

NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA PLATERÍA VALLISOLETANA Y SU DIFUSIÓN EN LA CIUDAD DE TORO

SERGIO PÉREZ MARTÍN

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid

Resumen

El estudio en profundidad del centro platero de Toro está arrojando interesantes datos acerca de su vinculación con la platería vallisoletana. Las especiales circunstancias que se dieron en la ciudad a lo largo de la Edad Moderna, facilitaron desde fecha temprana la llegada y asentamiento de artífices de la provincia de Valladolid y de los propios talleres capitalinos, estableciendo así unas prósperas relaciones entre ambas platerías. Más allá de catalogar obras y autores, este artículo profundiza en aspectos como la influencia artística, la importación de piezas o las repercusiones que para un centro de segundo orden como Toro tuvieron estos vínculos. El estudio se completa con la presentación de una serie de piezas, en gran número inéditas, punzones y aportes documentales sobre éstas y sobre el trabajo de aquellos artífices vallisoletanos en tierras de Zamora.

Abstract

An in-depth study of the silversmith center of Toro is giving us interesting details about his relationship with the silversmith centre of Valladolid. The special circumstances that took place in the city throughout the Modern Age, facilitated from an early date the arrival and settlement of different authors from Valladolid's province and also from de capital workshops, establishing in this way prosperous relations between both centres. Beyond cataloguing pieces and authors, this article deepens in other aspects like the artistic influence, the importation of pieces or the repercussions that these links had for a second-rate center like Toro. The study is completed with the presentation of several pieces, many of them unpublished, silvermarks and documental contributions about these and the work of those silversmiths of Valladolid in Zamora's lands.

La elaboración de mi Memoria de Investigación de Doctorado me brindó la oportunidad de realizar un primer acercamiento, entre otros, a un pequeño grupo de piezas de platería religiosa salido de los obradores vallisoletanos y que

ostentando, en su mayoría, el punzón de la ciudad del Pisuerga, habían llegado por diferentes circunstancias y vías a las iglesias de Toro¹. Aquella decena de obras, cuya cronología quedaba comprendida entre los siglos XVI y XVIII, (por otra parte periodo de mayor pujanza de los obradores locales y por ende al que nos circunscribimos entonces) componía un interesante y variado abanico dentro del conjunto de la platería foránea conservada en el centro de producción toresano; si bien, se mostraba incompleto, y su visión global un tanto sesgada al no verse incluidos, los objetos y vasos litúrgicos realizados durante el Ochocientos.

Este estudio se presenta ahora, pues, con la intención de contribuir y ahondar en el conocimiento de dos centros plateros de especial relevancia; retomando, además, el fenómeno de la “difusión” del que fueron pioneras -por lo que a la platería vallisoletana se refiere- las investigaciones del profesor Brasas Égido².

Lejos de conformarnos con la necesaria catalogación de obras y autores, nuestro artículo pretende ir más allá, profundizando en el análisis de ciertos aspectos del foco productor de Valladolid, tales como su influencia y la de sus orfebres, tanto en los momentos de plena actividad de los talleres toresanos, como en sus épocas de crisis y mayor permeabilidad, bien a corrientes estilísticas, bien a la importación de piezas propiamente; o su repercusión tanto económica como artística en los obradores de éste núcleo zamorano.

Además, las recientes consultas archivísticas y el hallazgo de piezas inéditas en las clausuras toresanas, me han permitido aportar nuevos datos y notas documentales -ampliando notablemente los ofrecidos en aquel primerizo estudio- sobre los diversos argenteros vallisoletanos y su trabajo en tierras zamoranas y más concretamente en la ciudad de Toro.

Al menos desde las últimas décadas del siglo XV, aparece documentada la presencia de plateros de Valladolid y de buena parte de sus obradores provinciales, como Medina del Campo, Medina de Rioseco o Aguilar de Campos, en tierras toresanas y en sus inmediaciones.

Sea como fuere, lo que sí parece cierto es que este trasiego de artífices y piezas entre ambas provincias se convirtió en una constante a partir del siglo XVI. La cercanía de estos dos centros plateriles y quizás la especial situación del centro toresano (sobre la que se tratará más adelante) propiciaron el

¹ La memoria de investigación “*La platería religiosa en las iglesias de la ciudad de Toro. Siglos XVI-XVIII*” se presentó en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y fue evaluada por el tribunal compuesto por Dña. Julia Ara Gil, D. Jesús María Parrado del Olmo y D. Luis Vasallo Toranzo, obteniendo la máxima calificación.

² BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, Esta expansión de piezas, modelos y tipologías, fue estudiada para las provincias de Palencia y Salamanca, y en toda la geografía gallega.

surgimiento de unas prósperas relaciones en las que, sin duda, el gran beneficiado resultó ser el gremio vallisoletano.

Dos, quizás, sean los aspectos fundamentales que se han de reseñar para comprender las circunstancias que favorecieron estos vínculos. En primer lugar, un asunto que condicionó, al igual que en el foco de Toro, el desarrollo de otros centros productores que, sin alcanzar las altas cotas de ciudades vecinas como Valladolid o Salamanca, gozaron, al menos en determinados momentos, de un nivel artístico considerable; no estamos hablando de otra cuestión más que de la normativa legal. Si en 1452 se aprobaban unas disposiciones mediante las cuales la corporación vallisoletana comenzaba a regular todos los asuntos relativos al trabajo de la plata, a los exámenes del oficio, o a los derechos y deberes de sus miembros³; apenas dos años antes, los plateros de Salamanca ya se habían instituido como cofradía, firmando sus ordenanzas casi con total seguridad a lo largo de la segunda mitad del siglo XV⁴.

Así, frente a la temprana regulación de los precitados centros, parece que la ciudad de Toro permaneció, en cierto modo, ajena a ese fenómeno. Prueba de ello es que hasta la fecha, no ha sido posible hallar indicio alguno de la existencia de una reglamentación relativa a la organización laboral de los orfebres locales. Cierto es, que al menos durante buena parte del siglo XVI, se cumplían algunas de las premisas comunes a la mayoría de las platerías de Castilla, como la residencia de los maestros en un entorno más o menos acotado, en el caso de Toro en las cercanías de la Plaza Mayor y la de Santa Marina. Pero no menos cierto resulta el hecho de que la asunción de las disposiciones establecidas por Juan II y más tarde por los Reyes Católicos en torno al marcaje de la plata labrada, se llevó a cabo con un rigor muy inferior al deseado; o que el nombramiento de los contrastes o marcadores se produjese de una manera, digamos, poco ortodoxa, y más próxima a parentescos (transmitido de padres a hijos) o a afinidades personales, lo cual fue motivo -aunque en vano- de algún que otro sonado litigio⁵.

³ GARCÍA CHICO, E., "Papeletas de orfebrería castellana", *B.S.A.A.*, Valladolid, XVIII, 1952, p. 57.

⁴ PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el Punzón de sus artífices)*. Salamanca, 1990, pp. 28 y 33. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (Siglos XV al XIX)*, Salamanca, 1990, pp. 19-21.

⁵ Entre 1552 y 1554 el platero Pedro de San Miguel, pleiteará por el cargo con Juan Gago de San Pedro, pues hallándose ya el primero en posesión de la marca de la ciudad, las autoridades se la habían dado y proveído a Juan Gago. Seguramente influiría en ésta decisión el hecho de que Gago llevara ya dos años ejerciendo el cargo en sustitución de su padre, que por éstas fechas se encontraba ya muy enfermo. NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Zamora, 1988, pp. 28 y 48 y NIETO GONZÁLEZ, J. R., "Datos para la historia de la platería zamorana", *Studia Zamorensia*, Zamora, nº2, 1982, p. 167. Así, de uno u otro modo esta familia de orives toresanos se erigirá como la principal dominadora del panorama local hasta

No menos rayano a la ilegalidad -aunque, igualmente, común a otros focos menores como Astorga, León o Ciudad Rodrigo- debieron resultar los largos fieltos de los marcadores toresanos, llegando incluso a perpetuarse en el puesto de manera vitalicia; situación impensable, en la teoría pero no tanto en la práctica, por ejemplo, en la Zamora del siglo XVI (donde el cargo no podía durar más de dos años renovables⁶) o pese a su especial complejidad, en la ciudad de Burgos (donde los períodos de contrastía oscilaban en torno a los dos y cinco años⁷).

En resumidas cuentas, la ausencia de un ordenamiento de carácter legal en la platería de Toro resulta más que evidente, al igual que sus consecuencias. A las ya presentadas hasta ahora, tocantes, en suma, al marcaje, tan sólo se añadirá una más que nos atañe de manera especial y que quizá nos encamine hacia el porqué de ese goteo constante de artífices desde la vecina Valladolid. Para ello volvamos fugazmente sobre alguno de aquellos reglamentos de los que se habló con anterioridad o sobre cualquiera de sus sucesivas renovaciones y/o adaptaciones⁸, vigentes hasta la promulgación de la real pragmática de 1771⁹.

Como no podía ser de otra manera, las corporaciones fueron adecuando su funcionamiento al tiempo que les tocaba vivir, si bien, nunca perdieron ese carácter benéfico-religioso bajo el cual se las había visto nacer. Precisamente fue esa finalidad de amparar y socorrer a sus miembros la que evolucionó, por lo general, una vez afianzadas las ciudades como centros de producción, hacia un proteccionismo feroz, principalmente contra las personas de su misma profesión venidas de fuera. De tal modo que ciertas prácticas gravosas como la de exigir a los extranjeros hasta el triple de dinero por su ingreso en la Congregación (pese a haber seguido el mismo proceso de examen que un natural) u otras encaminadas a entorpecer el libre ejercicio de la profesión, como que los foráneos tuvieran que practicar el arte con un platero aprobado, al

el primer tercio del siglo XVII, llegando incluso a monopolizar el oficio de marcador durante prácticamente dos centurias.

⁶ PESCADOR DEL HOYO, M^a del C., “Los gremios artesanos de Zamora. Plateros”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, T. LXXVIII, 1975, pp. 112-114. Se trata de una ordenanza aprobada por el Consejo Real desde Burgos, el 7 de abril de 1508. Su vigencia apenas llegó a los primeros años del siglo XVII, momento en el que se puede ver como la obligación de renovar el cargo cada dos años había caído ya en el olvido.

⁷ BARRÓN GARCÍA, A., “El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636”, *Artigrama*, Zaragoza, n^o 8-9, 1991-2, pp. 300-310.

⁸ Sobre la renovación de normativas de Valladolid y Salamanca ver: CADIÑANOS BARDECI, I., “Unas ordenanzas de los plateros de Valladolid en el siglo XVIII”, *B.S.A.A.*, Valladolid, LXV, 1999, pp. 371-387 y PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La congregación...*, pp. 34-42.

⁹ SANZ, M. J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991, pp. 118-123. La autora estudia de manera muy precisa estas ordenanzas de 1771, según las cuales todas las platerías de España pasaban a gobernarse mediante una legislación de carácter nacional, analizando además sus consecuencias y principales puntos de interés.

menos durante cuatro años; o la necesidad de presentar innumerables informes de haber cumplido bien y fielmente con este arte en la ciudad o villa de donde viniese, sin poder labrar obra alguna hasta haber recibido el visto bueno de la corporación que lo acogía, etc., se convirtieron en habituales a lo largo de los siglos.

A tenor de estos criterios extraídos -entre algunos otros- de las disposiciones salmantina y vallisoletana, podemos valorar la enorme importancia de ese marco legal que ofrecían las cofradías, pese a que ahora tan sólo nos hayamos referido a un pequeño capítulo del mismo, el de la defensa mutua frente a la competencia de los artistas forasteros. Así, la temprana y estricta regulación de los talleres de Valladolid, puso de nuevo en evidencia las carencias del centro toresano, e incluso las de la propia Zamora¹⁰. Ante este vacío legal, las puertas de la ciudad de Toro quedaban, en cierto modo, abiertas a cuantos artífices vallisoletanos quisieron aproximarse a una localidad que, sin duda, auguraba mayores facilidades y posibilidades de trabajo.

Al contrario de lo que pudiera parecer, el centro toresano no se mostró reacio a la llegada de los numerosos plateros de las localidades del alfoz de Valladolid o de los propios talleres capitalinos, más bien al contrario. Por suerte para todos ellos, el extraordinario desarrollo experimentado en Toro desde varias centurias atrás, y que alcanzaba su punto álgido durante el siglo del Renacimiento, chocó, como veremos, con el limitado potencial humano de los obradores locales. Así, vislumbramos ya el segundo de aquellos aspectos que al comienzo de este artículo, prometían esclarecer algunas de las circunstancias que auspiciaron el nacimiento de las relaciones entre las dos urbes motivo de nuestro estudio.

La fuerte vinculación de la ciudad de Toro a la monarquía castellano-leonesa de la Baja Edad Media favoreció el crecimiento demográfico a través del asentamiento de familias nobles como los Ulloa, los Fonseca, los Rodríguez Portocarrero, los Deza o los Vivero, entre otros, a lo que se han de añadir las numerosísimas fundaciones monásticas que se venían llevando a cabo desde el siglo XIII. A éstos aspectos han de sumarse otros, como el momento de bonanza económica que atraviesa la ciudad durante buena parte de la centuria, la

¹⁰ Las primeras noticias que se tienen sobre la cofradía de San Eloy en Zamora datan de principios del siglo XVII. A la vista de la documentación consultada por diversos especialistas, los plateros zamoranos no se erigieron como un grupo de especial relevancia en la vida pública durante la Edad Moderna, al contrario de lo que ocurría en otras ciudades vecinas; ni tan siquiera su reglamento parece haber llegado a consolidarse pues cuando en 1772, obedeciendo a la pragmática de Carlos III, constituyen el Colegio, en ningún momento se alude a aquellos remotos precedentes. RAMOS DE CASTRO, G., "La platería del siglo XVI en la ciudad de Zamora" en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. IV Congreso Nacional de Historia del Arte* (1982). Zaragoza, 1984, pp. 319-320; NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, 1985, s. p. y PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 17-18.

aparición de nuevas industrias, y como no, lo que algunos han considerado la actividad económica por excelencia del siglo XVI: el arte, y dentro de él la arquitectura.

Es, pues, en éste contexto de edificación y renovación de palacios y templos, asentamiento de nuevas órdenes religiosas y fundaciones y patronatos de iglesias y conventos por miembros de la nobleza y del alto clero¹¹, en el que florecerá el centro de producción de Toro. La necesidad de dotar a estas iglesias, monasterios y oratorios particulares de ajuares litúrgicos y diversos objetos sagrados para el culto, unido a la afición desmedida por el lujo de los moradores de las numerosas casonas y palacetes toresanos, que solicitaban piezas de carácter civil y joyas para uso doméstico y particular, hace que la nómina de plateros activos en la ciudad durante el quinientos sea ciertamente considerable, llegando a contabilizar cerca de una treintena.

De entre todos ellos, ya encontramos algún que otro vecino de la provincia vallisoletana y es que como se dijo con anterioridad, el transcurso del siglo XVI serviría para estrechar las relaciones entre ambas platerías. Pese a todo, ni en los mejores momentos del siglo, comprendidos a juzgar por la producción entre 1530 y 1580, ni mediante la absorción de artífices foráneos, nuestros argenteros fueron capaces de satisfacer la demanda de tan amplia clientela, viéndose abocados a desviar buena parte de los encargos hacia centros de mayor pujanza como Valladolid o Burgos. A excepción de éstos, quizá tan sólo Madrid o algún que otro foco momentáneamente en alza, tuvieron capacidad de atender los costosísimos y excéntricos encargos de ciertas minorías privilegiadas¹². Sea por las dificultades técnicas que entrañaba su realización, sea por las importantes inversiones que suponía por ejemplo, el trabajo con oro y piedras preciosas y el siempre presente riesgo de cobrarlas tarde y con pleitos, lo cierto es que el común de estas suntuosas labores se realizaron fuera de los obradores de Toro. Tal es el caso de las ricas piezas

¹¹ VASALLO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro. (1500-1650)*, Salamanca, 1994, pp. 24-26. Durante el último cuarto del siglo XV y el primer tercio de la centuria siguiente, la conclusión de algunos de los edificios más relevantes de la ciudad como San Ildefonso, San Francisco, el Sepulcro o San Lorenzo, se mezclaba con el levantamiento de otros no menos importantes como la iglesia de San Sebastián, Santo Tomás, los palacios de los Villalonso, de don Juan Rodríguez de Fonseca, de los Marqueses de Alcañices y un largo etcétera de casas nobles, capillas, patronatos y hospitales.

¹² AChVa., Reales Ejecutorias. C. 336-46. 1519, abril, 5. Valladolid. Una buena muestra de la ostentación de las capas altas de la sociedad toresana del primer renacimiento se puede encontrar en el inventario de bienes de doña Aldonza de Castilla, realizado con motivo del pleito que mantenían sus hijos Alonso e Isabel por la herencia su madre y recogido recientemente en: PÉREZ MARTÍN, S., "A propósito de los Medina, una saga de plateros vallisoletanos en la provincia de Zamora", *Anuario del I.E.Z. Florián de Ocampo*, Zamora, 2005 (en prensa).

elaboradas en 1595 por el vallisoletano Francisco de Palenzuela¹³, para Juan de Ulloa (primer conde de Villalonso) y Teresa de Saavedra y Zúñiga, valoradas en 2.150 ducados¹⁴. Incluso el propio conde de Alba y Aliste, hubo de recurrir de nuevo a Valladolid, concretamente al platero Francisco de Aguiar, para proveerse de ciertas obras que debían resultar excesivamente costosas para los talleres zamoranos¹⁵.

Contradictoriamente su época dorada daba muestra también de la insuficiencia de los propios obradores toresanos, algo que en ningún momento se vio reñido con la más que contrastada calidad de sus productos. Así, a algunos de los aspectos ya tratados, tales como la adopción de orfebres de la provincia vecina, o los encargos directos a la platería de la ciudad de Valladolid, se añadió desde fecha bien temprana la adquisición de alhajas y de piezas litúrgicas y de ajuar doméstico, más o menos vulgares en las diversas ferias y mercados regionales. Las más importantes durante el siglo XVI fueron las de Medina del Campo, en las que -en palabras de Brasas Égido- el comercio de la platería resultaba uno de los más prósperos, pues a ellas acudían además de muchos artífices de fuera, un gran número de compradores, incluida la propia casa real¹⁶. Nos consta que algunos se trasladaron desde Toro, pues allí precisamente adquirió don Antonio de Deza en 1548 buena parte del ajuar que entregaría en arras a su prometida, doña María Sánchez¹⁷.

La propia ciudad de Toro contaba con dos ferias francas, concedidas por Alfonso XI y Enrique IV en 1316 y 1467 respectivamente¹⁸. La primera o de “San Bartolomé” se mantuvo vigente hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX, y a ella debían concurrir asiduamente plateros de Medina del Campo, Valladolid o Zamora. De los medinenses se han entresacado los nombres de Manuel de Acosta, Cristóbal Sánchez, Juan Rodríguez y Diego de Quiñones.

¹³ El mismo Francisco de Palenzuela realizó un arca con veinticinco diamantes engastados para don Luis Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco. BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...* p. 65.

¹⁴ NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, pp. 13-14.

¹⁵ NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros zamoranos...*, nota 10.

¹⁶ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., “El comercio del arte en las ferias de Medina del Campo durante el reinado de los Reyes Católicos” en *Comercio, Mercado y Economía en tiempos de la reina Isabel*, Valladolid, 2004, pp. 97-98.

¹⁷ También el medinense Manuel de Acosta realizaba en 1582 una cadena de oro para el capellán de don Antonio de Fonseca. NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, pp. 13 y 15.

¹⁸ MARTÍN FERRERO, M^a. de los A., “Ferias y mercados en Toro”, *Anuario del I.E.Z. Florián de Ocampo*, Zamora, 1996, pp. 321-347. Datos dispersos sobre las mismas recogieron ya: GÓMEZ DE LA TORRE, A., *Corografía de la Provincia de Toro*, Madrid, 1802, pp. 111-112; MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Zamora, Valladolid, 1984, p. 142 y FERNÁNDEZ DURO, C., *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Madrid, 1882, T.II, p. 53.

Por el contrario, desconocemos qué relevancia alcanzó la segunda de estas ferias, llamada de “San Pedro”, pues su coincidencia con la que se celebraba en la capital desde 1476 y de mayor importancia, haría desaparecer finalmente la de Toro. Sin duda en la de Botiguero, de Zamora, se debieron comprar numerosas piezas, de diversa procedencia¹⁹, que hoy se cobijan en las iglesias toresanas, o incluso trocar las viejas o en desuso por otras nuevas y más acordes a la estética del momento. Así, por ejemplo, lo hacía la iglesia de Santa María de Benafarces en 1788 al adquirir dos cálices cordobeses²⁰.

Pese a que la ciudad de Toro mantuvo sus puertas abiertas a los diversos artífices vallisoletanos durante toda la Edad Moderna, incluso una vez acaecido el agotamiento de los talleres locales -durante el último cuarto del siglo XVIII- y su posterior dependencia de la contrastía capitalina, se viene defendiendo hasta hoy que la actividad de los plateros toresanos no trascendió más allá de su antigua jurisdicción territorial y de las villas dependientes de su vicaría eclesiástica, salvo reconocidas excepciones²¹ como puede concluirse a la vista de las piezas conservadas. Sin embargo, el hallazgo de nuevos datos, alguno de ellos en recientes estudios, parece apuntar la existencia de contactos, aunque esporádicos, con localidades de las provincias limítrofes.

Aquellas piezas litúrgicas que llegó a ver Gómez Moreno en Valencia de Don Juan²², sin duda no han de ser las únicas, como deberán certificar futuras investigaciones. En la misma provincia de León, por ejemplo, el toresano Pedro Gago tasaba junto con Domingo de Laguna la cruz encargada en 1596 a Juan de Mondívar, platero de León, para la iglesia parroquial de Sejas²³.

Si acaso, más interés han de guardar las relaciones con Valladolid. Más allá de datos puramente anecdóticos exhumados por Navarro Talegón, como el emparentamiento de los Gago con el orfebre vallisoletano Pedro de Coimbra a

¹⁹ Atestigua la presencia de plateros vallisoletanos en las ferias de Zamora, por ejemplo, un documento en el que se refleja la inspección realizada en 1637 a un Martín Sánchez, artífice de Valladolid. NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros zamoranos...s.p.* Según el mismo autor es probable además que algunas de las piezas que tenían a la venta los plateros de Zamora estuvieran labradas en Valladolid, pues aparecían marcadas por el contraste de esta última.

En Salamanca, la inexistencia de ferias estables hizo que también los plateros tomesinos acudieran regularmente a las de las provincias limítrofes, como Zamora, Ávila, Valladolid o Ciudad Rodrigo. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa...*, pp. 31-32.

²⁰ PÉREZ GRANDE, M., “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII” en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. IV Congreso Nacional de Historia del Arte* (1982), Zaragoza, 1984, pp. 286-287.

²¹ Se han encontrado varias obras en Coreses y Alcorcillo. NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, p. 13.

²² GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 458.

²³ LUENGO UGIDOS, J.V., *Orfebrería del bajo renacimiento en la diócesis de Astorga (Provincia de León)*, Salamanca, [ca. 1983-1990], pp. 158 y 189.

través de su matrimonio con María Gago, hermana de Pedro Gago Díez; o las casas que mantenía arrendadas Juan Gago de San Pedro en la calle Cantarranas y de cuyo cobro se encargaban, entre otros el platero vallisoletano Andrés de Lacanda (o Lecando); o la tasación de numerosas piezas salidas de los talleres toresanos por parte de artífices de la ciudad vecina, entre ellas las gran custodia de la Colegiata de Toro, obra de Juan Gago Díez²⁴; no se tenía constancia de la labra de piezas de cierta envergadura. Sin embargo, aportan una visión renovadora los trabajos que Pedro, Gaspar y Cristóbal Gago realizaron para las parroquiales de Villavelid, Tiedra o Mota del Marqués²⁵ (aunque éstas pertenecieran entonces a la diócesis de Zamora y a la jurisdicción de Toro), o los que recibió Antonio de Montemayor durante el primer tercio del siglo XVII desde las localidades de Brahojos de Medina y Carpio²⁶. Quizá, uno de los encargos más relevantes hallados hasta la fecha y que desgraciadamente no se llevó a cabo, sean las andas de plata que el cabildo de la iglesia parroquial de San Pedro de Alaejos encomendaba en noviembre de 1600 a Juan de Lara, platero vecino de la ciudad de Toro²⁷.

Los artífices y las piezas

No es precisamente del siglo XVI, época dorada de la platería vallisoletana y momento de mayor pujanza del centro de producción de Toro, del periodo que conservamos un mayor número de piezas contrastadas con el cuño de la ciudad de Valladolid.

Según parece, mientras ambos focos llegaban casi al mismo al tiempo a su punto álgido, concretamente durante el segundo tercio de siglo, era la producción local la que abarcaba la mayor parte de los encargos y pese a las muchas pérdidas, la que aún hoy ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de piezas que atesoran los templos toresanos. Es bien expresivo del auge de la platería de ésta ciudad, el elevado número de artífices que residieron en ella a lo largo de la centuria. Ya se dijo con anterioridad cómo se había llegado a contabilizar hasta cerca de una treintena, cifra que si se parangona con

²⁴ Tasada por los vallisoletanos Francisco de Isla y Francisco Alfaro, artífices nombrados por el clérigo Francisco de la Carrera en nombre del Obispo de Zamora y comitente de la obra don Pedro Manuel, el 13 de julio de 1538.

²⁵ PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, 1976, pp. 90, 122, 197, 309, 312, 313 y 320.

²⁶ MARCOS VILLÁN, M. A. y FRAILE GÓMEZ A. M^ª., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 2003, pp. 31, 33, 49 y 53.

²⁷ Sin duda, se trata del toresano Juan Bautista González de Lara. GARCÍA CHICO, E. y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Nava del Rey*, Valladolid, 1972, pp. 116-117 y 132.

los cincuenta y siete que aparecían censados en el Valladolid de mediados de siglo XVI²⁸, resulta más que reveladora.

Pese a todo, este nutrido grupo contaba ya entre sus filas con varios argenteros de la provincia vecina. Así, recientemente apunté a la figura de Pedro Rodríguez de Medina o Pedro Rodríguez Barroso²⁹ -citado indistintamente en los documentos- como uno de los primeros plateros vallisoletanos que trabó relación con sus colegas de Toro, estableciendo su taller en la ciudad, seguramente, en la década de los noventa del siglo XV. Oriundo de la localidad de Medina de Rioseco, parece que mantuvo -salvo algún trabajo con los Gago-escasas relaciones con sus compañeros orfebres, quizá, reticentes por la condición de hidalgo de que gozaba el de Medina³⁰, o simplemente difuminadas por las cuantiosas pérdidas documentales; aunque no por ello se mantuvo ajeno al medio artístico local, pues en el artículo citado conseguí probar interesantes contactos con la familia De la Fuente, una de las sagas que acapara gran parte de los trabajos de carpintería de Toro y su comarca durante todo el siglo XVI.

A él, le sucederán en el oficio, aunque con menor fortuna, sus sobrinos Francisco de Medina y Francisco Álvarez, ambos formados en el taller familiar y de los que desconocemos si su alumbramiento tuvo lugar en tierras riosecanas o en la que pronto se convertiría su ciudad adoptiva, Toro.

Quizá mayor relevancia que los anteriores alcanzó el platero Pedro de San Miguel, procedente de Medina del Campo y emparentado desde fechas bien tempranas con la saga de los Gago a través de su matrimonio con Catalina Gago³¹. Llegó incluso a pretender el cargo de contraste de la ciudad, por el que pleitearía en 1554 con su cuñado Juan Gago de San Pedro, quien lo desempeñará finalmente³². Llegado a la ciudad de Toro a finales de la década de los cuarenta o principios de la siguiente, por circunstancias que no trataremos ahora³³, a mediados de siglo le encontramos plenamente integrado en la vida social de la ciudad de Toro y labrando sus primeras obras, acomodadas ya a los modos de hacer de los obradores locales, por lo que su producción ha de estudiarse como si de un artífice toresano se tratase.

²⁸ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, p. 55.

²⁹ PÉREZ MARTÍN, S., "A propósito de los Medina...".

³⁰ AChVa., Sala de Hijosdalgo. C. 1856-4. 1514, Valladolid. Se le cita al igual que en otros documentos revisados como "Pedro, platero"

³¹ Aunque no me ha sido posible encontrar la partida de boda correspondiente, José Navarro publicó las de tres de sus cinco hermanas: Isabel casó con Antonio de Carvajal, Ana con Pedro Becerra, Francisca con Alonso Chorrano y Antonia murió soltera, por lo que tan sólo quedarían por desposar Catalina y Beatriz. Esta última contrajo matrimonio el 9 de febrero de 1567 con Álvaro Alonso, vecino de Medina de Rioseco, cuya noticia hemos hallado en los libros de casados de la parroquia del Santo Sepulcro de Toro. AHDZa., Sec. AP., 227-12 / Lib. 7, fol. 1.

³² NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, pp. 29, 48 y 49.

³³ PÉREZ MARTÍN, S., "A propósito de los Medina...".

Por lo que a las obras conservadas se refiere, tan sólo la iglesia de San Julián de los Caballeros alberga un interesante cáliz, fechable en el segundo tercio de la centuria y salido del taller del vallisoletano Juan Fernández³⁴ (fig. 1). No parece que nuestro artífice hubiese pasado por localidad de Toro, por lo que la llegada de ésta pieza a la citada parroquia seguramente se deba a un encargo particular o a su adquisición en alguna de las ferias y mercados de la región. Tampoco solventan nuestra duda los libros parroquiales, cuya noticia más antigua data de los primeros años del siglo XVII, y se limita a registrar los “*quatro calices de plata y el uno sobredorado, todos con sus patenas*”³⁵, que por entonces poseía la iglesia, entre los que se encontraría el que ahora estudiamos.

Pocos son los datos que conocemos acerca de la persona y labor artística de Fernández. En 1543 pertenecía ya a la Cofradía de Nuestra Señora del Val y de San Eloy, pues aparece como firmante en varias cartas de poder que otorga la misma, pero años más tarde, en el censo de población de Valladolid de 1561, promovido por Felipe II para evaluar el producto de la alcabala en el Reino de Castilla, ya no le encontramos entre los artífices plateros³⁶, lo cual nos induce a pensar que habría fallecido ya para éstas fechas. Tan sólo hemos podido rastrear su sello en un cáliz que custodia la Catedral de Valladolid³⁷. Su arte, aunque del siglo XVI, es deudor en sus estructuras y ornatos del léxico tardogótico que vio despuntar a los prolíficos Pedro de Ribadeo y Juan de Valladolid y que perduró en la capital vallisoletana hasta bien entrado el siglo XVI.

El cáliz en cuestión posee una base circular y un pie decorado con seis lóbulos acucharados en cuyo interior, de fondo punteado, se inscriben motivos vegetales de ascendencia lombarda poco primorosos alternando con los anagramas “xps” e “ihs” en letras góticas de cinta y una cruz latina, estriada, sobre el Calvario. Su astil es prismático, de sección hexagonal, con nudo esférico y achatado, cuyas hemisferas se exornan con gallones. La copa es de perfil cónico y aparece decorada en su rosa o subcopa con cuatro hojas de acanto cinceladas.

En el borde exterior del pie aparece la marca del autor °/IV/FRS (Juan Fernández), la del contraste Juan López³⁸ °/IV/LOPZ, y el sello del centro

³⁴ Plata en su color y sobredorada. Medidas: 22,7 x 15,3 Ø base x 9,7 Ø copa cms. Peso: 530 grs. Depositado en la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro.

³⁵ AHDZa, Sec. AP., 227-1 / Lib. 18, s.f. Inventario realizado con anterioridad a la visita pastoral de 1607.

³⁶ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 16, 56 y 57.

³⁷ FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1999, p. 107.

³⁸ La difusa personalidad de éste artífice, las complejidades de su fielato y diversas piezas contrastadas por él fueron recogidas recientemente por ALONSO BENITO, J., “Cálices

vallisoletano, en este caso un escudo partido, encajado y ondado (con jirones), junto con una burilada en zigzag.

Al igual que el común de los centros peninsulares, la platería toresana del siglo XVII atraviesa un momento de decadencia que da al traste con el magnífico panorama experimentado durante buena parte de la centuria anterior. Los talleres locales al igual que la economía, florecían y se hacían fuertes al socaire de la nobleza asentada en la ciudad. Pero en contra de lo que pudiera parecer se echará en falta pronto la presencia de una burguesía dedicada a la industria y al comercio, que se ocupara de actividades productivas diferentes a la agricultura y a la elaboración de productos de lujo fabricados para dichos nobles

El temprano traslado de la Corte a Madrid, desplazando el centro político y económico hacia el sur, Castilla la Nueva y Andalucía en detrimento de Castilla la Vieja, supuso un duro golpe para la ciudad de Toro. Años después, durante el último tercio del siglo XVI se acusa aún más, si cabe, este declive; la nobleza va perdiendo su antiguo esplendor y la ruina de los antiguos mayorazgos toresanos fuerza, en la mayoría de los casos, el traslado desde la maltrecha localidad hacia el nuevo asentamiento de la Corte.

Un acontecimiento de notable trascendencia para la platería local será la extinción del linaje de los Gago, durante el primer tercio del siglo XVII. Si al fin de esta fecunda dinastía, añadimos las circunstancias ya planteadas, podemos hacernos una idea del grado de postración en el que se vio sumido el centro toresano. El dilatado número de plateros descendió de tal manera que tan sólo hemos contabilizado tres o cuatro personalidades, por lo que si durante la centuria anterior resultaba complicado satisfacer parte de la extensa demanda de la clientela toresana, ahora todos los encargos de cierta entidad se realizarán fuera de la ciudad, siendo Valladolid, al menos hasta mediados del siglo XVII, el principal referente.

Sin duda, la delicada situación de la ciudad condicionó negativamente la llegada y asentamiento de nuevos plateros. Frente a lo que durante el siglo XVI se había convertido en algo común, ahora los plateros vallisoletanos apenas entraron en contacto con la localidad zamorana. El común de las piezas se realizaban directamente en los talleres de la ciudad del Pisuerga por encargo particular de los comitentes y tan sólo en algunos casos aislados los artífices llegaron a trasladarse a Toro para la redacción de las condiciones y contrato, incluyendo ocasionalmente el traslado de la pieza una vez terminada. Pese a todo, la presencia de argenteros vallisoletanos de diversa importancia quedó reflejada en los libros de fábrica de las iglesias de la ciudad.

vallisoletanos marcados por Juan López en el Norte de la diócesis de León” en *Estudios de platería: San Eloy 2001*, Murcia, 2001, pp. 33-44.

Además de los trabajos que Juan Álvarez realizaba en 1607 para la iglesia de San Julián de los Caballeros³⁹, o Andrés del Campo para la Colegial de Toro, entre los años 1619-22, en concepto de hechura y transporte de unos candeleros, una naveta, un incensario y un hisopo desde su taller a la ciudad⁴⁰, se ha rastreado la labor de otros plateros de mayor relevancia como Gaspar de Aranda que a mediados de siglo labraba una lámpara nueva para la iglesia mayor de la ciudad, conforme a la fe de Alonso Requejo contraste de la ciudad de Valladolid, cuyo coste incluidos los portes desde su obrador ascendieron a 4.252 reales y medio⁴¹.

Sin duda alguna, el caso más destacable ha de ser el del afamado platero vallisoletano Juan Lorenzo. A su mano -aunque carece de punzones- pertenece la cruz procesional que hoy guarda con celo la parroquia de San Tomás Cantuariense y que en tiempos pasados debió de pertenecer a la desaparecida iglesia de Santo Tomé⁴² (fig. 2). Así al menos se ha creído desde que García Chico publicara su contrato fechado en 1621 en el que se comprometía a labrar una naveta y un incensario además de “*un guión de plata sin vara que tenga de peso cinco marcos y medio más o menos de la hechura e modo quel guion que al presente tiene la iglesia del señor santiago de vallid...*”⁴³.

Las cuentas de la fábrica de Santo Tomé correspondientes a los años 1621-1622 también nos dieron noticia de lo que posteriormente han retomado diversos autores: “*a juan lorenzo platero vecino de valladolid 463 reales por la hechura de un guión, naveta e incensario de plata*”⁴⁴.

³⁹ AHDZa., Sec. AP., 227- 1 / Lib. 18, fol. 2v. Se le pagaron 13 rs. por el aderezo de un relicario.

⁴⁰ AHDZa., Sec. AP., 227-2 / Lib. 18, fols. 318v-319. Las piezas pesaron 33 marcos. Se registra un descargo de 1.303 reales y medio, parte de lo cual se dio en “plata vieja”.

Ha de tratarse del vallisoletano Andrés de Campos Guevara, uno de los plateros más relevantes de la primera mitad del siglo XVII, cuyo prestigio le llevó a trabajar además de para distintos núcleos de la comarca vallisoletana (Peñafiel, Mucientes, etc.), a lograr encargos de puntos tan distantes como Santiago de Compostela, Segovia o León. BRASAS ÉGIDO, José Carlos, *La platería...*, pp. 208-210 y ss.

⁴¹ AHDZa., Sec. AP., 227-2 / Lib. 18, fol. 442. Para hacer la lámpara se entregó el sombrero y cadenillas de otra que había sido hurtada, dejando colgados en la iglesia tales despojos. Éstos se recuperaron gracias a la mediación del prior del convento de San Agustín de Carbajales a quién se los devolvió el ladrón. Parte de la información del documento había sido recogida ya por NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, pp. 16 y 62.

⁴² Plata en su color. Medidas: Cruz 50 x 47 cms. Macolla 37,5 x 15 x 5,5 Ø cañón. Peso: 5485 grs.

⁴³ GARCÍA CHICO, E., “Juan Lorenzo, platero”, *B.S.A.A.* Valladolid, T. VIII, 1941-1942, pp. 151- 163; GARCÍA CHICO, E., “Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVII y XVIII”, *B.S.A.A.* Valladolid, T. XXIX, 1963, p. 169.

⁴⁴ AHDZa., Sec. AP., 227-13 / Lib. 4, pp. 341-342.

Nuestro ejemplar reproduce un tipología muy difundida en los talleres castellanos entre el segundo tercio y finales del siglo XVII, modelo que debió de adoptar Lorenzo en Valladolid, por ejemplo para la de San Benito el Viejo o la de San Pablo, o en Zamora para la de San Ildefonso de Torregamones⁴⁵. Estamos ante una cruz latina de brazos rectos con leves expansiones al inicio y remate a modo de medallón oval. Cuadrón central circular del que parten cuatro perillones, elemento fundidos de raíz escurialense que también figuran en el extremo de los travesaños. En el anverso aparece un Crucificado de buena factura y tras él una representación de la Jerusalén Celeste, presidida por los símbolos astrales⁴⁶. El cuadrón del reverso aparece ocupado por la efigie de un Santo Obispo, que seguramente represente a Santo Tomás, titular de la iglesia a la que pertenece. La macolla es cilíndrica rematada con un casquete esférico tanto en su parte inferior como en la superior y recorrida verticalmente cuatro costillas fundidas y aplicadas. Los cuatro campos resultantes se decoran con botones ovalados y alrededor de ellos motivos grabados de “ces” y tornapuntas.

Al igual que en la pieza anterior, la funcionalidad primará también por encima de cualquier otra característica en la custodia de mano que guarda en clausura el convento de Carmelitas de San José⁴⁷ (fig. 3). Su factura, muy similar a la de la iglesia de San Cruz de Medina de Rioseco, recogida hoy en el Museo de Santa María de Mediavilla, o a la de San Lorenzo de Valladolid, ambas obras documentadas de Juan Lorenzo, corroboran la tradicional atribución de la toresana al taller de este mismo artista⁴⁸. Su llegada al cenobio carmelita tuvo lugar en el año 1623, con motivo de una donación por parte del arcediano de Santiago, Pedro Sanz de Castillo, como indica una inscripción grabada en su base.

Este modelo de ostensorio en forma de sol logró una notable fortuna durante los siglos XVII y XVIII, perpetuándose, incluso hasta nuestros días. Se compone de una sencilla base circular decorada con finas labores grabadas a buril y botones esmaltados de diverso formato. Característico, sin duda, resulta el astil, con nudo en forma de jarrón ovoide con asas, en cuyo término se coloca el sol, con viril circular rodeado de rayos rectos y ondulados alternativamente y presidido por una cruz terminal.

⁴⁵ HERAS HERNÁNDEZ, D., *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, pp. 166 y 171.

⁴⁶ El crucificado está próximo a modelos italianos y como se ha visto en otros ejemplares de similar factura, siguen obras de Giambologna, Guglielmo della Porta o Pompeo Leoni, convirtiéndose en un modelo de amplia difusión en tierras castellanas desde finales del siglo XVI hasta comienzos del siguiente.

⁴⁷ Plata sobredorada y esmaltes. Medidas: 58 x 27 Ø sol x 18,5 Ø base cms. Peso: 2275 grs.

⁴⁸ NAVARRO TALEGÓN, J., *Plateros toresanos...*, pp. 14 y 107.

Haciendo pareja con esta custodia encontramos un elegante cáliz conservado igualmente en el convento de San José⁴⁹ (fig. 4). Su adscripción a los talleres vallisoletanos parece más que fundada, pero la ausencia de punzones y la extraordinaria difusión del nuevo estilo “cortesano”, (forjado tras la estancia de la Corte en Valladolid y su definitivo asentamiento en la capital madrileña y difundido con rapidez por todas las platerías españolas) nos hace plantearlo con ciertas reservas, pues la fabricación de éstos modelos se llevó a cabo en la gran mayoría de los talleres castellanos, con mayor o menor fortuna. El predominio de las formas lisas, sus esbeltas proporciones y su sobria decoración, reducida a botones esmaltados y a labor de punteado realizada a buril, tanto en la base, como en el nudo, como en la subcopa, son su característica más destacada.

De manos de aquel Gaspar de Aranda que a mediados del siglo XVII trabajaba para la Colegiata de Toro debió de llegar al monasterio premostratense de Santa Sofía un copón de idénticas características a las dos piezas anteriormente tratadas⁵⁰ (fig. 5). Si acaso, resalta su mayor molduración en base y tapa y el empleo exclusivo de botones esmaltados de forma oval. De su artífice, salvo su marca inédita [.G./ARADA], y su residencia en la calle platerías a finales del primer tercio del siglo XVII⁵¹, pocos datos más de interés se puede aportar. La pieza, ostenta además el punzón de la ciudad de Valladolid (jirones ondulantes) y el de su contraste CIS/NEROS, que debe corresponder al artífice y marcador vallisoletano Toribio de Cisneros, junto con una burilada en zigzag.

La clausura toresana, concretamente el Monasterio dominico de Sancti-Spiritus, guarda también un cáliz realizado durante la segunda mitad del siglo XVII y contrastado por el artífice y marcador vallisoletano Marcos Martín Ibáñez⁵². Su extensa actividad le llevó a optar al cargo de contraste a finales de siglo, por lo que en ocasiones -como ocurre en esta pieza- cuando sólo aparece su punzón, nos plantea la duda de si actuaba en calidad de autor o de fiel. Con la misma situación nos encontramos por ejemplo, en las cruces parroquiales de Bolaños de Campos o en la iglesia de San Marcelo en León⁵³. Se trata de un cáliz extremadamente sencillo que repite los modelos de la primera mitad del siglo XVII, aunque haciendo mayor hincapié en el estilo sobrio y monótono, de marcado sentido geométrico, “arquitectónico y desornamentado” como lo han definido muchos investigadores, y claramente enraizado con los principios que rigen la arquitectura postescurialense. En el interior del pie encontramos las

⁴⁹ Plata sobredorada y esmaltes. Medidas: 25 x 9 Ø copa x 15 Ø base cms. Peso: 1020 grs.

⁵⁰ Plata sobredorada y esmaltes. Medidas: 24/17 x 13 Ø base x 12 Ø copa cms. Peso: 937 grs.

⁵¹ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 23 y 204.

⁵² Plata en su color. Medidas: 24 x 14,5 Ø base x 8,5 Ø copa cms. Peso: 615 grs.

⁵³ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 210-212, 225 y 238.

marcas de la pieza, un escudo coronado con jirones (Marca de Valladolid) y parcialmente frustra la del artífice Marcos Ibáñez (...BAÑ/EZ).

A finales del siglo XVII la iglesia de Santa María de Arbas contaba entre sus bienes con tres cálices de plata con sus respectivas patenas⁵⁴. Uno de éstos había llegado durante las últimas décadas de la centuria desde los obradores vallisoletanos, concretamente desde el de Pedro Garrido⁵⁵ (fig. 6), artífice que ocupó también el cargo de contraste entre los últimos decenios del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII⁵⁶.

Estructuralmente estamos ante una pieza cuya tipología bebe de los modelos de la centuria anterior, concretamente de los del último cuarto de siglo XVI. Reproduce en cierta medida un astil más típico del quinientos que de la centuria a la que pertenece y será únicamente su ornamentación a base de motivos de cintas grabadas y tallos vegetales la que nos acerque más al siglo XVII aunque a forma más propias del primer cuarto de siglo. En el interior del pie hemos encontrado los punzones del platero: .PO./GARI/DO y el de Valladolid Corte (escudo con castillo almenado bajo corona), unidos por una burilada en zigzag⁵⁷. Tras el análisis de muchas piezas, cuya pauta nos dio este cáliz de la iglesia de Arbas, estamos en posición de decir que será el primer platero vallisoletano en utilizar dos punzones diferentes, ambos de corte: escudo cuartelado de Castilla y de León y escudo con castillo en su interior, ambos coronados, contradiciendo así lo propuesto por el profesor Brasas Égido, que lo retrasaba hasta el fielato de Juan Antonio Sanz de Velasco (agosto de 1743-1774/8)⁵⁸.

El asentamiento de la nueva dinastía borbónica a comienzos del siglo XVIII, ejercerá un nuevo impulso de tintes renovadores sobre la platería

⁵⁴ AHDZa., Sec. AP., 227-19 / Lib. 13, fol. 33v. Inventario realizado con motivo de la visita pastoral del año 1693.

⁵⁵ Plata en su color. Medidas: 24 x 14,2 Ø base x 8,5 Ø copa cms. Peso: 524 grs. En el interior del pie aparecen las inscripciones: "Sta. Marina" y "514 g^s"

⁵⁶ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, p. 58, 225, 331 y 334. Las noticias que se conocen sobre este platero son más bien escasas pese a ser una figura que se prodigó mucho, tanto en tierras vallisoletanas como fuera de ellas. Muestra de ello son las numerosas obras salidas de su mano, halladas, por ejemplo, en Palencia u Orense.

⁵⁷ NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid, 1980, p. 161. El autor fue el primero en recoger el punzón de Pedro Garrido.

⁵⁸ El marcaje tradicional usado por Garrido, es decir, punzón personal y el primer tipo de Corte, (cuyo uso extenderá hasta mediados del siglo XIX), varía en la pieza que recogemos, incorporando el nuevo punzón en fecha anterior a la que consideró el citado autor. BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 45-46.

Este dato a corregir no dejar lugar a dudas, pues existe idéntico marcaje en unos candeleros obra de José de Aranda y marcados por Garrido pertenecientes a una colección privada. FERNÁNDEZ, A.; MUNOIA, R.; RABASCO, J., *Marcas...*, p. 109.

española. En las primeras décadas del Siglo de las Luces Toro asiste a una leve recuperación de la producción local, tras la crisis de la segunda mitad de la centuria anterior. Este hecho se verá favorecido, en primer lugar, por el notable crecimiento demográfico experimentado durante la primera mitad de la centuria. De un modo paralelo a este proceso presenciamos un aumento cuantitativo en el registro de artífices plateros a lo largo de estos fecundos años.

Frente a esto, la platería vallisoletana de fines del siglo XVII y comienzos del siguiente atraviesa una etapa de claro retroceso y decadencia, mostrándose deudora de la orfebrería salmantina, centro destacado durante el siglo XVIII. Pese a que su calidad, en ocasiones, sea bastante cuestionable, el volumen de piezas es muy numeroso, en parte por los nuevos procedimientos técnicos, en parte por el importante proceso de renovación que sufren las antiguas piezas de plata de las parroquias de ésta época. La abundancia de éstas debió de influir a los artífices toresanos que, desde finales del siglo XVII, labrarán piezas claramente embebidas del estilo vallisoletano.

Las piezas salidas de los obradores de Valladolid conservadas en Toro, por lo general responden a modelos extremadamente sobrios. Tal es el caso, por ejemplo, de los cálices conservados en la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto (fig. 7) y la Ermita de Nuestra Señora de la Vega, realizados por Damián Fernández Pesquera y por Carlos o José Rechoncho respectivamente, a comienzos del último cuarto del siglo XVIII.

Ambos son vasos completamente lisos, decorados exclusivamente a base de molduras, listeles y líneas incisas, en los que únicamente entran en juego los diferentes volúmenes y molduraciones de sus partes. El pie, entra dentro de la tónica habitual de la segunda mitad del siglo XVIII, circular, dotado de un amplio basamento y de perfil escalonado. El astil, adopta forma de balaustre, en cuyo centro se sitúa un amplio nudo periforme.

El primero de ellos conserva en el interior de su base tres marcas⁵⁹, la del contraste vallisoletano Juan Antonio Sanz de Velasco (1743-1778): SANZ, en el centro la del artífice: FERZ./PESQ^A., que corresponde al platero Damián Fernández Pesquera y a la izquierda el punzón de Valladolid Corte (castillo almenado). Precisamente éste cáliz es la única obra que conocemos de éste artífice, a excepción de ciertos trabajos realizados para la parroquia de San Salvador de Valladolid y suponemos que para la Seo vallisoletana, en la que ocupó el cargo de platero de la catedral sucediendo a su padre Miguel Fernández, uno de los más afamados plateros de oro de la ciudad⁶⁰.

El cáliz obra de los Reconcho, fue donado según reza su inscripción por Antonio Matilla para el Santísimo Cristo de las Batallas⁶¹, en 1834, pese a que

⁵⁹ Plata en su color. Medidas: 24,3 x 14,5 Ø base x 8,5 Øcopa cms. Peso: 666 grs.

⁶⁰ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 60 y 274.

⁶¹ Plata en su color. Medidas: 21,6 x 13,5 Ø base x 8 Øcopa cms. Peso: 421 grs.

su hechura date de 1779 como acredita la marca cronológica del contraste Antonio González Téllez (GL.../79). Junto a ésta se aprecia el escudo cuartelado de Castilla y de León, marca de Valladolid Corte y a su lado, parcialmente frustra, la de su autor Carlos o José Reconcho: REC.../CHO.

En sintonía con las piezas anteriores se ha podido encontrar un copón marcado también por Juan Antonio Sanz de Velasco en la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto⁶². Muestra una base moldurada de perfil ascensional y astil torneado a modo de balaustre con nudo periforme. Los punzones son iguales a los que Sanz estampó en el cáliz ya catalogado, aunque desconocemos si en esta ocasión lo hace en calidad de contraste o de autor, pues sólo aparece su marca: SANZ. Casi con total seguridad ha de tratarse del que se mandó dorar entre 1853 y 1854, aunque debido al vacío de documentación desde 1750 no podemos saber cuando se produjo su llegada a la fábrica⁶³.

Ya se dijo como durante buena parte de la centuria, la platería vallisoletana se mostró deudora de los tipos que con tanta fortuna labraban ahora los talleres de Salamanca. Éste es precisamente el caso del cáliz que en 1797 entregaba Sabas de Miranda y Aguilar a la Colegiata de Toro⁶⁴ (fig. 8). Poco sabíamos de este artífice, nieto del afamado Manuel Miranda, hasta que la doctora Arnáez publicará diversos datos sobre su trabajo en localidades segovianas limítrofes a la provincia de Valladolid⁶⁵. Su relevancia se acrecentó al emparentar con uno de los plateros más influyentes del momento, Antonio González Téllez, tras casarse con una de sus hijas⁶⁶. Precisamente éste último será el que contraste la pieza de la que ahora hablamos.

Un incipiente neoclasicismo se hace ya patente en las formas extremadamente sobrias de este cáliz, en el que lo más característico a parte de su lisura, sea quizá su esbeltez y cuidadas proporciones. Aparte de las marcas ya conocidas de González Téllez (GNLZ/97), el borde exterior del pie muestra el escudo cuartelado de Castilla y de León, coronado, perteneciente a Valladolid Corte y el cuño del artífice Sabas de Miranda y Aguilar: SABA.

Cierran el siglo XVIII tres piezas de menor notabilidad realizadas por varios artífices que ya nos son conocidos, los hermanos Reconcho (Carlos y José) y Antonio González Téllez. Los primeros ascendieron notablemente al lograr trabajar para iglesia mayor de Toro a comienzos del último tercio del siglo XVIII. Concretamente José recibía entre 1777 y 1778 un encargo para

⁶² Plata en su color. Medidas: 21,4 / 15,7 x 12,2 Ø base x 9,3 Ø copa cms. Peso: 423 grs.

⁶³ AHDZa., Sec. AP., 227-15 / Lib. 8, p. 212. *Descargo de 160 reales*.

⁶⁴ Plata en su color. Medidas: 25,6 x 14 Ø base x 8 Ø copa cms. Peso: 569 grs.

⁶⁵ ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985, pp. 558-560.

⁶⁶ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 22, 60 y 255.

realizar una escribanía para el servicio de tan insigne iglesia⁶⁷. Años más tarde, en 1785, se le encomendaba la hechura de “*cinco pares de vinajeras y platillo de plata*”⁶⁸. En éstas fechas aproximadamente debemos situar el remate de vara que realiza para la Colegiata toresana⁶⁹, quizá -a juzgar por la insignia- para la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, cuya advocación gozó de amplia veneración en la colegial⁷⁰ (fig. 9). Ésta animada composición rococó, porta en uno de los gallones del nudo el punzón RECON/CHO. A su taller se debe también una sencilla bandeja ornamentada con rocallas y el escudo del Carmelo que pude encontrar recientemente en el convento de carmelitas de Toro y que como atestiguan sus punzones fue contrastada en 1780 por Antonio González Téllez⁷¹ (fig. 10).

En contraste con la anterior, las varas que contrastó González Téllez en los años finales del siglo XVIII, concretamente en 1797, para la Cofradía del Santísimo de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense, se muestran mucho más próximas a la estética neoclásica⁷². El varal de ambas, muestra el escudo cuartelado de Castilla y de León, coronado (Valladolid Corte) y el punzón del contraste vallisoletano Antonio González Téllez: GNLZ/97, acompañada de una burilada en zigzag. De nuevo se nos plantea la incógnita de si este sello mostraría su autoría o tan sólo el garante de la ley.

El siglo XIX es una de las grandes lagunas que aún quedan por rellenar en el estudio de la platería la ciudad de Toro. Ciertamente es que una vez perdida la contrastía en las últimas décadas del siglo XVIII, pasando a depender de la de Zamora, los obradores locales se verán abocados al fin, pese a que aún hallamos podido contabilizar a diversos artífices locales, que si acaso limitarían sus labores a aderezar y reparar piezas anteriores, pues la incapacidad para competir con las platerías industrializadas se haría más que patente. Madrid, Barcelona y Córdoba coparán ahora la mayoría de los encargos y compras de piezas, mientras que el centro vallisoletano que ya había dado síntomas de agotamiento en la centuria anterior veía ya de manera inminente su ocaso.

⁶⁷ AHDZa., Sec. AP., 227-2 / Lib. 23, p. 250v. Pesó sesenta y seis onzas y por estas se entregaron cuarenta y cinco onzas de plata vieja que quedaron en limpio veintiuna. El descargo registrado asciende a 670 reales, con recibo fechado el 31 de agosto de 1778.

⁶⁸ AHDZa., Sec. AP., 227-2 / Lib. 23, p. 403-404. Las piezas, que pesaron 95 onzas y 13 adarmes, costaron 296 rs. y 6 mrs. para lo que la colegiata entregó 104 onzas y 12 adarmes de plata vieja.

⁶⁹ Plata en su color. Medidas: 28,5 x 13 x 3,2 Ø cañón cms. Peso: 461 grs.

⁷⁰ NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental...*, p. 123. En su sacristía aún se conservan restos del retablo con su imagen titular, aunque muy mutilada, costeado por la hermandad en 1585.

⁷¹ Plata en su color. Medidas: 24 x 17,5 cms. Peso: 229 grs.

⁷² Plata en su color. Medidas: 156/ 11,5 x 6 remate cms. 153/ 13,5 x 6 remate cms.

Prueba de ello es que tan sólo se haya podido localizar una pieza de ésta procedencia. Concretamente una mancerina (pieza del ajuar litúrgico destinada a contener la sal usada en el rito del bautismo) realizada por Esteban Beitez en 1816, que hoy guarda la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto⁷³. Se compone de una bandeja circular, lisa, de borde ligeramente moldurado y espacio central de falda cóncava. En el centro, un recipiente cilíndrico igualmente liso. Al punzón de Valladolid Corte (escudo cuartelado) se le ha incorporado en este caso la fecha de contrastía⁷⁴. El segundo cuño alude al contraste y pese a que el punzón no puede ser leído en su totalidad: M./BERCIA..., debe tratarse del vallisoletano Miguel Bercial Simón. El último troquel nos parece inédito (BEY/TES) y lo hemos atribuido al platero Esteban Beitez⁷⁵, casi un desconocido hasta la fecha, seguramente por el injusto desdeño que ha sufrido el estudio de la platería del siglo XIX hasta nuestros días.

⁷³ Plata en su color. Medidas: 4,4 x 15 Ø base x 6,5 Ø boca cms. Peso: 156 grs.

⁷⁴ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, p.41. Durante el último tercio del siglo XVIII y el siglo XIX, el punzón de Valladolid suele llevar dos, tres o cuatro cifras que corresponden al año en que fue marcada la pieza.

⁷⁵ BRASAS ÉGIDO, J. C., *La platería...*, pp. 45-53. Además de su labor como orfebre, Beitez, desempeña durante un periodo de tiempo aún indeterminado, a partir de 1827, el cargo de contraste de villa de la capital vallisoletana.

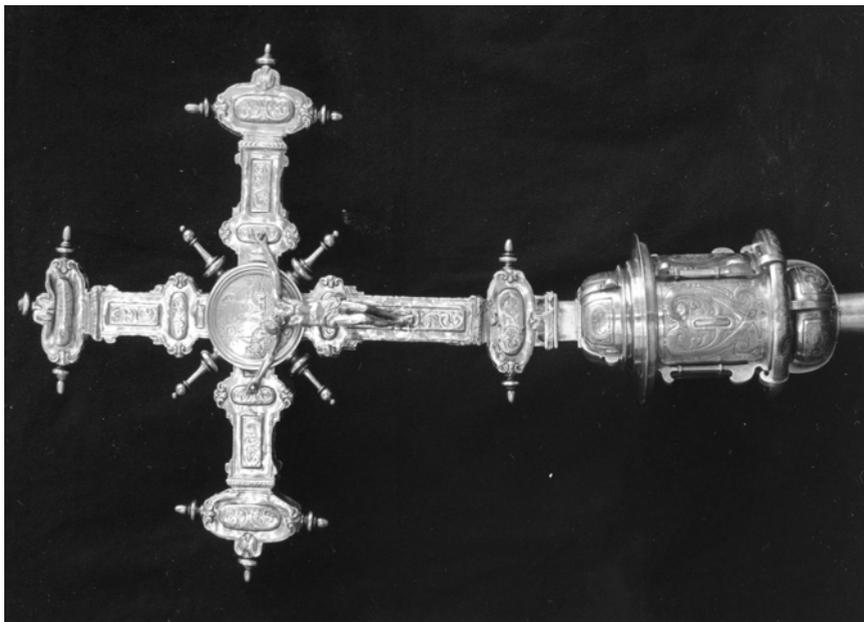


Fig. 2. Toro. Iglesia de Santo Tomás Cantuariense.
Cruz procesional. Juan Lorenzo. 1621.

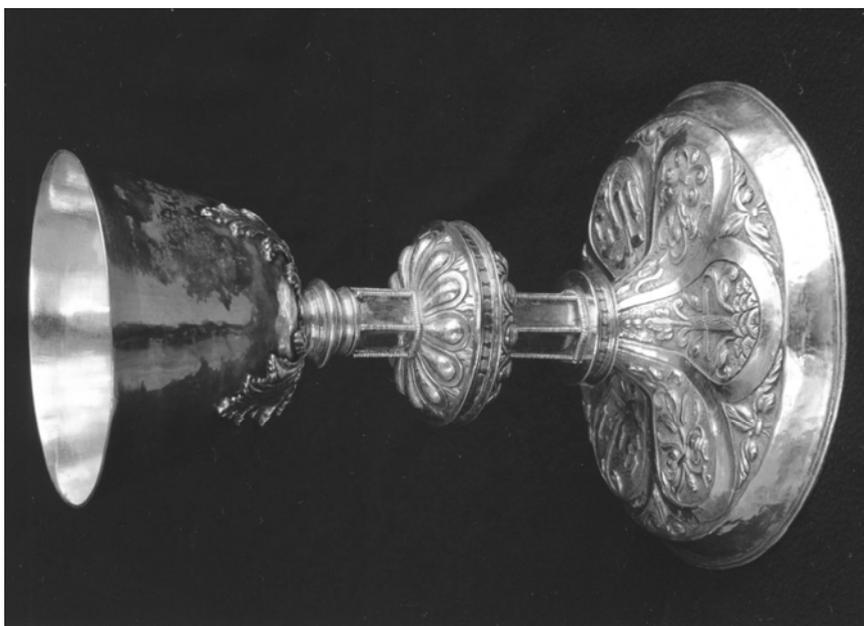


Fig. 1. Toro. Iglesia de San Julián de los Caballeros.
Cáliz. Juan Fernández. Segundo tercio del siglo XVI.



Fig. 4. Toro, Convento de San José, MM. Carmelitas.
Cáliz. Talleres vallisoletanos (Atribución).
Primer tercio del siglo XVII.

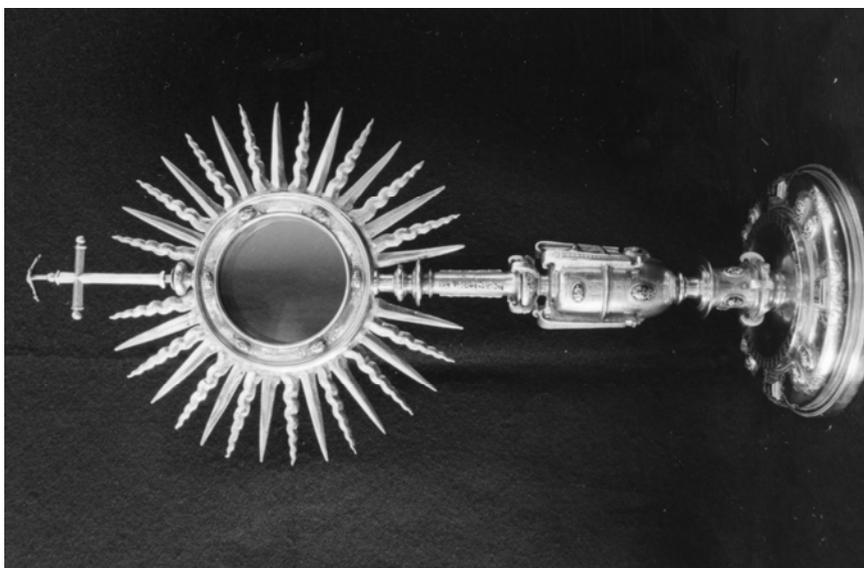


Fig. 3. Toro, Convento de San José, MM. Carmelitas.
Custodia. Juan Lorenzo (Atribución). 1623.

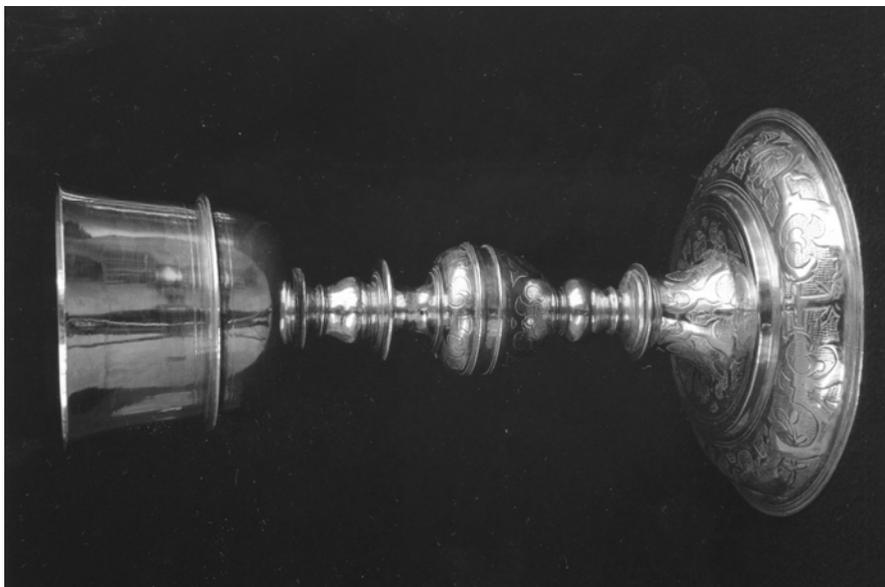


Fig. 6. Toro. Iglesia de Santa María de Arbas.
Cáliz. Pedro Garrido. Finales del siglo XVI.



Fig. 5. Toro. Monasterio de San Sofía. Premostratenses.
Copón. Gaspar de Aranda. Mediados del siglo XVII.



Fig. 8. Toro. Colegiata de Santa María la Mayor.
Cáliz. Sabas de Miranda y Aguilár. 1797.



Fig. 7. Toro. Iglesia de San Juan de la Puebla y
Nuestra Señora del Canto. Cáliz. Damián Fernández Pesquera.
Último cuarto del siglo XVIII.



Fig. 10. Toro, Convento de San José, M. M. Carmelitas.
Bandeja. Carlos o José Reconcho. Último cuarto del siglo XVIII.



Fig. 9. Toro, Colegiata de Santa María la Mayor.
Remate de vara. Carlos o José Reconcho.
Último cuarto del siglo XVIII.