

## EL ECLECTICISMO EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA A FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

ROSA MARTIN VAQUERO

Las obras de arte como cualquier manifestación humana no se pueden, desde mi punto de vista, analizar con rigor sin tomar en consideración la base ideológica que las acoge. Esto se refleja en la confección de los objetos artísticos. La revolución que se verificó en las realizaciones artísticas a comienzos del siglo XIX tuvo dos causas iniciales: el repertorio estético medieval y el florecimiento del romanticismo individualista. En las artes decorativas surge el eclecticismo que responde a una libre utilización de los estilos del pasado, que caracteriza en particular a gran parte de la producción de los países occidentales a partir de los años 1830-1850 y hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta corriente estética que admira las obras maestras de todos los tiempos y estilos, centra su triunfo en la segunda mitad del siglo XIX <sup>1</sup>.

El eclecticismo en las obras de orfebrería española surge a partir de la ruptura del formalismo original y el cambio de mentalidad que se había experimentado por la coexistencia entre la ideología burguesa y las viejas clases del Antiguo Régimen que representaban posiciones estéticas diferentes. De ahí que el eclecticismo fuera defendido por la burguesía romántica, ésta se oponía al clasicismo, consecuencia del rechazo del academicismo y las connotaciones absolutistas que contenía <sup>2</sup>.

Las obras de orfebrería alavesa que se conservan de este período son muy numerosas. Responden a obras de todas las corrientes "neo": góticas, renacentistas, barrocas, clásicas que junto a las corrientes románticas se realizan, sobre todo, en el último tercio del siglo XIX y comienzos del siglo XX <sup>3</sup>. Observamos que el material empleado para su realización no es solamente la plata sino diversas aleaciones que luego se plateaban <sup>4</sup>.

Hemos de decir que la orfebrería realizada en los talleres alaveses siguió fiel a los modelos neoclasicistas que perduraron junto con las nuevas corrientes hasta casi finalizar el siglo, las marcas estampadas en las obras del taller de los Ullivarri -tres generaciones- y de otros plateros vitorianos de este siglo que viven hasta las primeras décadas del siglo XX -Argandoña, Herrero, Briones, etc...,- nos lo demuestran <sup>5</sup>. El romanticismo también fue una corriente aceptada por los plateros alaveses pero sin abandonar del todo los modelos neoclásicos <sup>6</sup>.

Es de destacar que pese a la cantidad de piezas de modelos neogóticos, neorenacentistas y eclécticas existentes, la mayoría no son obras alavesas; responden a modelos foráneos, en su mayor parte a talleres franceses, concretamente parisinos que se dedi-

caron a la exportación de este tipo de piezas. A través del análisis tipológico y formal de algunas de estas obras veremos las tendencias que presenta esta orfebrería: modelos más generalizados, iconografía y motivos decorativos. Destacaremos, además, las repercusiones que la industria tuvo en la platería de estos momentos y el gran auge religioso que se vivió en esta ciudad con motivo de la erección como Diócesis con las repercusiones que esto tuvo en los objetos de culto <sup>7</sup>.

En cuanto al aspecto estilístico hay que ponerlo en relación directa con el gusto de la época finisecular decimonónica, pues se trata de una manifestación más del carácter del momento. El papel de los albunes de modelos, dibujos y grabados, destinados a los artistas y a sus clientes, son suficientes para apreciar el desarrollo de esta corriente <sup>8</sup>.

Damos a conocer, como ejemplo de este tipo de obras, siete piezas de platería que se conservan en Vitoria y Alava -una custodia, un copón y cinco cálices- realizadas en este período:

Comenzaremos con la *custodia* de la parroquia de Langarica (Alava). Responde esta pieza a una custodia de mano tipo sol, es de plata sobredorada con aplicaciones en metal y vidrios alrededor del viril, mide 64 cm. de alt. y 17 cm. de diámetro pie. Fig. 1.

Es de pie circular con ancho borde vertical y pequeña moldura que se continúa en una pestaña plana, decorada por una cenefa festoneada con surcos en su interior a la que sigue un cuerpo troncocónico elevado, éste a su vez decorado con tres ramos formados por grandes hojas trilobuladas, retalladas, sobre fondo picado y separadas entre sí por roleos con pequeña piña que simulan la cola de tres animales fantásticos con alas, sobrepuestos y fundidos, cuya cabeza sirve de sostén a la pieza a modo de patas <sup>9</sup>. Un pequeño baquetón da paso al nudo de manzana con moldura en medio y adornado con hojas, abultadas, en la parte superior e inferior; el astil de cuello alto cilíndrico con decoración geométrica y molduras lisas; sobre éste un cuerpo moldurado en el que se asienta el sol expositor, decorado a su vez por un motivo vegetal de hojas a cada lado con piña en la parte superior y dos grandes roleos, uno a cada lado <sup>10</sup>. El viril de borde recto adornado con doce vidrios, enmarcado por una orla de nubes, y sobrepuestos de espigas de trigo y uvas, así como un cerco de rayos, éstos han abandonado el diseño geométrico, siendo sustituidos por otros biselados de longitud variable, rectos y flameados, entre ellos cuatro ángeles, sobrepuestos, con las alas cruzadas hacia abajo, dos a cada lado <sup>11</sup>. Rematando toda la estructura aparece la cruz que parte del cerco de nubes, con flameros, rodeada por un aro y con remates de hojas que encierran pequeñas piñas en los extremos.

Este tipo de obra, por lo general, se caracteriza por el anonimato, debido a que los modelos eran copiados por los distintos centros. En cuanto al material utilizado vemos como en esta pieza se ha empleado la plata junto con otros materiales, pues la cruz de remate y los adornos sobrepuestos son de metal sobredorado <sup>12</sup>.

El eclecticismo se acentúa en esta pieza; observamos como coexisten varios elementos decorativos de origen espaciotemporales diferentes y fusionados al haber sido descontextualizados de sus marcos originales. En el pie, los tres animales sobrepuestos responden a modelos medievales, utilizados en el Renacimiento como adornos decorativos, en esta custodia vemos que además del carácter decorativo son utilizados a modo de patas donde se asienta la pieza; pero la forma y decoración interior de la peana está más en la línea del academicismo neoclásico. El nudo de manzana achatada y el astil son propios de los modelos góticos <sup>13</sup>. El sol expositor deriva de los modelos rococós con gran recargamiento de nubes alrededor del viril y motivos eucarísticos, así como el

cercos de rayos viselados -rectos y flameados- empleados ya en el barroco a los que se le añaden los cuatro angelitos con alas cruzadas <sup>14</sup>. La cruz de remate sigue una composición de modelos más acordes con esta época y perdurará en el siglo siguiente.

También en esta parroquia se conserva un juego *cáliz* y *copón*, en las que la tipología y decoración son características de las obras eclécticas. El cáliz mide: 23 cm. de alto, 9,5 cm. de diámetro copa, y 14 cm. diámetro pie; el copón: 29 cm. de alto, 11 cm. diámetro copa y 14 cm. diámetro pie. Fig.2

El *copón* tiene pie circular, con pestaña adornada con una cadeneta de ovas que se continua en una peana cóncava decorada por una cenefa en la parte superior, formada por grupos de trifolias unidas y retalladas, se remata por una superficie cóncava tronco-cónica elevada, con borde de esferillas, esta última se decora con cuatro medallones que enmarcan cuadrilóbulos con espigas, coronados por hojas de acanto y enlazados por un friso de doble borde que sirve de unión, decorado en su interior con puntas de diamante a ambos lados, se adorna la parte superior con motivos vegetales de hojas y en la parte inferior con espigas formando ramos, la zona superior del pie es lisa. El astil es corto, formado por una moldura esférica con dos cuellos que recogen el nudo, éste en forma de manzana con franja de pequeñas ovas que lo divide a la mitad, con decoración a ambos lados similar a la del pie. La copa semiesférica ornamentada con un friso ondulado a modo de cenefa y lazadas entre ramos de espigas, en la parte inferior motivos vegetales. La tapa de superficie convexa, de borde moldurado con esferillas, la decoración a base de espigas y motivos vegetales similares a la copa; en la parte superior una moldura elevada con diferentes alturas de bordes rectos sirve de pie a una cruz ensanchada con remates florenzados.

Forma juego con un *cáliz* de copa acampanada lisa y la subcopa, sobrepuesta, con los mismos motivos decorativos que el copón. La copa del cáliz es de plata sobredorada, al igual que el interior de la copa y tapa del copón, pues el material noble se reservaba para las partes en que tenían que ser depositadas las especies sagradas. El resto de las piezas en sobredorado responden a material de inferior calidad <sup>15</sup>.

Estas piezas muestran un estilo ecléctico, alejado ampliamente del neoclasicismo imperante. De alguna manera el artífice tomó elementos neogóticos como la manzana y la copa del cáliz e incluso la decoración aunque muy evolucionada. Es pieza simple de cuerpos elementales y falta de molduración, su geometrismo de serie no presenta atractivo alguno, se acentúa en ella un cierto aire fabril, propio de las piezas de esta época <sup>16</sup>.

En el convento de las Madres Brígidas de Vitoria, se guardan dos *cálices* de plata sobredorada y esmaltes, labrados en talleres parisinos. Los dos modelos presentan una tipología similar pero con características diferentes; en uno de ellos destacan las formas goticistas en su ornamentación y el otro está recubierto de filigrana gruesa. Figs. 3 y 4.

El primero mide 25,5 cm. de alto, 8,4 cm. de diámetro copa y 16,5 cm. de diámetro pie. Tiene pie lobulado, con reborde liso y superficie cóncava elevada, remarcada por dos molduras de borde redondeado; la peana con elevación central tronco-cónica, está decorada con tres medallones circulares esmaltados que representan: Corazón de Jesús, Corazón de María y San José con el Niño, recercados con un cordón sogueado, entre ellos cabezas de ángeles con alas cruzadas <sup>17</sup>, se complementa con dibujos geométricos de superficies lisas y bruñidas. El astil se inicia con moldura convexa decorada con puntas de diamante, está formado por dos cuellos prismáticos con dibujos geométricos en sus caras; el nudo en forma de manzana, decorado con seis besantes romboidales con iniciales y anagramas en su interior. La copa acampanada y lisa con borde superior

mate y la subcopa decorada con crestería gótica sobrepuesta, formada por flores y hojas con remate en finas cardinas. Resalta los contrastes de las superficies lisas y bruñidas.

No le hemos apreciado marcas. La tipología que presenta responde a los modelos de exportación francesa de tendencia neogótica con elementos decorativos de carácter arquitectónico y esmaltes. El neogoticismo de este cáliz es una recreación de modelos de época gótica, en sus partes fundamentales -la copa, el nudo e incluso el pie- siguen esta tendencia. La copa responde a los modelos tardíos del gótico en el que los perfiles se van haciendo más cilíndricos; en cambio la subcopa, sobrepuesta, formada por elementos decorativos a base de hojas lanceoladas caladas y unidas de las que salen seis arcos conopiales que recogen en su interior cuadrifolias caladas, con rosetas flordelisiadas entre los arcos y como remate una crestería de finas cardinas que los bordean, modelo a imitación de las arquitecturas neogóticas que se realizan en esta época. El astil exagonal y el nudo de manzana achatada con besantes, siguen las mismas tendencias góticas.

Las puntas de diamante, a modo de subnudo, que marcan el arranque del astil son elementos decorativos empleados ya en el período barroco. El basamento de gran desarrollo sigue las características de los cálices lobulados góticos pero su decoración responde ya a modelos más avanzados. Los ángeles de alas cruzadas, a los que ya se ha aludido, aparecen en el siglo XVIII y los esmaltes que presenta, rodeados de fino sogueado, son propios de finales del siglo XIX y se continúan en el XX <sup>18</sup>. El florecimiento de este estilo debe mucho a las corrientes del romanticismo nacionalista que hizo que en toda Europa Occidental se restauraran y construyeran edificios y piezas inspiradas en los modelos góticos.

El segundo *cáliz* no nos deja lugar a dudas en cuanto a su origen, lleva estampadas dos marcas en la parte superior de la copa: cabeza de Minerva en contorno ochavado y el punzón A/CABARET, en rombo, en la parte interior del pie lleva estampado un sello con el nombre del taller de París. Está elaborado en plata sobredorada con esmaltes y vidrios; mide 27,5 cm. de alto, 10 cm. de diámetro copa y 16 cm. de diámetro pie.

El pie es de perfil sinuoso y elevado, en el borde cenefa festoneada incisa y bordeado de ovas con franja de filigrana muy fina; peana con superficie gallonada y con decoración de cuadrilóbulos esmaltados de colores muy finos que representan: San José, La Virgen, Cristo y San Juan, rodeados de una filigrana con decoración vegetal de roleos y piñas, a su vez los gallones están contorneados por una cenefa incisa a base de emes con puntito en el centro. El astil se inicia con moldura convexa, está formado por dos cuellos cilíndricos con decoración vegetal y nudo de manzana con cuatro besantes circulares, con cabezas de angelitos alados en su interior, cubiertos de esmaltes traslúcidos, bordeados por una fina sarta de esferillas y cordón sogueado, entre las medallas motivos lobulados a ambos lados que encierran ramitos de tres piñas. La copa acampañada y lisa y la subcopa con la misma decoración que el pie y remate de crestería gótica, en los cuatro cuadrilóbulos esmaltados representaciones de: El Nacimiento, y las virtudes, Fé, Esperanza y Caridad, alrededor entre la decoración la siguiente inscripción: "HIC: EST: ENIM: CALIX SANGUINIS: MEI:" en caracteres góticos, rematando el conjunto roleos enfrentados y piñas.

Lleva las dos marcas en la copa, la primera de exportación francesa utilizada en el período comprendido entre 1840 y 1879 y la segunda del artífice A/CABARET, en rombo <sup>19</sup>. En el reverso del pie lleva un sello que nos aclara aún más su procedencia: "*Societe catholique/ rue du vieux Colombiere/ A/ CABARET/ Paris*" <sup>20</sup>. Esta sociedad, y

otras semejantes, se encargaron de difundir por el mundo todo tipo de objetos litúrgicos con estas características <sup>21</sup>.

El modelo tomado de los antiguos cálices del siglo XV responde en general a la tendencia neogótica que a mediados del siglo XIX y por influencia del romanticismo, que propugnaba el ideal religioso vivido en la época gótica, se puso de moda en todos los países; a ello contribuyó el desarrollo de las técnicas del grabado y el troquelado, que permitieron reproducir fácilmente los elementos decorativos del estilo gótico y provocaron, en parte, el resurgimiento de la decoración en los objetos de plata. Este resurgir del pasado se mantuvo con más o menos acierto hasta bien entrado el siglo XX. En cuanto al material empleado fue disminuyendo, poco a poco, la ley de la plata empleada <sup>22</sup>.

Destaca en este cáliz el recargamiento de decoración en toda la pieza, a excepción del astil formado por cuatro columnillas cilíndricas lisas que nos indican la desaparición de la gramática plateresca por este tipo de molduras de contornos rectos. La evolución en los elementos decorativos nos muestra el eclecticismo propio de estas obras: el cordoncillo de ovas y las cenefas incisas, propias del período anterior neoclásico, los vidrios de colores a modo de carbujeones, empleados en el barroco, las piñas mezcladas en la decoración y sobre todo la iconografía representada en los medallones de esmaltes, estos además colocados en las tres partes del cáliz, rompen los esquemas decorativos góticos; responden a los gustos de las nuevas tendencias de la época que perdurarán en el período siguiente <sup>23</sup>.

El cáliz de la parroquia de Alaiza (Alava), es de plata en su color con la copa sobredorada; sus medidas son: Alto 23'5 cm., diámetro copa 9'3 cm. y diámetro pie 14 cm. Fig. 5.

Tiene el pie circular y escalonado en tres zonas: la primera con pequeña pestaña que da paso a un zócalo recto y liso, la segunda de superficie cóncava y la tercera elevada con cuerpo troncocónico, ésta última decorada con tres medallones circulares en los que se inscriben otros cuadrilóbulos con los siguientes adornos abultados: un corazón con llamas, un cáliz y un ánora, se alternan con cabezas de querubes, sobrepuestos, con alas cruzadas <sup>24</sup>; se complementa con grandes hojas de acanto que enmarcan estos motivos. El astil es cilíndrico, adornado con incisiones de cuadrilóbulos y el nudo en forma de manzana con gallones incisos, compartimentados arriba y abajo, separados por un friso decorado con motivos geométricos. La copa acampanada y lisa, con una franja mate en la parte superior, a modo de adorno; la subcopa, sobrepuesta, decorada con gallones recercados y calados en su parte inferior, sobre éstos un zócalo formado por dos estrechas molduras con remate festoneado, se decora en su interior con trifolias enfrentadas, y cuadrifolias enmarcadas en un círculo, todas ellas caladas a modo de cenefa. Presenta una estética equilibrada y agradable.

Este cáliz en su estructura sigue la estética neorrenacentista, la disminución del basamento, respecto a los anteriores, hace que apreciemos un mayor equilibrio entre sus partes. La presencia de rasgos heredados del gótico final se manifiesta, sobre todo, en los motivos decorativos pero estos muy evolucionados. La copa, al igual que los modelos anteriores, tiene ya un perfil cilíndrico-cónico de acuerdo con modelos del gótico tardío. La subcopa, sobrepuesta, de menor altura que la de los cálices anteriores, donde se combinan gallones calados en la parte inferior con una franja decoradas por trifolias y cuadrifolias enmarcadas, como remate un fino festoneado. El astil cilíndrico y el nudo lenticular aplastado, dividido en dos partes por un estrecho friso entre molduras, con decoración incisa de motivos geométricos sigue los modelos de esta estética.

En la peana los medallones recuerdan los cálices góticos pero los motivos iconográficos representados -corazón con llamas, cáliz y áncora- son propios de los gustos del momento; entre ellos tres angelitos barrocos, con alas cruzadas, estos siguen el mismo modelo del cáliz del convento de las Madres Brígidas, anteriormente descrito, todos ellos enmarcados entre grandes hojas de acanto estilizadas <sup>25</sup>.

Y finalmente cierra este estudio el *cáliz* de la parroquia de San Millán de Ali, es de plata en su color pero presenta restos de haber estado sobredorado; mide 23 cm. de alto, 9 cm. de diámetro copa y 13 cm. de diámetro pie. Fig. 6.

Tiene pie circular, de borde moldurado con pestaña convexa y peana cóncava, dividida en seis campos que se continúan en un cuerpo tronco-cónico alargado, de perfil cóncavo, decorado por seis lóbulos triangulares formados por seis grandes hojas, de punta de lanza, que alternan con los seis espacios lobulados sobre fondo de lustre, en los que se representan símbolos pasionales -escaleras y lanza, dos bastones cruzados, servicio de lavabo, jarro de flores y cruz florenzada- esta última dos veces repetida. El astil formado por dos cuellos cilíndricos decorados con pequeñas florecitas incisas y con nudo esférico de seis flores afrontadas, retalladas y enmarcadas en rombos, sobre fondo de lustre, formados por hojas enfrentadas con separación en el centro. La copa acampanada y lisa con un anillo inciso en la parte superior, a modo de adorno; la subcopa, sobrepuesta, decorada con hojas de marcada separación en el centro a modo de las del pie, alternando éstas con ramitos de trifolias lisas con hojas caladas, todo ello estampado. La combinación de los fondos lisos con las superficies bruñidas le dan un mayor realce a la pieza.

No se le han apreciado marcas, pero como los anteriores, es obra ecléctica, más de acorde con la estética renacentista, al igual que el cáliz de Alaiza; tiene mayor arraigo en lo que se refiere a la tradición gótica, repite miméticamente el modelo en el que se inspira como en el nudo esférico con decoración fitomorfa. La copa sigue el modelo cilíndrico-cónica y la subcopa, sobrepuesta, formada por decoración vegetal de hojas y flores que hacen que el remate semeje a una crestería gótica. En la peana acucharada se representan símbolos pasionales característicos de la iconografía renacentista. La simplicidad de las hojas, dispuestas en el pie y subcopa, serán modelos muy utilizados en las piezas de orfebrería, incluso hasta el segundo cuarto del siglo XX <sup>26</sup>.

Como síntesis final, después del análisis tipológico, estilístico, ornamental y comparativo de las piezas analizadas, enunciarnos a modo de resumen, diversas conclusiones que se deducen de nuestro estudio:

1.- Las piezas presentadas, como podemos observar, participan de todas las corrientes "neo" que se extendieron a lo largo del siglo. Destacamos como la orfebrería elaborada en los talleres alaveses responde, mayormente, a modelos neoclásicos, cuyo arraigo hizo que se siguieran realizando hasta casi finales del siglo XIX, conviviendo no solo con las corrientes románticas que también se elaboraron en estos talleres, sino con todas las nuevas creaciones eclécticas que surgían en esos momentos y que se estaban imponiendo en Europa.

2.- Dentro de la corriente ecléctica de estas obras, su tipología se enmarca, fundamentalmente, dentro de las corrientes neogótica y neorenacentista. De la primera destacar que los nudos imitan, todos, esta tendencia, a excepción del cáliz de Alaiza, que copia el modelo renacentista; los amplios basamentos de los cálices del convento de las Madres Brígidas, son también claros exponentes. Las copas, en cambio, siguen todos modelos del Renacimiento. En la custodia de Langarica vemos como se conjugan, en el

sol expositor, los rayos empleados en el Barroco con el recargamiento de nubes, alrededor del viril, propio del Rococó.

3.- En cuanto a los temas decorativos coexisten elementos de todas las épocas y momentos artísticos, fusionados y descontextualizados de sus marcos originales, como hemos reseñado en cada pieza. Podemos decir que estos objetos participan de las mismas corrientes historicistas que caracterizan al resto de la producción artística del momento, especialmente a la arquitectura, con modelos tomados del pasado.

4.- En cuanto a la técnica de su elaboración hay que destacar el cambio que produjo la introducción de nuevos materiales en las artes santuarias con la posibilidad de crear aleaciones o metales nuevos más baratos que la plata. En ese proceso, de alternar los metales nobles con otros materiales está la base para la progresiva implantación de objetos de apariencia lujosa pero a precios económicos y su consecuente difusión, en las que se encuadran las piezas estudiadas.

5.- La gran demanda de objetos litúrgicos, provocada por la pérdida de éstos en los avatares históricos que afectaron a esta provincia, unido al espíritu religioso, aumentado aquí con la erección de Vitoria en Diócesis y el aumento de población, hizo que estas piezas venidas de fuera satisficieran los deseos de la clientela -religiosa- haciendo que tuvieran una gran aceptación.

6.- El carácter ecléctico de las piezas estudiadas, con su variada tipología y decoración, son claro exponente de las artes santuarias que se realizaban a finales del siglo pasado y comienzos del presente, éstas comparten las mismas corrientes historicistas que caracterizan al resto de las creaciones artísticas del momento.

## NOTAS

1 El eclecticismo como doctrina de la que se proclama autor Víctor Cousin se define por su método, tomar lo mejor de cada sistema o doctrina filosófica del presente o del pasado, lo que le separa del sincretismo o reunión indiscriminada de doctrinas. Estas ideas aparecen muy claras en el discurso pronunciado en la apertura del curso acerca de la filosofía del siglo XIX. COUSIN, V., *De lo Verdadero*. Traducción del francés por Ana M<sup>a</sup> Bravo y Dilva Haym. Buenos Aires 1969, pág. 61. Un proceso semejante afecta a las obras de arte, en concreto a la orfebrería, la ampliación de nuevos modelos basados en la necesidad de adaptar la obra de arte a la realidad social, es pues un acoplamiento de estas nuevas obras a las demandas burguesas.

2 Este proceso en España se da más en el último tercio del siglo XIX, si bien diremos que la condición ecléctica es una constante en toda la historia del arte en general, y en la orfebrería en particular, pues todos los períodos se entrecruzan. El eclecticismo como conciencia de tal se produce muy claramente entre el medievalismo y el modernismo. (Véase en esta misma línea, referente a la arquitectura: NAVASCUES, P., "La arquitectura en el último tercio del siglo" en *Historia del arte Hispano. Del Neoclasicismo al Modernismo*. T.V, Madrid, 1978, págs. 67-95.

3 El carácter ecléctico de estas obras está en consonancia con el pensamiento de RADA Y DELGADO expresado para la arquitectura cuando, en 1882, afirma que: "al hombre de nuestro siglo parece no le baste el presente. Avido de emociones, lleva al concurso de sus deseos, nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria; y en su propósito de buscar belleza en esta novedad cuya unidad está solo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir..." Véase: RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la., *Cual es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1892. NAVASCUES, P., "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX". *Revista de Ideas Estéticas*. T. XXIX (1971), pág. 117.

4 Son muchas las piezas recogidas con estas características, se observa que una gran parte están realizadas con materiales pobres recubiertos de una fina lámina de plata, responden a un modelo industrial repetitivo de bajo coste; otras alternan la plata, en su color o sobredorada, con aplicaciones de metal plateado o sobredorado.

5 Sobre este taller véase: MARTIN VAQUERO, R., *La platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri*. Vitoria-Gasteiz, 1992.

6 MARTIN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". KULTURA, 3, 2.ª época, págs. 19-31. El cáliz de la parroquia de la Coronación de Vitoria nos lo pone de manifiesto.

7 En primer lugar, en lo que respecta a la industria - en el arte de la orfebrería en particular- la gran perfección manual de los artífices plateros alaveses hizo que el proceso industrial se retrasase respecto a otros lugares; en segundo lugar, el espíritu religioso de la gente junto con la erección de la Diócesis de Vitoria en 1862 atrajo la llegada de nuevas Ordenes Religiosas y la fundación de numerosas cofradías que demandaban obras para la celebración de la liturgia. El auge de esta demanda motivó que no fueran suficientes las obras de los talleres alaveses que aún subsistían, sino que se importaran muchas piezas realizadas en el país vecino, éstas, además contaban con precios competitivos debido a la fabricación de obras en serie y al empleo de plata de inferior calidad.

8 Las publicaciones referentes al tema que se generaron en la época, fueron muchas, entre otras, podemos citar: RIGAL, L., *Album Enciclopédico y Pintoresco*. Madrid, 1857; BORRELL, M., *Tratado teórico y práctico de dibujo con aplicación a las Artes y a la Industria*. Madrid, 1866-75; ALZOLA Y MINONDO, P. DE, *El arte industrial en España*. Bilbao, 1892. Sobre este tema son también bastantes las publicaciones existentes de este siglo, sirvan de ejemplo: CALVO SERRALLER, F., "Polémica en torno a la necesidad e reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español". *Actas II Congreso C.E.H.A.*, Valladolid, 1978, págs. 40-59. SOLA MORALES, I., "El problema de las artes aplicadas y la teorización del eclecticismo en España: El Album Enciclopédico y Pintoresco" de Luis Rigal (1857)". *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, 1978, págs. 324-331. PITARCH, A.J., Y DALMASES, N., *Arte e Industria en España 1774-1907*. Barcelona, 1982, también: *El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e Industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta los inicios del XX)*. Cuadernos de la Fundación Juan March, nº 110.

9 Estos animales fantásticos "grifos" en la mitología y en el arte se presentan de diversos modos en los pueblos antiguos y su mito ha tenido también varias formas. Los aquí representados, cabeza de león con cuerpo apoyado en las patas anteriores, alas y cola enroscada parecen a imitación en los vasos antiguos rodios, en los que aparecen alineados en un friso con otros animales, después en el gótico, adaptados al simbolismo cristiano, representan el demonio o la avaricia y en el Renacimiento ya aparecen como una aplicación general y frecuente de figura de mero adorno.

10 Este cuerpo ornamental, entre el astil y el sol expositor, lo podemos apreciar en varias custodias de los diversos momentos artísticos, son generalmente sobrepuestos, como ejemplo, con figura en el centro y cuatro asitas en los extremos conocemos una custodia del siglo XVII del Convento de la Inmaculada de Vitoria o con cabeza de ángel con alas, en otra custodia neoclásica de la parroquia de Santa María de Salvatierra (Alava).

11 El modelo de querube con alitas cruzadas lo podemos encontrar en obras de diferentes períodos o en obras llegadas de hispanoamérica, sirvan de ejemplo, un cáliz del convento de las Madres Brígidas de Vitoria o el cáliz de Alaiza, que estudiaremos a continuación y que según parece fue un modelo muy copiado en esta zona; y en una custodia de Ali del siglo XVII, de procedencia hispanoamericana. Esta última en: MARTIN VAQUERO, R., "Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pág. 689.

12 A.H.D.V. Langarica. Documentalmente, en los Libros de esta parroquia no hemos hallado ninguna referencia a esta pieza que nos pudiera aclarar su origen o procedencia.



13 Sobre este tema puede consultarse: HERRAEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León 1988, pág. 83-88. SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J., “Los cálices del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya*, n<sup>o</sup> 142, págs. 208-213. MARTINEZ SUBIAS, A., *La platería gótica en Tarragona y provincia. Tipología, catálogo, punzones*. Tarragona, 1988, págs. 64 y 66.

14 Los angelitos fueron motivos que en el período Rococó, aparecen mucho entre las nubes que rodean el viril de las custodias, en Alava tenemos, entre otras, una custodia en la parroquia de San Juan de Salvatierra y otra en San Prudencio de Armentia. Incluso junto con racimos de uvas y espigas como en una custodia de la parroquia de Topas : PEREZ HERNANDEZ, M, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (S. XV al XIX)*, Salamanca, 1990. P.n. 213. y otra de la parroquia de Manzanilla: HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, T.I, págs. 229.

15 A.H.D.V. Langarica. Al no encontrar, tampoco, de estas obras referencia documental alguna, pensamos que la custodia anterior como estas dos piezas, pueden deberse a una donación de este siglo.

16 No obstante, el arte en su relación con la industria ha colaborado generosamente en la mejora estética de los nuevos productos industriales.

17 Véase nota 11.

18 En esta pieza se acentúa el contraste de luz y sombra por los fondos pulidos y granulados, a imitación de los modelos góticos, así como en la utilización de los esmaltes que favorecen el cromatismo y establecen una distribución de superficies y masas que contribuyen enormemente a la belleza de la obra. Véase: ESTERAS MARTIN, C., *La orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, 1980, T. I, pág. 54.

19 El punzón en rombo se utilizó desde el 17 de noviembre de 1797 hasta el 25 de enero de 1884: TARDY, *Poinçons d'argent*. París 1971, 9e, pág. 200-205.

20 En Francia esta sociedad data ya de 1840. Véase: BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, 1974 (2), pág. 90.

21 Entre los numerosos modelos que se encuentran en Alava de similares características al aquí descrito, podemos citar: un cáliz en Ullivarri-Gamboa (Alava), otro cáliz del convento de las Carmelitas Descalzas de Betoño (Alava) o un copón del Colegio de San Viator.

22 El símbolo que aparece como garantía de la ley de la pieza corresponde a la ley de 950 milésimas, pero en otras piezas conocidas, de esta procedencia, se utiliza plata de 800 milésimas. TARDY, *Poinçon...* ob. cit, pág. 200.

23 Archivo Convento Madres Brígidas. *Libro de la Historia de lo más memorable de esta Comunidad de Religiosas Recoletas de Ntra. Sta. Madre Sta. Brígida de la ciudad de Vitoria desde el año 1852*. T. III, fol. 135. Consta que en el año 1878, les fueron entregados varios vasos sagrados pertenecientes al P. Fr. José de Zurbitu, por cláusula que dejó en su testamento: “ dos cálices de plata sobredorada con sus patenas, el uno filigranado ...”, pensamos que él aludido es este que se conserva.

24 Este modelo de angelito con las alas cruzadas es idéntico al del cáliz del Convento de las Madres Brígidas, anteriormente descrito, y muy similar al que aparece, sobrepuesto, entre los rayos del sol expositor de la custodia de Langarica.

25 Como se puede apreciar en este cáliz la alusión a modelos antiguos, propios de las corrientes imperantes de la época están presentes en las formas y en la decoración de esta pieza.

26 Sirvan de ejemplo el cáliz limosnero de 1922: SEGUI GONZALEZ, M., *La platería en las catedrales de Salamanca*. Salamanca, 1986, n<sup>o</sup> 231, pág. 109-110. Aunque con mayor esquematización sigue este modelo otro cáliz limosnero realizado en 1931: MARTIN, F.A., *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, n<sup>o</sup> 340, pág. 372. En Alava este tipo de hojas fue muy utilizado desde finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, como se puede apreciar en los cálices de Martioda, Adana, Ozaeta, entre otros.



1. Custodia. Iglesia de Langarica (Alava).



2. Copón. Iglesia de Langarica (Alava).



3. Cáliz. Convento Madres Brígidas.  
Vitoria.



4. Cáliz. Convento Madres Brígidas.  
Vitoria.



5. Cáliz. Iglesia de Alaiza (Alava).



6. Cáliz. Iglesia de Ali. Vitoria.

