vemos que ocurre en 1629, cuando fray Martín de Arostegui envió desde las Indias unas vinajeras, salvilla y cáliz para la iglesia de San Andrés de Etxebarria[227]; el mismo año la iglesia de Begoña en Bilbao recibió "un cáliz con su patena y dos vinageras, de plata, lisas y doradas, que las ymbió Dª Isabel Núñez de Noguera, viuda de Juan Pérez de Pontaça, vecina de la ciudad de Guatimala en Indias para nra Señora"[228]; en 1732 llegaron unas vinajeras con su platillo y campanilla, acompañando a dos cálices, para el convento de Santo Domingo de Lekeitio, regaladas por Domingo de Gomendio Urrutia desde México[229]; o en 1767 Domingo de Zaldibar, natural de Otxandio y avecindado en la ciudad de los Reyes (Perú), mandó entre otras alhajas seis cálices junto a un juego de vinajeras, campanilla y salvilla, para su parroquia natal[230].

Las formas empleadas en las obras del siglo XVII imitaron a los modelos traídos de los talleres españoles, castellanos, a los que dotaron de algunos elementos, como las arandelas, que las personalizaban. A ello se une la misma calidad del material con el que están confeccionadas, de mayor grosor y peso que las fabricadas en la Península. El convento de Santa Ana de Elorrio expone un conjunto de vinajeras con salvilla y campanilla de plata en su color (nº inv. 574), que responde a estas características. Las jarritas se apoyan en un pie redondo plano, sobre el que va un resalte troncocónico muy corto, donde descansa el recipiente. Éste tiene cuerpo esferoidal achatado, con cuello cilíndrico liso interrumpido por dos molduras planas, más una tercera en la boca. Ahí encaja la tapa, solucionada igualmente con una amplia pestaña y resalte cupuliforme central, que lleva soldadas las letras V y A. Unidas a la tapa y a la panza se sitúan las asas, a modo de ces contrapuestas, de mayor empaque la superior, y perfiladas con contario externamente. El pico se sitúa al otro lado, tiene forma sinuosa y se remata a modo de cabeza de águila, con penacho de plumas que se redondea hacia la mitad marcando el gaznate. Estas vinajeras llevan grabados en la panza leyendas de propiedad: Sta. Ana, que serán de factura más moderna. Los dos re-

225 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1405/025; ARChV, sala de Vizcaya, caja 2486,5; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.

226 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 409.

227 AHEB, libro de fábrica de San Andrés, Etxebarria, 1576-1659. Cuentas del 16 de agosto de 1629, que recogen el pago de 4 reales enviados a un encargado en Sevilla por recoger las piezas.

228 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 330-331.

229 AFB, notarial, Lekeitio, N0456/0185, sf.

230 AHEB, libro de fábrica de Santa Marina, Otxandio, 1725-1860. Poder del 23 de febrero de 1767, sig. 2841/004.

cipientes encajan en la salvilla en sendos pocillos que tienen marcos de contorno circular, lisos y funcionales. En medio de ellas un rebaje en la salvilla sirve para recibir a la campanilla, de perfil bajo, con dos discretas molduras en la boca y la panza, y mango abalaustrado con perinola. La salvilla se alza sobre patitas tubulares, es redonda, de perfil lobulado, y con un borde recorrido por tres filas de festones grabados donde se inscriben puntas de clavo. La parte interior está trabajada con lóbulos rehundidos formando una flor octopétala. Alrededor del rebaje central para la campanilla se incluye inscripción de propiedad a buril: Sta Ana / de Elorrio, que será posterior a las piezas. No presenta marcaje, pero el gusto por las siluetas lobuladas, la inclusión de detalles faunísticos fantásticos, la presencia de arandelas finas y salientes, amén del calibre del material, permite ponerla en relación con talleres indianos, quizás peruanos, hacia el último cuarto del siglo XVII, como hemos visto también por comparación con otras piezas[231].

En Lekeitio la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora guarda otro conjunto similar (nº inv. 575), en plata sobredorada. Los recipientes repiten el mismo esquema formal descrito, pero no lucen molduras tan pronunciadas, y no existe tanta disparidad entre el volumen del cuerpo y el cuello, como ocurre en las de Elorrio. Las asas muestran soluciones análogas, pero los vertedores difieren así mismo en el engrosamiento de la base y la solución del pico, a modo de dragón crestado. Las cubiertas presentan un mayor desarrollo cupuliforme, rematándose en balaustres con perinolas. También resulta esbelta la campanilla, de perfil abierto, moldurada y con mango largo balaustral. Se sitúan en sendos pocillos rebajados en la salvilla, pero no quedan sujetos por marcos, como sucede en las piezas elorrianas, aunque para afianzar las vinajeras lleva pernos cilíndricos soldados. Esta salvilla es de perfil redondo y silueta lobulada, alternando unos más anchos y otros más estrechos. Se decora este borde con motivos de gruesas hojas grabadas, y le sigue un cordón abocelado recorrido por hilera de hojas, también grabadas en profundidad. Los pocillos incluyen sendas flores tetrapétalas, ocupando el centro los pernos soldados en los huecos para las vinajeras, y un botón abultado y grabado en la flor del rebaje para la campanilla. Alrededor de estos espacios, se distribuyen algunas hojas sinuosas grabadas, y pequeños resaltes en la zona central, marcando el núcleo de una flor, y en los vértices entre los pocillos, a modo de hojas vueltas. Mucho más sencillo es el pie sobre el que se levanta la salvilla, redondo y abocelado, liso. El conjunto destaca por su peso y el grosor del metal, y hemos de pensar de nuevo en talleres americanos. Un conjunto muy similar se conservan en una colección particular madrileña, fechado a fines del siglo XVII[232], cronología que se adecúa bien a nuestra obra.

Las formas clasicistas se mantuvieron en boga durante buena parte de la siguiente centuria, como sucedió también en los cálices o copones, y solamente el rococó marcó una nueva tendencia en los modelos de vinajeras, salvilla y campanilla. Sin llegar a esta corriente, la colegiata de Zenarruza tiene un conjunto completo (nº inv. 576), todavía apegado a los esquemas de jarritas clasicistas españolas[233]. Estos recipientes se apoyan en pie redondo, levemente abultado, y tienen el cuerpo cilíndrico, redondeado por abajo. Se cierran con tapa cupuliforme muy realzada, con pequeño pomito. Los picos están pegados al cuerpo recorridos por molduras, con el vertedor algo levantado. Uno de ellos lleva grabada una A en la embocadura, alusiva al contenido. Al otro lado está el asa, en perfil de ese y rematada en voluta, unida a media altura al contenedor y también a la tapa. En medio de ambas vinajeras se sitúa una campanilla, que presenta rasgos más evolucionados. Se trata de una pieza octogonal facetada, cerrada en cupulín rebajado, que va moldurada en los hombros y doblemente en el faldón. El mango es bulboso y mantiene la traza facetada. Las tres piezas se acompañan de una salvilla hexagonal de silueta mixtilínea, alternando tramos rectos con otros sinuosos en los ángulos, con borde resaltado y sin ornato. Se levanta sobre un pie poligonal irregular, organizado en varias alturas en talud. Al centro está rebajada para acoger las piezas. Carece de punzones, pero seguramente

231 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 184-185; TAULLARD, Alfredo, *Platería sudamericana*, Sevilla, 2004, fig. 164.

232 FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1984, p. 483; PUERTA ROSELL, Mª Fernanda, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2005, p. 372.

233 Modelos parecidos se pueden ver en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata,* Murcia, 2006, pp. 44-45; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Londres-Barcelona, 2005, pp. 126-128.

se trate del conjunto que llegó gracias al legado realizado en 1755 por Gabriel de Zabala, emigrado a Nueva España, que regaló a la colegiata varias alhajas de plata, entre ellas unas vinajeras[234]. Las vinajeras encuentran su referente en obras españolas del siglo XVII, mientras que la salvilla parece un diseño más autóctono, del que existen ejemplares novohispanos y peruanos[235].

Superada la mitad de siglo fueron ganando terreno las formas del rococó, con piezas de perfiles más sinuosos, en las que el ornato cubre casi toda la superficie. En las vinajeras, las siluetas son más movidas y las asas más complejas, mientras que las salvillas suelen tener contornos mixtilíneos curvos con profusas labores repujadas. De este tipo se conservan varios conjuntos, todos de plata sobredorada. El primero de ellos está en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio (nº inv. 579) y hará juego con un cáliz (nº inv. 501). Las jarritas se apoyan en un pie ovalado de perfil mixtilíneo, surcado verticalmente por estrías que se interrumpen por labor repujada de vegetales y flores. El cuerpo de los recipientes es bulboso, con la mitad inferior adornada con motivos rococós (ces con rocalla, hojas y flores) sobre fondo rayado que continúa en el cuello, sin otro ornato. Junto a la boca luce algo de rocalla grabada. Ésta es de silueta ondulante elevado hacia el pico. Se cierra con tapa que sigue el mismo trazado, y se decora con más motivos rococós, llevando uno de los recipientes una letra V soldada. El asa tiene forma de ese vegetalizada, unida por la panza y por la tapa. Estas vinajeras encajan en sendos rebajes mixtilíneos realizados en la salvilla, en cuyo centro se sitúa la campanilla. Es de hechura esbelta, surcada por leves estrías verticales, e incorporando hojas y rocalla grabada en el faldón. La parte de los hombros se completa con rocalla que se repite en la base del mango, bulboso y rematado en perinola estriada como el resto. La salvilla por su parte se levanta sobre patitas en ese, vueltas hacia el interior. Es de perfil mixtilíneo sinuoso, con el borde más elevado que el interior de la bandeja, y todo repleto de motivos naturalistas repujados y grabados del repertorio rococó. No tienen marcas, pero se labrarían en el último cuarto de siglo. De hecho en la relación de alhajas de la iglesia de 1772 todavía no se citan[236].

Al convento de franciscanas de Areatza-Villaro llegó en 1777 otro de estos conjuntos, junto a un cáliz (nº inv. 514), donados desde México. Las vinajeras tienen perfil sinuoso, con pie ataludado excavado en gallones y con campos para ornato rococó repujado. El cuerpo está también gallonado, interrumpido por un realce de perfil recortado en el tercio superior, y todo decorado con motivos de flores, hojas y rocalla grabados. La boca es de línea ascendente hacia el pico, y se cubren con tapas levemente abultadas en cuyos extremos llevan letras fundidas (A y V). Las asas son de perfil complejo, de doble ese fundida, cerradas en voluta sobre las tapas, donde se unen y también en el tercio superior del contenedor. La campanilla, de perfil sinuoso, lleva nervios verticales con hojitas, que originan cuatro campos que acogen ces y rocalla. El mango es abalaustrado y bulboso. Las tres piezas disponen de su espacio marcado en la salvilla. Esta bandeja se levanta sobre cuatro patitas fundidas con rocalla, tiene forma ovalada y perfil mixtilíneo. El borde y el interior de la bandeja se llenan con excelentes labores repujadas, cinceladas y grabadas del prontuario rococó. Llevan marcas de México y del ensayador Diego González de la Cueva (GNZ), que lo fue entre 1731 y 1778[237]. Este juego de vinajeras y el cáliz citado, fueron enviados desde México en 1777 por Gabriel Antonio de Bildosola y Gamboa de La Puente, natural de Artea[238], y que tenía dos hermanas profesas en aquel convento[239]. Vivió en Sonora, donde se casó en 1747[240], y donde ocupó el cargo de capitán del presidio de Fronteras desde 1754[241]. Fundó una capellanía en su parroquia de nacimiento y falleció en 1778[242].

234 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.

235 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Londres-Barcelona, 2005, pp. 190-193; PÉREZ MORERA, Jesús, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 37.

236 AFB, notarial, Lekeitio, N0407/0001, sf.

237 ANDERSON, Lawrence, *The art of the silversmith in Mexico, 1519-1936*, New York, 1974, p. 311.

238 AHEB, libro de bautizados de Santa María, Artea, 1719-1766, fs. 10v-11r.

239 ACSI, libro IX del gasto (1773-1833), sf., recogido en BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

240 AFB, familias, Vildosola, 2517/032.

241 Más sobre el personaje en ARAMBERRI MIRANDA, Josu, "Archivos digitales", en *Boletín de RedIRIS*, nº 82-83, 2008, en http://www.torresquevedo.org/LTQ10/index.php?title=Gabriel_Antonio_de_Vildósola_y_Gamboa

242 AFB, familias, Vildosola, 2517/012.

El tercero de los conjuntos procede de Zalla (nº inv. 580)[243] que hace juego con un cáliz (nº inv. 507), y destaca por el grosor de la plata en que está confeccionado y la profusa decoración cincelada. Las vinajeras tienen pie redondo, plano, surcado por gallones entre rocalla. El cuerpo es periforme cubierto de formas auriculares, hojas y rocalla repujadas. Tiene un pico tubular unido al recipiente por la parte ancha, que lleva cincelada una cabecita infantil en la base, y el resto se completa con motivos del rococó. Al otro lado el asa tiene perfil auricular, de curvas y contracurvas, unida a la vinajera en dos puntos de la panza, y en la tapa. Esta cubierta por su parte es hemiesférica achatada con hojas cinceladas en la cima y rematada por crucecitas nuevas que sustitiyen a las habituales letras A y V fundidas. La campanilla tiene un porte mayor que las vinajeras, de perfil sinuoso y mango abalaustrado, todo cuajado de motivos auriculares y rocalla, sobre fondo ajedrezado. Las tres piezas se posan en sendos pozos redondos rebajados en la salvilla, decorados con motivos rococós. Esta bandeja se levanta sobre patitas fundidas con espejos y rocalla. Es de perfil sinuoso, mixtilíneo, con el borde recorrido por trabajo repujado muy relevado, a base de ces y rocalla. El fondo de la salvilla está matizado con trama ajedrezada, completándose con más adornos rococós. Tal como se ha estudiado en diversas ocasiones, el modelo es una creación mexicana popularizado en el último cuarto del siglo XVIII, hacia los primeros años. Todas las piezas están marcadas. Llevan punzones de México, del impuesto fiscal y del ensayador Diego González de la Cueva, en dos variantes (GOSA/LEZ y GOZA/LEZ). También el cáliz que hace juego lleva marcas de contraste e impuesto, pero distintas a éstas, algo no muy frecuente.

A estos tres juegos de salvilla, vinajeras y campanilla rococós, hemos de añadir un par de vinajeras con su salvilla de la iglesia de Santa María de Jesús de Ea (nº inv. 578), que tendrán también un origen indiano. Los recipientes se apoyan en un pie redondo, surcado por galloncitos en la parte que se une con el cuerpo de la vinajera. Son de perfil bulboso decoradas con enmarques coronados entre ces contrapuestas, que incluyen leyenda de propiedad grabada: MA / de / HEA. Alrededor se añade alguna flor y venera por debajo. El pico es sinuoso, facetado y decorado con hojas grabadas en la parte inferior. Al otro lado va el asa, compuesta por ces contrapuestas, y contario en la parte externa. Se sueldan a la vinajera a media altura y junto a la boca, y también en la tapa, articulándose con un gozne. Esta cubierta es hemiesférica, con hojas grabadas que descienden de la cima, conservando una de las jarritas la letra fundida (V). Se acompañan de una salvilla ovalada, algo sinuosa, con el borde relevado y decorado con flores de lis, que se cierran hacia el interior originando campos donde se incluyen parejas de flores junto a textos marianos grabados (AM y AVE), sobre fondo matizado con algún punto estampado. En el centro está rebajada y decorada con pareja de ángeles en vuelo, entre cintas, que sujetan una cartela como la de las vinajeras, con la leyenda de propiedad, sobre venera y coronada, entre tornapuntas grabadas y guirnalda de flores. Ninguna de las piezas está marcada, pero además de la calidad de la plata en que están realizadas, presentan algunos rasgos que nos hacen pensar en talleres indianos, como la orla de galloncitos en la base o el contario en el exterior del asa. Confirmando este supuesto, está la caja donde se guardan, en la que pone: F. GRENEZ - MANILA. Nuestro desconocimiento sobre la platería filipina y los escasos estudios al respecto, no permiten concretar más datos. Lo que es evidente es la fructífera relación comercial establecida entre México y las islas Filipinas, intensificada sobre todo en el siglo XVIII[244]. Un hecho que produjo un conocido intercambio artístico, que influiría en los obradores locales, imitando algunos aspectos de los modelos americanos e introduciendo otros elementos más particulares. Por la hechura del conjunto hemos de pensar en una cronología avanzada del siglo XVIII, pero

243 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 76; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería Barroca" en CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y CANDINA, Begoña (eds.), *Orfebres y plateros*, Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 401; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 158; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, Ignacio (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres,* Madrid, 1990, p. 114; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Vinajeras y campanilla" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*; Bilbao, 2008. pp. 264-265; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", en VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 310-311; ROYO RUIZ, Marco, *Zalla*, Bilbao, 1997, p. 131.

244 VV.AA., *El Galeón de Manila*, Madrid, 2000, pp. 104-105 y 146-150.

Sagrario de Zaldibar (nº inv. 342)

desconocemos de qué modo y quién hizo estas mandas a la localidad. Años antes, en 1723 se hizo un legado desde México, cuando Martín de Lariz Olaeta dejó mandado en su testamento construir una capilla dedicada al Cristo de Zacatecas y a la Virgen de Guadalupe[245], y posiblemente entonces llegaron una serie de alhajas de plata (nº inv. 365, 439 y 395), pero como decimos estas obras son posteriores.

Sagrarios

Escasos pero muy relevantes son los dos sagrarios de origen hispanoamericano que se conservan en Bizkaia. El primero pertenece a la iglesia de San Andrés de Zaldibar (nº inv. 342)[246], llegado por donación de Francisco de Urquiza, reidente en México, junto a una custodia (nº inv. 178), en 1648[247]. Se trata de un contenedor apoyado sobre una plataforma lisa de planta semihexagonal, siendo el lado frontal más ancho que los laterales achaflanados. Tiene puerta de una hoja rematada en medio punto, que se abre abatiendo toda la pieza hacia delante. Su diseño sin embargo imita dos puertas y tímpano, decorándose con espejos ovales flanqueados por adorno vegetal, ces y algún cuero sobre fondo matizado. Por los laterales se mantiene el mismo esquema compositivo y ornamental. Alrededor del contenedor a modo de marco, corre moldura con remates avolutados, intercalada con algún balaustre fundido en la cota alta. Se remata con pieza troncopiramidal cóncava, plana por arriba, y ornamentada con el mismo programa clasicista. En el frente, bajo la puerta, exhibe inscripción de donación grabada: ESTE SAGRARIO DIO DE LIMOSNA FRANSISCO / DE URQUISA A LA IGLESIA DE SAN ANDRES DE ÇALDUA. Junto a esta leyenda y en otras chapas del sagrario, va estampada la marca de México, aunque no hay de artífice. En cualquier caso, la noticia de su envío en 1648 despeja cualquier duda sobre su origen, su oferente o la fecha aproximada de su realización. Desde el punto de vista decorativo mantiene la inercia del clasicismo hispano. Y formalmente parece una pieza pensada para estar encajada en un mueble mayor, un retablo; sin embargo, tampoco podemos descartar que pudiera haber sido un depósito para la reserva de la Eucarística empleado durante el Jueves Santo, de los que adquieron un importante desarrollo tras Trento.

Una solución mucho más original presenta un sagrario de la parroquia de Santa Marina de Otxandio (nº inv. 665)[248], cuya figuración nos habla de un origen pe-

245 BAREA, Patricia, "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas" en *Tiempos de América*, nº 13, Castelló de la Plana, 2006, p. 32; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, p. 155; ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", en *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73, Bilbao, 1996, pp. 139-152.

246 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 398; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Sagrario" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*; Bilbao, 2008. pp. 236-237; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del barroco en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2008*, Murcia, 2008, pp. 151-152; ESTERAS MARTÍN, Cristina, "La platería mexicana, arte de brillo y valor" en VV.AA., *Itinerario de Hernán Cortés*, Madrid, 2015, p. 363.

247 AHPV, notariado, 89, fs. 188-189.

248 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 386 y 409; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Pelícano eucarístico" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel,

Pelícano eucarístico de Otxandio (nº inv. 665)

ruano. Se trata de un pelícano eucarístico, adaptado como depósito para el Santísimo, desarrollado sobre todo en talleres del ámbito andino. La espectacularidad del diseño respondía al gusto por los temas naturalistas y faunísticos desarrollados en los talleres peruanos, y también por ser una pieza pensada especialmente para un uso procesional, durante el Corpus Christi, celebraciones que en Perú alcanzaron gran fasto y pompa[249]. La elección de este ave no es baladí, pues se relaciona con la figura de Cristo. En la antigüedad precristiana una leyenda decía que el pelícano alimentaba con su propia carne y su sangre a sus polluelos, reviviéndolos picándose el pecho. El mito fue recogido por el cristianismo, entre otros en el Fisiólogo, la Hieroglyphica de Horapollo y el Codex Granatensis,

Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección; Bilbao, 2008. pp. 258-259; MARTÍNEZ RUEDA, Fernando, *Otxandiano*, Bilbao, 1992, p. 128.

249 ESTERAS MARTÍN, Cristina, "La fortuna del Perú: la plata y la platería virreinal", en VV.AA., *Perú: indígena y virreinal*, Barcelona, 2005, p. 116.

Corona de Elorrio (nº inv. 328)

que enseguida vieron en él una metáfora con un evidente sentido eucarístico[250]. Nuestro ave se muestra con las alas abiertas y la cabeza orientada hacia el pecho, donde hay un espejo oval. Está compuesta por distintas láminas de plata claveteadas sobre un alma de madera, trabajadas con labores repujadas señalando las plumas. En pie, muestra la cola desplegada y unas potentes garras, muy detalladas. Se apoya sobre un asiento abombado convexo, decorado con hojas repujadas que descienden hasta una plataforma cuadrada forrada también de plata, aunque ha perdido algunas partes. En los ángulos de esta base se sitúan angelitos fundidos alados y nimbados con veneras. La calidad de la labor repujada es esmerada, definiendo con afán naturalista todo el plumaje. La cabeza resulta algo más plana. Tiene pico curvo, semiabierto y ojos de vidrio rojo. En la testa llevaría un penacho de plumas, tal como invita a sospechar el orificio que tiene, y de acuerdo a como sucede en otras piezas, que será una pieza que se conserva suelta (nº inv. 666). También habrá perdido los polluelos que suelen acompañarle al pie. La parte trasera es la que está destinada específicamente a contener la eucaristía. Se trata de un hueco accesible mediante portezuela de doble hoja, con remate semicircular rebajado. Tal como viene siendo la tónica habitual en la platería peruana, no hay punzones, pero al menos contamos con el dato de que llegó gracias al legado enviado por Domingo de Zaldibar, en 1765[251]. Este personaje era natural de Otxandio[252], pero se avecindó en la ciudad de los Reyes, desde donde mandó en el navío "Jesús María y Joseph", alias *el prusiano*, varias alhajas para su parroquia natal: "una lampara, seis candeleros, seis calices, un Juego de vinageras y campanilla con su salvilla: un Pelicano para deposito de nuestro amo [quizás vinculado con el Jueves Santo] y dos ciriales con catorce canutos para forrar las varas, que todo pesa quinientos cinquenta y siete marcos, seis onzas". En reconocimiento a estas mandas, fue nombrado alcalde de la villa "por los muchos y singulares beneficios que ha hecho a ella embiando alhajas primorosas para la iglesia". La obra es una pieza excepcional por su tipología dentro del panorama de la platería hispanoamericana llegada a la Península, aunque no es tan rara en Perú, sobre todo en la zona andina, donde, como ya estudió la profesora Esteras, se conservan algunos pelícanos eucarísticos[253]. Piezas de este tipo encontramos en la catedral de Cuzco, Arequipa, Sucre, Moquegua, Santa Cruz de la Sierra, monasterios de Santa Catalina y de Nuestra Señora de Prado en Lima, iglesia de Santo Tomás de Chumbibilcas (perdido) y en la basílica Menor de Santiago apóstol de Natá de los Caballeros (Panamá).

Otras piezas

Los objetos vinculados con la eucaristía y los que tenían mayor protagonismo en las celebraciones religiosas, fueron los que predominaron en las mandas indianas.

250 GARCÍA ARRANZ, José Julio, "Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado", en *Norba-Arte*, nº XVII, 1997, pp. 31-33, 37-39.

251 AHEB, libro de fábrica de Santa Marina, Otxandio, 1725-1860, sig. 2841/004.

252 AHEB, libro de bautizados de Santa Marina, Otxandio, 1691-1745, f. 307v.

253 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, pp..225, 239-fig. II-164; ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1993, pp. 94-95; VV.AA., *Oro y plata. El resplandor de América*, Santiago de Chile, 2010, pp. 78-79.

Se trataba de dotar a los templos del aparataje litúrgico necesario, pero si además estas piezas estaban a la vista de los feligreses, mucho mejor, pues suponían una muestra y reconocimiento a la benevolencia del donante por parte de sus antiguos vecinos.

Por eso las coronas para la Madre de Dios o su Hijo fueron otro de los elementos que podían incluirse en sus envíos, enriqueciendo a aquellas imágenes veneradas por el pueblo.

En Elorrio se conserva una corona del Niño Jesús (nº inv. 328)[254], labrada en una sólida chapa de plata, que ha de tener una procedencia novohispana. Es de tipo imperial, levantada sobre un aro hueco, sujeto con cuatro óvalos de metal con diseños vegetales, alternos con otras tantas placas adornadas con motivos burilados. El cuerpo es de perfil complejo, con cabezas de angelitos entre ces, y lucidas tablas de esmaltes en azul, ocre y verde. Rematando estos elementos hay pináculos fundidos. Tiene cuatro imperiales cruzadas en la cima, donde se rematan en una esfera con motivos burilados y cuatro costillas, culminada en cruz plana. La decoración de las imperiales se realiza a base de lingotes y óvalos, sobre fondo mate. Carece de punzones esta obra, pero la calidad del metal así como la propia hechura de la pieza, nos lleva a incluirla en la nómina de piezas americanas. A ello se suma la conocida llegada de dineros y alhajas enviados desde las Indias, por emigrados elorrianos durante los siglos del barroco. Una de estas mandas acaeció en 1676 e incluye una corona, aunque destinada para Nuestra Señora de la Concepción[255]. Unos años antes, en 1657, había llegado un cajón de plata labrada, mandado por Juan de Beytia, pero en el que no se especifica el tipo de obras que incluía[256]. En cualquier caso, una fecha de hacia mediados de siglo le conviene a la corona, coincidiendo con la recepción de estos regalos.

La documentación nos ayuda a completar el panorama con otros datos, y por ejemplo sabemos que en 1615 el comerciante Gonzalo de Uría, getxotarra vecino de Portugalete, fallecido en la ciudad de los Reyes en el Perú, ordenó en su testamento hacer "tres coronas de plata dorada de muy buena echura, para las imaxenes de la gloriosa Santa Ana y de Nuestra Señora del Niño Jesús, que tien consigo, y esta en la dicha iglesia de Portugalete, que questen (cuesten) todas tres, con la fechura y oro, fasta sesenta ducados"; y para Getxo "para la imagen de Nuestra Señora de Guacho (sic) donde yo soy natural, y para el niño Jesús que tiene en los braços, se aga luego una corona grande y otra pequeña de plata doradas y de muy buena hechura, de grandor y proporçion que se requiera para las imáxenes, que cuesten con su fechura y todo çinquenta ducados"[257].

También son muy habituales en los inventarios parroquiales las referencias a lámparas de origen indiano. Sin embargo, seguramente debido a que eran piezas de adorno, prescindibles para la liturgia, en momentos de crisis pudieron servir para obtener con ellas fondos, con los que afrontar otros gastos más imperantes. Pudo ser este el caso de una lámpara de plata "crecida" que remitió de limosna desde las Indias Diego Pérez de Arandia para la iglesia de San Miguel de Lacabex (Güeñes) y que fue vendida junto a otra en 1703[258]; u otra que había en el santuario del Buen Suceso (Karrantza) que se vendió en 1755[259], y probablemente era la que había mandado Bartolomé de Angulo en 1738 desde México[260]. También la recogida de plata durante la Guerra de la Convención se pudo llevar por delante algunas de estas piezas, como la lámpara de plata que la iglesia de Murelaga entregó al Señorío hacia 1794, en 6.952 reales de vellón[261].

Las noticias de lámparas llegadas desde las Indias se registran desde el siglo XVI y son numerosas. El inventario de la basílica de Begoña de 1643 recoge un buen número de ellas: "la grande y con luz perenne procedente de la testamentaria de D. Lope de Pilla ó Pila, contador de su Majestad en Indias en 1588; la ofrecida

254 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 386.

255 AHPS, PN, 12996, 1673-II, f. 918, recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

256 AHPS, PN, 12949, 1657-I, f. 559, recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

257 BAÑALES, Goio, *In insula maris, 1041-1887: el mundo naval de Las Encartaciones. Portugalete y el Valle de Somorrostro*, Bilbao, 2014, pp. 504-505.

258 AHEB, libro de fábrica de San Miguel de Lacabex, Güeñes, 1670-1744. Cuentas del 24 de marzo de 1702, sf.

259 AHPV, notariado, 1986, Jerónimo Ranero Negrete, fs. 132-134.

260 AHPV, notariado, 3323, Joaquín de la Concha, fs. 60-62.

261 ENRÍQUEZ, José Carlos, *Aulesti*, Bilbao, 2006, p. 82.

por D. Pedro de Abendaño, residente en Indias y presentada por su cuñado D. Iñigo de Trauco en Iº de Enero de 1592; la remitida desde América por un hijo de Urtuño de Echavarría en 1592; la grande que donó doña Petronila de Agurto y Gastañaga, mujer de don Marcos de Urtusaostegui, fabricada por disposición testamentaria de su tío D. Domingo de Agurto, presbítero, el cual murió en Indias, la lámpara llevaba la inscripción de 15 de Agosto de 1611; la de D. Juan Pérez de Mújica Landaguren, por claúsula testamentaria de D. Juan de Beraza, Indiano, natural de Bilbao, el cual falleció en el Perú, y Pedro de Avendaño la imbió hecha de Sevilla en 7 de Abril de 1621; la de D. Francisco Bretaña, vecino de Bilbao, lámpara que pesaba nueve marcos y medio y fué ofrecida á nombre de D. Marcos de Maguregui, residente en Indias, 17 de Abril de 1623; la grande que entregó D. Francisco de Bretaña, el cual manifestó que se la había remitido de Sevilla D. Francisco Buter por haberla mandado fabricar D. Domingo de Arrieta, natural de Bilbao, fallecido en Indias. La inscripción de la lámpara por la época del ofrecimiento contenía esta fecha: 2 de Junio de 1626"[262]. Fuera de Bilbao, en 1613 el indiano Juan de Bolivar envió una lámpara de plata para la iglesia de Santa María de Güeñes[263]; en 1617 fray Pedro de Mendieta mandó una lámpara de plata "crecida" para la parroquia de Erandio[264]; para Mendexa el almirante Juan Ruiz de Icoaga mandó en 1620 desde Manila una lámpara de plata, para que se colocara delante de la imagen de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Pedro[265]; en Santa María de Axpe (Busturia) el inventario de 1644 anota "una lampara de plata razonable que suele estar delante del Altar maior ardiendo de dia y de noche al Santissimo que la presento a la dha Ygª Antonio de Garategui quando bino de las Indias con sus cadenas de plata, y otra lampara de plata mas pequeña que suele estar delante de nuestra Señora del rosario que la presentó a la dha Ygª Dn Juan de Busturia de su voluntad"[266]. Para Gautegiz Arteaga el alférez Francisco de Baraiz, vecino de Veracruz, remitió varias alhajas en 1676 entre las que estaba una lámpara de plata con seis blandones[267]; el mismo año Domingo de Cueto envió desde Lima algunas piezas de plata para Bilbao, entre ellas una lámpara de plata blanca[268]; y para Ugao-Miraballes otra "lámpara para nra. señora de monserrat q esta en la villa de Miravalles"[269].

En el siglo XVIII tenemos noticia de la lámpara que llegó para San Juan Bautista de Murelaga en 1729, remitida por Santiago de Bengoa, cura de la iglesia de Santa Ana de Lima[270]; en 1748 Francisco de Sertucha mandó dos lámparas de plata para Gatika[271]; en 1756 desde Panamá llegó una lámpara de plata para Ermua[272]; y en el año 67 la parroquia de Otxandio recibió de Domingo de Zaldibar, vecino de la ciudad de los Reyes (Perú), una lámpara de plata entre otras alhajas de plata[273]. De todas estas obras, solamente ha llegado a nuestros días una lámpara de la iglesia de San Juan Bautista de Aulesti-Murelaga (nº inv. 671). Se compone de un plato central abocelado, con pestaña superior de donde parten varias eses fundidas con adornos vegetales, que portan las luminarias. Convergen estos brazos en un elemento a modo de plato bajo de perfil cóncavo convexo, cerrado en esfera, donde se sitúan otros cuatro adornos de ces fundidas. Por arriba queda colgado por cadenas compuestas por eslabones calados con diseños sinuosos, que se enganchan a otras ces. Un esquema similar presenta una lámpara del Museo Histórico y Colonial de Luján (Buenos Aires)[274]. Nuestra pieza ostenta leyenda de donación que dice: ESTA LÁMPARA ES LIMOSNA DE

262 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo V, Bilbao, 1895-1903, pp. 327-329.

263 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Güeñes, 1606-1638. Cuentas del 28 de septiembre de 1613, sf.

264 GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 193.

265 AHEB, libro de fábrica de San Pedro, Mendexa, 1584-1646. Cuentas del 21 de marzo de 1620, sf.

266 RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia*, Bilbao, 2014, p. 266.

267 AHEB, libro de fábrica de Santa María, Gautegiz Arteaga, 1633-1694. Certificación de entrega del 30 de enero de 1677, f. 86r-87r.

268 AHPS, PN, 1676-II, 13004P, fs. 881rv-872rv recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

269 AHPS, PN, 1676-II, 13004P, fs. 881rv-872rv recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 156.

270 AFB, notarial, Lekeitio, N0455/0040, fs. 95-rv.

271 AHPV, notariado, 4047, Felipe Antonio de Maruri, fs. 58-61.

272 AHPV, notariado, 858, Manuel Antonio de Amandano, f. 778.

273 AHEB, libro de fábrica de Santa Marina, Otxandio, 1725-1860. Copia de un poder del 23 de febrero de 1767.

274 TAULLARD, Alfredo, *Platería sudamericana*, Sevilla, 2004, fig. 189.

DON JUAN DE ARTEACH APLICADA ES YGLESSIA DE SAN JUAN DE MURÉLAGA. AÑO 1724. En la inscripción figura como oferente el cura de Murelaga, Juan Ignacio de Arteach, pero por la documentación sabemos que se trata de la pieza de 62 marcos de peso que envió desde Perú el sacerdote Santiago de Bengoa en 1725, y que fue recogida en Cádiz en 1729 por el jesuita Luis Alonso Teruel[275]. El donante, nacido en 1682[276], era hermano del cura de Aulestia, y figura como pasajero a Indias en 1713, acompañando al arzobispo de Lima[277]. La inscripción que luce hace mención al cura del pueblo, el receptor, y no al donante, un aspecto que nos previene sobre la consideración de ciertas inscripciones.

También llegaron de Perú otro tipo de piezas del ámbito civil, como bandejas, que enriquecían algunas ceremonias en el espacio religioso, seguramente empleadas como platos petitorios. Es el caso de una bandeja (nº inv. 584) enviada hacia 1752 por José de Larrazabal, natural de Balmaseda y avecindado en Lima, que la dejó en su testamento, junto a otras alhajas, para la parroquia de San Severino[278]. Es de contorno rectangular y perfil recortado con lóbulos entre los que se insertan veneras. El borde es ancho y se decora con motivos repujados y cincelados de seres faunísticos de tradición indígena, de hechura grotesca y de cuyas fauces salen otros animales o tallos vegetales. Los ángulos se llenan con flores flanqueadas por aves exóticas. El interior está rebajado de forma prismática ataludada, ornamentado en las paredes y el fondo. Vuelve a repetir el adorno de tallos y animales enroscados, junto con algún jarrón, pájaros en vuelo y un medallón central rodeado de hojas carnosas, que en el interior lleva burilada la figura de un ave (águila?) con las alas extendidas y penacho de plumas. El trabajo de repujado es notable, lográndose un considerable relieve. La selección de motivos similares a los grutescos, su abigarramiento y la composición general, es propia de los talleres del alto Perú, como Arequipa, Puno o Cuzco[279], hacia mediados de siglo, repitiéndose esquemas similares en obras como frontales de altar[280].

La otra bandeja (nº inv. 586) vendría incluía en el envío realizado por Domingo de Zaldibar en 1767, y que tenía como destinatario la parroquia de Otxandio[281]. Remitido desde Lima a sus sobrinos, contenía varias alhajas, entre ellas un pelícano eucarístico para "deposito de nuestro amo" (nº inv. 665), lámpara, cálices, vinajeras, ciriales… pero no se cita ninguna bandeja. Es una pieza de silueta redonda, con borde resaltado compuesto por 16 gajos cóncavos. El fondo se decora con cuatro grandes hojas entre las que hay tallos con flores, y en el centro hay un marco circular abocelado con láurea rodeando a una flor grabada. Es un trabajo artesanal, sin marcas, que está labrado en una lámina de plata bastante fina, rasgo nada habitual teniendo en cuenta su probable origen peruano.

De un porte mucho más discreto, pero reseñable por lo raro de su tipología, es una crismera mejicana de la iglesia de San Miguel de Zalla (nº inv. 572)[282]. Se trata de una cajita cilíndrica con orla de contario en la base, que sirve para depósito de las Sagradas Formas. Se cierra con tapa de contorno estriado y perfil abullonado, decorada con gajos excavados en torsión rematados en una cruz, ésta de proporciones desmesuradas en comparación con la caja. La pieza tiene brazos cilíndricos y remates poliédricos, que se abren en el palo menor mediante rosca y sirven como depósito para los aceites. Encima de este vástago se sueldan dos ces fundidas, cuya función es la de incluir una cadena para su transporte. Tan original pieza, lleva en el reverso de la base el marcaje mejicano: de la ciudad de México, del impuesto y del contraste José Antonio Lince González (LNC), que ocupó el cargo entre 1779 y 1788[283].

275 AFB, notarial, Lekeitio, N0455/0040, fs. 95r-v.

276 AHEB, libro de bautizados de San Juan Bautista, Aulesti-Murelaga, 1680-1696, f. 8v.

277 AGI, contratación, 5467, n. 87.

278 AFB, judicial, corregidor, civil, JCR1405/025; ARChV, sala de Vizcaya, caja 2486,5; GÓMEZ PRIETO, Julia, "La emigración vizcaína hacia América. Los indianos de Balmaseda: siglos XVI-XIX" en EIRAS ROEL, Antonio (ed.), *La emigración española a ultramar, 1492-1914*, Madrid, 1991, p. 164, nota 21; LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, p. 293.

279 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 182-183; TAULLARD, Alfredo, *Platería sudamericana*, Sevilla, 2004, figs. 75 y 76.

280 TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997, pp. 196-197, 215, 224.

281 AHEB, libro de fábrica de Santa Marina, Otxandio, 1725-1860. Copia de un poder del 23 de febrero de 1767.

282 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 80; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 402; VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989, pp. 322-323.

283 ANDERSON, Lawrence, *The art of the silversmith in Mexico, 1519-1936*, New York, 1974, p. 318.

Un consideración aparte merecen las obras de filigrana, una técnica que hunde sus raíces en el arte español y llegó a las colonias desarrollándose con gran creatividad, sobre todo en talleres mejicanos, centroamericanos y andinos[284]. Las obras del siglo XVII mantuvieron analogías con las piezas españolas, pero a medida que se aproximaba el siglo XVIII fueron dotándoles de elementos propios y técnicas diferenciadas a las empleadas en la Península. A estas piezas se sumaron las que llegaban a través del galeón de Manila, fabricadas en la India, con esquemas y diseños lógicamente más orientalizantes. La propia peculiaridad de estas piezas, que carecen de marcas, amén de la pervivencia de esquemas tradicionales, dificulta su datación o conocer donde se confeccionaron.

En Bizkaia conocemos el dato de que en 1670 el alférez Francisco de San Cristóbal Molinar, vizcaíno avecindado en Cádiz que pasó a Nueva España en 1668[285], mandó a Bilbao una corona de filigrana de 14 onzas[286], y en los inventarios de los templos figuran cruces, coronas, relicarios y otras piezas de plata, pero desconocemos si alguno tenía un origen indiano. Entre las piezas que sospechamos pueden tener procedencia colonial, está una corona de la iglesia de la Asunción de Lekeitio (nº inv. 620)[287]. Es una obra de plata sobredorada, tipo imperial, que desarrolla sobre todo programas florales. Tiene un aro abocelado y afiligranado, sobre el que se sueldan algunas flores tetrapétalas de hilo más grueso. El cuerpo se compone de ocho paños en medio punto, ocupados por densa decoración de flores y hojas de filigrana, que se disponen en perfil abierto. Por encima de cada uno de ellos corre orla lobulada de filigrana, formada por ces. Las imperiales continúan con este mismo reborde, interrumpido por ensaches de ces, que al interior encierran rosetas y tallos sinuosos. Confluyen en la cima, donde hay una flor dodecapétala, sobre la que va una esfera achatada y cruz, todo de filigrana. Repartidos por distintos lugares de la corona, se distribuyen granos de metal a modo de perlitas. La combinación de hilos de metal de diámetros distintos, así como el diseño naturalista, invita a pensar en un origen americano hacia fines del siglo XVII. Posiblemente se trate de la corona "grande filigranada y dorada para Ntra. Señora para cuando sale en la festividad de la Resurreción" que regaló el capitán José de Mendiola, según informa un inventario de 1735.[288]

Arqueta de Markina-Xemein (nº inv. 671 bis)

El inventario de la iglesia de Lekeitio de 1739 recoge la existencia de dos coronas de filigrana. Una de ellas se especifica que es de plata sobredorada, y que servía para Nuestra Señora de la Resurreción[289]. Pero no se añade ningún comentario sobre su procedencia.

De filigrana es también un relicario de San Sebastián mártir, que se conserva en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Markina-Xemein (nº inv. 606). Se apoya en un pie lobulado, que incluye motivos de hojas en el interior, y entre ellos se añaden botones de metal. Le sigue una pestaña recta con hilos en zig-zag ondulantes, y la base presenta un diseño floral. El astil está compuesto por tres niveles decrecientes de piezas lobuladas, como el pie, y encima va una media esfera de lo mismo con cuatro pétalos por encima que sujetan al expositor. Esta pieza es un marco de perfil cuadrado con extensiones lobuladas, en el que se incluye un panel calado con trama de flores tetrapétalas, como fondo, y dos expositores ovales para las reliquias. Cruzando es-

284 SANZ SERRANO, Mª Jesús, "El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península" en *Goya: revista de Arte*, nº 293, Madrid, 2003, pp. 103-114.

285 AGI, contratación, 5435, N. 3, R. 42.

286 AHPS, PN, 1670-I, 12987P, fs. 1002rv recogido en QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, p. 155.

287 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, pp. 386 y 410.

288 AGUADO BLEYE, Pedro, *La villa de Lequeitio en el siglo XVIII*, Bilbao, 1921, pp. 29-30.

289 AFB, notarial, Lekeitio, N0460/0127.

tos marcos hay parejas de llaves en el más alto, y otra pareja de flechas en el inferior. Por detrás se aprecia una labor de filigrana compleja, a modo de gran flor octopétala, confecionada con hilos de distinto diámetro, algunos dentados, aspecto característico de los talleres americanos[290]. Corona la obra una esfera achatada, sobre la que iría la cruz de remate que no se conserva. Además de esta particularidad del hilo, la propia composición de la pieza a base de elementos lobulados en un pie plano, o la pestaña en zig-zag con sogueados, recuerda algunos diseños de obras centroamericanas[291]. Sin embargo, parece que nuestro relicario podría ser el que remitió en 1738 D. José Benito de Aguirre, capellán del arzobispo de Sevilla, y natural de Markina-Xemein, aunque se dice que contenía la reliquia de San Pedro apóstol con su auténtica[292].

Coincidiendo con las peculiaridades de esta pieza, es decir, un relicario de filigrana con reliquias de San Sebastián, tenemos la noticia de que Sebastián de Andiconagoitia Olea, canónigo de Murcia, envió en 1780 al santuario de Andikona en Berriz, un "primoroso relicario filigranado de valor de 620 reales, con reliquia de San Sebastián mártir, con su auténtica"[293]. De filigrana, a esta iglesia de Markina en 1737 llegó también una urna de plata (nº inv. 671 bis) regalada por el mismo José Benito de Aguirre, como arqueta para Jueves Santo[294].

Este tipo de cofres o arquetas, podían tener un origen civil, ser joyeros que una vez donados a los templos podían utilizarse como relicarios o como urnas para guardar la Sagrada Forma en el Jueves Santo. De este tipo se confeccionaron piezas de filigrana, pero también otras mixtas que combinaban el carey con apliques de plata, normalmente hechas en México. Siguiendo con la filigrana, en Elorrio contamos con dos arquetas realizadas con esta técnica. La primera procede de la iglesia de San Agustín de Etxebarria (nº inv. 603)[295], es una caja rectangular apoyada sobre cuatro patitas esféricas, cerrada con tapa alabeada pentalobulada. La pieza está realizada sobre un armazón de plata que contiene distintas placas rellenas con labores de hilo de plata. En los laterales incorpora sendas asas rectangulares redobladas, que se unen por pares de argollas con remaches florales. En el frente cuenta con cerradura y llave, si bien originalmente se cerraba con argollas y pasador tal como dejan ver las dos que quedan soldadas a una placa de la tapa. Su apertura es mediante bisagras, y dos cadenas sujetan la tapa para que no llegue a vencerse. Los diseños afiligranados de la caja imitan los adornos de las alfombras y otros textiles persas o indúes, con finas lacerías y otros dibujos abstractos. Es posible de hecho que, aunque en Andalucía y Centroamérica hubo una extensa tradición de filigraneros durante el barroco, estas piezas tenga un origen indo-portugués. Estas cajas se labraban en la India (Gujarat, Goa), y se comercializaban en Manila, desde donde embarcarían en el galeón rumbo a América y después a España[296]. La otra arqueta sigue una línea similar (nº inv. 602), y pertenece a la parroquia de la Purísima. En este caso las patas de apoyo son de mayor formato, y los diseños de los cuarterones presentan esquemas florales tetrapétalos, en el cuerpo y la cubierta. La tapa repite la silueta lobulada, pero en tres resaltes. Las asas laterales así como el cierre del frente, muestran también diseños menos rígidos que la pieza anterior, y tiene además una pequeña asa en lo alto de la cubierta. Esta pieza se continúa usando durante el Jueves Santo. Respecto de la cronología de ambas arquetas, pudieron labrarse hacia mediados de siglo o tercer cuarto. El inventario de la iglesia de San Agustín de

290 SANZ SERRANO, Mª Jesús, "El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península" en *Goya: revista de Arte*, nº 293, Madrid, 2003, p. 105.

291 HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, pp. 202-203.

292 AHEB, libro de fábrica de Markina-Xemein, cuentas de 1738, f. 34r.

293 AGUIRREBEITIA DE SANTA TERESA, Severino, *Nuestra Señora de Andicona en Berriz (Vizcaya). Su imagen, su santuario, su culto,* Vitoria-Gasteiz, 1953, p. 245.

294 MUGARTEGUI TORRES VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927, p. 58. AHEB, libro de fábrica de Markina-Xemein, cuentas de 1736, f. 34r.

295 BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*, Bilbao, 1986, p. 73; BARRIO LOZA, José Ángel, "Platería barroca", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 409; CILLA LÓPEZ, Raquel, "Arca" en CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008. pp. 254-255; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal Americana*, Madrid, 1984, p. 482; YBARRA y BERGE, Javier, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1858, lám. 931, pp. 458-459.

296 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 409.

1638 no recoge aún la pieza[297], pero queda anotada ya en el de la Purísima de 1706, como "una arquita donde se deposita al Sr el Jueves Santo con filigrana"[298].

Las obras mixtas de carey y plata, fueron también una creación propia de los talleres novohispanos, un tipo de cofres o "guardajoyas" forrados de chapas de concha de tortuga y rematados con cantoneras y otros apliques de plata. En Elorrio el convento de Santa Ana posee una de estas cajas (nº inv. 604)[299], aunque originalmente perteneció al monasterio de Santa Margarita de Ermua, clausurado en 1676 y trasladado a Elorrio. Se levanta sobre cuatro esferitas aplastadas de plata, y se decora con apliques de plata en los ángulos, bocallave, asas y bisagras. Los adornos de las aristas adoptan disposición en abanico, con ces intermedias y alguna hoja. En el centro la bocallave es una pieza redonda con hojas buriladas sobre mate, y tornapuntas fundidas alrededor. Sobre ella va el gozne de apertura, adornado con ces enfrentadas y flor de lis de remate. Acompañando a la cerradura, hay dos flores de concha a los lados, que se repiten en las bases de las asas, dispuestas en los laterales. La tapa luce escudo grabado entre cueros recortados y yelmo de remate, con las armas de Mallea. Partido en dos, tiene cinco veneras en la diestra y dos lobos pasantes con árbol del que cuelga una cota de malla, en la siniestra. A su alrededor corre la leyenda: MALLEAGAZ FORUA GAYTIC, que significa "con Mallea por el fuero". Junto al borde de la cubierta se añade otro texto: DON DIEGO LOPEZ DE MALLEA CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, y en su costado MONESTERIO DE SANTA MARGARITA DE HERMVA. El donante era capitán, natural de Ermua, y fue titulado caballero de la Orden de Santiago en 1627[300]. La pieza ha sido utilizada hasta fechas recientes, como urna para el Jueves Santo. El Museo Vasco de Bilbao guarda otra de estas cajas, procedente de una colección particular (nº inv. 605). Es una arqueta de carey, parecida a la anterior en la estructura y también en las medidas. Es un contenedor rectangular, apoyado sobre cuatro patas de plata, que se cierra con tapa redondeada. Cubierto de paredes de carey, las cantoneras y los bordes se decoran con guarniciones de plata calada, con diseños de ces y vegetales, de perfil mixtilíneo. En el centro tiene una cerradura igualmente decorada en la bocallave con chapa en forma de águila y aplique solar delante. Por arriba la cubierta se remata con una flor de lis fundida.

En cualquier caso, son piezas más vinculadas al espacio doméstico, y suele ser más habitual encontrarlas en los inventarios particulares que en los parroquiales. En el inventario de Gabriel del Barco, cónsul de la Casa de la Contratación, cuya tasación hizo el platero Lázaro de la Serna en 1668, se anotó "un cofreçito de concha de tortuga guarneçidas en plata"[301]; en la iglesia de Begoña el año 1714 tenían un "ostiario de concha con sus bordes de plata"[302]; en 1729 el inventario de bienes de Manuel de Zubiaur tenía un "estuche crezido envutido de concha con sus remates de plata, una caxa de concha con su gozne de oro y otra caxa asi bien de Concha con su gozne de plata"[303]; y el matrimonio de Juan Bautista Poubei y Ana María Broune hicieron inventario de sus bienes en 1746 y entre ellos había "un Cofresito de Concha con su platta engasttonada"[304].

En general, la llegada de las mandas desde las colonias, supuso un enriquecimiento notable del ajuar de los templos, y sus modos influyeron también en los talleres locales, donde se imitaron los esquemas hispanoamericanos sobre todo en cálices o copones del rococó, aunque normalmente reduciendo el ornato o prescindiendo de él, y empleando una lámina de plata de menor calibre. Un cáliz de Zenarruza (nº inv. 475) y un copón de Laukariz en Mungia (nº inv. 416), son dos muestras de lo que calaron los esquemas novohispanos, y lo que supuso la llegada de aquellas obras a Bizkaia. Unas piezas que, como hemos visto, debieron ser muchas más de las que se conservan, a juzgar por lo que hemos ido desgranando en los inventarios.

297 AHPV, notariado, 716, Antonio Garaizabal, fs. 205r-210v.

298 AFB, archivo municipal de Elorrio, iglesia de la Purísima Concepción, caja 582, leg. 7495.

299 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007, p. 362; RODRIGUEZ CONDADO, Eugenio, *El monasterio de Santa Ana de Elorrio,* Bilbao, 1998, p. 136.

300 AHN, OM-Caballeros_Santiago, exp. 4798.

301 AHPV, notariado, 3768, Lope de Sertucha, fs. 230r-249v.

302 LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Tomo VI, Bilbao, 1895-1903, pp. 68-71.

303 AHPV, notariado, 3169, Jospeh de Basauri, fs. 8r-76r.

304 AHPV, notariado, 2682, Carlos Achutegui, fs. 50r-84v.

Bibliografía

ABELLA, Manuel (dir.), *Diccionario Geográfico-Histórico de España por la Real Academia de la Historia. Sección I. Comprehende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipuzcoa*, Madrid, 1802.

ABRISKETA, Francisco, *El Bolívar de los vascos*, Vitoria-Gasteiz, 1983.

ACEBO BATICÓN, Nerea, *Etxebarria: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

ACEBO BATICÓN, Nerea, *Iurreta y Garai: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

AGIRRE KEREXETA, Iñigo, *Elorrio: aproximación a una monografía local*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1992.

AGRÍCOLA, Georgius, *De Re Metallica*, Basilea, 1561.

AGUADO BLEYE, Pedro, *La villa de Lequeitio en el siglo XVIII*, Bilbao, 1921.

AGUIRRE ANDRES, Antonio, *Materiales arqueológicos de Vizcaya*, Bilbao, 1955.

AGUIRREBEITIA DE SANTA TERESA, Severino, *Nuestra Señora de Andicona en Bérriz, Vizcaya. Su imagen, su santuario, su culto*, Vitoria, 1953.

ALBERDI, Xabier y ARAGÓN, Álvaro, "La construcción naval en el País Vasco durante la Edad Media", en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco,* 2, Donostia-San Sebastián, 1998, pp. 13-33.

ALCALÁ, Marcos de, *Vida maravillosa de San Martín de la Ascensión y Aguirre, protomártir del Japón*, Madrid, 1739.

ALCOLEA, Santiago, *Artes Decorativas de la España Cristiana. Siglos XI al XIX*, "Ars Hispaniae", Madrid, 1975.

ALDAMA GAMBOA José Patricio, *Berriatua: historia y patrimonio. Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1995.

ALMAGRO, Martín, "Otro jarrito ritual visigótico", en *Ampurias*, IV, 1942, pp. 227-228.

ALONSO, Álvaro, *Arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por açogue*, Madrid, 1640, Valencia, 1998 (facsímil).

ALONSO, Niceto y ANGULO, Juan, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, Barcelona, 1885.

ALONSO BENITO, Javier, *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*, León, 2006.

ALONSO SESÉ, Rocío, "Los 26 mártires de Nagasaki. Contextualización en el arte hispánico", en *Fòrum de Recerca*, nº 18, Castelló de la Plana, 2013, pp. 233-244.

ÁLVAREZ GARAY, Matxalen, "Estudio histórico y patrimonio de Ibarranguelua y Elanchove", *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Sofía, "Valle de Trucíos: estudio histórico-artístico", *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

ALZOLA CAVIEDES, Itziar, "Ceberio", *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1994.

ALZOLA GEREDIAGA, Nicolás, "El jarrito ritual visigótico de la cueva de Iturrieta de Mañaria", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XIV, (1958), pp. 454-455.

ALZUGARAY, Juan José, *Vascos universales del siglo XVI*, Madrid, 1988

AMIET, Robert, "Une Admonitio synodalis de l´epoque carolingienne", en *Pontifical Institute of Medieval Studies*, nº 26, Turnhout (Bélgica), 1964, pp. 12-82.

ANDERSON, Lawrence, *The art of the silversmith in Mexico, 1519-1936*, New York, 1974.

ANGUITA HERRADOR, Rosario (ed.), *Contribución al conocimiento de la platería en la edad moderna*, Jaén, 2018.

ANTOINE-KÖNIG, Elisabeth y TOMASI, Michele, *Orfèvrerie gothique en Europe: production et récepcion*, Roma, 2016.

ARAMBERRI MIRANDA, Josu, "Archivos digitales", en *Boletín de RedIRIS*, nº 82-83, 2008, en http://www.torresquevedo.org/LTQ10/index.php?title=Gabriel_Antonio_de_Vildósola_y_Gamboa

ARNÁEZ, Esmeralda, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid, 1983.

ARNÁEZ, Esmeralda, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985.

AROCENA, Félix, *El altar cristiano*, Barcelona, 2007.

ARPHE y VILLAFAÑE, Ioan, *De varia commensvracion para la esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa*, T. II, Donostia-San Sebastián, 1969.

ARREGI AZPEITIA, Gurutze, *Ermitas de Bizkaia*, Bilbao, 1987.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, *La platería logroñesa*, Logroño, 1981.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "El punzón de Santo Domingo de la Calzada (siglos XVI al XX)", en *Cuadernos de investigación: historia*, tomo 10, fasc. 2, Logroño, 1984, pp. 217-228.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Francisco de Alarcón, platero de Arnedo", en *Cuadernos de investigación: historia*, tomo 11, fasc. 1-2, Logroño, 1985, pp. 61-78.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas en Santo Domingo de la Calzada y en Alfaro", en *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 3, Zaragoza, 1986, pp. 215-236.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI", en *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, nº 14, Logroño, 1988, pp. 119-155.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Relaciones e influencias en la platería riojana y navarra", en *Príncipe de Viana*, nº 11, Pamplona, 1988, pp. 17-34.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño, 1993.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "La platería barroca del siglo XVII", en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Historia del Arte en La Rioja, Los siglos XVII y XVIII,* Logroño, 2005, pp. 241-253.

ARRÚE UGARTE, Mª Begoña, "Artes decorativas en La Rioja durante el siglo XVI" en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, 2007.

AULLÓ COSTILLA, Manuel, "Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles", en *Arte Español*, IV, Madrid, 1946, pp. 105-112.

AZCONA PASTOR, José Manuel, *Possible paradises: Basque emigration to Latin America*, Reno-Nevada (EE. UU.), 2003.

BAÑALES GARCÍA, Goio, *In insula maris. El mundo naval de Las Encartaciones*, Bilbao, 2014.

BAREA, Patricia, "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas" en *Tiempos de América*, nº 13, Castelló de la Plana, 2006, pp. 29-40.

BARRIO LOZA, José Ángel, "Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao (1746)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 2, Donostia-San Sebastián, 1983, pp. 185-192.

BARKHAM, Michael, "La construcción naval vasca en el siglo XVI: la nao de uso múltiple", en *Vasconia*, *Cuadernos de Historia-Geografía*, 3, Donostia-San Sebastián, 1984, pp. 101-126.

BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984.

BARRIO LOZA, José Ángel, (dir.), *Monumentos nacionales de Euskadi. III. Vizcaya*, Vitoria-Gasteiz, 1985.

BARRIO LOZA, José Ángel, "El arte gótico en Vizcaya", en *Congreso de estudios históricos Vizcaya en la Edad Media*, Donostia-San Sebastián, 1986, pp. 251-262.

BARRIO LOZA, José Ángel, "El pleito sobre el «viril» de la custodia de la iglesia de Santiago", en *Letras de Deusto*, vol. 16, nº 36, Bilbao, 1986, pp. 135-145.

BARRIO LOZA, José Ángel, (dir.), *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*, Bilbao, 1989-1991.

BARRIO LOZA, José Ángel, "El brillo de la plata" en BARRIO, José Ángel y VALVERDE José Ramón (coords.), *La catedral de Santiago. Bilbao*. Obispado de Bilbao. Bilbao, 2000.

BARRIO LOZA, José Ángel y LEIS ÁLAVA, Ana Isabel, "Noticia histórica sobre el sitial (tabernáculo) de Santiago de Bilbao. El "Santísimo presente" en las solemnidades religiosas del Barroco", en *Letras de Deusto*, 35, nº 109, Bilbao, 2005, pp. 79-104.

BARRIO LOZA, José Ángel, "Un oficio regulado por Ordenanzas", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

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

BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón (dirs.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Bilbao*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Bilbao, 1986-1994 (inédito).

BARRIO MARRO, Javier, *Mañaria e Izurza: estudio histórico-artístico*, *Monografias de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "El platero burgalés Bernardino de Nápoles (1549-1578)", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1994, pp. 161-170.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Lesmes del Moral, platero y ensayador mayor" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 5-36.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería arandina en el siglo XVI", en *Biblioteca 10, Estudio e investigación*, Aranda de Duero, 1995, pp. 40-65.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Burgos, 1998.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Plata de ley" en VV.AA. *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 73-89.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería en Castilla y León", en VV.AA., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 41-59.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería y artes decorativas en el Renacimiento del Duero", en *Biblioteca 18, Estudio e Investigación*, Aranda de Duero, 2003, pp. 177-216.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería y artes decorativas", en *Dueros del Barroco*, Biblioteca 19, Estudio e investigación, Aranda de Duero, 2004, pp. 219-248.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 99-118.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería vizcaína en el contexto cantábrico", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García,* Bilbao, 2006, Cd-Rom.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Metalistería gótica: laudas sepulcrales, dinanderies y cruces de cobre", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Platería gótica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, Cd-Rom.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*, Gijón, 2007.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI", en *Letras de Deusto*, 38, nº 121, Bilbao, 2008.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería hispanoflamenca de Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, 2008, Murcia, 2008, pp. 91-119.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Las artes decorativas del gótico en Castilla", en *El Duero Oriental en la Transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, Arte y Patrimonio*, Biblioteca 25, Aranda de Duero, 2010, pp. 300-322.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería tardogótica de Castrijeriz y la obra de Diego de Bilbao", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2010*, Murcia, 2010, pp. 144-157.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2015*, Murcia, 2015, pp. 69-98.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2016*, Murcia, 2016, pp. 81-107.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2017*, Murcia, 2017, pp. 129-143.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Segunda parte", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2018*, Murcia, 2018, pp. 89-107.

BARROSO RAMOS, Albert, *Arcentales: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), *Artes Decorativas en España*, "Summa Artis", V. XLV, I y XLV, II, Madrid, 1999.

BARTUREN, Javier, *Larrabezua: historia y patrimonio monumental*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

BASAS, Manuel, *Vizcaya Monumental*, San Sebastian, 1982.

BAZÁN DÍAZ, Iñaki, "La civilización vasca medieval: vida cotidiana, mentalidad y cultura", en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 46, Donostia-San Sebastián, 2001, pp. 105-201.

BAZÁN, Iñaki, "Formas de disidencia frente a la iglesia medieval: los herejes de Durango", en *Norba. Revista de historia*, nº 20, Badajoz, 2007, pp. 31-51.

BEASCOECHEA GANGOITI, José María, *Getxo: monografía histórico artística*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1992.

BERGÓN GUARESTI, Marisa, *Valle de Atxondo: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

BERTOS, Mª Pilar, *Los escultores de la plata y el oro*, Granada, 1991.

BILBAO ACEDOS, Amaia, *Derio, Zamudio y Lezama: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

BILBAO BILBAO, Luis María, "Transformaciones económicas en el País Vasco durante los siglos XVI y XVII. Diferencias económicas regionales y cambio de modelo económico", en *Historia del Pueblo Vasco,* vol. II, San Sebastián, 1979, pp. 111-143.

BIMBENET-PRIVAT, Michèle y KUGEL, Alexis, *Chefs-d´oeuvre d´orfèvrerie allemande, Renaissance et baroque*, Dijon, 2017.

BLASCO MARTÍN, Ana, *Mundaka y Sukarrieta: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

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

BOUZA, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, 1990.

BRAEKLEER, Catherine de, *Introduction a l´étude de la technique de la gravure des lames funeraires en laiton dans les anciens pays-bas meridionaux (XIIIº S – XVI-Iº S)*, tesina inédita, Université Catholique de Louvain, 1979.

BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.

BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería palentina*, Palencia, 1982.

BRETT, Vanessa, *The Sotheby´s directory of silver, 1600-1940,* Nueva York, 1986.

BRILLANT, Maurice, *Eucaristía. Enciclopedia*, Buenos Aires, 1948.

BUJANDA, Fernando, "La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra", en *Berceo*, nº 3, Logroño, 1947, pp. 185-196.

CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Manuel d´archeologie Chretienne despuis les origines au VIII Siecle*, París, 1907. en https://archive.org/details/manuel-darcholo01lecl

CAJIGAS PANERAI, Silvia, *Abanto y Zierbena: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

CAMPUZANO RUIZ, Enrique, *El gótico en Cantabria*, Santander, 1985.

CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel (eds.), *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006.

CARMELO, Juan del, *Milagros en la eucaristía*, Sevilla, 2008.

CARRETERO REBES, Salvador, *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, 1986.

CASADO SOTO, José Luis, *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, 1980.

CASADO SOTO, José Luis (ed.), *La catedral de Santander. Patrimonio monumental*, Santander, 1997.

CASEY, James y ELLIOTT, John, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, 1982.

CASTILLO, Manuel, *Bartolomé de Medina y el siglo XVI*, Santander, 2006.

CATTANEO, Enrique, *Introducción a la historia de la liturgia occidental*, Madrid, 1969.

CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la orfebrería y la escultura*, Buenos Aires, 1949.

CHERRY, John, *Orfebres*, Madrid, 1999.

CIFUENTES PAZOS, José Manuel, *Estudio histórico-artístico de Ugao-Miraballes, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

CIFUENTES PAZOS, José Manuel, "La población vizcaína en el siglo XVII: tendencias dominantes", en *Vasconia*, 29, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 5-19.

CILLA LÓPEZ, Raquel, *Guía de la Catedral de Santiago de Bilbao*, Bilbao, 2004.

CILLA LÓPEZ, Raquel y GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao*, Bilbao, 2004.

CILLA LÓPEZ, Raquel y GÓNZALEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Guía de la colección. Museo Diocesano de Arte Sacro*, Bilbao, 2008.

CILLA LÓPEZ, Raquel, "Panorama de la platería hispanoamericana del Barroco en Vizcaya" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2008*, Murcia, 2008, pp. 139-159.

CILLA LÓPEZ, Raquel, "El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy, 2010*, Murcia, 2010, pp. 185-194.

CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso del Casco Viejo de Bilbao*, Bilbao, 2003.

CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Navis ecclesiae: las navetas litúrgicas en Bizkaia. La iglesia como navío de salvación" en *Itsas-memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco*, 6, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 403-411.

CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Por el bien común. Aproximación a las cofradías de Elorrio*, Elorrio, 2013.

CIRIQUIAIN GAIZTARRO, Mariano, *Monografía histórica de la muy noble villa y puerto de Portugalete*, Bilbao, 1942.

CONDE FUENTE, Roberto, *Orozko: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

CORRAL LAFUENTE, José Luis, "Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los corporales" en *Aragón en la Edad Media*, nº 12, Zaragoza, 1995 , pp. 61-122.

CORREIA DE SOUSA, Ana Cristina, "In the name of the Lord: The affirmation of the Cult of the Blessed Sacrament and the Liturgical Objects in the Late Medieval Period in Portugal", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, Madrid, 2014, pp. 543-558.

CRESPO CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros. Ciudad Real 1500-1625*, Ciudad Real, 2006.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y GARCÍA LÓPEZ, José María, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza,* Jaén, 1979.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1981.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en BONET CORREA, Antonio (coord.), en *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 65-158.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa,* Madrid, 1983.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería madrileña del siglo XVI" en *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 233-266.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI*, Alcalá de Henares, 1988.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez*, Madrid, 1988.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería hispanoamericana en el País Vasco", en ARANA PÉREZ, I. (coord.), *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, Madrid, 1990, p. 106-116.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Jarros de pico en la platería hispánica I", en *Galería Antiqvaria*, n°136 y 137, Madrid, 1996, pp. 22-31 y 40-49.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en Artes decorativas II, *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, pp. 513-609.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II", en *Actas del Congreso Felipe II y las artes*, Madrid, 2000, pp. 657-672.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Santiago de Compostela, 2001, pp. 149-168.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 161-176.

CURIEL YARZA, Iosu, *La parroquia en el País Vasco-Cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclésiastica, poder señorial, territorio y sociedad*, Bilbao, 2009.

CUZNER, Bernard, *Manual del platero*, Barcelona, 1958.

DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, "Patronos y linajes en el Señorío de Bizkaia. Materiales para una cartografía del poder en la baja Edad Media", en *Vasconia*, nº 29, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 21-46.

DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio, LEMA PUEYO, José Ángel, MUNITA LOÍNAZ, José Antonio, DÍAZ DE DURANA ORTÍZ DE URBINA, José Ramón, *Poder y privilegio. Nuevos textos para el estudio de la nobleza vizcaína al final de la Edad Media (1416-1527)*, Bilbao, 2010.

DALMASES, Nuria, *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi),* Barcelona, 1992.

DÁVILA TOLEDO, Sancho, *Veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo en el Sanctissimo Sacramento*, Madrid, 1611.

DELGADO VIÑAS, Carmen, "Castro Urdiales (Cantabria), de "villa marinera" a ciudad de servicios. La transformación urbanística de una "ciudad de frontera", en *Ería*, nº 86, Santander, 2011, pp. 237-270.

DELMAS, Juan Eustaquio, *Guía Histórico descriptiva del Viajero en el señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1864, en http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=411565

DELMAS, Juan Eustaquio, *Biografía universal de claros varones de Vizcaya*, Bilbao, 1966.

DOUGLASS, William y BILBAO, Jon, *Amerikanuak. Basques in the New World*, Nevada (EE.UU.), 2005.

DURET, Donatien, *Mobilier, vases, objets et vêtements liturgiques*, París, 1932.

ECHEGARAY CORTA, Carmelo, "Fray Diego de Haedo", en *El Nervión*, Bilbao, 1905.

ECHEGARAY CORTA, Carmelo, "Lauda de Martín Ochoa de Vildósola", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, 1912, tomo IV, cuaderno 3, pp. 157-159.

ECHEGARAY CORTA, Carmelo, *Geografía general del País Vasco-Navarro*, *Provincia de Vizcaya. II,* en CARRERAS y CANDI, Francisco (dir.), Barcelona, 1911-1925.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra", en *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, 1991, anexo 13, pp. 157-200.

EGUÍA CALLE, Martina, *Muskiz: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1995.

EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane, *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)*, Vitoria-Gasteiz, 2012.

ELORRIAGA BUSTAMANTE, Carlos, *Arakaldo y Arrankudiaga-Zollo: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1995.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental de la villa de Plencia (1299-1516)*, en Fuentes documentales medievales del País Vasco, t. 17, Donostia-San Sebastián, 1988.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; SARRIEGUI ERRASTI, María José, *La colegiata de Santa María de Cenarruza, 1353-1515,* Donostia-San Sebastián, 1986.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; SARRIEGUI ERRASTI, María José, *Colección documental de Santa María de Cenarruza. El pleito de Otaola (1507-1510),* Donostia-San Sebastián, 1989.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del Archivo Municipal de Marquina, 1355-1516*, Donostia-San Sebastián, 1989.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier y SESMERO CUTANDA, Enriqueta, "Política real y control municipal en Vizcaya durante el reinado de los Reyes Católicos (1476-1516)", en *Cuadernos de Sección Historia-Geografía*, 15 (*Primeras Jornadas de Historia Local: Poder Local*), Donostia-San Sebastián, 1990, pp. 27-39.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental de los archivos municipales de Guerricaiz, Larrabezua, Miravalles, Ochandiano, Ondárroa y Villaro*, Donostia-San Sebastián, 1991.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo de la cofradía de pescadores de la villa de Lequeitio (1325-1520),* Donostia-San sebastián, 1991.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, Colección documental del Archivo Municipal de Lequeitio, Tomo I, (1325-1474), Donostia-San Sebastián, 1992.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio. Tomo III (1496-1513)*, Donostia-San Sebastián, 1992.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio, Tomo IV (1514-1520),* Donostia-San Sebastián, 1992.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro padrón de la Hacendera Raíz de la villa de Lequeitio (1510-1556)*, Donostia-San Sebastián, 1993.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental de los monasterios de Santo Domingo de Lequeitio (1289-1520) y Santa Ana de Elorrio (1480-1520)*, Donostia-San Sebastián, 1993.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de visitas del Corregidor (1508-1521) y Libro de fábrica de Santa María (1498-1517) de la villa de Lequeitio*, Donostia-San Sebastián, 1993.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección Documental del Archivo Municipal de Orduña (1511-1520), de la Junta de Ruazábal y de la Aldea de Belandia*, Donostia-San Sebastián, 1994.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, "Santa María de Cenarruza, centro de espiritualidad y poder" en *Cenarruza kolegiatatik monastegira. De colegiata a monasterio*, Bilbao, 1994, pp. 6-55.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Donostia-San Sebastián, 1995.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Ordenanzas municipales de Bilbao (1477-1520)*, Bilbao, 1995.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de autos judiciales de la alcaldía (1419-1499) y libro de acuerdos y decretos municipales (1463) de la villa de Bilbao*, Donostia-San Sebastián, 1995.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Repartimientos y Foguera-Vecindario de Bilbao (1464-1492)*, Donostia-San Sebastián, 1996.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera-Vecindario de las Villas de Vizcaya de 1511*, Donostia-San Sebastián, 1997.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Foguera de las Villas de Vizcaya de 1514*, Donostia-San Sebastián, 1997.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción y MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1300-1473)*, Donostia-San Sebastián, 1999.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500),* Donostia-San sebastián, 1999.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del archivo histórico de Bilbao 1501-1514*, Donostia-San Sebastián, 2000.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Colección documental del archivo histórico de Bilbao 1514-1520*, Donostia-San Sebastián, 2001.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Archivo General de Simancas, Registro general del Sello, Vizcaya (1475-1477),* Donostia-San Sebastián, 2002.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Archivo General de Simancas, Registro general del Sello, Vizcaya (1478-1479),* Donostia-San Sebastián, 2002.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo general de Simancas. Registro general del sello. Vizcaya (1483)*, Donostia-San Sebastián, 2002.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, *Adela, Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. Vizcaya (1484),* Donostia-San Sebastián, 2002.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo Foral de Bizkaia. Sección Municipal. Documentación Medieval (1326-1520),* Donostia-San Sebastián, 2006.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; HIDALGO DE CISNEROS, Concepción; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Archivo Foral de Bizkaia. Sección Judicial. Documentación Medieval (1284-1520),* Donostia-San Sebastián, 2006.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier; ORELLA UNZÚE, José Luis, *Colección documental del archivo municipal de Lequeitio. Tomo II (1475-1495),* Donostia-San Sebastián, 1992.

ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, José Carlos, *Aulesti: un modelo local de subdesarrollo histórico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

ENSUNZA ARRIEN, Maider, *Gernika: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

ESPAÑOL, Francisca, "El taller de un orfebre medieval a través de sus bienes", en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1982, pp. 107-130.

ESPINOZA RÍOS, Javier Augusto, *Las finanzas del fervor. Las prácticas económicas en el monasterio de Santa Catalina de Lima (1621-1682)*, Lima (Perú), 2012.

ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *La platería en Cogolludo*, Guadalajara, 1999.

ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*, Madrid, 2002.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX", en *Cuadernos de investigación: geografía e historia*, t. 2, fasc. 1, Logroño, 1976, pp. 83-95.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*, Teruel, 1980.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, "En el convento de Santa Ana: campanillas de Jan van der Eyden", en *Alminar*, Badajoz, 1982, sp.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1986.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Platería virreinal novohispana / Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana. 500 años,* México, 1989, pp. 79-406.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *El Arte de la platería en Llerena*, Madrid, 1990.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992.

ESTERAS MARTIN, Cristina, "Luis de Lezana, platero de Cuzco (1665-1713)", en *Boletín del Museo e*

Instituto Camón Aznar, XLVIII-IL (31-60), Zaragoza, 1992, pp. 31-60.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1993.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería en el reino de Guatemala*, Guatemala, 1994.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Platería del Perú virreinal, 1535-1825*, Madrid / Lima, 1997.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII,* Madrid, 2000.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Monstrance", en PHIPPS E., HECHT, J. Y ESTERAS C., *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830,* New York, 2004, pp. 310-311.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La colección Alorda - Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*, Barcelona-Londres, 2005.

ESTERAS MARTÍN, Cristina, "Custodia" en SOLÍS, Felipe (com.), *El imperio azteca. Obras de la exposición,* Bilbao, 2005, pp. 124-125.

ETXABE ORIBE, Igone, *Ereño y Nabarniz: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

ETXABE ORIBE, Igone, *Sopuerta: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

FALTERMEIER, Robert B.: "A corrosion inhibitor test for copper-based artifacts", en *Studies in Conservation*, 44, 1998, pp. 121-128.

FELICES DE LA FUENTE, Mª del Mar, *La nobleza titulada en el reinado de Felipe V. Formas de acceso y caracterización*, Almería, 2011.

FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985.

FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1999.

FERNÁNDEZ BEGUE, Ricardo, *Galdames: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

FERNÁNDEZ BEGUE, Ricardo, *Morga y Fruiz: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fernando, "Castilla, Sevilla y el País vasco en la segunda mitad del siglo XVII", en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 4, Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 287-295.

FLÓREZ, Enrique, *España sagrada: theatro geographico-histórico de la Iglesia de España*, T. XVI, Madrid, 1787.

FORBES, Robert James, *Metallurgy in Antiquity: A Notebook for Archaeologists and Technologists*, Leiden, 1950.

FRANCO MATA, Ángela, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, 1993.

FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro románico", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XVII, nº 1 y 2, Madrid, 1999, pp. 201-226.

GALVÁN RODRÍGUEZ, Estrella, *Munguía: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

GARATE MAIDAGAN, Diego, A*jangiz y Arratzu: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

GARCÍA ARRANZ, José Julio, "Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado", en *Norba-Arte*, nº XVII, Badajoz, 1997, pp. 27-40.

GARCÍA DE MENDOZA Y FRONTAURA, José María, *El templo de los Santos Juanes*, Bilbao, 1980.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (dir.), *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*, Bilbao, 1994.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Expresiones heréticas en la España medieval: Los herejes de Durango" en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *Cristianismo marginado: rebeldes, excluidos, perseguidos: del año 1000 al año 1500*, en Actas del XII Seminario sobre Historia del Monacato, Madrid, 1999, pp. 149-178.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Hombres y mujeres de negocios del País Vasco en la Baja Edad Media", en BONACHÍA HERNANDO, Juan y CARVAJAL DE LA VEGA, David (eds.), *Los negocios del hombre. Comercio y rentas en Castilla. Siglos XV y XVI*, Valladolid, 2012, pp. 107-146.

GARCÍA GAINZA, Mª Carmen, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991.

GARCÍA LEÓN, Gerardo, "Dos piezas de orfebrería hispanoamericana recuperadas", en *Laboratorio de Arte*, 14, Madrid, 2001, pp. 231-238.

GARCÍA ORODEA Felipe Andrés, *Berriz: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

GARMENDIA ARRUABARRENA, José, *Cádiz, los vascos y la carrera de Indias*, Donostia-San Sebastián, 1989. GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916.

GEE, George, *The silversmith´s handbook*, Londres, 1921.

GLANVILLE, Philippa (ed.), *Silver*. Londres, 1996.

GOMBRICH, Ernest, *El Sentido del Orden*, Barcelona, 1980.

GÓMEZ BÁRCENA, Mª Jesús: "Lauda sepulcral del obispo Alonso de Madrigal", en *Testigos. Las Edades del hombre*, Ávila, 2004, pp. 609-611.

GÓMEZ PRIETO, Julia, "La emigración vizcaína hacia América. Los indianos de Balmaseda: siglos XVIXIX" en EIRAS ROEL, Antonio (ed.), *La emigración española a ultramar, 1492-1914*, Madrid, 1991, pp. 157-166.

GONZÁLEZ, Manuel (imp.), *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, Madrid, 1787, pp. 170-171.

GONZÁLEZ, Yolanda y RUIZ, Rosa, *Bilbao: Kontsulatuaren 500 urteurrena – 500 aniversario Consulado*, Bilbao, 2011.

GONZÁLEZ ARCE, José Damián y HERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo, "Transporte naval y envío de flotas comerciales hacia el norte de Europa desde el Cantábrico oriental (1500-1550)", en *Espacio, Tiempo y forma*, serie IV, t. 24, Madrid, 2011, pp. 51-87.

GONZÁLEZ COUGIL, Ramiro, *Piedad popular y liturgia*, Barcelona, 2005.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y ORTEGA BERRUGUETE, Arturo Rafael, *Bilbao, arte e historia*, Bilbao, 1990.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel (ed.), *Lekeitio*, Bilbao, 1992.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *América en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, 1993.

GONZÁLEZ CEMBELLIN, Juan Manuel, *Güenes*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, *Torres de las Encartaciones*, Bilbao, 2004.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel y MUNOA ROIZ, Rafael, *La pieza: Cántara de elecciones del concejo de Galdames,* Museo de las Encartaciones, Sopuerta, 1998.

GONZÁLEZ CEMBELLÍN, Juan Manuel, CILLA LÓPEZ, Raquel y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Iglesia de Andra Mari de Erandio*, Donostia-San Sebastián,

2012.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Araceli, "Discursos europeos del siglo XVII sobre la apostasía y la conversion al Islam: un texto del cautivo francés Germain Moütte sobre Bernard Bausset y los catorce leones del sultán Mulay Ismail de Marruecos", en *Cuadernos de Historia Moderna*, 40, Madrid, 2015, pp. 153-174.

GUENTHER, Otto, *Epistolae Imperatorum Pontificum Aliorum Inde ab a. CCCLXVII usque DLIII datae Avellana Quae Dicitur Collectio, in Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Vol. 35, Praga/Viena/Leipzig, 1895, en https://archive.org/details/epistulaeimperat02gnth

GUIARD y LARRAURI, Teófilo, "Lauda de Pero López de Vitoria", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. IV, cuaderno 2, Bilbao, 1912, pp. 99-104.

GUIARD y LARRAURI, Teófilo, *Historia de la villa de Bilbao*, Bilbao, 1905-1912, en http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/24545

GUTIÉRREZ BILBAO, Juan, *Historia de Munguía*, Bilbao, 1933.

GUTIERREZ DEL MAZO, Joseph. *Memorial ajustado del pleyto, que pende en la Camara de Castilla entre el Prior, y Cabildo de las Iglesias vnidas de la Villa de Vilbao*, Madrid, 1713.

GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo, "Luces y sombras de la platería de la catedral de Ávila (1700-1800)", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2007, pp. 157-186.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Cálices peruanos en Navarra", en *Príncipe de Viana*, año 41, nº 160-161, Pamplona, 1980, pp. 561-572.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", en *Príncipe de Viana*, año 46, nº 175, Pamplona, 1985, pp. 339-358.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639)" en *Laboratorio de Arte*, nº 2, Sevilla, 1989, pp. 45-60.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Cuadernos de arte e iconografía*, T. 4, nº 7, Madrid, 1991, pp. 323-330. HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "La recepción del Clasicismo en la Platería española del siglo XVI", en *Imagines, la Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Logroño, 2007, pp. 445-478.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, Mª Carmen (coord.), *El Barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650),* Madrid, 2001.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra I. Edad Media*, Pamplona, 1986.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra II. Renacimiento*, Pamplona, 1988.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992.

HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988.

HERRÁEZ ORTEGA, M.ª Victoria, "Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de

la custodia procesional de Córdoba", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Madrid, 1994, pp. 783-791.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997.

HERRERO GÓMEZ, Javier, *La platería en la ciudad de Soria (Siglos XVII-XIX),* Soria, 1993.

HERRERO GÓMEZ, Javier, *Platería soriana. 1600-1800*, Soria, 2000.

HIDALGO DE CISNEROS, Concepción, LARGACHA RUBIO, Elena, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli, MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Fuentes Jurídicas Medievales del Señorío de Vizcaya. Cuadernos Legales, Capítulos de la Hermandad y Fuero Viejo (1342-1506)*, Donostia-San Sebastián, 1986.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LARGACHA RUBIO, Elena, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTINEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección Documental del Archivo General del Señorío de Vizcaya*, Donostia-San Sebastián, 1986.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LARGACHA RUBIO, Elena, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTINEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del Archivo Municipal de Portugalete*, Donostia-San Sebastián, 1987.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Libro de decretos y actas de Portugalete (1480-1516),* Donostia-San Sebastián, 1988.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción, LARGACHA RUBIO, Elena, LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli y MARTINEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección Documental del Archivo Municipal de Durango*, Donostia-San Sebastián, 1989.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango, Tomo II*, Donostia-San Sebastián, 1989.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango, Tomo III*, Donostia-San Sebastián, 1989.

HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, Concepción; LARGACHA RUBIO, Elena; LORENTE RUIGÓMEZ, Araceli; MARTÍNEZ LAHIDALGA, Adela, *Colección documental del archivo municipal de Durango. Pleitos, Tomo IV*, Donostia-San Sebastián, 1989.

HOOPER, John, *Early Writings of John Hooper*, Cambridge, 1843.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, 1668.

IBAÑEZ, Maite, *Barakaldo*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1994.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón", en *Memoria Ecclesiae*, nº 35, Madrid, 2011, pp. 97-138.

IBARRONDO SAGASTIZABAL, Salomé, *Zeanuri y Ubidea: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1995.

IBERGARAY BARRENA, Sara, *Santurtzi: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2004.

IGUACEN BORAU, Damián, *Diccionario del patrimonio cultural de la iglesia*, Madrid, 1991.

IMMONEN, Visa, *Golden moments. Artefacts of precious metals as products of luxury consumption in Finland c. 1200-1600*, II catalogue, Turku (Finlandia), 2009.

IRAZABAL AGUIRRE, Jon y ARRUABARRENA GALLASTEGUI, José Luis, *San Agustín Etxebarria: milurteko eliza istorioak / historias de una iglesia milenaria,*

Bilbao, 2003.

ITURBE MACH, Andoni, *Algunas notas sobre la historia de Durango*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1993.

ITURBE MACH, Ander, *Historia de Erandio, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

ITURBE MACH, Ander, *Evolución histórica y patrimonio monumental en el valle de Butrón (Gatika, Laukiz,-Maruri y Urduliz), Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

ITURBE MACH, Ander, *Bakio y Lemoiz: evolución histórica y patrimonio monumental, Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1995.

ITURRIZA y ZABALA, Juan Ramón, *Historia general de Vizcaya*, Barcelona, 1884.

JIMÉNEZ, Mª Teresa, "Perfil del joyero", en *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII*, Hª del Arte, 10, 1997.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, José Manuel, *Lekeitio: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

KALUGINA, Elena, "Luis de Morales y Leonardo: nuevas fuentes iconográficas", en *Archivo español de arte*, LXXVII, 2004, pp. 416-424.

KAMEN, Henry, "La política religiosa de Felipe II", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 7, Pamplona, 1998, pp. 21-33.

KAWAMURA, Yayoi, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*, Oviedo, 1994.

KOVÁCS, Éva, *L´Age d´or de l´orfèvrerie parisienne*, París, 2004.

LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, "La custodia de Santiago", en *Beti-bat*, 16-6-1881, sp.

LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime "La custodia de Santiago", en *Euskal Erria*, XVI, 1887, pp. 507-511.

LABAYRU GOICOECHEA, Estanislao Jaime, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1895-1903.

LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, "Plateros riojanos en Viana (Navarra) y su entorno", en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, vol. 3, Logroño, 1986, pp. 339-352.

LARREA BEOBIDE, Angel, *Estudio histórico-artístico de Igorre*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

LARREA BEOBIDE, Ángel, *El patronato laico vizcaíno en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 2012.

LEHRS, Max, *Late gothic engravings of Germany and The Netherlands*, Nueva York, 1969.

LEIS ÁLAVA, Ana Isabel y MADARIAGA VARELA, Iñaki, "Actividad artística y construcción en los notarios de Bilbao durante el siglo XVIII", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 28, Donostia-San Sebastián, 2012.

LEÓN, Pedro de (ed.), *Cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma en donde se trata de las iglesias, estaciones, reliquias, y cuerpos santos, que ay en ella*, Roma, 1720.

LEÓN LÓPEZ, A., "Bandeja para la extremaunción" en *Comercio, Mercado y economía en tiempos de la reina Isabel; Medina del Campo*, 2004, pp. 212-213.

LETONA ALZATE, José Julián, *Un vitoriano en la Academia, Don Pío Ballerna y su entorno familiar,* Vitoria, 2011.

LHANDE, Pierre, *L´Emigration basque,* Donostia-San Sebastián, 1984.

LIZARRALDE, José Adriano, *Ensayo iconográfico legendario e histórico. Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen santísima en la Provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1934.

LÓPEZ ARBELOA, Blanca, *Abadiño: historia y patrimonio artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856.

LÓPEZ DEL VALLADO, Félix, "Arqueología: Las tres provincias vascongadas", en CARRERAS Y CANDI, Francisco (dir.), *Geografía General del País Vasco-Navarro*, Barcelona 1911-1925, tomo II, pp. 823-985.

LÓPEZ GIL, Manuel, *Valle de Carranza*, Bilbao, 1975.

LÓPEZ-GONZÁLEZ, Pedro, "Origen de la expresión "Res et Sacramentum"", en *Scripta Theologica*, nº 17, Pamplona, 1985, pp. 73-120.

LÓPEZ MUSATADI, María Jesús, *Ispaster y Ea: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Francisco Becerril,* Madrid, 1991.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998.

LOPEZOSA APARICIO, Concepción (dir.), *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999.

LORENZO VILLAMOR, Felicitas, "Los bienes culturales y los inventarios de bienes de entidades locales en Bizkaia" en *Revista PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 10, Sevilla, 1995, pp. 20- 25.

LORENZO VILLAMOR, Felicitas, *Markina-Xemein: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

LOYEN, Frances, *Manual de platería*, Madrid, 1989.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Enrique de Arfe. La custodia de la Catedral de León, la de Sahagún, y su criado el platero Fernand o Hernand González", en *Norba: revista de arte*, vol. XXXII-XXXIII, Cáceres, 2012-2013, pp. 85-106.

LLORCA, Bernardino, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, MONTALBÁN Francisco J., *Historia de la Iglesia Católica*, Madrid, 1963.

MALDONADO NIETO, Mª Teresa, *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos*, Madrid, 1994.

MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001.

MALMIERCA GONZALEZ, Anibal, *Barrika y Sopelana: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

MALO ANGUIANO, Fernando, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

MANSI, Giovanni Domenico, *Sacrorum Conciliorum nova et amplísima collectio*, vol. 32, París, 1692-1739.

MAÑARICUA NUERE, Andrés Eliseo, *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*, Bilbao, 1950.

MAÑARICÚA NUERE, Andrés Eliseo, *Las Ordenanzas de Bilbao de 1593*, Bilbao, 1954.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, *La Biblioteca del Obispo Juan Bernal Diaz de Luco*, Madrid-Barcelona, 1954.

MARTÍN, Catalina, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia, 2010.

MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987.

MARTÍN, Fernando, *Museo Municipal de Madrid. Catálogo de la plata*, Madrid, 1991.

MARTÍN ANSÓN, Mª Luisa, "Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida"

en *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, Madrid, 2014, pp. 327-355.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", en *Imafronte*, nº 12, Murcia, 1998, pp. 25-50.

MARTIN VAQUERO, Rosa, *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri,* Vitoria, 1992.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, 1997.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, 19,* Donostia-San Sebastián, 2000, pp. 589-600.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "La Real Escuela de Platería "Martínez" de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 275-291.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara", en *Egintzak*, 16, Vitoria-Gasteiz, 2006.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno", en *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, 2011, pp. 197-231.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "José Ballerna platero vitoriano del siglo XVIII en la Corte: una marca inédita con corona", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 309-330.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, *Plata en el siglo de las Luces: los Ballerna (1680-1816). Estudio histórico-artístico*, A Coruña, 2016.

MARTÍNEZ CUESTA, Juan, "Plaquetas fundidas de tema religioso", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Madrid, 1994, pp. 399-408.

MARTINEZ FERNÁNDEZ, Inmaculada, *Amoroto, Guizaburuaga*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Mendexa, Bilbao, 1993.

MARTÍNEZ RUEDA, Fernando, *Otxandiano: historia y patrimonio monumental*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1992.

MARTINÓN-TORRES, Marcos y LADRA, Xosé Luis, "Orígenes del dorado por amalgama: aportaciones desde la orfebrería protohistórica del noroeste de la Península Ibérica", en *Trabajos de Prehistoria*, 68, nº 1, Madrid, 2011, pp. 187-198.

MAULEÓN ISLA, Mercedes, *La población de Bilbao en el siglo XVIII*, Valladolid, 1961.

MEDIAVILLA MARTÍN, Benito y RODRÍGUEZ DÍEZ, José, *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*, I, Madrid, 2004, en http://rbme.patrimonionacional.es/getdoc/684b6508-335a-44b3-89ec-77a23bf25585/Reliquias.aspx

MENOCHII, Giovanni Stefano, *Biblia sacra Vulgatae editionis cum commentariis*, Viena, 1755.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Platos limosneros en Gipuzkoa" en *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 22, 2003, Donostia-San Sebastián, pp. 271-300.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Platería barroca del taller de Pamplona en Gipuzkoa", en *Príncipe de Viana*, 237, Pamplona, 2006, pp. 17-53.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV- XVIII*, Donostia-San Sebastián, 2008.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Relicarios romanos en Navarra", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 661-671.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Azafates pamploneses historiados de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Príncipe de Viana*, 244, Pamplona, 2008, pp. 339-376.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, "Copón-píxide" en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2008, pp. 18-21.

MOLINIER, Émile, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes*, Paris, 1886.

MONASTERIO ALONSO, Raquel, *Gamiz-Fika, Arrieta y Meñaka: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

MONCHIACENO, Antonio, *Christianae religionis institutionisque domini nostri Iesu Christi et apostolicae traditionis…*, París, 1562.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1998.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan", en *Goya*, 276, Madrid, 2000, pp. 167-175.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "Platería americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 383-404.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La colección de platería de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía", en *Estudios segovianos*, Tomo LII, nº 109, Segovia, 2010, pp. 353-390.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La colección de platería de la iglesia parroquial de San Sebastián de Balisa", en *Estudios segovianos*, 110, Segovia, 2011, pp. 149-182.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, "La colección de platería de la iglesia parroquial de San Sebastián Cobos de Segovia", en *Estudios segovianos*, LV, nº 112, Segovia, 2013, pp. 439-478.

MONTERO ALARCÓN, Alma (coord.), *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, 1999.

MONREAL ZIA, Gregorio, "Tierra de Durango" en *Astola. Ikerketa eta historia*, 3, Durango, 2009, pp. 52-65.

MOREAU, Edouard y JOURDA, Pierre, *Histoire de l'Eglise,* T. XVI, París, 1956.

MORENTE LUQUE, Fernando, *Balmaseda: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2004.

MÓRNER, Magnus, "Inserción del fenómeno vasco en la emigración europea a América", en *Emigración y redes sociales de los vascos en América*, Vitoria, 1966, pp. 15-30.

MORONES, Rubén, "Historia de la plata: su impacto en las antiguas civilizaciones y la sociedad moderna", en *Revista Digital Universitaria*, México, vol. 11, nº 7, 2010.

MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La villa de Marquina*, Bilbao, 1927.

MUGARTEGUI TORRES-VILDÓSOLA, Juan José, *La Colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, 1930.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "El arte mueble del Gótico y del Renacimiento en la Ciudad de Orduña y sus aldeas", en *La ciudad y la memoria*, Orduña, 2002, pp. 52-77.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "La orfebrería neoclásica en Bizkaia: una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 303-315.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Entre Flandes y Castilla. Una aproximación al patrimonio mueble tardogótico en Vizcaya", en GARCÍA, Bernardo José y GRILO, Fernando (coords.), *Ao modo da Frandres. Disponibilidade, innovaçao e mercado de arte na epoca dos descobrimentos. 1415-1580*, Madrid, 2005, pp. 181-191.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Platería neoclásica", en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*, Bilbao, 2006, Cd-Rom.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Lauda sepulcral de María Ibáñez de Uribarren y ¿Ochoa Ortiz de Lariz?", en LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍBARRI, Félix (dir.), El linaje del Canciller Pedro López de Ayala, Vitoria- Gasteiz, 2007, pp. 452-453.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, "Lauda sepulcral de Joan Peris de Ormaegui y Auria Martínez de Ceranga", en LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍBARRI, Félix (dir.), El linaje del Canciller Pedro López de Ayala, Vitoria- Gasteiz, 2007, pp. 454-455.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Bilbao, 2008.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, ESTEBAN, Raúl y ORTEGA, Hektor, *Begoña. Historia, arte y devoción*, Bilbao, 2013.

MUÑIZ PETRALANDA, Jesús y YANIZ ARAMENDIA, Santiago, *Parroquia de San Miguel arcángel. Basauriren arima*, Bilbao, 2018.

MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO, Jesús e IZAGUIRRE LACOSTE, Manu, (coords.), *Monumentos nacionales de Euskadi*, Zamudio, 1985.

NIETO, Manuel y MORENO, Fernando, *Eucharistica Cordubensis*, Córdoba, 1993.

NIEVA SOTO, Pilar, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez,* Jerez, 1988.

NIEVA SOTO, Pilar, *La platería en Jerez de la Frontera en el siglo XVIII*, Madrid, 1992.

NIEVA SOTO, Pilar, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, Rota, 1995.

NIEVA SOTO, Pilar, "Primera aproximación al platero gaditano Juan Antonio Pastor (hacia 1700-1779), en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 587-602.

ODRIOZOLA OYARBIDE, Lourdes, *Construcción naval en el País Vasco, siglos XVI-XIX*, Donostia-San Sebastián, 2002.

OLABARRÍA, Anastasio, *San Antón, escudo de Bilbao*, Bilbao, 1983.

OLABARRIA, Francisco Javier, *Munitibar-Arbatzegi-Gerrikaitz y Mendata: estudio histórico artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

O'NEILL, John P. (ed.), *Enamels of Limoges: 1100-1350*, Nueva York, 1996.

ORBE SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, Mª Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI,* Pamplona, 1998.

ORBE Y SIVATTE, Asunción de, *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2000.

ORBE SIVATTE, Mercedes, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, 2008.

Ordenanzas de la Noble Villa de Bilbao, Bilbao, 1682, accesibles en Fundación Sancho el Sabio, en pdf, http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/8823

Ordenanzas de la Noble Villa de Bilbao (1797), Bilbao, 1797, en pdf en http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/56

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, *Punzones de la platería cordobesa*, Córdoba, 1980.

PAGOETA, Juan de, *Portugalete y su Basílica de Santa María*, Portugalete, 1994.

PAGOETA, Juan de, *Portugalete y su gente*, Bilbao, 1991.

PALACIOS MARTÍNEZ, Roberto, PRADO ANTÚ, Ana Isabel, *Estudio histórico-artístico de la Villa de Bilbao*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 2014.

PALOL, Pedro de, *Bronces hispanovisigodos*, Barcelona, 1950.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús, *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia de Azuay), siglos XVI-XIX*, León, 1989.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús y SALAZAR SIMARRO, Nuria, *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, León, 2008.

PEÑA VELASCO, Concepción de la, "El valor y el sentido de la palabra en el retablo", en *Revista electrónica de estudios filológicos*, IV, Murcia, 2002, en https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 72-73, Valladolid, 2006-2007, pp. 123-147.

PÉREZ MORERA, Jesús, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

PÉREZ MORERA, Jesús, "Formas y expresiones de la platería barroca poblana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXIV, nº 100, México, 2012, pp. 119-170.

PEÑAS SERRANO, Pablo, "El platero toledano Manuel García Reina", en *Anales toledanos*, 38, Toledo, 201, pp. 145-174.

PÉREZ BUENO, Luis, "Antiguos bronces religiosos", en *Anales del Museo del Pueblo Español*, 1, Madrid, 1935, pp. 71-73.

PÉREZ GOIKOETXEA, Eneko, *Estudio histórico-artístico de la villa de Rigoitia*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

PÉREZ GOIKOETXEA, Eneko, *Valle de Trápaga y Ortuella: estudio histórico-artístico*, Monografías de pueblos de Bizkaia, Bilbao, 1995.

PÉREZ GRANDE, Margarita, "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo", en *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, 2004, pp. 118-147.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo carmelitano de Alba de Tormes*, Salamanca, 2017.

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 72-73, Valladolid, 2006-2007, pp. 123-147.

PÉREZ PÉREZ, José Antonio, *Ondarroa: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

PHIPPS Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork*, 1530-1830, New York, 2004.

PICKFORD, Ian (ed.), *Jackson´s hallmarks. English, scottish, irish silver & gold marks from 1300 to the present day*, London, 2004.

PINEDO OTAOLA, Juan Antonio, *Ermua, Mallabia y Zaldibar: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan, "El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco", en *Revista internacional de estudios vascos, 49*, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 173-228.

POISSON, Nicolas-Joseph, *Delectus Actorum ecclesiae universalis*, Lyon, 1706.

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y otros, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, 1968.

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y otros, *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. T. VI, Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria-Gasteiz, 1988.

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y otros, *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria*, *Cuartango,*

Urcabustaiz y Cigoitia, Vitoria-Gasteiz, 1995.

POZO COLL, Patricia Sela del, "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio", en *Anales de Historia del Arte*, nº 16, 2006, pp. 25-58.

PRADO ANTÚNEZ, Ana Isabel, F*orua-Murueta: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

PRADO ANTÚNEZ, Ana Isabel, *Bermeo: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2000.

PRADO ANTÚNEZ, Ana Isabel, *Lekeitio: monografía histórico artística de Lekeitio*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 2004.

PRIETO IBARRONDO, Javier N., *Gautegiz-Arteaga y Kortezubi: estudio histórico-artístico, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

PRIOTTI, Jean-Philippe, *Bilbao y sus mercaderes en el siglo XVI*, Bilbao, 2005.

PUERTA ROSELL, Mª Fernanda, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2005.

QUILES GARCÍA, Fernando, "De yangüeses y otra gente en la conducta de plata (Sevilla, 1650-1675)", en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 146-160.

RAMOS ALFONSO, Ramón, "La fiesta del Corpus en la Marchena barroca. Escenografía y elementos simbólicos", en *Revista de Marchena*, Sevilla, 2007, pp. 113-131.

RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Busturia: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Sestao: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1997.

RAMOS LARRIBA, Cipriano, *Portugalete: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

RAMOS MARTÍN, Felipe, *Monografía de la anteiglesia de Arrigorriaga*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

REAU, Louis, *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, 1997.

REDONDO CANTERA, Mª José, "Cuatro siglos de platería en Baltanás. La colección de la iglesia parroquial de San Millán", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 68, Palencia, 1997, pp. 295-358.

REDONDO PARES, Iban, "Mercaderes de arte, arte para mercaderes. El mercado artístico durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)", en VV.AA., *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval, Madrid, 2015 (en prensa).

REGUERA, Iñaki, "Poder inquisitorial: el control de la costa y la defensa de la ortodoxia en la ría del Nervión", en *Poder, pensamiento y cultura en el Antiguo Régimen, colección Lankidetzan*, 23, Donostia-San Sebastián, 2002, pp. 79-98.

REGUERA ACEDO, Iñaki, "Espectáculos y diversiones públicas en Bilbao a finales de la Edad Moderna: toros, teatro y fiestas reales", en Sancho el Sabio, nº 18, Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 11-38.

REMENTERIA FERNÁNDEZ, Arantza, *Arantzazu y Artea: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, 1956.

ROBERTS, Benjamin, THORNTON, Christopher y PIGOTT, Vincent, "Development of metallurgy in Eurasia", en *Antiquity*, vol. 83, Durham, 2009, pp. 1012-

1022.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La campanilla de Malinas del convento de la Concepción de Guadix", en *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, Guadix (Granada), 2005, nº 18, pp. 175-184.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, pp. 13-27.

RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, "Descripción sumaria de la villa de Lequeitio, 1740", en *Estudios Vizcaínos* 2, pp. 259-332, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, Bilbao, 1970.

RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*, Donostia-San Sebastián, 1990.

ROSENBERG, Marc, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt, 1922.

ROYO RUÍZ, Marco Alfredo., *Zalla: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

ROYO RUÍZ, Marco Alfredo, *Gordexola: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 2002.

RUETTE, Monique de: "La lame funéraire en laiton de la famille de Goux", en *Bulletin des Musées royaux d´art et d´historie*, número X, 1994, pp. 121-161.

RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, "Las aportaciones artísticas de Filipinas", en *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, III, artes plásticas, Granada, 2005, p. 13, en www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/ana1.pdf

SAN GREGORIO DE TOURS, *Historiæ ecclesiasticæ Francorum*, Libri decem, Paris, 1838, en https://archive.org/stream/sanctigeorgiiflo02greg#page/n5/mode/2up

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los Arfes: escultores de plata y oro (1501-1603),* Madrid, 1920.

SANTAMARIA ALONSO, Raquel, *Muxika: historia y patrimonio monumental*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, nº 22, Sevilla, 2012, pp. 89-111.

SAN VICENTE, Ángel, *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, 1976.

SANZ IRAETA, Francisco Javier, *Lemoa, Bedia: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1996.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, "La orfebrería en la América española", en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, v. 2, Huelva, 1981, pp. 293-304.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII" en TORRES, Bibiano y HERNÁNDEZ, José J., *Andalucía y América en el siglo XVII: actas de las III jornadas de Andalucía y América*, v. 2, Sevilla, 1985, pp. 17-30.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914,* Sevilla, 1996.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000.

SANZ SERRANO, Mª Jesús, "Características diferenciales de la plata labrada en el Barroco iberoamericano" en *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 186-199.
SANZ SERRANO, Mª Jesús, "El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península" en *Goya: revista de Arte*, nº 293, Madrid, 2003, pp. 103-114.

SANZ SERRANO, Mª Jesús y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI,* Sevilla, 2013.

SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Carranza: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1998.

SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Areatza-Villaro: estudio histórico-artístico*, *Monografias de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2003.

SARATXAGA GARAI, Aranzazu, *Lanestosa: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2004.

SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, 2007.

SELING, Helmut, *Die Augsburger Gold-und Silberschmiede. 1529-1868*, Munich, 2007.

SESMERO CUTANDA, Enriqueta, *Amorebieta-Etxano, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1994.

SESMERO CUTANDA, Enriqueta y ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, Javier, "La estructuración del territorio en la Bizkaia medieval: ensayo de interpretación", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, t. 17, Madrid, 2004, pp. 533-542.

SESMERO PÉREZ, Francisco, "Laudas sepulcrales del Renacimiento vizcaíno", en *Zumarraga*, nº X, 1953, pp. 66-70.

SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954.

GARCÍA GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum, VIII*, Madrid, 2007.

SINGUL, Francisco y SUAREZ José (eds), *Hasta el confín del mundo: diálogos entre Santiago y el mar*, Vigo, 2004.

SILVÁN LÓPEZ-ALMOGERA, Leandro, "Don Pedro Bernardo Villareal de Berriz, un precursor de Peñaflorida", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 41, nº 3-4, Donostia-San Sebastián, 1985, pp. 523-529.

SMITH IBARRA, Manuel Mª, "Modo de albergar en nuestra provincia la Sagrada Eucaristía y noticias de las arquillas y ciborios que han existido en Vizcaya" en *Zumarraga*, 5, 1956, pp. 25-34.

SOLANO, Jesús, *Textos eucarísticos primitivos*, Madrid, 1952.

SUÁREZ, Luis, *La construcción de la cristiandad europea*, Barcelona, 2008.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Jesús, "El holandés Waghenaer y la construcción de su carta náutica del golfo de Vizcaya", en *XIV Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica*, Santander, 2002.

TARDY, Maurice (ed.), *Les Poinçons de garantie internationaux pour l'argent,* Mayenne (Francia), 2004.

TAULLARD, Alfredo, *Platería sudamericana*, Buenos aires, 1968.

TEJADA VIZUETE, Francisco, *La plata en la catedral de Badajoz*, Badajoz, 1988.

TEJADA VIZUETE, Francisco, *Platería y plateros bajoextremeños (siglos XVI-XIX),* Mérida, 1998.

TEÓFILO LOMBARDO, *De Diversis Artibus*, Londres, 1847 (facsímil).

TINEO TINEO, Primitivo, "La recepción de Trento en

España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 5, Pamplona, 1996, pp. 241-296.

TIXIER, Frederic, *La monstrance eucharistique. XIII-XVI siècle*, Rennes, 2014.

TORRECILLA GORBEA, Mª José, *Monografía histórico-artística de la anteiglesia de Gorliz*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1994.

TORRES DELLA PINA, José y MÚJICA (eds.), Victoria, *Plata y plateros del Perú*, Lima, 1997.

TORRUBIA, Joseph, *El hijo de Beasain San Martín de la Ascensión y Loinaz*, Madrid, 1742, en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000094057&page=1

TORRUBIA ELIAS, Nerea, ROMANO VALLEJO, María, *Loiu y Sondika: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2004.

TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Art du laiton. Dinanderie*, Namur (Bélgica), 2005.

TRENS, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.

TRUEBA Y DE LA QUINTANA, Antonio de, "El árbol de Guernica", en revista *Euskara*, nº 5, Donostia-San Sebastián, 1882, pp. 23-32.

URIARTE GARCIA, Mª Angela, *Plentzia: estudio histórico-artístico*, *Monografias de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 2004.

URKIZA, Julen, *Los carmelitas en Larrea. Tres siglos de vida e historia (1712-2017)*, Donostia-San Sebastián, 2012.

URRIOLABEITIA, Amancio de, "Las laudas de Lekeitio", en *Euzkerea*, número 23, 1933, pp. 470-473 reed.:"Las laudas en la basílica de Santa María de Lequeitio", en *Vida vasca: su industria, comercio y costumbres*, nº40, 1963, pp. 253-255.

URQUIZA, Vicente de, *Iglesia parroquial de Santa María de Lequeitio,* Bilbao, 1985.

VALIENTE TIMÓN, Santiago, "La fiesta del "Corpus Christi" en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna", en *Ab Initio*, nº 3, Madrid, 2011, pp. 45-57.

VALVERDE PEÑA, José Ramón, *La pieza: Custodia de la iglesia de San Vicente de Sodupe (Güenes),* Museo de las Encartaciones, Bilbao, 1996.

VAN BELLE, Ronald, *Laudas flamencas en España*, Bilbao, 2010.

VARGAS ALONSO, Francisco Manuel, *Berango, Leioa: estudio histórico-artístico*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1997.

VÁZQUEZ, Pedro, "Tríptico (propiedad de D. Tomás de la C. y Salcedo)", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. 1, cuaderno 1, Bilbao, 1909, pp. 30-32.

VÁZQUEZ, Pedro: "Una excursión a Elorrio", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, nº II, 1910, sp.

VEIGA ROMERO, Ana María, "Campanillas. Pieza del mes, abril 2007", en Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, en http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2007_04esp.pdf

VELILLA IRIONDO, Jaione, *San Miguel de Basauri: historia y arte*, *Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, 1993.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, 1996.

VV.AA., *Bildumen gida / Guía de colecciones. Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco*, Bilbao, 2002.

VV.AA., *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, 1989.

VV.AA., *El arte de la platería mexicana. 500 años*, México, 1989.

VV.AA., *El fulgor de la plata,* Sevilla, 2007.

VV.AA., *El galeón de Manila*, Madrid, 2000.
VV.AA., *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550*, New York, 1986.

VV.AA., *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, 2013.

VV.AA., *La Catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000.

VV.AA., *La platería en la época de los Austrias mayores en Castilla y León,* Valladolid, 1999.

VV.AA., *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do norte de Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, 1997.

VV.AA., *Oro y plata. El resplandor de América*, Santiago de Chile, 2010.

VV.AA., *Perú: indígena y virreinal*, Barcelona, 2005.

VV.AA., *Plata de los Andes,* Lima, 2018.

WATTENBERG GARCIA, Eloísa, "Plato limosnero" en *Las edades del hombre. Memorias y Esplendores*, Palencia, 1999, p. 101.

WATTENBERG GARCIA, Eloísa, *Colección de platería. Museo de Valladolid*, Valladolid, 1999.

WIENER, Luis, *Manual del artífice joyero*, Barcelona, 1954.

YARZA LUACES, Joaquín, "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 143-150.

YARZA LUACES, Joaquín, *Los reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el Rey*, Madrid, 2003.

YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *La basílica de Santiago*, Bilbao, 1950.

YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.

YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Escudos de Vizcaya*, Bilbao, 1967.

YBARRA y BERGÉ, Javier de, "Vizcaínos en Brujas", en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, VIII, cuadernos 3º y 4º, Donostia-San Sebastián, 1952, pp. 345-356.

ZABALA LLANOS, Marta, *Dima: monografía histórico-artística*, *Monografías de pueblos de Bizkaia,* Bilbao, 1992.

ZABALA URIARTE, Aingeru y GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, Domingo (dirs.), *Monumentos de Bizkaia*, Bilbao, 1987.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", en *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 73, Bilbao, 1996, pp. 139-152.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo neoclásico en Bizkaia*, Bilbao, 2003.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

Autores de material gráfico

Fotografías (nº inventario):

Ángel Gómez Lozano (Museo de Arte Sacro de Bilbao): 002, 005, 008, 010, 011, 015, 017, 019, 021, 023, 024, 029, 030, 032, 033, 034, 039, 040, 041, 042, 043, 047, 049, 053, 057, 058, 059, 060, 061, 063, 064, 065, 066, 070, 075, 076, 077, 078, 080, 081, 083, 090, 091, 093, 096, 098, 102, 106, 109, 111, 116, 118, 121, 124, 133, 136, 137, 140, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 162, 163, 165, 167, 168, 172, 178, 179, 189, 190, 193, 195, 203, 206, 208, 209, 214, 217, 218, 221, 224, 226, 228, 231, 233, 240, 241, 243, 245, 249, 251, 253, 254, 255, 259, 261, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 286, 287, 288, 289, 290, 297, 300, 310, 311, 313, 316, 321, 322, 323, 324, 328, 333, 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 350, 351, 352, 357, 358, 360, 361, 362, 369, 372, 377, 378, 379, 381, 384, 385, 387, 390, 402, 404, 407, 411, 412, 413, 418, 420, 422, 424, 430, 440, 445, 447, 450, 452, 453, 458, 460, 461, 465, 466, 482, 490, 498, 500, 505, 506, 507, 511, 513, 514, 519, 527, 528, 533, 536, 537, 540, 544, 545, 549, 552, 553, 554, 555, 557, 559, 560, 561, 563, 567, 568, 570, 571, 572, 574, 576, 577, 580, 581, 583, 587, 590, 591, 592, 593, 596, 597, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 612, 614, 617, 618, 620, 621, 624, 632, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 647, 649, 651, 652, 654, 656, 657, 659, 660, 665, 670, 672, 673, 674, 675, 677, 678, 680, 682, 685, 688, 690, 691, 692, 693, 694, 697, 698, 701, 703, 706, 709, 710, 711, 713, 720, 724, 725, 726.
01-M, 02-M, 03-M, 04-M, 09-M bis, 11-M, 12-M, 13-M, 16-M, 20-M, 21-M, 23-M, 24-M, 30-M, 31-M, 38-M, 39-M, 42-M, 43-M, 44-M, 46-M, 47-M, 48-M, 49-M, 50-M, 53-M, 54-M, 55-M, 56-M, 57-M, 58-M, 59-M, 60-M, 71-M, 81-M, 82-M, 83-M, 84-M, 85-M, 92-M.

Pablo González González: 006, 027, 045, 046, 050, 062, 067, 068, 069, 071, 072, 073, 074, 082, 085, 086, 087, 088, 089, 092, 095, 097, 099, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 110, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 156, 160, 161, 164, 166, 170, 171, 173, 176, 177, 182, 184, 186, 187, 188, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 210, 211, 213, 216, 219, 220, 222, 223, 225, 227, 229, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 244, 246, 248, 250, 252, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 291, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 312, 314, 315, 318, 325, 326, 327, 329, 331, 338, 339, 345, 348, 349, 353, 354, 355, 356, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 382, 383, 386, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 403, 405, 408, 409, 410, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 441, 442, 444, 446, 448, 451, 454, 455, 456, 457, 459, 462, 463, 464, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 502, 503, 504, 508, 509, 512, 515, 516, 517, 518, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 530, 531, 532, 534, 535, 538, 539, 541, 543, 546, 547, 548, 550, 551, 556, 558, 562, 564, 565, 566,

569, 578, 584, 585, 586, 588, 589, 598, 607, 608, 610, 611, 615, 619, 622, 623, 627, 628, 629, 630, 631, 634, 635, 636, 646, 648, 650, 655, 658, 661, 666, 667, 668, 669, 671, 676, 679, 681, 683, 684, 686, 687, 689, 695, 696, 699, 700, 702, 704, 705, 707, 708, 712, 714, 721, 723.
08-M, 09-M, 10-M, 14-M, 15-M, 17-M, 22-M, 27-M, 29-M, 34-M, 35-M, 36-M, 37-M, 40-M, 41-M, 45-M, 51-M, 52-M, 61-M, 62-M, 63-M, 64-M, 67-M, 69-M, 73-M, 74-M, 75-M, 78-M, 80-M, 86-M, 89-M, 91-M, 93-M, 95-M, 96-M, 97-M.

Raquel Cilla López: 055, 112, 169, 174, 180, 183, 215, 242, 272, 327 bis B, 327 bis A, 380, 399, 400, 401, 438, 443, 471, 481, 510, 542, 594, 595, 606, 609, 613, 616, 625, 645, 653, 663 bis, 669 bis, 671 bis, 718, 722.
06-M, 18-M, 19-M, 25-M, 26-M, 28-M, 32-M, 33-M, 35-M bis, 65-M, 66-M, 68-M, 70-M, 72-M, 76-M, 77-M, 79-M, 87-M, 88-M, 90-M, 94-M, 98-M.

Aurelio Á. Barrón García: 001, 004, 007, 009, 012, 013, 014, 018, 020, 022, 026, 028, 036, 044, 048, 051, 052, 056, 079, 094, 108, 134, 175, 181, 212, 230, 247, 256, 308, 317, 319, 332, 334, 346, 406, 449, 483, 501, 573, 575, 579, 61-M bis, 85-M bis.

Jesús Muñiz Petralanda: 338 bis, 340 bis, 355 bis, 581 bis, 655 bis, 664 bis, 695 bis.

Santi Yaniz Aramendia: 060 bis, 626.

María Urrutikoetxea Barrutia: 633.

Euskal Museoa. Museo Vasco de Bilbao: 605, 664, 05-M,

Museo de Las Encartaciones: 662, 663.

Museo de Bellas Artes de Bilbao: 054, 07-M.

Museo Nacional de Artes Decorativas: 715, 717.

Museo de Navarra: 016.

Colección Várez-Fisa (Madrid): 084.

Colección Alorda-Derksen (Barcelona): 330.

Colección Hernández-Mora Zapata (Alicante): 582.

Ilustraciones (nº página):

Jorge Moreno Higuera: 116, 118, 119, 121, 123.

Iker Mugarra San Martín: 156, 161, 168, 194, 203, 209, 214, 221, 222, 232, 247, 258, 261, 273, 275, 282, 321, 336, 405.

María Urrutikoetxea Barrutia: 134, 188, 192, 197, 243, 253, 296, 302, 303, 319, 373, 392, 396, 402.

Un registro bibliográfico de esta obra puede consultarse en el catálogo de la Biblioteca General del Gobierno Vasco:
https://www.katalogoak.euskadi.eus/katalogobateratua

Edición: 1ª, en esta editorial, septiembre 2022 • © Administración General de la Comunidad Autónoma Vasca. Departamento de Cultura y Política Lingüística • Internet: www.euskadi.eus/publicaciones • Edita: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia - Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco (Donostia-San Sebastián, 1 - 01010 Vitoria-Gasteiz) • ISBN obra completa: 978-84-457-3664-7 • ISBN Tomo I: 978-84-457-3665-4