

BANDEJAS DE LA PLATERÍA SALMANTINA DEL SIGLO XVIII

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ

CONSIDERACIONES PREVIAS

Que la platería salmantina del siglo XVIII ocupa un lugar destacado en el panorama nacional constituye una aseveración que nada aporta a lo que ya sabemos, pues ha sido repetido en numerosas ocasiones por la mayoría de especialistas en la materia. Bastaría con tener presente que rara es la zona que no cuenta con piezas labradas por plateros tormesinos de esta centuria, o las novedades tipológicas aportadas por los artistas que en esta ciudad trabajaron, para concluir que tal prestigio no solo se expresa en dimensión cuantitativa sino que también lo hace en el plano de la calidad.

Aún resultando indubitable que la platería gozó en esta ciudad de gran prestigio en siglos precedentes, especialmente en el siglo XVI, no lo es menos que en ese momento se vio superada por la mayor difusión de otros centros de más renombre, como lo pone de manifiesto la presencia en Salamanca de piezas procedentes de esos lugares. Esa constatación no debe ser obstáculo para reconocer la valía de algunos plateros locales, es el caso de Juan Álvarez, al que Juan de Arfe se refiere de una forma elogiosa en los siguientes términos: *a quien la muerte salteo en el servicio del serenísimo príncipe don Carlos de Austria (que Dios perdone) en lo mejor de su vida, á cuya causa no quedo testimonio de su raro ingenio en pieza publica...*¹. A este nombre podríamos añadir los de Alonso de Dueñas (platero al servicio del III duque de Alba), Francisco Álvarez, Bernardo y Cristóbal de Bobadilla (este último platero catedralicio y universitario), Francisco Alonso..., y algunos más que omitimos por no hacer un listado excesivamente extenso².

¹ Juan DE ARFE Y VILLAFANE, *De varia Commesuracion para la esculptura y architettura*. Citamos por la edición de la imprenta Miguel Escribano, Madrid, 1773, p. 422.

² Una aproximación a la platería salmantina del siglo XVI puede verse en nuestro trabajo recogido en el catálogo de la exposición *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 204-221.

A este primer momento, que en el plano estilístico viene definido por la evolución de las formas desde el primer renacimiento al manierismo, le va suceder una etapa marcada por la reafirmación de la platería vallisoletana como una de las más importantes a escala nacional, en un claro ejemplo de la relación existente entre el desarrollo de esta práctica artística y la presencia de una clientela capaz de demandar este tipo de obras³. En más de una ocasión hemos señalado cómo esa proyección de la platería vallisoletana sobre la salmantina se manifiesta tanto en la reproducción por parte de plateros de Salamanca de modelos acuñados por sus colegas vallisoletanos como en la participación de plateros procedentes de aquella ciudad en los proyectos más importantes ejecutados en la Salamanca de principios del siglo XVII, es el caso de Juan Lorenzo, autor de varias piezas para el convento de san Esteban⁴.

En los últimos años del siglo XVII asistimos a una recuperación de la platería salmantina, que como en el caso precedente se pone de manifiesto con un aumento significativo de los talleres en activo, su participación en proyectos de otros lugares, o en el hecho de que hasta Salamanca llegaran aprendices de otras zonas para formarse junto a maestro de aquí (algunos incluso hijos de plateros activos en otras ciudades). Aunque esa recuperación ya se percibe en los últimos años del Seiscientos no se consolidará hasta la centuria siguiente, debido principalmente al impacto negativo de la Guerra con Portugal, primero, y de la Guerra de Sucesión, más tarde, que tuvieron en esta provincia a uno de los teatros de operaciones más activos⁵.

Aunque el conflicto por la sucesión a la corona de España interrumpió momentáneamente el despegue iniciado en las últimas décadas de la centuria anterior, a medio plazo, aunque pueda resultar paradójico, influyó positivamente en su consolidación, no en vano una vez superada la crisis las distintas instituciones ciudadanas, municipales, universitarias y religiosas, se vieron en la necesidad de renovar el mal-

³ La expresión de esa relación ya fue puesta de manifiesto por el Dr. José Carlos Brasas en su trabajo sobre *La platería vallisoletana y su difusión*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980, p. 199.

⁴ José Carlos BRASAS EGIDO, *La platería ...*, pp. 206-207. Sobre esta cuestión, Manuel Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Diputación de Salamanca, Salamanca, 1990, pp. 132-133.

⁵ Cuantificar las pérdidas en la platería como consecuencia de ambos conflictos es una tarea que resulta prácticamente imposible, aunque referencias sobre ese particular han sido recogidas por cuantos han escrito sobre la Historia de la ciudad de Salamanca. Sirvan a modo de ejemplo los trabajos de Bernardo DORADO, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1776 (citamos por la edición facsímil de 1985), Fernando ARAUJO, *La reina del Tormes. Guía histórico descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1884, p. 98 (existen varias reediciones, la más reciente fue realizada por Caja Salamanca y Soria, 1983), Manuel VILLAR Y MACÍAS, *Historia de Salamanca*, Imprenta Núñez Izquierdo, 1887. Libro VII, capítulo III, principalmente pp. 94 a 99 (citamos por la edición de Gráficas Cervantes, Salamanca, 1975). Esta cuestión, el impacto de la guerra en la conservación/destrucción de piezas de platería, ha sido objeto de un trabajo realizado por nosotros que lleva por título: *Salamanca y la Guerra: repercusiones en la platería*. Salamanca Revista de Estudios, nº 40, 1997, pp. 61-84.

⁶ Un desarrollo más pormenorizado de esta cuestión puede verse en mi artículo citado en la nota anterior. No obstante, y a modo de ejemplo, sirvan las referencias contenidas en el Archivo Parroquial de la iglesia de Villares de la Reina, en las cuentas del año 1706-1707 se recoge un gasto de 100 reales en razón de ... *una puerta nueva que se hizo para la sacristía por haverla derrotado los enemigos a el tiempo que saquearon dicha iglesia ...* (Archivo Diocesano de Salamanca, Sig. 389/19, fol. 347), en esas mis-

trecho ajuar litúrgico, muy diezmado como consecuencia de los hurtos⁶, o por las aportaciones que tuvieron que afrontar para hacer frente a las condiciones impuestas por el ejército portugués para liberar la ciudad⁷.

Ese proceso de destrucción y necesaria reposición queda reflejado en la historia de una de las obras más emblemáticas de la ciudad de Salamanca, que ahora pasamos a narrar. En el año 1643 el Ayuntamiento encarga a Andrés Rodríguez Montero la fabricación de unas andas para la Virgen de la Vega, patrona de la ciudad, cuyo coste fue cifrado en 300 ducados⁸. Durante el saqueo efectuado en colegios y conventos por las tropas portuguesas resultaron destruidas, o simplemente robadas, numerosas piezas de plata, entre ellas esas andas⁹. Una vez superado el conflicto, en señal de desagravio, el consistorio encargará a Francisco de Villarroyel la fabricación de unas nuevas, como así lo hizo¹⁰.

En otro orden de cosas, desconocemos en qué medida el aumento de actividad y del número de artífices influyó en la necesidad de redactar un ordenamiento nuevo que regulase su práctica, lo cierto es que esa circunstancia se produce en un momento en el que la platería salmantina comienza a despertar del largo letargo en que había estado sumida durante toda la centuria anterior, rigiéndose durante todo ese tiempo por unas ordenanzas que desconocemos cuando se redactaron, aunque suponemos que debió ser en el transcurso del siglo XVI.

Un ambiente político estable, un nuevo reglamento que regula la actividad profesional, una destacada proyección de los maestros en activo, y una recuperación de la actividad artística en la ciudad (como lo pone de manifiesto el inicio de empresas importantes como las obras de la Plaza Mayor, y la reforma o culminación de otras) constituyen una conjunción de factores favorables que influyen positivamente en el auge de los talleres tomesinos.

El panorama descrito anteriormente se completa con una amplia nómina de artistas, entre los que se encuentran algunos de los más prestigiosos del momento a escala nacional. Ahí están los nombres de Pedro Benítez, Juan de Figueroa y Vega,

mas cuentas figura un descargo de 100 reales pagados ...a dos relixiosos de nuestro padre san francisco de paula, por otros tantos que havian pagado a los soldados portugueses ... por rescate de las lamparas de plata que sacaron de la yglesia de este lugar ... (Archivo Diocesano de Salamanca, Sig. 389/19, fol 353).

⁷ Muy elocuente de lo que decimos es el rescate exigido por D. José Xaque y Magallanes, general portugués, para liberar la ciudad, que ascendió a 200.000 doblones, aunque finalmente aceptó 50.000, valor que alcanzaba el grano y plata labrada de los templos que logró reunirse.

⁸ Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, *Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)*. Salamanca. Revista Provincial de Estudios, nº 24-25, 1987, p. 189.

⁹ Manuel VILLAR Y MACÍAS, *Historia de Salamanca*. Lib. VII, cap. III, p. 95.

¹⁰ La escritura de obligación de esta obra es muy explícita: ... *sobre la dadiva o alaxa que la ziuudad avia de dar a Nuestra Señora de la Vega que se adora en su colexio de canónigos seglares extramuros de esta ziuudad y aviendo parecido a dichos señores que otra cosa alguna no podia ser mas aceptada a su magestad santísima que volver a acer las andas de plata que tenia y que la ciudad le avia dado en otra ocasión y que se avian rescatado mui menoscabadas de mano de los enemigos infieles que dominaron en esta ciudad por el mes de septiembre del año pasado de mil setecientos y seis, y tratándolo largamente se ajustaron en que las avia de exercutar las dichas andas el dicho francisco de villarroel, conforme a la traza de las columnas salomonicas que delinea la traça, y questa firmada por el dicho francisco villarroel.*

Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolo 3053, fol. 295.

Francisco de Villarroel y Galarza, Manuel García Crespo, Luis García de Coca o Juan Manuel Sanz, entre otros. Al margen de la calidad técnica de la mayoría de las obras realizadas por estos plateros, su prestigio también se afianza por la capacidad que mostraron de crear y divulgar nuevos diseños y composiciones, exclusivos en muchos casos de la platería salmantina, es el caso de las sacras aquiliformes, las custodias que tienen un ángel por astil, o bandejas como las que aquí traemos¹¹.

ANÁLISIS DEL CONJUNTO

Centrándonos en el objeto de este trabajo, quiero antes de nada agradecer a su propietario (cuyo nombre silenciamos, pues así nos lo pidió) la deferencia que ha tenido conmigo, permitiéndome ver, analizar y fotografiar estas bandejas, que por sí solas constituyen el conjunto más importante de azafates salmantinos publicado hasta ahora, al tiempo que su estudio nos va a permitir apreciar la evolución de este tipo de piezas a lo largo del siglo XVIII, es decir desde las formas barrocas (representas por la bandeja n.º 1) hasta el rococó (las restantes, excepción de la n.º 7, que es obra cordobesa, aunque repunzonada en Salamanca a principios del siglo XIX). Mención especial merece la que figura con el número 8, a primera vista una pieza que coincide plenamente con el modelo de azafate tormesino, no obstante debe tratarse de una falsificación actual, pues los punzones que tiene, además de indescifrables, no corresponden con los modelos al uso en la segunda mitad del siglo XVIII. Debe ser una de las bandejas que, según dice Juárez, circulaban en el mercado del arte con una marca falsificada de Córdoba y un Troquel con la leyenda NOR (Fot. n.º 18).

Fue el profesor Valdovinos el primero en constatar la existencia de un modelo específico de bandeja de adorno en la platería tormesina, fácilmente diferenciable de las que por esos mismos años se realizaban por plateros madrileños, cordobeses o navarros, diferencias que se manifiestan tanto en el orden dispositivo del repertorio ornamental sobre la superficie, como en la peculiaridad de algunos de esos motivos¹².

¹¹ Reproducir la bibliografía donde el lector puede encontrar reproducidas piezas de este tipo supondría referir la mayoría de títulos publicados sobre platería española en las últimas décadas. Para evitar que el listado sea excesivamente largo reproducimos una selección. J. Carlos BRASAS, *La platería ...*, Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León*. Revista Tierras de León, n.º 34-35. Cristina ESTERAS MARTÍN, *Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz*. Actas VII Congreso de Estudios Extremeños. Cáceres, 1983. Idem., *Orfebrería en la Baja Extremadura. La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982. Santiago SAMANIEGO HIDALGO, *La platería de Fuentesauco y Comarca*. Zamora, 1987. Fernando A. MARTÍN, *Catálogo exposición el arte de la platería en las colecciones reales*. Salamanca, 1996. Yayoi KAWAMURA, *El arte de la platería en Asturias (periodo barroco)*. Oviedo, 1994. Mónica SEGUI GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*, Salamanca, 1986. Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis ...*. Idem, *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999

¹² J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería ...*, p. 185.

Previo al análisis diferenciado de cada pieza, y por encima de las diferencias, que las hay, queremos destacar los elementos comunes a todas, rasgos que contribuirán a reafirmar la existencia de un modelo específico de azafate en la platería salmantina del siglo XVIII. Así, en todos los casos se trata de bandejas circulares, lo que contrasta con el predominio de formas ovaladas en piezas homólogas labradas en Madrid y Córdoba¹³. También es idéntico en todos los casos el tratamiento del borde exterior, unas suaves ondulaciones que confieren a la pieza un sentido dinámico que posteriormente se desplazará a otras zonas de la bandeja. Con la disposición de los motivos decorativos no se persigue llenar toda la superficie, produciendo de ese modo una sensación de horror vacui, sino que mediante el contraste de zonas decoradas y lisas se intenta lograr una plasticidad que apenas se lograría repujando toda la superficie disponible, basta para comprobar esto último el diferente criterio decorativo seguido por Baltasar de Pineda en la bandeja cordobesa (pieza n.º 8) del de las restantes.

Otro de los alicientes del conjunto que presentamos es la variedad de temas que ocupan el centro del azafate. Una panoplia enmarcada por hojas y flores de gran naturalismo porta la bandeja punzonada por Francisco de Villarroel (pieza n.º 1), escenas paisísticas, aunque todas diferentes, presentan las piezas n.º 2, 3 y 4; un busto masculino de perfil derecho lleva en el asiento la bandeja n.º 5, pieza que guarda un gran parecido con otra existente en el Museo Arqueológico Nacional¹⁴; la dama del unicornio es el emblema de la bandeja n.º 6¹⁵. La falsa bandeja (pieza n.º 8) presenta en el campo un motivo que la identifica plenamente con el gusto rococó, una forma arriñonada y asimétrica rodeada por un cerco de rocallas.

También puede resultar interesante el análisis del repertorio decorativo que presentan los fondos, especialmente en la parte que va del borde al campo de la bandeja. Esta labor incisa, que apenas afecta, por su escaso relieve, a la plasticidad de los motivos repujados, sirve para acentuar el carácter hiperdecorativo de la platería rococó. En unos casos (piezas n.º 3 y 5) se trata de composiciones a modo de escamas superpuestas con dos puntos en su interior (fot. n.º 10), en otros se configura un esquema de retícula a base de líneas continuas o discontinuas, bien con un punto

¹³ Lo mismo podemos decir de las ejecutadas en obradores navarros, que conocemos a través de los dibujos realizados como prueba de examen. M. Concepción GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Universidad de Navarra, 1991.

¹⁴ J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería ...*, p. 185, fig. 150. La única observación que hacemos al comentario del profesor Valdovinos es que el autor no es el platero de nombre Antonio Fernández Clemente que figura en el Catastro del Marqués de la Ensenada, sino un hijo suyo con el mismo nombre (1747-hacia 1789), por lo tanto hermano de Melchor Fernández Clemente, autor del azafate que ahora damos a conocer.

¹⁵ No es el único caso de bandeja procedente de talleres tomesinos con este tema. En el Museo Arqueológico de Valladolid existe una que por la descripción que hace de la marca el profesor Brasas fue realizada por Francisco de Paula Vicente (J. Carlos BRASAS, *La platería vallisoletana ...*, p. 291, fig. 459). Aunque el tema sea el mismo, ahí acaba todo parecido entre ambas. No sucede lo mismo con la conservada en el Museo Arqueológico Nacional (J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería ...*, p. 187, fig. 152), siendo la decoración del asiento idéntica en ambos casos, por esa razón no considero arriesgado afirmar que las dos se ejecutaron a partir del mismo dibujo. Ambas coinciden también en el marcate, y en la decoración de todo el conjunto, la única diferencia entre el azafate madrileño y éste es la mayor dimensión de aquél, por lo demás son obra del mismo platero.

en su interior (pieza n.º 5), o con una forma de estrella de cuatro puntas en las intersecciones de las líneas (pieza n.º 2 y 6, fot. n.º 9 y 12), tampoco faltan las incisiones paralelas (pieza n.º 4), motivo al que el profesor Valdovinos se refiere con el término de *leñoso* (fot. n.º 15)¹⁶.

En cuanto a la autoría, la labor de atribución se ve facilitada por la presencia en todas ellas de diferentes marcas (fot. n.º 13 a 20), si bien no en todos los casos el marcaje se ajusta a la normativa vigente (que al menos exigía la presencia de tres marcas: autor, localidad y fiel contraste-marcador), en otros casos la deficiente impresión del troquel, o el desgaste como consecuencia de limpiezas con productos abrasivos, ha impedido que podamos llegar a descifrar su significado. Ya señalados los nombres de Francisco de Villarroel, autor de la pieza n.º 1, Francisco de Paula Vicente, pieza n.º 5, debemos añadir el nombre de Manuel Flores como autor de la bandeja n.º 4. Las bandejas n.º 3 y 6 fueron contrasta en Salamanca por Juan Ignacio Montero, que emplea la versión 59 / MTRO acompañada de punzones cronológicos 80 y 81, respectivamente, lo que sitúa su ejecución en los años 1780 y 1781.

La bandeja n.º 7 fue realizada por el platero cordobés Baltasar Pineda y contrastada por Francisco Sánchez Taramas (fot. n.º 19), se trata pues de una obra de mediados del siglo XVIII. Lo más original, sin embargo, es que se encuentra remarcada en Salamanca a principios del siglo XIX, concretamente por Juan Manuel de Agreda (fot. n.º 20), cuya marca aparece junto a la de localidad y la del fiel contraste marcador Juan Sánchez Delgado¹⁷.

ESTUDIO INDIVIDUALIZADO DE CADA PIEZA

Bandeja n.º 1 (fot. n.º 1 y 13)¹⁸

Bandeja circular con el borde exterior tratado a base de pequeñas ondulaciones. La caída desde la pestaña exterior al campo está cubierta con una decoración vegetal compuesta por tallos vegetales y motivos florales. En el campo presenta una panoplia constituida por estandarte, yelmo, aljaba, arcos, lanzas, coraza militar y cañón de artillería. Técnicamente es una obra de gran calidad, característica que define a la mayoría de las piezas ejecutadas por Francisco de Villarroel, a quien no dudamos en atribuírsela. Formalmente presenta un gran parecido con otro azafate

¹⁶ J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería ...*, p. 185.

¹⁷ El remarcaje en las piezas de platería suele ser como consecuencia de restauraciones posteriores, que exigen el añadido de material, cuya calidad queda garantizada de esa forma. En este caso la pieza presenta una gran uniformidad, lo que no obsta para que haya podido ser restaurada por el maestro salmantino. Es más, teniendo en cuenta las fechas que nos proporciona la contrastía de Juan Sánchez Delgado, suponemos que esta bandeja pudo llegar a Salamanca una vez terminada la Guerra de la Independencia, momento en el que muchas piezas se vieron desplazadas como consecuencia del conflicto, una vez aquí sería reparada por Juan Manuel de Agreda.

¹⁸ Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 33,4 cm. Técnica, repujado. Buen estado de conservación, el único desperfecto que presenta es que se le ha practicado un agujero para poder colgarla. Punzones; toro sobre puente y -LA / OEL, ambos incompletos. El de localidad coincide con el número 10 en nuestro trabajo sobre orfebrería salmantina.

suyo conservado en tesoro de la catedral de Salamanca, en particular la franja vegetal que recorre el perímetro interior de la bandeja¹⁹. Debemos ver en estas bandejas el precedente inmediato de sus homólogas del periodo siguiente, principalmente porque en ellas aparece definida la que será una de sus notas diferenciales, la búsqueda de un equilibrio entre zonas decoradas y libres de ornato.

Bandeja n.º 2 (fot. n.º 2, 9 y 14)²⁰

Bandeja circular con el característico tratamiento ondulado del borde, recurso empleado asiduamente por los plateros salmantinos en este tipo de piezas. La superficie de la pestaña está limitada por seis grandes ces. El plano de caída de la orilla al campo dispone, alternativamente, rocallas y composiciones florales, cubriendo el resto de la superficie con una decoración incisa que dibuja un esquema similar a los paños de sebka. De nuevo seis tornapuntas separan esta parte del campo del azafate, que en este caso está ocupado por una fuente de dos cuerpos flanqueada por dos árboles, uno de los cuales adapta sus ramas a la curvatura de la pieza.

Francisco de Paula Vicente (1738-1791) es hijo del también platero Baltasar Vicente. De él hemos encontrado más referencias de tipo biográfico que profesional, aunque ni unas ni otras de especial relevancia, excepción hecha de la que nos informa de sus problemas con la justicia, por los que llegó a ser encarcelado. De las obras que llevan su marca se deduce que estamos ante un maestro que interpreta con gran corrección los modelos de mayor éxito de la platería salmantina del momento. La bandeja que ahora damos a conocer, junto con la conservada en el Museo Arqueológico de Valladolid²¹, son un buen exponente de lo que decimos. Un análisis comparado de ambas pone de manifiesto el empleo de recursos muy parecidos (como son las ces y tornapuntas que delimitan en la obra tres zonas bien diferenciadas: pestaña, caída y emblema), aunque dibujo y composición están más cuidados en la pieza vallisoletana.

Bandeja n.º 3 (fot. n.º 3, 10 y 15)²²

La similitud entre esta pieza y la comentada anteriormente nos exime de repetir la descripción formal, también es similar el motivo decorativo del campo,

¹⁹ M. SEGÚI GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales ...*, p. 63, fig. 83-85. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa ...*, p. 204, fig. 175.

²⁰ Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 33 cm.. Técnica, repujado. Buen estado de conservación. Punzón parcialmente perdido del que solo se han conservado las iniciales ITE, corresponde a Francisco de Paula Vicente.

²¹ J. Carlos BRASAS, *La platería vallisoletana ...*, p. 291, fig. 459.

²² Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 31 cm.. Técnica, repujado. Buen estado de conservación. Punzón: 59/MTRO (perteneciente al contraste-marcador Juan Ignacio Montero), punzón de Salamanca y punzón cronológico con la cifra 80. Hay otro totalmente ilegible. El marcaje de esta bandeja coincide (excepción hecha del troquel correspondiente al marcador, que lleva la variante J / MTRO) con el reproducido por R. MUNOYA, A. FERNÁNDEZ y J. RABASCO en *Marcas de la plata española y virreinal*. Antiquaria, Madrid, 1994, p. 154.

constituido por una fontana de similares características, flanqueada por dos árboles adaptados en su curvatura al diseño de la bandeja. Por las fechas que nos proporcionan los troqueles sabemos que fue realizada en torno a 1780, y su autor pertenece a la estética rococó, como lo pone de manifiesto la masiva utilización de la rocalla, que incluso aparece en el frente del cuerpo inferior de la fuente, y el gusto por el movimiento, que se manifiesta tanto en el conjunto como en los detalles particulares.

Bandeja nº 4 (fot. n.º 4, 11 y 16)²³

La bandeja describe, repitiendo el esquema típico salmantino, un borde ondulado, y una franja en la caída desde la pestaña al campo decorada con “motivos leñosos”, una sucesión de Ces unidas por medio de rocallas separan esta zona del emblema. Aquí ha dispuesto el platero una escena pastoril, compuesta por dos cabras recostadas y un niño que parece sestear, todo dentro de un frondoso paisaje y un celaje cubierto de nubes. Es, sin lugar a dudas, una de las piezas más sobresalientes del conjunto, no solo por su calidad técnica (obsérvese, para corroborarlo, la precisión con la que está tratado el pelaje de los animales), también por la originalidad del tema representado²⁴.

Del autor, Manuel Flores y Herrera (1705-1778) son numerosos los datos biográficos y profesionales conocidos y publicados²⁵. De origen salmantino, hijo del platero José Flores, se instaló en Zamora. Allí desarrolló una intensa actividad profesional, amén de ocupar el cargo de fiel contraste-marcador de la ciudad, y de ser el fundador del Colegio de Plateros, que se constituyó para cumplir con uno de los ordenamientos recogidos en la pragmática de tiempos de Carlos III, que obligaba a todos los artistas a estar colegiados si querían desarrollar su actividad. Su estilo, muy vinculado a las directrices marcadas por la platería salmantina, evoluciona desde unos planteamientos barrocos, no exentos de matices arcaizantes, como en la cruz parroquial de la iglesia de San Vicente de Zamora, obra fechada en el año 1745, hasta el exuberante rococó de su obra más conocida, aunque también la menos personal (como ha explicitado la documentación, el maestro se limita a ejecutar una traza remitida desde Córdoba), el frontal de altar de la parroquia zamora-

²³ Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 31 cm. Técnica repujado. Buen estado de conservación. Punzones: 59/MTRO (perteneciente al contraste-marcador Juan Ignacio Montero), punzón de Salamanca (similar al recogido con el nº 16 de nuestro trabajo sobre la Orfebrería salmantina ...), y otra parcialmente frustra, LO/-ES, pertenece al platero salmantino, aunque afincado en Zamora, Manuel Flores y Herrera.

²⁴ Escenas campestres o cinegéticas son relativamente habituales en las bandejas de este momento, sirvan de ejemplo los dibujos de examen efectuados por los plateros navarros. M. C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Figs. 82, 88, 89, 94.

²⁵ M. del Carmen PESCADOR DEL HOYO, *Los gremios artesanos de Zamora: plateros*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1975, pp. 111-168. J. Ramón NIETO GONZÁLEZ, *Datos para la historia de la platería zamorana*. Revista Studia Zamorensia, 1981, pp. 155-185. S. SAMANIEGO HIDALGO, *La platería de Fuentesauco y comarca*, pp. 181-198. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Marcas de platería zamorana*. Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1992. pp. 193-208. Idem., *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 87-89.

na de San Pedro y San Ildefonso. En todos los casos en que la paternidad de las obras ha podido ser demostrada existe un denominador común, la elevada calidad técnica, rasgo que como ya hemos comentado puede hacer extensivo a la que ahora nos ocupa.

Quedaría un interrogante por resolver, estando afincado en Zamora en las fechas en que se realizó esta obra, ¿cómo es que fue contrastada en Salamanca?. Para empezar, no es la única vez que piezas realizadas por Manuel Flores fueran ensayadas en la ciudad del Tormes, lo mismo sucede con un juego de seis ramilletes pertenecientes al tesoro catedralicio zamorano, contrastados en esa ocasión por Francisco de Villarroel. En nuestro trabajo sobre punzones zamoranos pusimos de manifiesto como la discontinuidad en el nombramiento de estos cargos municipales, los largos periodos de interinidad en que permanecieron algunos marcadores, los frecuentes enfrentamientos de los plateros con las personas que desempeñaban ese cargo, todo ello posiblemente como consecuencia de la inexistencia de una estructura profesional consolidada, provocó que en repetidas ocasiones los plateros zamoranos se vieran obligados a desplazarse a la vecina Salamanca para legitimar las piezas que fabricaban²⁶.

Bandeja nº 5 (fot. nº 5)²⁷

Un azafate de características muy similares a éste (conservado en el Museo Arqueológico Nacional) sirvió de modelo al profesor Valdovinos para definir los caracteres específicos de las bandejas rococós salmantinas. A las afinidades estilísticas y técnicas sumamos el parentesco de sus artífices, los hermanos Antonio y Melchor Fernández Clemente, autores, respectivamente, de la conservada en el museo madrileño y de la que pertenece a la colección privada que nos ocupa²⁸.

Reproduce la característica forma circular con el borde ondulado, la caída desde la pestaña al campo está delimitada por una sucesión de ces y el interior cubierto de rocallas y el fondo con una decoración incisa en forma de escamas. El emblema es de tipo figurativo, un busto masculino de perfil derecho, dentro de un

²⁶ Referencias sobre estos conflictos pueden verse en: M. Carmen PESCADOR DEL HOYO, *Los gremios artesanos de Zamora: plateros*. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Marcas de platería zamorana*. Idem., *La platería de la ciudad de Zamora*, pp. 69-73.

²⁷ Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 33 cm.. Técnica repujado. Buen estado de conservación. Punzones CLTE (parcialmente frustró. Pertenece a Melchor Fernández Clemente, 1742-1801. Corresponde a la primera variante reproducida en la página 240 de nuestro trabajo sobre la orfebrería salmantina), punzón de Salamanca (del tipo que recogemos, en la misma obra, con el nº 16) y 59/MTRO (M. Pérez, *op. cit.*, punzón nº 27). La datación de esta pieza, en función de la información proporcionada por los punzones debe ser de hacia el tercer cuarto del siglo XVIII.

²⁸ J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería ...*, pp. 185 y 186. Ya expusimos anteriormente que la atribución efectuada por Valdovinos no es correcta, pues el punzón FZ no pertenece a Antonio Fernández Clemente (H. 1708-1766) citado en el Catastro del Marqués de la Ensenada, sino a su hijo del mismo nombre, toda vez que es un punzón que aparece en piezas contrastadas por Enrique de Silva y Antonio Román, contrastes salmantinos de finales del siglo XVIII, cuando el padre ya hacía bastante tiempo que había fallecido.

medallón circular, que a su vez está rodeado por un cerco de perfil mixtilíneo compuesto por ces, rocallas y composiciones florales, en este caso el fondo está esgrafiado con una composición reticulada de forma romboidal.

La figura masculina presenta un aire ilustrado (doctrina en absoluto desconocida por el autor de esta bandeja, que figura entre los suscriptores del *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, uno de los periódicos locales por el que se difundieron esas ideas), aunque descartamos pueda tratarse de un retrato, siendo evidente la influencia de la numismática en su composición.

Bandeja nº 6 (fot. nº 6, 12 y 17)²⁹

Como sucedía en el caso anterior, también esta pieza presenta una gran semejanza con otra conservada en el Museo Arqueológico Nacional³⁰, y menor, aunque coincidente en el emblema, la dama y el unicornio, con la del Museo Arqueológico de Valladolid³¹. La coincidencia con la pieza madrileña es tal que fácilmente puede concluirse que son obra del mismo artifice, desde luego el modelo gráfico de referencia es el mismo en los dos casos. Como únicas diferencias reseñables, pensamos que en parte debidas al menor diámetro de la salmantina, es la disposición más comprimida de los motivos dispuestos en la caída del borde al campo. En ambas obras se repite la disposición alternante de espejos ovalados lisos, enmarcados por rocallas, y veneras también de rocallas (en este punto podemos advertir un matiz diferencial, mientras las conchas del azafate madrileño llevan la charnela hacia arriba, las del salmantino están hacia abajo).

Ya hemos aludido al gran parecido existente en la composición de las bandejas madrileña y salmantina, aunque el de la obra que ahora publicamos se inserta de un modo más lógico en la superficie, evitando así la sensación de vacío que parece envolver a la dama de la madrileña. También queremos advertir un dibujo más preciso en el relieve salmantino, apreciable tanto en la minuciosidad con que está concebido el paisaje como en el detallismo con que están tratados los bordados que adornan el vestido y cabello de la mujer, en este punto se aproximaría más a la conservada en Valladolid, aunque sin llegar a alcanzar el pictoricismo de aquellas.

De su autor nada sabemos, coincidimos en el juicio manifestado por el profesor Valdovinos quien señala que a pesar de las coincidencias, nada invita a suponer que las dos sean obra del mismo platero, si bien el mayor decorativismo de la bandeja salmantina, equidistante entre la austeridad de la madrileña y la exuberancia de la vallisoletana, hace que tampoco podamos descartar una misma autoría para las tres, sobre todo teniendo en cuenta la similitud técnica y de criterio decorativo que

²⁹ Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 37,5 cm. Técnica repujado. Buen estado de conservación. En la parte posterior tiene soldada una argolla para poder ser colgada. Punzones 59/MTRO (similar al reproducido en nuestro trabajo con el nº 27), marca de localidad, toro sobre puente (coincide con el recogido por nosotros con el nº 16), punzón cronológico con la cifra 81 (1781) y buriladas en el reverso.

³⁰ J. Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería* ..., pp. 186-187

³¹ J. Carlos BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana* ..., p. 291, fig. 459.

existe entre esta bandeja y la que reproducimos con el n.º 2, obra de Francisco de Paula Vicente.

Bandeja n.º 7 (fot. n.º 8, 19 y 20)³²

Las fechas que nos proporcionan las marcas cordobesas permiten determinar la hechura de esta pieza entre los años 1752 y 1758, durante los cuales ejerció la contrastía en esa ciudad andaluza Francisco Sánchez Bueno Taramas, en tanto que los punzones salmantinos permiten fechar su presencia en Salamanca entre los años 1809 y 1816, cuando Juan Sánchez Delgado ocupa idéntico cargo en la ciudad del Tormes. El motivo del traslado lo desconocemos, aunque no cabe descartar que la coincidencia de las fechas con los años inmediatamente posteriores a la Guerra de la Independencia pudiera estar indicándonos que nos encontramos ante una obra desplazada como consecuencia del conflicto, una cuestión ésta cuya repercusión no es fácil de cuantificar aunque los abundantes testimonios documentales sobre traslados de piezas (unas veces de manera voluntaria, para su mayor seguridad, otras forzadas por los contendientes) apuntan a que fue un fenómeno que se dio con relativa frecuencia³⁴.

Una vez determinada la cuestión del doble marcaje, el otro atractivo de esta bandeja consiste en poder comparar las distintas soluciones aplicadas por las platerías cordobesa y salmantina en este tipo de piezas. Para empezar el borde no presenta las ondulaciones radiales típicas de los azafates salmantinos, la pestaña exterior tiene una independencia de la que carecen las fuentes salmantinas, donde aparece plenamente integrada en el conjunto. La decoración del campo se organiza a partir de un botón central (reminiscencia de las bandejas seiscentistas), que se encuentra rodeado por un doble círculo concéntrico compuesto el interior por veneras y el exterior por rocallas. Aunque el repertorio ornamental no difiera del empleado en otras platerías, y en concreto la salmantina, la calidad del repujado no alcanza los efectos pictóricos de los plateros salmantinos, al menos en este ejemplar. Otra diferencia reseñable es el criterio distributivo de los motivos ornamentales, que en modo alguno permiten establecer paralelismos con los vistos en los azafates salmantinos, en el caso de esta bandeja cordobesa siguen una disposición concéntrica, que es de carácter radial en sus homónimas de Salamanca.

³² Ficha técnica: plata en su color. Diámetro 33,8 cm. Técnica repujado. Buen estado de conservación. Punzones: león rampante, marca correspondiente a la ciudad de Córdoba, TARA/MAS, perteneciente al contraste-marcador cordobés Francisco Sánchez Bueno Taramas, y PINE, del platero Baltasar Pineda. Los punzones nominales corresponden a los publicados por Dionisio Ortiz Juárez (*Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980) con los números 233 y 206, respectivamente. El de localidad es similar al reproducido por el mismo autor en la obra citada con el número 31. Un marcaje idéntico figura en la página 40 de la obra de J. Rabasco, A. Fernández y R. Munoa. Ya señalamos en otro momento que esta bandeja fue remarcada en Salamanca a principios del siglo XIX, las marcas que así lo indican son: una de localidad, otra del contraste-marcador Juan Sánchez Delgado (8/DLGD) y una tercera del artífice Juan Manuel de Agreda (J.N./AGREDA).

³⁴ Algunas referencias sobre traslados de piezas en la geografía salmantina pueden verse en nuestro trabajo, ya citado, titulado *Salamanca y la Guerra: repercusiones en la platería*.

A modo de conclusión, el interés de este conjunto reside, principalmente, en la posibilidad que nos brinda de poder contemplar las diferentes soluciones (aunque estamos seguros de la existencia de más variantes) empleadas por los plateros salmantinos del siglo XVIII para resolver una misma pieza, soluciones que acabarán por configurar un modelo específico de bandeja rococó, claramente diferenciada de los que por esos mismos años fabricaban plateros afincados en otros centros. Al margen de la definición de un prototipo también es reseñable la elevada calidad de sus artífices, como se pone de manifiesto en el repujado de todas y cada una de ellas.



1



2

Salamanca. Colección particular. 1. Bandeja n.º 1. 2. Bandeja n.º 2.



3



4

Salamanca. Colección particular. 3. Bandeja n.º 3. 4. Bandeja n.º 4.

6



Salamanca. Colección particular. 5. Bandeja n.º 5. 6. Bandeja n.º 6.

5





7



8

Salamanca. Colección particular. 7. Bandeja n.º 7. 8. Bandeja n.º 8.

9



10



11



12



Salamanca. Colección particular. 9. Bandeja n.º 2 (detalle). 10. Bandeja n.º 3 (detalle). 11. Bandeja n.º 4 (detalle). 12. Bandeja n.º 5 (detalle).

LÁMINA VI

13



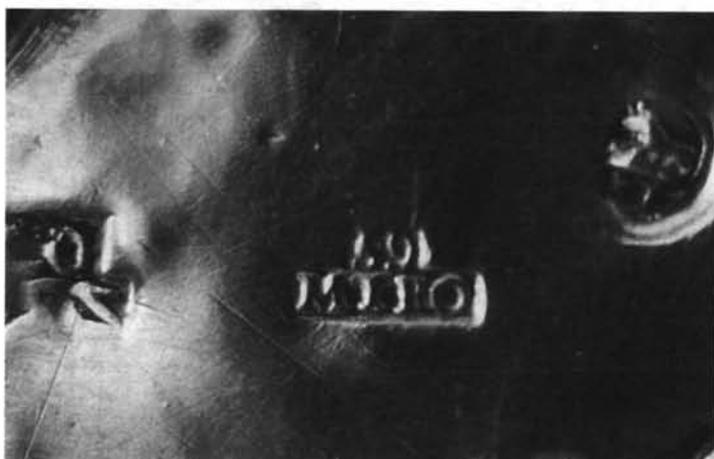
14



15



16



Salamanca. Colección particular. 13. Bandeja n.º 1 (marcas). 14. Bandeja n.º 2 (marcas). 15. Bandeja n.º 3 (marcas). 16. Bandeja n.º 4 (marcas).

17



18



Salamanca. Colección particular. 17. Bandeja n.º 6 (marcas). 18. Bandeja n.º 7 (marcas).



Salamanca. Colección particular. 19 y 20. Bandeja n.º 8 (marcas).