

Azafates pamploneses historiados de la segunda mitad del siglo XVIII

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS*

A lo largo del siglo XVIII Pamplona vivió un periodo de gran prosperidad, momento en que se produjo la renovación urbanística de la ciudad, que se monumentaliza y cuyo casco histórico se conforma tal y como hoy lo conocemos, con la construcción de los edificios civiles más emblemáticos de la ciudad, como son el ayuntamiento de la capital, los palacios o casas principales de mayorazgo, de las principales familias¹, así como también importantes construcciones religiosas: las capillas de San Fermín y de la Virgen del Camino, la fachada de la catedral, o el palacio arzobispal.

Esta época de riqueza y progreso, que Caro Baroja denominó *La Hora Navarra*, vino auspiciada por el encumbramiento de una serie de familias navarras establecidas en la Corte y en Indias, bien debido al desempeño de importantes cargos tanto civiles como militares, o bien al comercio, lo que les permitió amasar considerables fortunas, gracias a las cuales renovaron sus solares natales con la construcción de nuevos palacios, y realizaron donaciones a sus devociones particulares, pasando a vivir de acuerdo al estatus que su nueva fortuna les posibilitaba.

La nueva posición de estas familias, y la asunción por su parte de estatus y niveles más elevados de vida, conllevó que se rodeasen de una suntuosidad acorde con su nuevo rango, y así, la construcción de sus nuevos hogares vino acompañada de su amueblamiento y puesta a punto a la moda del momento, lo que propició igualmente el desarrollo de las artes suntuarias. No va a ser ajeno a este hecho el arte de la platería, ya que el gusto por el lujo y

* Universidad de Navarra

¹ ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, 2004.

el boato propio del barroco hizo que toda obra fuese susceptible de ser realizada en plata. Debido a ello, las familias integrantes del patriciado de la ciudad acrecentaron sus alhajas argénteas, no sólo con obras de uso doméstico habitual, sino también con piezas de aparato o de representación, que sirvieran para mostrar a los visitantes, mediante su exposición en diferentes aparadores, la fortuna y poder alcanzados por la familia. Estas obras eran valoradas por su belleza artística y por los ricos materiales en que estaban labradas, y perseguían un fin suntuario, tal y como ocurre con los azafates que nos ocupan, ya que la riqueza decorativa en su labra, que no ofrece una superficie lisa, los hacían inviables para la finalidad a la que su tipología los destinaba, la de servir de asiento a otro tipo de objetos o viandas en su presentación o servicio.

Efectivamente, estos azafates presentan una gran exuberancia decorativa, con una profusa ornamentación repujada que recubre por completo la superficie ovalada de los mismos, articulada en la mayoría mediante una orilla recta de boca moldurada, un campo cóncavo y un emblema convexo e historiado. Estas piezas destacan tanto por la calidad de su trabajo como por el hecho de tratarse de obras de carácter civil, que raramente se conservan, ya que este tipo de ajuar suele dispersarse en testamentarias o son destinadas al crisol, bien en momentos de apuro económico de la familia propietaria, o bien para ser sustituidas por otras más a la moda, salvándose algunas de ellas gracias a su donación a diferentes templos, en lo que se conservan hoy en día. Igualmente hay que señalar cómo la riqueza decorativa que presentan estos azafates se contrapone con el panorama general de la platería navarra a lo largo del setecientos, en el que se realizan obras desornamentadas, de gran sencillez, a pesar de su belleza y calidad, sobre todo en el caso de las tipologías de astil, aferradas a esquemas tradicionales, y que en la segunda mitad del siglo XVIII no evolucionarán hacia las formas desbordantes y sinuosas propias del rococó que vamos a poder apreciar en otros talleres, cuya presencia se limitará a lo ornamental y tan sólo en algunas tipologías. Y es que, tal y como señala la Dra. Orbe Sivatte, *estilísticamente observamos que las piezas civiles, principalmente bandejas y joyas, plasman con más decisión la transformación de los modelos barrocos al rococó, que las religiosas, cuyos esquemas apenas se renuevan durante todo el siglo XVIII. La misma contraposición aparece en lo decorativo, abundando las piezas civiles ornamentadas mientras que las litúrgicas se mantienen lisas y llanas, como prescribieron las sinodales de 1591*².

La tipología de azafate experimentó un gran predicamento durante el siglo XVIII entre los plateros de Pamplona, como lo demuestra el hecho de que en las ordenanzas de la hermandad de San Eloy de dicha ciudad de 1743, en el punto 25, relativo al examen para obtener el grado de maestro, a la hora de indicar el modo del mismo y las piezas a realizar, se incluyese un repertorio de doce piezas de plata y nueve de oro, entre ellas un *azafate prolongado labrado en follajes y flores, en medio una Historia de medio relieve, de peso de veinte y seis onzas, poco más o menos*³. Los hermanos de la cofradía seleccionaban tres piezas entre las mencionadas en las ordenanzas, que presentaban a los as-

² ORBE SIVATTE, M., *Platería en el centro de Pamplona en los siglos del Barroco*, tesis doctoral sustentada en la Universidad de Navarra, Pamplona, 1999, p. 71 (en prensa).

³ GARCÍA GAINZA, M^a C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, 1991, p. 184.

pirantes a obtener el título de maestro platero, quienes elegían una de ellas. Una vez seleccionada la pieza debían dibujar el diseño de la misma en el *Libro de exámenes* y, en caso de ser aprobada su ejecución, pasaba a labrarse la pieza siguiendo fielmente el diseño presentado, cuya realización también debía ser aprobada. Las ordenanzas también exigían que el azafate dibujado debía tener una *historia de medio relieve*, como es lógico ubicada en el emblema, rasgo que se va a extrapolar de los exámenes para obtener el grado de maestro platero a los rasgos específicos de esta tipología en los talleres pamploneses.

Precisamente esta va a ser una de las características propias y diferenciadoras de los azafates pamploneses, el hecho de que en el emblema presenten una historia o motivo iconográfico, cuando lo habitual en este tipo de piezas es que el emblema esté recubierto de motivos vegetales similares a los que se disponen en el campo y la orilla. Efectivamente, la mayoría de los azafates pamploneses de la segunda mitad del siglo XVIII conservados hoy en día presentan en el emblema un motivo iconográfico, mientras que en el resto de los talleres peninsulares predomina la ornamentación vegetal, así como en los azafates pamploneses anteriores a la promulgación de las ordenanzas de 1743, como puede verse en el *Libro de exámenes* de los plateros de Pamplona.

EL LIBRO DE EXÁMENES DE PLATEROS DE PAMPLONA

Obra excepcional para el estudio de la platería navarra es *El Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona⁴, en el que se recogen los exámenes que debían realizar estos artistas para alcanzar el grado de maestro platero, en el que se incluyen los exámenes realizados desde 1691 hasta 1832, ambos inclusive. Gracias a este libro se puede apreciar la evolución estilística y tipológica de varias piezas, así como la situación en que se encontraba el taller de Pamplona con respecto al resto de los centros hispanos en cuanto a la introducción de novedades.

Entre las piezas dibujadas por los aspirantes a platero nos encontramos con la predominancia de obras de carácter civil, tanto de platería como de joyería, frente a un menor número de piezas religiosas. Esta preeminencia también la observamos en las ordenanzas de 1743, ya que entre las doce piezas de plata que se señalan que se daba a elegir al aspirante, se incluyen siete civiles frente a sólo cinco religiosas. Y entre las piezas civiles predomina una sobre las demás, los azafates, obras que son elegidas por los aspirantes a obtener el título en diecinueve ocasiones. Como bien dice la Dra. García Gainza, una de las razones para la elección de esta pieza a la hora de realizar el examen es que la tipología de estas obras presenta una amplia superficie lisa, ideal para desarrollar un completo programa decorativo, lo cual ofrecería una oportunidad perfecta para que el aspirante demostrase sus habilidades en el dibujo, uno de los principales requisitos, junto con el de la labra de la pieza, a la hora de superar la prueba⁵.

⁴ Este libro fue objeto de un exhaustivo estudio en GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991.

⁵ GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991, pp. 72-73.

Efectivamente, el azafate fue elegido como prueba de examen diecinueve veces en el periodo que comprende el libro conservado, lo que le convierte en la pieza más dibujada del libro, gracias a lo cual vamos a poder comprobar la evolución que este tipo de piezas experimentó desde 1694, cuando figura por primera vez, hasta 1807, momento en que aparece por última vez, desde el pleno barroco hasta el neoclasicismo. Los aprendices que eligieron la ejecución de esta obra fueron Bujanda en 1694, Hernando de Yabar, Martín de Moros y Bartolomé Arizcun en 1697, Máximo Beramendi en 1707, José Espitillo en 1726, Manuel Beramendi en 1737, Lorenzo Laoz en 1772, Pedro Antonio Sasa en 1775, Alejandro Pastor en 1776, José Gabriel Echeverría en 1778, Manuel Ruidiaz de Matute en 1780, Miguel de Zildo en 1781, Francisco Jiraut en 1783, Miguel de Yrizivar en 1786, Tadeo Pérez en 1787, Pascual de Lenzano en 1789, Francisco de Iturralde en 1792 y Vicente Sasa en 1807, pudiendo comprobarse cómo entre 1772 y 1792 la elección del azafate como pieza de examen se realiza prácticamente con una cadencia de dos años. En casi todos ellos, y al igual que sucede con el resto de las piezas dibujadas, en la misma hoja donde se presenta el dibujo de examen se constata el nombre del autor, y en algunos casos una breve anotación sobre su edad y la pieza realizada

Obviamente, la inclusión de los azafates entre el listado de tipologías a realizar en el examen para obtener el grado de maestro en las ordenanzas de 1743, y el hecho de que sea la pieza más elegida por los aspirantes no es sino la extrapolación de lo que se vivía en los talleres pamploneses del momento, donde probablemente una de las obras más realizadas fuese precisamente la del azafate, a tenor no sólo del alto número de maestros que eligieron esta pieza para su examen, sino también debido al elevado número de estas obras si lo comparamos con la pervivencia de piezas de cualquier otra tipología civil que han llegado hasta nuestros días con marcas de Pamplona.

Todos los azafates dibujados siguen un mismo esquema, tal y como ya hemos visto que se recoge en las ordenanzas de los plateros de 1743: formados por un cuerpo oval con orilla plana, campo cóncavo y emblema central, todo ello recubierto por una profusa decoración, que en ocasiones desdibuja los contornos de la obra, sobre todo en los límites entre la orilla y el campo, salvo en el examen de Bartolomé Arizcun en 1697, que es totalmente liso, aunque en este caso en el examen se le denomina como una bandeja, y no como un azafate.

Los primeros ejemplos, los dibujados en 1694 por Bujanda (Fig. 1), y en 1697 por Yabar y Moros (Figs. 2 y 3), presentan una rica decoración de elementos vegetales, roleos y capullos florales, de factura carnosa, que recubren por completo la pieza, delimitados por bandas paralelas al borde y que perfilan sus tres cuerpos, sobreponiéndose a ellos, en un completo *horror vacui*, lo cual va a dejar paso, en 1707 en el examen de Máximo Beramendi (Fig. 4), a la enmarcación en el emblema de un motivo historiado, Cupido cabalgando un tritón sujeto mediante una cuerda por un *putto*, aunque todavía de forma confusa entre toda la decoración vegetal, sin un espacio propio definido. Tras este examen volvemos a encontrarnos con ambos ejemplos, por un lado el emblema decorado con elementos vegetales, como en el examen de José de Espitillo (Fig. 5) en 1726-1727, y por otro con el emblema historiado, caso del examen de Manuel de Beramendi (Fig. 6) en 1737, donde se representan

a tres ángeles trompeteros. Sin embargo en todos los ejemplos aquí mencionados, a pesar de la dualidad entre emblema vegetal y emblema historiado, la concepción de la obra y su decoración responden a postulados del pleno barroco, con un abigarramiento decorativo que recubre por completo la pieza, sin ofrecer superficies lisas, con una ornamentación de motivos vegetales carnosos, en un claro *horror vacui*.



Fig. 1. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Bujanda, 1694 (AMP)



Fig. 2. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Hernando de Yabar, 1697 (AMP)

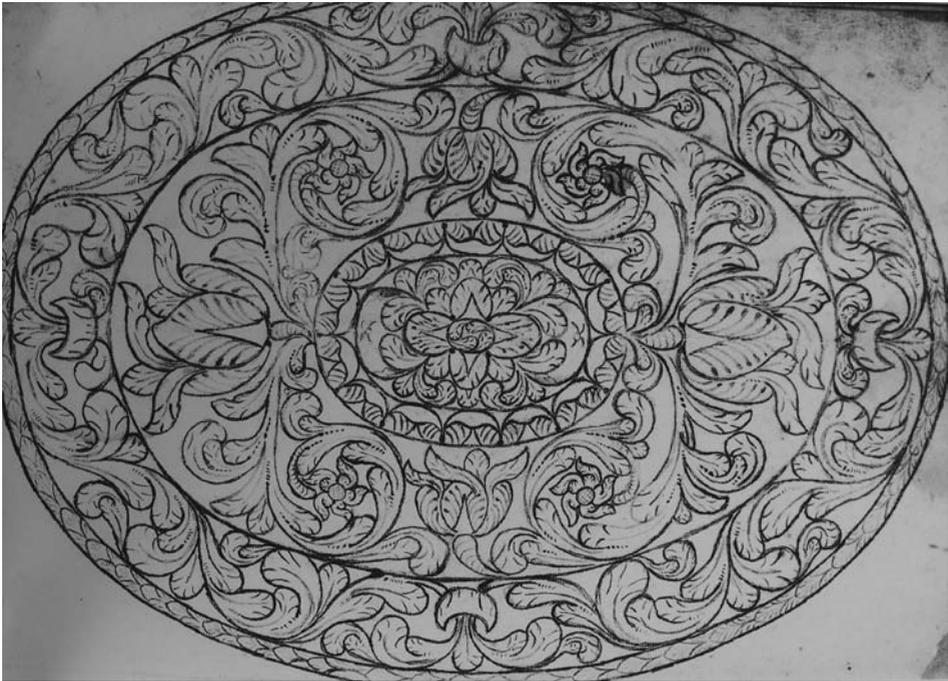


Fig. 3. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Martin Moros, 1697 (AMP)



Fig. 4. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Máximo Beramendi, 1707 (AMP)

Tras estos seis primeros ejemplos de azafates plasmados en el *Libro de Exámenes*, donde vemos que tan sólo dos siguen modelos de emblemas historiadados, se produce un salto evolutivo, pasándose de postulados del pleno barro-

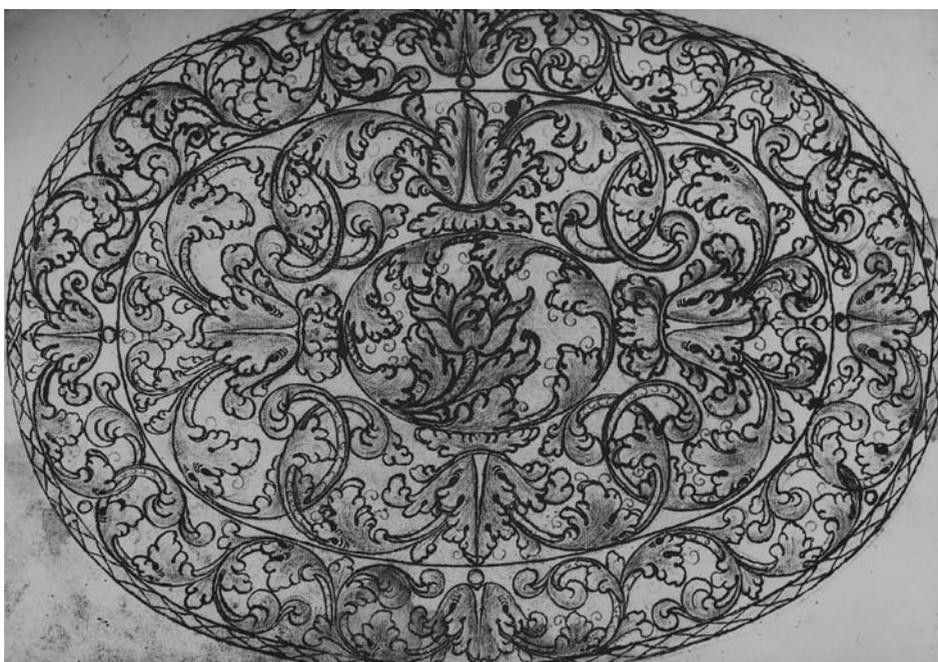


Fig. 5. *Libro de Exámenes*. Dibujo de José de Espitillo, 1726-1727 (AMP)



Fig. 6. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Manuel Beramendi, 1737 (AMP)

co a la introducción del rococó, salto que se explica por el hecho de que se va a producir una interrupción en la elección del azafate como pieza de examen entre 1737 y 1772, años en que no será seleccionado como pieza a rea-



Fig. 7. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Lorenzo Laoz, 1772 (AMP)

lizar. Y será a partir de este momento, y cuando ya vemos que se ha incluido entre las piezas de examen en las ordenanzas de 1743, cuando el azafate adopte ya la estructura y características propias de los talleres pamploneses de la segunda mitad del siglo XVIII: perfil ovalado prolongado, orilla recta, campo cóncavo, en ocasiones con estos dos campos unidos, y emblema historiado, tal y como se puede ver no sólo en los exámenes de plateros, sino también en las piezas conservadas. Así, a estas características responden los azafates realizados en sus exámenes por Lorenzo Laoz en 1772, Pedro Antonio Sasa en 1775, Alejandro Pastor en 1776, José Gabriel Echeverría en 1778, Manuel Ruidiaz de Matute en 1780, Miguel de Zildo en 1781, Francisco Jiraut en 1783, Miguel de Yrizivar en 1786, Tadeo Pérez en 1787, Pascual de Lenzano en 1789 y Francisco de Iturralde en 1792.

En el primero de estos exámenes, el de Lorenzo Laoz en 1772 (Fig. 7), nos encontramos con el emblema ocupado, sobre un fondo de paisaje, por una figura femenina recostada, con un pecho desnudo, acompañada de un *putto*, representación de Venus y Cupido, todo ello enmarcado por una decoración articulada en el campo y la orilla por parejas de grandes tornapuntas de ces entre las que se disponen rocallas y elementos vegetales, dispuestos de forma simétrica. El dibujo es correcto y preciso, con un trazo firme, lo que nos indica ya la maestría de este platero. Igualmente, la misma hoja del examen sirve para anotar la procedencia del aspirante a obtener el título, la fecha del examen y la marca personal adoptada por este maestro una vez aprobado su examen. Igualmente este dibujo presenta la originalidad, caso único entre los dibujos de exámenes conservados no sólo en Pamplona, sino también en otros centros, de que se conserva la pieza que lo habría inspirado, un azafate de la colección Hernández-Mora Zapata, obra de Miguel Lenzano, que más ade-

lante estudiaremos. Nada indican las ordenanzas de plateros acerca de cómo debe dibujarse la pieza elegida por los aspirantes a maestro, si deben copiar una obra o un dibujo ya existentes, o si bien tienen que ser completamente de la invención del aspirante. Sin embargo el dibujo de Laoz sigue el modelo del azafate de Miguel de Lenzano, maestro con el que Laoz se había formado como aprendiz durante tres años y medio, y con quien estaba en el momento del examen⁶, lo que nos aclara que el aprendiz copió una obra de su maestro a la hora de realizar su prueba.

Posteriores a este examen nos encontramos con varios más que repiten, como ya hemos dicho, la estructura anterior, y que igualmente presentan una rica ornamentación a base de rocallas, tornapuntas en ce y en ese, elementos vegetales y florales, etc., que se distribuyen por el campo y la orilla enmarcando en el emblema una escena central, según esquemas decorativos que corresponden al rococó, y que poco a poco irán dando paso y evolucionando hacia piezas de composición rococó pero con elementos decorativos propios del clasicismo, que culminarán en los últimos azafates dibujados, los exámenes de Francisco de Iturralde en 1792 y Vicente Sasa en 1807, en la que el neoclasicismo no se ve ya sólo en la decoración, sino también en la articulación general de la obra. Entre las escenas figuradas que ocupan el emblema nos encontramos con tres tipos diferentes de iconografía: escenas mitológicas, figuradas y religiosas, todas ellas tratadas con el mismo carácter casi esquemático, dado lo escaso del espacio donde se disponen: pocas figuras, de perfil definido y rotundo, inscritas en un fondo sencillo y discreto, que sitúe la escena pero que no se interponga en la lectura de la misma recargándola de elementos.

De esta forma, con escenas mitológicas, nos encontramos el ya mencionado azafate dibujado por Lorenzo Laoz en 1772, así como los de Manuel Ruidiaz de Matute en 1780, Tadeo Pérez en 1787 y Pascual de Lenzano en 1789. En el de Matute (Fig. 8) se representa a dos figuras desnudas, una masculina, que está de espaldas, y otra femenina, de frente al espectador, sentadas sobre un tonel la primera y una roca la segunda, y que con los brazos en alto sustentan una gran concha en la que figura recostado un Amor desnudo con una rama en una mano. Todo ello está inserto en un paisaje en el que se puede ver, junto a un árbol, un cántaro volcado que vierte su contenido. Tadeo Pérez (Fig. 9) representó el Rapto de Ganímedes, en el que la figura de Júpiter, metamorfoseado en águila, con las alas explayadas, lleva por los cielos al joven pastor, con el manto ondeando al aire y en una posición forzada, con las piernas abiertas y los brazos extendidos para adaptarse a la figura del ave, mientras que en la tierra, e inmerso en un paisaje, se ve a dos perros, que ladran a la escena, y a otro joven pastor también desnudo, preparando su arco para disparar una flecha. Rodeando el emblema se sitúan cuatro tondos en el campo, los de la parte inferior y superior con instrumentos musicales, y los de los lados, uno con un ciervo con un pato en la boca, y el otro con dos palomas picoteándose el pico, de difícil interpretación. Y finalmente el examen de Lenzano (Fig. 10), de dibujo algo básico, nos muestra a dos amorcillos, sentados sobre un campo arado, que practican con el arco y las fechas; mien-

⁶ Agradezco este dato a Eduardo Morales Solchaga, profesor ayudante en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, quien está realizando su tesis doctoral sobre *Gremios artísticos en la Pamplona del siglo XVIII*, bajo la dirección de Ricardo Fernández Gracia.



Fig. 8. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Manuel Ruidiaz de Matute, 1780 (AMP)



Fig. 9. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Tadeo Pérez, 1787 (AMP)

tras uno de ellos prepara las flechas a disparar, con el carcaj tirado en el suelo a su lado, el otro sostiene un escudo con un corazón que sirve de diana.

Escenas figuradas encontramos en el examen de Pedro Antonio de Sasa de 1775 (Fig. 11), representa en el emblema una escena de caza, inserta en un frondoso paisaje, con un jinete, vestido a la antigua y tocado con yelmo,

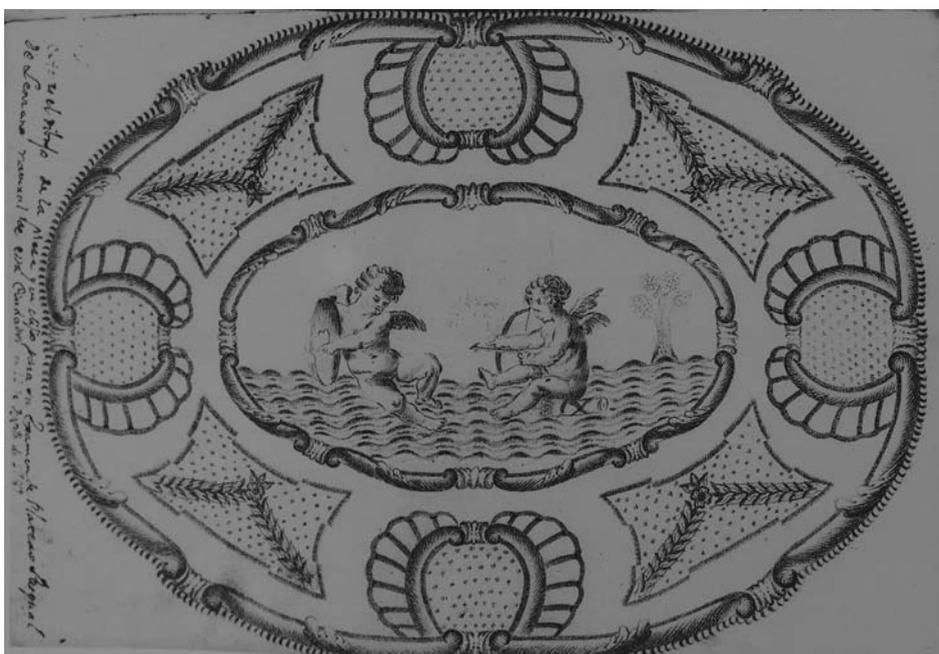


Fig. 10. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Pascual de Lenzano, 1789 (AMP)



Fig. 11. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Pedro Antonio de Sasa, 1775 (AMP)

alanceando a un león, alzado sobre las patas traseras y con las fauces abiertas, que no se podría confundir con San Jorge y el dragón ya que el jinete no ostenta ningún símbolo de su santidad ni porta tampoco ningún emblema re-

ligioso que pudiera identificarlo, no ya con este santo, sino con una figura religiosa. Un año después, en 1776, Alejandro Pastor (Fig. 12) dibujó un niño recostado sobre una sábana que le cubre púdicamente y que tiene en la mano un instrumento en forma de T de cuyos brazos cuelgan dos cascabeles, y al que va sujeto un pajarillo que ha alzado el vuelo, mientras que en la parte posterior una dama vestida a la usanza de esos momentos abre los brazos para correr en pos del ave. Nos encontramos ante una escena realista, en la que no se entiende el desnudo del niño, que tampoco puede interpretarse como un niño Jesús o un San Juanito debido, tal y como hemos dicho en la escena dibujada el año anterior por Pedro Antonio Sasa, a la ausencia de cualquier símbolo religioso que pueda relacionarlo.

Escenas guerreras representan los emblemas de los azafates dibujados por Miguel de Zildo en 1781 y Francisco Jirau en 1783. En el primero (Fig. 13) se ofrece el combate entre dos guerreros vestidos a la manera clásica y cubiertos con yelmos empenachados, que blanden sus espadas y escudos; el que se sitúa de frente adornado con una cabeza, quizás la de Medusa, mientras, dispersos en el suelo, confundidos con el paisaje, se pueden ver diferentes instrumentos militares, como un cañón, una espada o una bandera. Y en el segundo (Fig. 14) se representa una escena de ofrenda al vencedor delante de una ciudad amurallada, en la que un personaje con indumentaria clásica, con una rodilla en tierra y los brazos alzados, ofrece en una bandeja las llaves de la ciudad a un jinete, vestido también a la manera clásica y tocado con un yelmo con un dragón en la cimera, con el caballo en corveta, situándose en medio de ambos personajes un altar de sacrificios con trofeos militares.

El examen de Miguel de Yrizivar de 1786 (Fig. 15) presenta en el emblema la caza del jabalí, en la que una figura masculina, con un cuerno de cazador a la cintura, sujeta fuertemente a un perro mientras un segundo can se abalanza sobre un jabalí, figura que no ha sabido interpretar correctamente el aspirante a platero, ya que se halla a medio camino entre la de un jabalí y la de un lobo, observándose también carencias en la definición de la figura del cazador y de los perros. El examen de Francisco de Iturralde de 1792 (Fig. 16) representa una escena, inserta en un paisaje en el que se vislumbra al fondo una ciudad, inspirada en el mundo de la comedia y centrada por una figura femenina danzante que toca la pandereta, situándose a ambos lados sendos cómicos, también danzantes, sacados de la comedia italiana, uno de ellos tocando los crótalos y el otro el laúd, mientras que a sus pies encontramos un perro recogido sobre sí mismo y diferentes instrumentos musicales.

Sólo uno de los once azafates historiados corresponde a la tipología de escena religiosa, el dibujo de José Gabriel de Echeverría de 1778 (Fig. 17) que representa a Jesús en el desierto, con Cristo, de actitud serena y recogida, sentado junto a una mula, con un demonio a su lado, mientras al fondo se ve a otro demonio volando en dirección a una ciudad, figurada mediante una torre. No es de extrañar este hecho, ya que los azafates, como pieza de representación, eran más propios de la clientela civil, ya que las piezas usadas en las iglesias debían ser por necesidad funcionales, y estas piezas no lo eran, ya que, como ya hemos dicho, el hecho de presentar el campo y el emblema decorados con altorrelieves, mediante el repujado de la pieza, impedía que fuesen usados para apoyar en ellos otras obras, pese a lo cual eso no impide que



Fig. 12. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Alejandro Pastor, 1776 (AMP)

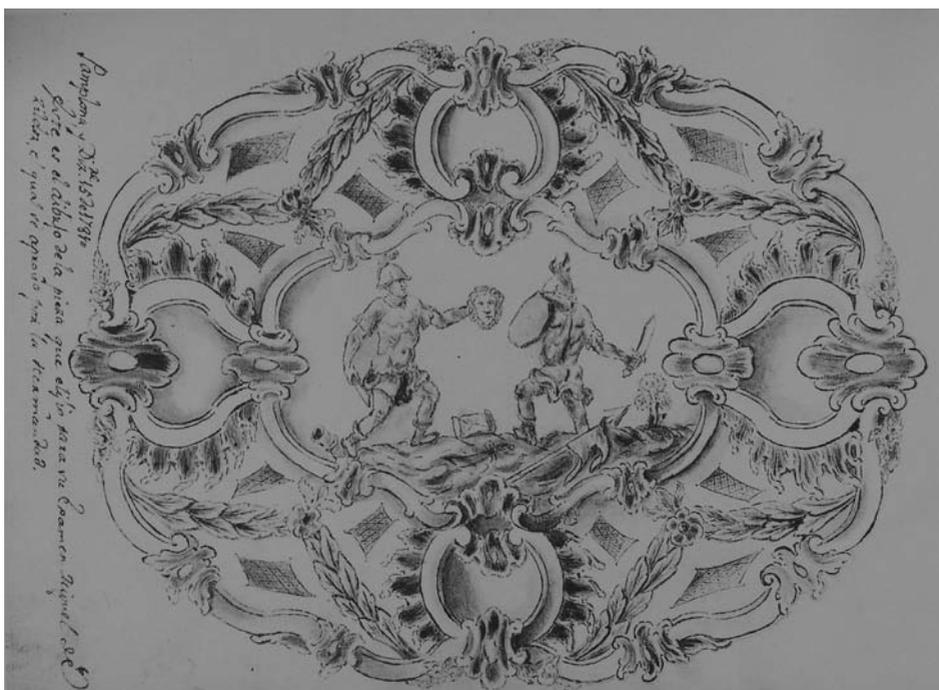


Fig. 13. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Miguel de Zildoz, 1781 (AMP)

se conserven en diferentes iglesias numerosos ejemplares de esta tipología, tanto con el emblema historiado como con elementos vegetales, donados por diferentes personas a sus templos de devoción.



Fig. 14. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Francisco Jirau, 1783 (AMP)

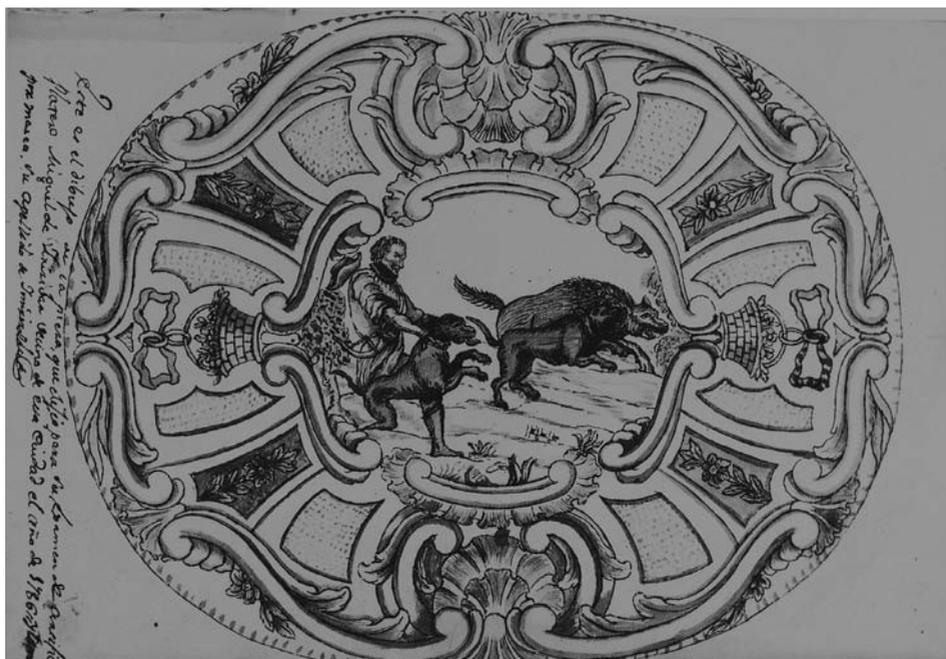


Fig. 15. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Miguel de Yricivar, 1786 (AMP)

Finalmente el último de los azafates insertos en este libro de exámenes, el dibujado en 1807 por Vicente Sasa (Fig. 18), responde ya a modelos plenamente neoclásicos, tanto en la concepción de la obra como en la decoración de la misma, eliminándose la escena historiada del emblema, que se sustitu-



Fig. 16. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Francisco de Iturralde, 1792 (AMP)

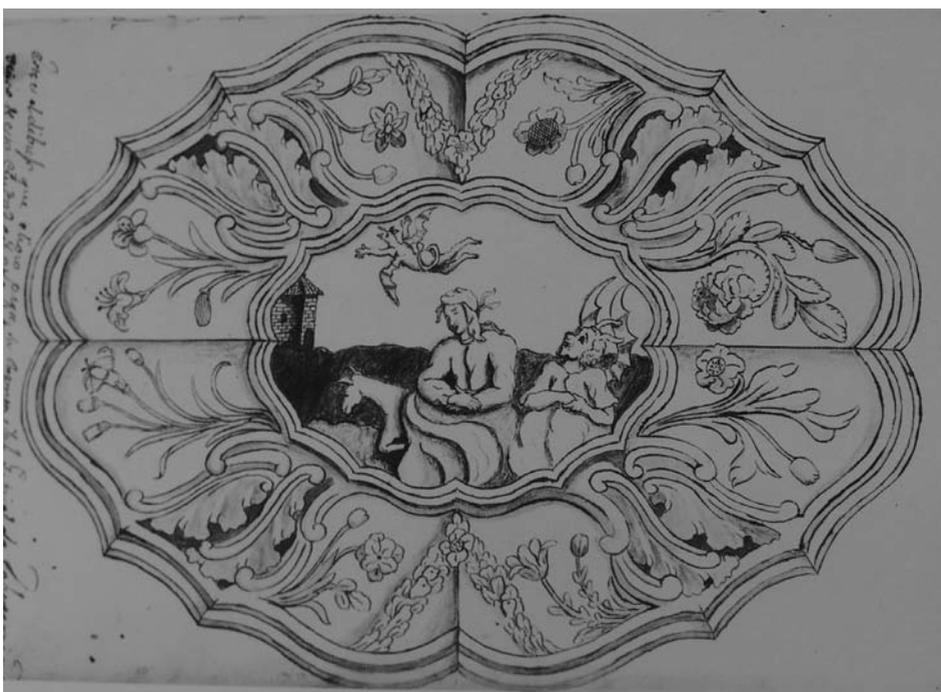


Fig. 17. *Libro de Exámenes*. Dibujo de José Gabriel de Echeverría, 1778, (AMP)

ye nuevamente por motivos vegetales, prescindiendo de esta manera de uno de los rasgos que las ordenanzas de 1743 otorgaban a los azafates pamploneses, que tuviesen una *historia de medio relieve*.



Fig. 18. *Libro de Exámenes*. Dibujo de Vicente Sasa, 1807 (AMP)

Gracias a la amplia representación que los azafates tienen en el *Libro de Exámenes* podemos apreciar la asunción por parte de los plateros pamploneses de los tres estilos que se van a suceder a lo largo del setecientos. De esta forma, si los primeros modelos respondían a esquemas del pleno barroco, con elementos vegetales de factura carnosa dispuestos de manera abigarrada, y que en cierta medida responden a la indicación que se da a posteriori en las ordenanzas de que debían labrarse con *follajes y flores*, vamos a ver cómo a partir de las ordenanzas dadas en 1743 se generaliza la inclusión de este tipo de obras, que como ya hemos dicho va a repetirse como pieza de examen casi con una cadencia de dos años, que adopta el nuevo lenguaje decorativo rococó, con la introducción de las rocallas, simples o en abanico, y los perfiles quebrados y sinuosos. Este lenguaje irá dando paso a partir de 1783 a un nuevo lenguaje más clásico, aunque todavía sobre formas y estructuras rococós, hasta que definitivamente los postulados neoclásicos se impongan definitivamente, tanto en la composición como en la decoración, a partir de 1792.

AZAFATES

Nueve son los ejemplos de azafates historiados que nos encontramos procedentes del taller de Pamplona de la segunda mitad del siglo XVIII; todos ellos, salvo uno, con las marcas de Pamplona y de autor estampadas en su superficie. Cuatro de ellos se conservan en instituciones religiosas, otros dos en el Museo de Navarra, y los tres últimos en colecciones particulares. Como anteriormente hemos dicho, todos ellos responden a un mismo tipo, el de orilla recta, campo cóncavo y emblema historiado, tal y como se especificaba en el artículo 25 de las ordenanzas de plateros de Pamplona de 1743 a la hora de

describir las piezas a realizar en el examen para obtener el grado de maestro platero. A pesar de que en las citadas ordenanzas también se especifica que el azafate debía estar *labrado en follajes y flores*, el cambio y la evolución en el gusto a mediados del siglo XVIII, superado ya el pleno barroco, hizo que estos elementos se sustituyesen por ces y rocallas, más acordes con el gusto del momento, tal y como podemos apreciar en el *Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona y en los ejemplares conservados.

Como ya hemos dicho casi todos ellos presentan los punzones de autor y de localidad. En el caso de la marca de localidad de Pamplona, a lo largo del siglo XVIII se van a suceder tres variantes diferentes, todas ellas articuladas en torno a la doble P coronada, que experimentará cambios en su grafía según avancemos en la centuria. El primero de los punzones de localidad utilizados en el setecientos en Pamplona consiste en una doble P coronada con bordura de cadenas, marca que se venía usando ya desde el siglo XVII, la segunda de ellas se corresponde con una doble P coronada con la parte inferior de la corona curvada, de menor tamaño que la anterior, y que se introdujo entre 1719 y 1725 y perduró hasta la década de los setenta de dicha centuria, cuando fue sustituida por una doble P coronada con los picos de la corona curvados⁷. Como vamos a ver, este punzón convivió en la última década del siglo con un punzón cronológico, ya con solución de continuidad en el tiempo⁸. Mayor variedad encontramos en los punzones de autor, predominando la utilización del apellido del artífice, siendo múltiples las posibilidades en las grafías de los mismos; sin embargo ninguna de estas piezas presenta la variante más original de marcas de platero utilizadas por alguno de los maestros pamploneses a lo largo del setecientos, dados a conocer por la Dra. Orbe Sivatte⁹, un emblema o símbolo, como es el caso del yelmo utilizado por José de Yavar, y que sin embargo en la bandeja aquí estudiada presenta la variante más habitual de su marca, su apellido en letras mayúsculas.

Así pues, junto a las marcas de Pamplona nos encontramos con los punzones personales de los siguientes plateros: Lorenzo Laoz en los azafates de Segura y en uno de los del Museo de Navarra; José Ochoa en una de las obras del Museo de Navarra y en otra de colección particular; Miguel de Lenzano en el azafate de la colección Hernández-Mora Zapata; José de Yavar en uno de los azafates de colección particular; Pedro Antonio Sasa en el azafate de la parroquia de San Nicolás de Pamplona, y una marca no identificada en la del monasterio de Tulebras. Junto a estas piezas nos encontramos con la obra de Santa María de Tafalla que carece de marcas. Igualmente uno de estos azafates presenta también la marca cronológica, el de San Nicolás de Pamplona, realizado en 1797 por Pedro Antonio Sasa.

En cuanto a las *historias de medio relieve* que se representan en los emblemas de estos azafates, nos encontramos con una abrumadora mayoría de los temas mitológicos, ya que siete de las nueve piezas presentan este tipo de escenas, aunque tan sólo una es una historia reconocible, la representación de Venus y Cupido en el azafate de la colección Hernández-Mora Zapata. Jun-

⁷ ORBE Y SIVATTE, M., *op. cit.*, pp. 127-135.

⁸ ORBE Y SIVATTE, M., *op. cit.*, pp. 130-131.

⁹ ORBE Y SIVATTE, M., *op. cit.*, p. 134.

to a ésta nos encontramos con un *putto* en una cuadriga tirada por una cabra, dos representaciones de *putto* montado sobre un delfín, un *putto* cabalgando un hipocampo, y un animal mitológico fantástico. Asimismo nos encontramos con otro posible tema mitológico en la figura de la fuente del jabalí, en caso de que fuese una transposición de uno de los dos grandes jabalíes de la mitología clásica, el de Calidón o el de Erimanto, aunque probablemente tan sólo esté inspirado en un grabado de una fuente florentina. También se conserva un ejemplo de azafate con escena religiosa, con San Nicolás y los tres niños en el saladero. Y finalmente, el azafate con el escudo de armas de los Eri-ce, caso excepcional ya que por el momento es el único ejemplo que conocemos con la representación del escudo heráldico de una familia, ya que ni siquiera figuran en el *Libro de Exámenes* dibujos de este tipo.

Obra del platero José de Yabar es un azafate con jabalí (Fig. 19) conservado en una colección particular de Pamplona (3 x 50 x 39 cm), de plata en su color y que se puede datar hacia 1755, y que presenta estampadas en el borde de la orilla las dos marcas preceptivas en Pamplona, la de localidad y la de autor, junto a la burilada en el reverso de la orilla¹⁰.



Fig. 19. Azafate de José de Yabar (Foto I. Miguéliz)

¹⁰ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Azafate de plata de José de Yabar", en *Aula Abierta*, página Web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, febrero 2008.

Este azafate se articula por medio de una orilla recta de boca moldurada con solución de continuidad con el campo cóncavo y un emblema convexo e historiado. La decoración se articula por medio de ces y rocallas, simples y en abanico, que se disponen, de manera simétrica, en los ejes y espacios intermedios, todo ello dispuesto sobre una malla de rombos con puntos en los ángulos, y que alternan con hojas de cardo, ces y elementos florales, sobre una superficie lisa que rodea todos los motivos decorativos. En el emblema, con un marco de ces, se dispone, inmerso en un paisaje natural, un jabalí del que mana un chorro de agua por su boca, a la manera de un surtidor.

Desconocemos la fuente de inspiración de esta figura, probablemente un grabado, pudiendo estar basado en la fontana de Il Cinghiale, más conocida como del *Porcellino*, de Pietro Tacca (1577-1640), en el Mercado Nuevo de Florencia, en la que el agua mana de la boca del animal, que a su vez se basaba en un modelo perteneciente a la Antigüedad, que se conserva en el Museo degli Uffizi de dicha ciudad, donde, a diferencia de la figura representada en este azafate, el jabalí está sentado sobre sus cuartos traseros; o bien que sea un motivo tomado de un grabado de otro tema, tal vez mitológico en referencia a los jabalíes de Calidón o de Erimanto.

Presenta estampadas en el reverso sendas marcas de localidad y de autor, así como la burilada, tal y como estipulaban las normas de marcaje en Navarra, correspondientes a Pamplona y a José de Yavar. A pesar de que el punzón de Pamplona se encuentra en gran parte frustrado, se puede identificar con la segunda variante de la marca de la ciudad utilizada a lo largo del setecientos, una doble P con corona de tres picos y borde inferior curvo, empleada entre la década de los años 20 del siglo XVIII y la década de los años sesenta de dicha centuria, cuando fue sustituida por una versión muy similar a ésta, en la que variaba la grafía y el tamaño de la misma. Mientras que la marca de autor, YAVAR, se corresponde con uno de los punzones utilizado por el platero pamplonés José de Yavar (1713-1777), hijo del también maestro Hernando de Yavar (1671-1725), con quien se formó en un primer momento, pasando posteriormente a terminar su aprendizaje en el taller del platero zaragozano José de Godoy, donde estuvo seis años. Este artífice obtuvo el grado de maestro platero en 1728 con el dibujo de una pila de agua bendita, de bello diseño, muy correcta en el trazo y profusamente decorada con motivos vegetales. Como ya hemos dicho, utilizó dos tipos diferentes de marca personal, parece ser que indistintamente, sin que una sustituyese a la otra en el tiempo; por un lado una cabeza con yelmo, y por otro su apellido dispuesto en una sola línea y en letras mayúsculas, tal y como figura estampada en el azafate aquí estudiado. Numerosas son las obras de José de Yavar que han llegado hasta nuestros días, todas ellas piezas religiosas, salvo el azafate aquí presentado, que se constituye como la única de las obras civiles conocida de este maestro, a pesar de que sabemos que recibió numerosos encargos por parte de comitentes particulares. Entre sus obras religiosas podemos mencionar el busto relicario de la Magdalena de la catedral de Pamplona, la cruz procesional de Pitillas, las crismas de Echarri, la custodia de Azpilcueta, etcétera.

A un platero sin identificar pertenece el azafate con *putto* cabalgando un hipocampo (Fig. 20) conservado en el monasterio cisterciense de Tulebras (51,5 x 38,5 cm) y realizado, como los anteriores, en plata en su color, en la



Fig. 20. Azafate de Tulebras (Foto C. Bercerril)

década de los años 60 del siglo XVIII; presenta estampadas las marcas de Pamplona junto a la de un platero no identificado¹¹.

Este azafate sigue el mismo esquema oval que los anteriores, con el borde compuesto por una doble moldura, la exterior ingletada y la interior convexa, que da paso a una orilla en solución de continuidad con el campo cóncavo, con unas líneas muy suaves, y con emblema convexo. Presenta una rica decoración repujada de estilo rococó que recubre por completo la superficie del azafate, articulada por medio de tornapuntas de ces y eses, rocallas simples y en abanico, veneras estriadas y elementos vegetales y florales, que se distribuyen de manera asimétrica por la superficie de la bandeja, destacando sobre fondos lisos y reticulados, dando a la pieza gran dinamismo. Toda esta ornamentación enmarca en el emblema una escena marina, con un *putto* de facciones regordetas, cabalgando un hipocampo o caballo marino, animal mitológico, con cuerpo de caballo, alas y cola de pez.

Aunque desconocemos el origen de este motivo, probablemente un repertorio de grabados, se trata de una figura habitual en el bestiario decorativo, y más en un caso como este de una pieza de representación. Precisamente la presencia de este motivo y la ausencia de cualquier simbología religiosa nos indica que nos encontramos ante una pieza civil, que fue posteriormente donada al monasterio en el que se conserva en la actualidad, habiendo entrado probablemente como parte de la dote de alguna religiosa.

¹¹ GARCÍA GAINZA, M^a C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980, p. 399.

Presenta estampadas, aunque semifrustras, las marcas de localidad correspondiente a Pamplona, y la de autor, SID/RO, punzón que todavía no hemos identificado dentro de la nómina de plateros que trabajaron en Pamplona en la segunda mitad del setecientos, aunque dada la calidad técnica de la obra sin duda nos encontramos ante una maestro de reconocido prestigio.

También de platero desconocido, ya que no presenta punzonada marca alguna, es el azafate con ángel cabalgando un delfín (Fig. 21) de la iglesia de Santa María de Tafalla (3 x 42 x 31 cm), de plata en su color y datable en la década de los 60 del siglo XVIII¹².

Se trata de una pieza ovalada, de perfil mixtilíneo, con orilla plana enmarcada por grandes tornapuntas de ces, de borde sinuoso, campo cóncavo y emblema central convexo. Presenta una rica decoración repujada articulada en torno a las tornapuntas de ces, elementos vegetales y rocallas simples y en abanico, que se distribuyen de manera simétrica por la superficie del campo y la orilla, y que delimitan las diferentes partes de la bandeja. El emblema está enmarcado por una moldura convexa con nudos en los ejes principales de los que parten grandes hojas de rocalla que se abren hacia los lados, y que se disponen sobre la superficie lisa del campo, mientras que la orilla viene enmarcada por sendas molduras convexas de tornapuntas de ces, interrumpidas en los ejes principales y ángulos por veneras de rocallas que irrumpen en la parte superior del campo, dando a este cuerpo un bello juego de curvas y contracurvas.



Fig. 21. Azafate de Tafalla (Foto I. Miguélez)

¹² GARCÍA GAINZA, M^a C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985, pp. 467-468.

El emblema presenta un motivo mitológico, con un ángel cabalgando un delfín, de cola enroscada y cabeza monstruosa, mientras que el ángel, de facciones regordetas y pelo ensortijado, se reclina sobre el costado del animal, con las alas explayadas y uno de los brazos extendidos, siguiendo la línea de las mismas. La composición general de la obra es de gran delicadeza, de contornos precisos y definidos, con las facciones del ángel y del delfín bien dibujadas, lo que nos indica la maestría del platero que lo realizó.

Desconocemos el origen de este motivo, probablemente sacado de un repertorio de grabados, dado lo común del mismo, pudiendo ver motivos similares, tanto en otras piezas conservadas –ver los azafates del monasterio de Tulebras o uno de los del Museo de Navarra–, como en los dibujos del *Libro de Exámenes* –ver las pruebas de Máximo Beramendi en 1707 o Pascual de Lenzano en 1789–. Ya hemos señalado lo usual de este motivo, cuyo modelo lo podemos ver usado como patas en tipologías de la centuria anterior, caso por ejemplo de las crismas, como remates de bulto redondo en piezas de carácter civil, etc. Aunque los casos citados responden tanto a obras de carácter religioso como civil, hay que señalar que este azafate es un pieza civil, que probablemente fue donada por sus propietarios, en una fecha indeterminada con posterioridad a su ejecución, a la iglesia de Santa María de Tafalla.

Al platero Miguel de Lenzano le corresponde la autoría de un azafate con Venus y Cupido (Fig. 22) que se conserva en la Colección Hernández-Mora Zapata de Madrid (3,5 x 50,5 x 38 cm), dado a conocer por Cruz Valdovinos y Rivas Carmona¹³. Es una pieza de plata en su color, datable hacia 1765-1770



Fig. 22. Azafate de Miguel de Lenzano (Foto J. Montalvo Martín)

¹³ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006, pp. 324-325.

y que tiene estampadas en el anverso las marcas de Pamplona y del platero, mientras que por el reverso presenta la burilada.

Responde al mismo modelo que los anteriores, de cuerpo ovalado en el que sin embargo no se aprecia diferencia entre los cuerpos, ya que se hallan desdibujados por la rica decoración que los recubre, con líneas de continuidad muy suaves, en las que tan sólo se aprecia claramente el borde y el emblema. Efectivamente, toda la obra presenta una abigarrada ornamentación compuesta por grandes tornapuntas en ce que recorren de lado a lado el cuerpo horizontal de la bandeja, de manera sinuosa, junto a otras de menor tamaño, y que en los espacios en blanco se completa mediante rocallas, simples y en abanico, veneras, elementos vegetales y florales, y retículas romboidales. Las mismas tornapuntas forman el marco del emblema, mientras que el borde del azafate es ligeramente ingletado.

Ocupa el emblema la escena de Venus y Cupido, en donde la diosa figura de frente, recostada sobre el tronco de un árbol, cubriéndose con un amplio manto, mientras Cupido, que se encuentra de espaldas y se encarama sobre ella desde los pies, tira del manto que le cubre. Toda la composición ofrece una gran finura y corrección en el trazo y la ejecución, de gran belleza, de rasgos naturalistas, y que ofrece guiños, como uno de los pies de Venus que se sale del marco del emblema, de manera realista y escenográfica.

Tiene estampadas la doble marca exigida en Pamplona, por un lado la de localidad, una doble P coronada correspondiente al segundo de los punzones usados en esta ciudad, y por otro lado el de autor LEN/ZANO, marca personal del platero Miguel de Lenzano (1740-1788), quien obtuvo el título de maestro en 1740 con el dibujo de una cruz inserta en una orla de follaje¹⁴, tras pasar su aprendizaje primero en Zaragoza con Antonio Laestrada y posteriormente de oficial en Pamplona con Antonio Ripando¹⁵. Se trata de uno de los plateros más activos en este momento en Pamplona, del que también se conocían otras obras de carácter civil, como una bandeja de la catedral de Pamplona¹⁶, totalmente desornamentada, unas despabiladeras, unos cubiertos y una cuchara de colecciones privadas¹⁷, así como un mayor número de piezas religiosas, entre las que destacan las andas y dos juegos de sacras de Corella o la cruz de Gulina¹⁸.

Este azafate presenta la curiosidad de ser igual a uno de los dibujos del *Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona, el que presentó Lorenzo Laoz en 1772 para obtener el grado de maestro, ya que ambas composiciones son idénticas, salvo pequeños detalles decorativos, así como la concepción de la escena central, peor resuelta en el dibujo de Laoz, en el que las figuras son menos precisas y correctas en el trazo, además de ofrecer mayor rigidez que en la pieza labrada, en la que la frescura y naturalidad de la escena, remarcada por el hecho de salirse del enmarcamiento de ces que la rodea, resulta de

¹⁴ GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991, pp. 111-112.

¹⁵ Ver nota 6.

¹⁶ GARCÍA GAINZA, M^a C. y HEREDIA MORENO, M^a C., *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, pp. 21 y 71.

¹⁷ FERNÁNDEZ, A.; MUNOIA, R. y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992, p. 171.

¹⁸ GARCÍA GAINZA, M^a C. y otros, *op. cit.*, 1980, pp. 100 y 110-111; y *Catálogo Monumental de Navarra. V***. *Merindad de Pamplona. Imoz-Zugarramurdi*, Pamplona, 1996, p. 93.

gran fineza. Tal y como ya hemos dicho, en las ordenanzas de 1743 nada se dice de cómo debe ser la pieza que dibujen los aspirantes, si deben basarse en una obra o un dibujo preexistentes, o bien debe ser de nueva creación. El hecho de que Lorenzo Laoz estuviese tres años y medio como aprendiz de Miguel de Lenzano, con quien todavía permanecía en el momento del examen¹⁹, podría indicarnos que a la hora de realizar la pieza que se le exigía probablemente hubiese seguido el modelo de una obra realizada recientemente por su maestro, y que por lo tanto conocería bien, tal y como supone Cruz Valdovinos²⁰, y en cuya ejecución quizás hubiese colaborado.

Al mismo Lorenzo Laoz se le deben dos de las piezas conservadas hoy en día, la primera de ellas el azafate con *putto* conduciendo una cuadriga tirada por una cabra (Fig. 23) de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Segura (Guipúzcoa) (5 x 32 x 20 cm), en plata en su color, que se puede fechar hacia 1775 y que presenta las marcas correspondientes a Pamplona, la de localidad y la de autor, junto a la burilada²¹.

Es un azafate ovalado con boca moldurada y orilla convexa que presenta solución de continuidad con el campo cóncavo, de gran profundidad, y con emblema central convexo de perfiles mixtilíneos. Presenta una rica y exuberante decoración compuesta por tornapuntas en ce y rocallas, simples y en abanico, que recubren por completo la pieza, de manera simétrica, en una especie de *horror vacui*, que resaltan sobre un fondo granulado y que alternan



Fig. 23. Azafate de Lorenzo Laoz (Foto I. Miguéliz)

¹⁹ Ver nota 6.

²⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *op. cit.*, p. 324.

²¹ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Platería barroca del taller de Pamplona en Gipuzkoa", *Príncipe de Viana*, nº 237, Pamplona, 2006, pp. 17-53; y *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, San Sebastián, 2008, pp. 253-254 y 589.

con elementos vegetales y veneras estriadas. Toda esta ornamentación enmarca en el emblema una escena mitológica inserta en un paisaje, compuesta por un *putto* conduciendo una cuadriga tirada por una cabra, alusivo quizás a Zeus, que fue amamantado por la cabra Amaltea.

Al igual que ocurre en los anteriores ejemplos de escenas mitológicas, desconocemos la fuente de inspiración de esta historia, probablemente un repertorio de grabados con motivos de divertimentos de *putti*, temas suaves y alegres, propios de los elementos decorativos en estos momentos aunque, tal y como ya hemos dicho, la figuración de la cabra quizás haga alusión a la cabra Amaltea. Nos encontramos ante una obra de carácter civil, a pesar de conservarse en una iglesia, que se habría donado a la misma con posterioridad a su ejecución, que no se recoge en los inventario de bienes de la parroquia de 1795 y 1820²², por lo que es probable que se donase a finales del siglo XIX, cuando en Segura se realizó una colecta entre las familias del pueblo para la realización de una nueva custodia, salvándose del crisol gracias a su belleza.

Como se puede apreciar, la concepción general de la obra, así como los motivos decorativos que presenta, son muy similares a los de la pieza anterior, el azafate de Lenzano, que como ya hemos dicho sirvió de referente para el dibujo presentado por Laoz en su examen, siendo todavía muy fuerte su influencia en esta obra, probablemente una de las primeras realizadas por este maestro.

Tiene estampadas marcas de Pamplona, una doble P coronada, junto a la de autor LAO, correspondiente al platero Lorenzo Laoz (1772-d. 1795) quien, como ya hemos dicho, obtuvo el título de maestro platero en 1772 con el dibujo de una bandeja que copiaba el modelo de la pieza anterior²³. Tal y como se especifica en el expediente presentado para ser admitido a realizar el examen, era natural de Casteldecabra, Teruel, y se formó como aprendiz durante seis años en Zaragoza con los plateros Domingo y Antón de Estrada, pasando posteriormente con el pamplonés Miguel de Lenzano durante tres años y medio, hasta el momento de realizar el examen. Para dicha prueba la hermandad le dio a elegir entre una palangana, un azafate y una jarra²⁴, eligiendo este maestro realizar el azafate, tal y como hemos visto. Contrajo matrimonio en Pamplona en 1774, figura en 1788 como uno de los artífices que aprobaron la ampliación de las ordenanzas de plateros de Pamplona, y en 1795 se trasladó a vivir a Tudela, donde tuvo problemas para trabajar por no haberse examinado en esta ciudad. Hasta el momento toda su obra conocida era religiosa, siendo este azafate y el que estudiaremos a continuación las únicas obras civiles que se conocen de este maestro.

La segunda de las obras con marca de este platero es el azafate con escudo heráldico (Fig. 24) del Museo de Navarra (5 x 53,5 x 38 cm), también datable en torno a 1775, labrado en plata en su color y que presenta las marcas de localidad de Pamplona, autoría, y burilada.

Sigue el mismo modelo que los anteriores, con la particularidad de que en esta obra los diferentes cuerpos que la componen se hallan totalmente desdi-

²² Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, *Segura, Inventarios de Bienes Parroquiales*, 1795-1820.

²³ GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991, pp. 122-123.

²⁴ Ver nota 6.



Fig. 24. Azafate de Lorenzo Laoz (Foto Museo de Navarra)

bujados debido a la rica decoración repujada que los recubre. De esta forma, la orilla y el campo cóncavo se ofrecen con solución de continuidad, mientras que el emblema desaparece bajo el motivo decorativo que presenta. Así, la orilla está articulada por medio de grandes tornapuntas en ce y en ese, que delimitan el perfil sinuoso del azafate y se recortan sobre el borde plano ligeramente ingletado. La decoración del campo se articula en torno a grandes ces que lo compartimentan simétricamente, alternas con conchas de rocalla y motivos florales, elementos que se expanden a la orilla. Contrasta la superficie lisa y pulida de los elementos decorativos con el fondo reticulado sobre el que se disponen, y que a su vez sirven de encuadramiento, sustituyendo al emblema, de un escudo heráldico que asienta sobre un fondo escamado, con dos lebreles pasantes con estrella superior y bordura de sotueres, enmarcado por dos leones tenantes y timbrado por yelmo con penacho de plumas y guirnalda de hojas. En los ejes se disponen cuatro grandes conchas, unidas por medio de ces, que en los ángulos tienen dobles elementos formados por rocallas en abanico en la parte superior y elementos florales en la inferior. Toda la decoración es repujada, salvo los fondos que están cincelados.

Este escudo viene identificado en la ficha de catálogo del Museo de Navarra como las armas de los Erice. Lamentablemente desconocemos su origen ya esta obra ingresó en los fondos del citado museo como compensación de deuda fiscal, habiéndolo adquirido la empresa donante en el comercio en 1997. La presencia del escudo de armas de una familia ocupando la parte central del azafate reafirma el concepto y uso que se daban a estas piezas, como obras de representación, que se colocaban en el estrado o salón principal de la residencia de la familia para demostrar la fortuna y posición alcanzada por los propietarios. Como anteriormente hemos dicho, es el único ejemplo que

conocemos en los talleres de Pamplona en que el motivo que ocupa el emblema es un escudo heráldico, ya que con tal desarrollo no lo hemos encontrado en ninguna otra pieza ni lo hemos visto dibujado en el *Libro de Exámenes*.

Este azafate presenta estampadas en la orilla del anverso la marca de localidad de Pamplona, una doble P coronada con corona de tres picos, curvos los extremos, tercero de los punzones de localidad usados en el centro de Pamplona a lo largo del setecientos, y la de autor LAOZ, que corresponde al platero pamplonés Lorenzo Laoz (1772-c 1795), y junto al azafate anterior constituye la única obra de carácter civil conservada de este maestro.

El platero José de Ochoa es autor de dos de las piezas aquí estudiadas. El azafate con *putto* cabalgando un delfín (Fig. 25) del Museo de Navarra (4 x 36 x 46,5 cm), labrado en plata en su color, en la década de los 80 del siglo XVIII, y que presenta la marca de localidad de Pamplona, la del platero y la burilada de comprobación de la ley de la plata.

Dicho azafate sigue los modelos ya vistos anteriormente, de perfil ovalado y orilla de borde recortado mixtilíneo, con campo cóncavo de mayor profundidad, lo cual supone una evolución frente a los modelos anteriores que tenían una superficie más uniforme, y emblema central convexo. Presenta una rica decoración repujada que recubre el campo por completo, distribuyéndose de manera asimétrica por la superficie de la bandeja, introduciéndose en la orilla, y que se articula por medio de tornapuntas de ces, guirnaldas florales, rocallas, sencillas y en abanico, pabellones y cartelas con la superficie reticulada, que se continúa en el borde, formado por tornapuntas de ces con rocallas, que le otorga a la pieza un perfil sinuoso y movido, con un bello juego de curvas y contracurvas, contrastando el repujado, complementado en algunas zonas con un leve cincelado, de los elementos ornamentales con el fon-



Fig. 25. Azafate de José Ochoa (Foto Museo de Navarra)

do en que se asientan, alternándose los lisos, punteados y escamados. Toda esta decoración enmarca el emblema central, recorrido por una sencilla moldura convexa, que cobija en su interior una escena mitológica marina, con un *putto* cabalgando un delfín al que sujeta mediante una rienda.

Como ya ocurría con las escenas mitológicas anteriormente vistas, desconocemos la fuente de inspiración de este motivo, probablemente un repertorio de grabados; sin embargo nos encontramos ante un motivo muy habitual en las representaciones plásticas, siendo muy similar en cuanto a su concepción, aunque salvando las distancias cronológicas, al emblema del dibujo del examen de Máximo Beramendi de 1707, que introduce en la escena un *putto* más. Si que el motivo central no deja lugar a dudas de su carácter civil, sin embargo desconocemos su procedencia, ya que al igual que el otro azafate del Museo de Navarra ingresó en dicha institución como compensación por una deuda fiscal en 1997.

Tiene estampadas en la orilla del anverso la doble marca exigida en Pamplona, la de localidad, que se encuentra muy borrada, aunque parece corresponder a la tercera de las variantes usadas en la ciudad durante el setecientos, y la de autor O/ChOA, punzón del platero José Ochoa, mientras que en el reverso presenta la burilada de comprobación de la ley de la plata. La figura de José Ochoa presenta una serie de dudas, ya que nos encontramos a un José Ochoa examinado en 1699 con un bello dibujo de un aguabenditera rica de follajes, siguiendo modelos del pleno barroco, de gran precisión en el trazo y finura en la ejecución²⁵, a quien posteriormente, y desde al menos 1744, se documenta en Tudela. Y por otra parte tenemos recogido a otro José Ochoa activo entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, no figurando otro José Ochoa entre los plateros examinados en Pamplona a lo largo del setecientos. Como vemos, el primero de estos plateros no puede ser el autor de esta pieza debido a la diferencia cronológica, siendo obra del segundo de los maestros. Este maestro podría ser hijo del Ochoa examinado en 1699, y haber obtenido él mismo el grado de maestro en Tudela, habiendo trabajado a caballo entre Pamplona y la capital ribera. Sin embargo, dado el estado de las investigaciones sobre la platería tudelana no podemos ser concluyentes al respecto.

Al mismo platero pertenece un azafate con animal mitológico (Fig. 26) conservado en una colección particular de Pamplona (3 x 44 x 33 cm), realizado en plata en su color en las mismas fechas que el anterior, en la década de los años 80 del siglo XVIII, y que también presenta estampadas en el anverso las marcas de Pamplona y de autor, careciendo de burilada.

Nos encontramos ante un azafate que sigue el esquema del anterior, de perfil ovalado, con orilla recta de boca compuesta por una doble moldura, la interior convexa y la exterior ingletada, campo cóncavo de mayor profundidad de lo que veíamos en los ejemplares anteriores, en solución de continuidad con la orilla, y emblema central convexo. Presenta una rica decoración repujada de ces y rocallas, simples y en abanico, elementos vegetales y florales, espejos asimétricos, con fondo liso o escamado, que se distribuye de manera asimétrica por la superficie del azafate y que se completa con una pequeña li-

²⁵ GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991, pp. 96-97.



Fig. 26. Azafate de José Ochoa (Foto I. Miguéliz)

bélula en el ángulo inferior derecho del campo. Enmarca el emblema una moldura convexa de guirnalda vegetal, similar a la del borde, ya de gusto neoclásico, y en su interior cobija la figura de un animal mitológico fantástico, con las alas explayadas, ocupando todo el espacio del emblema, en actitud de sobrevolar una superficie marina, mientras que en la parte superior se recorta sobre un fondo rugoso. Se trata de una figura de rasgos toscos y mal definidos, en la que el platero, quizás por no tener un ejemplo a imitar, no consigue trazar bien las proporciones del cuerpo, lo cual contrasta con la decoración que se distribuye por el campo, de trazo preciso y seguro.

La figura aquí representada es un híbrido de varios animales, con cabeza humana femenina, de largo cuello, tronco de mamífero, larga cola y alas de dragón y extremidades humanas, figura que no se ajusta a ninguna de las representaciones mitológicas habituales y que quizás sea una figura inventada por el propio platero, tomando rasgos de diferentes seres, como la arpía, la esfinge, el grifo o el basilisco, aunque también podría haberla tomado de un repertorio de grabados, fallando en su ejecución.

Como la pieza anterior, tiene estampadas la doble marca preceptiva del taller de Pamplona, por un lado el punzón semifrustrado de localidad, con la doble P coronada, que responde a la tercera variante utilizada en dicha ciudad a lo largo del setecientos y que se usó a partir de la década de los años 70, y la de autor OCHOA, correspondiente al platero José Ochoa, del que ya hemos hablado al estudiar el azafate anterior.

Finalmente, Pedro Antonio de Sasa, maestro perteneciente a una afamada familia de plateros que se adentra en el siglo XIX, es el autor de un azafate con San Nicolás (Fig. 27) de la iglesia con el mismo nombre de Pamplona

(3 x 51,5 x 36,5), única de las obras conservadas que presenta un tema religioso en el emblema, y que fue realizado en 1797 ex profeso para esta parroquia, siendo también la única pieza que junto a las marcas de autor y localidad ostenta estampado un punzón cronológico. En el reverso tiene la siguiente inscripción: *ES DE LA OB^A DE SN NIC^S ANO DE 1797*.

El azafate que nos ocupa responde a un modelo más evolucionado con respecto a los ejemplos anteriores y que obedece ya a postulados neoclásicos, salvo en la cenefa de roleos que ocupa la orilla, que sigue en su concepción



Fig. 27. Azafate de Pedro Antonio Sasa (Foto I. Miguéliz)

modelos barrocos. Presenta el perfil ovalado, orilla recta, campo cóncavo y emblema convexo, todo ello bien delimitado mediante la ornamentación. Así, el borde de la orilla es moldurado anudado, ocupa la superficie de la orilla una cenefa de roleos vegetales que enmarcan elementos florales, de rai-gambre barroca, aunque la concepción de su disposición es neoclásica, al igual que la disposición de las campanillas en guirnaldas, su misma ejecución y perfiles. El campo es liso mientras que el emblema está enmarcado por una guirnalda vegetal convexa que cobija en su interior, inmerso en un paisaje de árboles, a San Nicolás junto a un cesto con tres niños.

La escena que figura en el emblema representa a San Nicolás, que luce hermosa capa pluvial y las insignias episcopales: mitra y báculo, así como el palio, propio de los arzobispos. A sus pies encontramos a tres niños en el saladero, para venderlos como carne de puercos. Réau es de la opinión de que los tres escolares fueron metamorfoseados por tres oficiales injustamente condenados a muerte, a quienes San Nicolás los arrancó del tajo del verdugo, apareciéndose en sueños al emperador Constantino²⁶. Esta escena está tomada de un grabado con el mismo tema de colección particular (Fig. 28), realizado con una plancha abierta por el conocido platero Pedro Antonio Sasa (1745-1831) en 1774 por encargo de la obrería de la parroquia, por la cantidad de 15 pesos, según consta en las cuentas parroquiales²⁷. Con aquella matriz se estamparon grabados hasta fines del siglo XIX, y en la actualidad se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona.

Presenta punzonados en el campo las tres marcas preceptivas en Pamplona a finales del setecientos, la de localidad, que se corresponde a la tercera de las variantes utilizadas en la ciudad, a la que se le añade la marca cronológica, 97, y la de autor, SASA, punzón de Pedro Antonio Sasa (1745-1831), quien como hemos visto fue también un excelente grabador. Este platero, natural de Logroño, hijo del artífice logroñés Gregorio de Sasa, se formó como aprendiz con José de Yabar, permaneciendo posteriormente cuatro años de oficial con él, obteniendo el grado de maestro en 1775 con el dibujo de un azafate con la escena de un caballero alanceando un león, siendo las otras dos piezas que se le dieron a elegir un jarro a la francesa y una palangana. Contrajo matrimonio con Victoria Planillo, sobrina a su vez de la mujer de su maestro, José de Yabar, que murió en 1788²⁸, siendo padre del también platero Vicente Sasa, que también eligió para dibujar en su examen un azafate de motivos vegetales²⁹.

²⁶ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, vol. IV, Barcelona, El Serbal, 1997, pp. 428 y ss.

²⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La estampa devocional en Navarra", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 188.

²⁸ Ver nota 6.

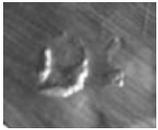
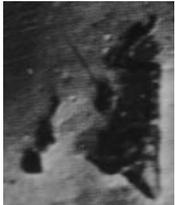
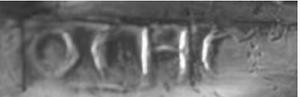
²⁹ GARCÍA GAINZA, M^a C., *op. cit.*, 1991, pp. 141-142.



Fig. 28. Grabado de Pedro Antonio Sasa (Foto I. Miguéliz)



CATÁLOGO DE MARCAS

		Azafate de José de Yavar (Fig. 19)
		Azafate de Miguel de Lenzano (Fig. 22)
		Azafate de Lorezo Laoz (Fig. 23)
		Azafate de Lorezo Laoz (Fig. 24)
		Azafate de José Ochoa (Fig. 25)
		Azafate de José Ochoa (Fig. 26)
		Azafate de Pedro Antonio Sasa (Fig. 27)

RESUMEN

La fase de prosperidad que vivió Pamplona en el siglo XVIII propició el auge de las artes decorativas, entre ellas la platería, con el encargo de nuevas obras por parte del patriciado de la ciudad. Una de las tipologías que más se va a beneficiar de esta situación va a ser la de azafate, pieza de carácter civil que va a experimentar un fuerte impulso, sobre todo a partir de 1743, cuando las ordenanzas de la Hermandad de San Eloy la incluya entre las obras a realizar por el aspirante a maestro platero. Es en este momento cuando adquiere su característica definitoria, y que la diferencia de las piezas labradas en otros centros, la de presentar el emblema historiado, tal y como podemos ver en el *Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona y en las piezas conservadas.

ABSTRACT

The period of prosperity that Pamplona lived in the eighteenth century, caused the height on the decorative arts, among them silverwork, with the commission of new works on the part of the upper class of the city. One of the typologies that is going to benefit more from this situation is the tray, a piece of civil character that is going to experience a fort impulse, mainly from 1743, when the decrees of the Brotherhood of San Eloy included this piece among the works that the applicant to silversmith had to make. It is at this moment when it acquires its distinctive characteristic, which makes it different from the pieces worked in other centres. This is, the characteristic of displaying the center of its surface pictured with a history, as we can see in the *Book of the Exams* of the silversmiths in Pamplona and in the conserved pieces.

