

Platería cordobesa en Murcia

JESÚS RIVAS CARMONA

SUMMARY

The well-known circulation of the products of Cordoba's silversmiths in other regions of Spain also reached Murcia. From the middle of the 18th century until its conclusion, coinciding with the height of the Cordoban school, Murcia is subject to a genuine invasion of silver items from the Andalusian city. This is due, above all, to a commercial route frequented by merchants who arrived in Murcia to sell their expensive goods. In particular; there was a preference for chalices, especially those of a rich rococo, the speciality of the Cordoban school. However, many smooth-surfaced chalices, just as characteristic of this school, were also exported to Murcia, the advantage being their cheaper cost and noble appearance, due to a fine silver craftsmanship and their elegant proportions. It is through these luxury items that the Cordoban Rococo is well-represented in Murcia. The contribution of one of the main silversmiths, Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, must be highlighted, together with other master craftsmen, such as Antonio Ruiz el Viejo (the elder), Baltasar Pineda and José de Góngora.

PALABRAS CLAVE: *Platería cordobesa, Murcia, cálices, Santa Cruz. Antonio Ruiz*

Murcia capital y la mayor parte de las ciudades y de los pueblos de su región poseen un importante y rico patrimonio de platería, al que ciertamente le corresponde un protagonismo dentro del panorama español. No es de la envergadura de casos como el sevillano o el cordobés, aunque el reconocimiento de la superioridad de otras tierras y ciudades en este sentido en nada impide señalar su significación, que se descubre cada vez mayor a medida que aumentan los trabajos de investigación sobre el tema¹.

A pesar de que ya en 1950 se publicara el libro de Diego Sánchez Jara, *Orfebrería murciana*, obra verdaderamente pionera, el interés por estudiar e investigar la platería de Murcia es

¹ Este estudio es uno de los resultados del Proyecto HUM 96/26, "La Orfebrería del siglo XVIII en Murcia", financiado dentro del Programa SÉNECA del Plan Regional de Investigación, Desarrollo Tecnológico y del Conocimiento, de la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Para su realización se ha contado también con la base de datos del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Obispado de Cartagena.

más bien reciente². Un papel decididamente importante en el conocimiento y la valoración de esta platería han desempeñado algunas exposiciones celebradas a partir de los años 80, en las cuales y en sus correspondientes catálogos y estudios se le ha reservado un adecuado espacio'. Una segunda vía a considerar a este respecto es la aportación realizada en la última década por el culto sacerdote e incansable investigador don Francisco Candel Crespo. Fundamentalmente documental, gracias a ella puede disponerse de numerosas noticias sobre los plateros activos en Murcia, en particular de los del siglo XVIII⁴. Y en tercer lugar, debe mencionarse la serie de investigaciones desarrolladas dentro de la Universidad de Murcia y de su Departamento de Historia del Arte, donde incluso se ha creado un Grupo de Investigación con la denominación de "Artes Suntuarias", cuyos frutos se hacen notorios en los últimos años entre proyectos, becas y publicaciones⁵.

Gracias a esas iniciativas y aportaciones se revela la significación de la platería murciana

2 La bibliografía sobre el tema es recogida y analizada por I. LÓPEZ GULLAMÓN, "Bibliografía para el estudio de la platería murciana". *Verdolay* nº5. 1993, pp. 251-257.

3 En primer lugar tiene que mencionarse la magna exposición *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Editora Regional de Murcia de la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y Caja de Ahorros Provincial de Murcia, 1983-84. Dicha exposición incluyó un buen número de piezas de plata, de cuyo estudio y catálogo se hizo cargo J.A. Melgares Guerrero. También tuvo cabida la platería en la exposición *Murcia barroca*. Excmo. Ayuntamiento de Murcia. 1990, en cuyo catálogo figuran estudios de J. Rivas Carmona y V. de Mergelina Cano-Manuel. Por último, debe señalarse "*Memoriale Domini*". *La Eucaristía, Memorial del Señor. en el arte*. Obispado de Cartagena y Caja Murcia, 1993. Esta exposición reunió un elevado número de piezas de cronología muy diversa, mostrando incluso obras del último Gótico y del Renacimiento, por lo que se sobrepasa el marco estricto del Barroco de las otras dos exposiciones. El estudio de dichas piezas corresponde nuevamente a J.A. Melgares.

4 De este autor deben destacarse los siguientes trabajos: "Maestros plateros albacetenses en la Murcia del siglo XVIII". *Al-basit. Revista de Estudio Albacetenses* nº 25. 1989, pp. 157-164; "Los plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafronte* nº 8 y 9. 1992-93, pp.61-104; "Los plateros de Murcia en el Censo para el Reclutamiento General (1809)". *Imafronte* nº 11. 1995. pp. 9-64; "Los Ruiz-Funes, una estirpe de plateros en la Murcia del siglo XVIII". *Verdolay* nº 7. 1995, pp. 435-441; "Plateros murcianos del siglo XIX". *Imafronte* nº 12-13. 1996-97, pp. 113-134. Pero, sobre todo, hay que citar el libro *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999.

5 El origen de esta iniciativa universitaria se remonta a los finales de los años 80 y en su desarrollo ha contado con los siguientes proyectos de investigación: PSH91/24 "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte en Murcia: Archivos y Protocolos del siglo XVIII" (1992), subvencionado por la Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, y HUM96/26 "La Orfebrena del siglo XVIII en Murcia" (1997). citado en nota 1. Además hay que mencionar la Beca de Investigación Caja Murcia (convocatoria 1997), concedida al Dr. Manuel Pérez Sánchez con el proyecto "Platería murciana 1500-1678". Dentro de este marco se han realizado las siguientes publicaciones: J. RIVAS CARMONA, "Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana". *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, pp.105-111 y 195-203 y "La orfebrena barroca en Murcia". *Murcia barroca*. Murcia, 1990, pp. 88-91; V. de MERGELINA, "Catálogo de orfebrena religiosa". *Murcia Barroca* ob. cit., pp. 141-147; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia 1994, pp. 317-383 y "La contribución de la familia Lucas a la orfebrena de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* nº6. 1994, pp. 153-159; R. CABELLO VELASCO. "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay* nº 6. 1994, pp. 161-168. También tiene que citarse el estudio de C. BELDA NAVARRO, "Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español". *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* nº 16. 1995. pp. 7-22. Sin olvidar la importancia que ha tenido la realización del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en el Obispado de Cartagena, llevado a cabo por vanos profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, el cual en su exhaustivo rastreo ha permitido comprobar el verdadero alcance de la platería murciana. En él, realmente, se encuentra el origen del interés por el estudio e investigación del tema desde la Universidad.

y su auténtica envergadura, sobre todo en el siglo XVIII. Frente a la escasa representación de la obra medieval, la de los siglos XVI y XVII se muestra verdaderamente importante, incluso con piezas de gran categoría, particularmente la custodia procesional del Corpus, una de la principales de la España del Seiscientos⁶. Pero el siglo XVIII resulta especial en Murcia, tanto que puede considerarse su Siglo de Oro, como corresponde al gran siglo del cardenal Belluga, del insigne Francisco Salzillo y del ilustrado conde de Floridablanca. En el curso de dicha centuria Murcia y su antiguo reino conocen una época de esplendor, que por supuesto también se manifestará en las artes, como bien acredita ese Salzillo y su escultura. Es una etapa de renovación, que en la ciudad de Murcia hará que prácticamente todas sus iglesias sean reedificadas y enriquecidas, incluida la propia Catedral, cuyo viejo edificio gótico se completa con la gran fachada barroca de Jaime Bort. En fin, el Setecientos marca todo un apego para la arquitectura y la escultura de la tierra, lo mismo que para el retablo destinado a engalanar esos templos renovados. Y de esa suerte también participa la platería, que entonces, sin desmerecer lo que fue en esos otros siglos anteriores, conoce un etapa de gloria. Podría decirse, la etapa de gloria por excelencia. Al menos, así lo da a entender la obra conservada, que en buena medida pertenece a ese tiempo.

Ciertamente, Murcia se convirtió en el siglo XVIII en un importante y activo obrador de platería, cuyo gremio recibe incluso unas ordenanzas específicas, promulgadas en 17387, lo que obviamente significó un acontecimiento especial en la vida del mismo. De esa importancia de la platería murciana en el Setecientos da cumplida idea la larga y nutrida nómina de maestros del oficio que se conoce, unos artistas relacionados con frecuencia por vínculos familiares, de suerte que el oficio es heredado de padres a hijos, al tiempo que unos clanes enlazan con otros por medio de matrimonios, digamos profesionales, todo lo cual contribuyó a crear una cohesión característica. Pero no sólo hay que considerar ese cuerpo profesional activísimo y cohesionado sino igualmente sus realizaciones, que normalmente alcanzan gran categoría y calidad.

Esa considerable aportación específicamente murciana, fruto de los maestros naturales de la tierra o de otros establecidos en ella, como el italiano Carlos Zaradatti, no impidió que también se acudiera para el encargo de platería a otros centros nacionales, cuya contribución vino a sumarse a lo local, lo que obviamente completó y enriqueció el esplendoroso panorama de la platería setecentista. De todas formas, no deja de ser curioso que, en una época de tan especial pujanza del obrador murciano, se acudiera a otros sitios en busca de más obra. Pero fue así y quizá puedan argumentarse vanos motivos para intentar justificar esa importación. En primer lugar, cabría considerar el prestigio de centros como Madrid, Toledo o Valencia y la relevancia de sus maestros. Tal reputación invitaba a acudir a ellos, sobre todo para encargos especiales. Por ejemplo, esto fue lo que sucedió con la custodia procesional del Corpus, obra del toledano Antonio Pérez de Montalto, platero de la reina doña Mariana de Austria. Más de un siglo después se acudió a Valencia, a Ramón Bergón, para que elaborara el riquísimo ostensorio de las Espigas de la Catedral. Había cosas que sobrepasaban las posibilidades de los maestros murcianos, en particular los trabajos en oro y con piedras engastadas. Y esto, en concreto, justifica la aparición en escena de otros valencianos, el orfebre Gaspar Lleó, que en su caso corrió con los

6 C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid 1987, pp. 236 y 207.

7 C. BELDA NAVARRO, ob. cit.

encargos de los canónigos de la familia Lucas⁸. Esto también da a entender que la iniciativa de los patrocinadores de las obras y sus preferencias no deben ser desestimadas.

Pero en el siglo XVIII la platería foránea procede en buena medida de Córdoba. En efecto, resulta verdaderamente sorprendente el volumen de obra cordobesa existente en Murcia, incluso a pesar de la distancia que separa una ciudad de otra, unos 500 Kms. Esto, sin embargo, no tiene nada de particular y, en realidad, viene a confirmar una difusión de esa platería andaluza, que logró alcanzar todo el país en el siglo XVIII⁹, incluidas las islas Canarias y la lejana América¹⁰. Córdoba conoce en esa centuria su Siglo de Oro de la platería, colocándose entonces entre las primeras del país¹¹. Y este esplendor, sin más, puede justificar ese increíble reparto de obra cordobesa por todas partes. Pero, además del prestigio y de la notoria calidad de las realizaciones, deben considerarse otros factores a la hora de explicar tan pródiga difusión. Fundamentalmente, hay que referirse a un eficaz entramado comercial, que en última instancia permitió que fuera posible tal fenómeno y su extensión por toda España. En él estarán involucrados los propios plateros, pero también unos corredores o agentes comerciales, los cuales recorren todo el país acudiendo a las iglesias o participando en las ferias para vender su obra¹². Como se indica en el Catastro de Ensenada, correspondiente a Córdoba, "hay varios plateros que además de alhajas de oro y plata y piedras que fabrican en su oficio compran y venden otras unos saliendo a ferias y otros en esta ciudad y que en ello mismo tratan muchos sujetos que no son plateros de ejercicio"¹³. Y para tal comercio y la consecuente exportación de obra se organizó la propia corporación cordobesa de plateros, entendiéndose de esta manera el elevado número de profesionales dedicados a ese trabajo, que según el referido catastro sumaban a mediados del siglo XVIII 85 maestros, 109 oficiales y 70 aprendices. En definitiva, más gentes de las que en conjunto se dedicaban a otras creaciones artísticas en la ciudad y, por supuesto, rebasando lo que se conocía en otros obradores andaluces la platería, pues a todas luces se sobrepasan los 70

8 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución..." ob.cit., pp. 157 y 158

9 Esta conocida difusión de la platería cordobesa cuenta con algunos estudios específicos, entre los que pueden citarse los de M.J. SANZ SERRANO, "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla". *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (Siglo XVIII)*. T.II. Córdoba, 1978, pp. 275-288, R. SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, "Plata y plateros cordobeses en Málaga". *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* nº 3. 1982, pp. 169-206 y J. HERREIRO GÓMEZ, "Seis cálices cordobeses en la provincia de Soria". *Boletín de la Real Academia de Córdoba. de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 132. 1997, pp. 265-275.

10 Sobre la presencia cordobesa en Canarias ver J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 117 y ss. Por lo que respecta a América, por ejemplo, hay que citar la obra de Damián de Castro en la Catedral de Caracas (D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 99).

11 Una excelente síntesis del panorama de la platería cordobesa del siglo XVIII y, en particular, de la segunda mitad de dicha centuria puede encontrarse en J.M. CRUZY VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1987, pp. 145-147.

12 Sobre este particular es fundamental el estudio de M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto de siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, pp. 273-289. De la misma autora puede verse *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, pp. 60-65. También hay que hacer mención del artículo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid 1982, pp. 342 y 343.

13 M.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII". *Apotecha* nº 5. 1985, p. 12.

maestros y 45 oficiales de Sevilla o los 59 y 84 de Cádiz¹⁴. Además, dicho comercio se vio favorecido con una serie de medidas que propiciaban la libertad del mismo, eximiendo su actividad de contribuciones y del pago de derechos. Así, fue fundamental la resolución de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas de 8 de enero de 1765, que permitía que "no se lleven por las Justicias de las ciudades, Villas y demás Pueblos de estos Reynos derechos algunos por razón de visita, y reconocimiento de la Alhajas que llevarén los Plateros a sus Ferias, por las licencias para venderlas"¹⁵. Otros privilegios semejantes se consiguieron a partir de entonces¹⁶.

Murcia, obviamente, no quedó al margen de este trasiego comercial de los cordobeses y de hecho existen pruebas documentales de tal presencia. Así, se sabe que anualmente venía a la Feria de Lorca Rafael Junquito y Vargas, conociéndose ventas suyas en 1777 y 1779¹⁷, lo cual viene a confirmar una actividad que desarrolló por buena parte del país, viajando de un lado a otro¹⁸. De otro lado, hay noticias de que en 1767 los mercaderes cordobeses suministraban a la Catedral de Murcia varias bandejas, exactamente siete, "fabricadas en la India"¹⁹. Aunque en este caso no se trata de una venta de obra cordobesa, cosa de otra parte frecuente entre los corretores de esa procedencia, viene a demostrar su presencia en la ciudad del Segura.

Esos hechos también demuestran que la invasión cordobesa tuvo lugar preferentemente en la segunda mitad del Setecientos, en correspondencia con la época más álgida de la platería de Córdoba y de su comercio. Sobre todo domina la obra del último tercio de la centuria, tal como corroboran las marcas de los fieles contrastes Bartolomé de Gálvez y Aranda (1759-1772), Juan de Luque y Leiva (nombrado en 1772) y Antonio Martínez Moreno (en ejercicio desde 1780 hasta su fallecimiento en 1804), aunque esa presencia cordobesa venía de algunos años atrás, ya que algunas piezas, ciertamente escasas, están marcadas por Francisco Sánchez Taramas (1738-1758)²⁰. Y se prorrogará durante el siglo XIX, pero ya con un alcance tan limitado, que prácticamente deja de tener significación, ante la avalancha de obra procedente de Madrid y de Barcelona²¹.

En el curso de unos 30 o 40 años, por tanto, no se paró de traer plata labrada de Córdoba. Aunque no hay que descartar la posibilidad de que se comerciase con piezas de tipo civil, destinadas a las casas y ajuares más principales, la realidad que demuestra el panorama actual es que se dio un especial encauzamiento de dicha obra hacia los templos y sus sacristías, de suerte que

14 Ibidem, p. 11.

15 R.SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob.cit., pp. 172 y 173. También M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa..." ob.cit., apartado 11.

16 M.J. SANZ SERRANO, ob.cit., p. 276

17 D. SÁNCHEZ JARA, Orfebrería *murciana*. Madrid, 1950, p.34.

18 Sobre la actividad de este agente de la platería cordobesa ver M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa..." ob.cit., p. 284 y La Platería en la Colegiata...ob.cit., pp. 60 y 61. Así, en 1768 una lámpara a la iglesia de Yepes y en 1780 suministró a la Colegiata de Talavera de la Reina dos incensarios y una naveta.

19 Archivo de la Catedral de Murcia. Libro de Cabildos Ordinarios de 1767. Cabildos de 7, 9 y 11 de Septiembre.

20 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 88, 117, 121 y 137.

21 De la escasa obra cordobesa del siglo XIX, valga de ejemplo un cáliz de San Lorenzo de Murcia, con la marca del fiel contraste Vega y la cifra 16, alusiva a 1816, otro cáliz de Manuel Aguilar, también de comienzos de la centuria, existente en la ermita de los Santos Médicos de La Palma, y un nimbo procedente de San Esteban de Murcia, ya de mediados del siglo, tal como confirman sus marcas de fiel contraste, correspondiente a Cristóbal León. y del platero José Heller.

no hubo iglesia de cierta categoría que no llegase a adquirir una o más obras de ese origen, empezando por la propia Catedral de Murcia, que como se ha visto no hizo remilgos al comercio cordobés. Así, acabó incorporando a su tesoro piezas escogidas de vistosa labra repujada y de estilo rococó, como una espléndida bandeja oval de perfiles mixtilíneos, adornada con relevados motivos ornamentales y trofeos militares en su centro, además de algunos cálices de rico trabajo, especialmente uno marcado en 1772. Incluso puede suponerse que fue uno de los templos pioneros en el acopio de obra cordobesa, cuyo ejemplo pudo servir de guía a otros. A pesar de lo que representa la Catedral, esa obra se destinó más bien a las sacristías de las parroquias y de los conventos, que en realidad se convirtieron en los principales clientes, incluidos los templos sujetos a las órdenes militares, como los de la zona de Caravaca y Cehegín, que también figuran entre los pioneros con piezas que se remontan a los finales de los años 60. Incluso en Caravaca los plateros de Córdoba encontraron la oportunidad de fabricar las características cruces de dicha ciudad, en competencia con los propios artífices locales²².

Normalmente, se suministró a las sacristías murcianas piezas de tamaño no excesivo, o sea de más fácil transporte. Puede constatarse una particular preferencia por los cálices, cuyo número, ciertamente levado, sobrepasa al de los copones, los incensarios, las navetas y otras cosas por el estilo, que en su conjunto ni siquiera alcanza la cuantía de aquéllos²³. Quizá sea oportuno referirse a toda una moda en la Murcia de la segunda mitad del Setecientos que impuso esos cálices, favorecida por el buen suministro y la habilidad comercial de los mercaderes, al margen de las ventajas intrínsecas de tales piezas. En efecto, los cordobeses introdujeron un tipo de cáliz de especial efecto y riqueza, gracias a su original composición rococó, tanto en estructura como en decoración (lám. 1) Aquella se caracteriza por su base de quebrados contornos curvos y contracurvos, elevada de forma bulbosa y seccionada por acanaladuras; también por un astil poco desarrollado, que prácticamente se reserva a un destacado nudo triangular, de configuración piramidal invertida, ocupado sus tres frentes espejos ovales y el remate de sus esquinas preciosas cabezas de querubín; y, por último, por su copa acampanada y bulbosa, culminando así tan dinámico esquema. Los abombados campos de la base, el nudo y la subcopa reciben una pródiga y resaltada decoración rococó, que luce y destaca por su vigoroso trabajo repujado, matizado a cincel, aunque también puede incorporar motivos grabados a buril. Tanto los compartimentos de la base como de la subcopa suelen llevar símbolos de la Eucaristía, de Cristo o de su Pasión, aludiéndose con ello a la función principal de la pieza en la celebración de la Santa Misa y al significado de la Eucaristía como Sacramento y Sacrificio.

Con tales características, exaltadas usualmente por el dorado, dichos cálices pueden considerarse como una de las creaciones más representativas de la platería rococó española, cuya significación aumenta teniendo en cuenta el elevado número que de ellos se conoce por todo el país y el caso murciano resulta más que ilustrativo en tal sentido. Sin duda, se trata de una de las principales contribuciones que el arte de la platería de Córdoba hizo entonces y, si se quiere, una de sus aportaciones más genuinas y emblemáticas. El carácter eminentemente cordobés de esta

22 En efecto, se conoce una Cruz de Caravaca marcada en Córdoba en 1805. Sobre esta pieza y la intervención de los maestros cordobeses en la fabricación de tal clase de cruz ver *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Caravaca de la Cruz, 1997, p. 58.

23 Sobre esta cuestión ver PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa..." ob. cit., p. 287.



Lám. 1. Cáliz de Santa Cruz (1772). Catedral de Murcia.

clase de cáliz ya ha sido resaltado²⁴. Así, Manuel Pérez Sánchez, refiriéndose a uno de los cálices cordobeses existentes en Murcia, exactamente al del convento de Verónicas, señala que "el modelo con ese característico pie abombado y gallonado y con el nudo triangular acompañado de querubines es sumamente peculiar de la orfebrería cordobesa en ese momento"²⁵.

Pero, a pesar de esa especial vinculación a lo cordobés y a su castiza platería, no cabe dudar de su indudable relación con el Rococó internacional, que en Córdoba pudo verse facilitada gracias a la presencia de artistas franceses desde poco después de mediar el siglo. Sentenach y Hernández Pereda ya señalaron la filiación de la orfebrería cordobesa en la estela rococó de Miguel Verdiguier²⁶, un artista de Marsella que arribó de Córdoba en torno a 1760. Para esa fecha también se hallaba establecido en la ciudad Baltasar Dreveton, un posible paisano del anterior, lo que podría justificar su aparición conjunta y su colaboración en obras cordobesas, complementándose la arquitectura de Dreveton con la escultura y la decoración de Verdiguier²⁷. Esta colaboración tiene uno de sus más importantes frutos en el retablo de Santa Inés de la Catedral de Córdoba, de 1761, cuyos mármoles se enriquecen con preciosos bronce dorados de clara

24 Entre otros, pueden citarse al respecto J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., pp. 146 y 147 y F.A. MARTÍN, *Catálogo de Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 96. A pesar de su carácter genuinamente cordobés, no hay que olvidar las relaciones que existen con algunas creaciones de otros importantes obradores de la España del siglo XVIII. Por ejemplo, Salamanca alcanzó a configurar un tipo de cáliz de características muy semejantes, incluido el nudo troncopiramidal invertido de tres frentes, aunque asimismo existen diferencias, ya que ese nudo salmantino se distingue por incluir en las esquinas una especie de banda de curva y contracurva terminada en volutas mientras que carece de la pareja de querubines de los ángulos superiores de los espejos ovales de los frentes que normalmente incorpora el tipo cordobés. El típico cáliz salmantino puede estar bien representado por las piezas conservadas en la Catedral de Plasencia, algunas de ellas con las marcas del fiel contraste Juan Ignacio Montero, hijo, y del platero José Joaquín Dávila (S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pp. 09-107). En esta misma catedral existen cálices cordobeses de Santa Cruz y de Aguilar que permiten efectuar perfectamente dicha comparación. Al margen de ello, debe considerarse que el tipo cordobés llegó a gozar de tal predicamento que incluso fue imitado por maestros de otras ciudades. Con algunas variantes se reproduce en un cáliz de la Catedral de Santander, marcado en Cádiz en 1786 por el fiel contraste Antonio Faxardo (S. CARRETERO REBES, *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1986, pp. 100 y 101). Los cambios más importantes operan en el astil, aunque su nudo triangular sigue siendo evocado, pese a su mayor abombamiento.

25 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias" ob. cit., p. 342.

26 N. SENTENACH. "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española". *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. 1909, p. 128, citado por J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., p. 120. También insiste en ello L.C. GUTIÉRREZ ALONSO. "Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte". *Archivo Español de Arte* n° 262. 1993, pp. 152 y 154. Este último autor señala que "el tan peculiar estilo rococó de este escultor (Verdiguier) es bien manifiesto en piezas de Castro y de otros plateros cordobeses del momento". Pero, al margen de esa influencia de los franceses afincados en Córdoba, no deben desestimarse los contactos de la platería cordobesa con centros de vanguardia, como la Corte. Por lo menos, en el caso de Damián de Castro se puede comprobar tal enlace con Madrid. En dicha capital residía su hermano Diego desde 1753, quien todavía figuraba en la lista de contribuyentes de la alcabala en el trienio 1776-78 (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras..." ob. cit., p. 333). A través de ese contacto, Castro pudo estar bien informado de lo que sucedía en ese centro y en su platería.

27 Sobre estos artistas ver A. RAYA RAYA. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 129 y 131 y *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 90 y 100; A. VILLAR MOVELLÁN, "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos". *Apotheca* n° 2, 1982, pp. 115-118 y "Arquitectura cordobesa del Neoclásico al Postmoderno". *Córdoba y su provincia*. Vol. III. Sevilla, 1986, p. 351; J. RIVAS CARMONA, "Notas para el Neoclásico cordobés". *Imafrontera* n° 2 1986, pp. 25-55 y *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990, pp. 168-170. Estos estudios incluyen a su vez más referencias bibliográficas.

estirpe rococó. Uno de los rasgos más característicos de este retablo es el abombado arco principal con su estructura avanzando hacia fuera. Algo semejante se ve en un retablo de yeso policromado, fechado en 1769, existente en la iglesia del antiguo convento de los Trinitarios Calzados, actual parroquia de San Juan y Todos los Santos. Realizado por Alonso Gómez de Sandoval, el diseño corresponde al platero Damián de Castro, que a la vista de esa similitud parece que se dejó influir por la obra de Dreveton²⁸. En fin, todo conduce a considerar una lógica influencia de esos maestros franceses y de sus innovadores repertorios en los plateros. Y, ciertamente, en coincidencia con la aparición de los franceses se produce un gran cambio en la platería cordobesa, como testimonian por ejemplo algunas obras del citado Damián de Castro, caso del ostensorio de Villa del Río, datado en 1758. Quizás a través de esa vía pueda explicarse la configuración de tan genuino cáliz cordobés o de algunos de sus aspectos. Por lo menos, cabe insistir que en ese ambiente renovado y enriquecido con nuevas influencias se creó tal clase de pieza, que en Castro tendrá uno de sus máximos exponentes, aunque en realidad es tan característico de él como de otros maestros plateros de la ciudad, particularmente de Antonio de Santa Cruz²⁹.

Además de ese rico cáliz, especial para fiestas y solemnidades, los cordobeses se especializaron en otro tipo más sencillo y funcional y, en consecuencia, más económico (lám. 2). Por



Lám. 2. Cáliz de Santa Cruz (1759-67). Parroquia de San Bartolomé de Murcia

28 Este retablo destaca por ciertos recuerdos del Barroco francés, como bien destaca A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés* ob. cit., p. 96.

29 Ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., y E.A. MARTÍN, ob. cit. Para el caso concreto de Santa Cruz. P. NIEVA SOTO, "Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* LIV, 1993, pp. 92 y 93.

ello, más apto para un culto de diario o para iglesias o instituciones religiosas no muy dotadas. Caractensticamente dieciochesco por el nudo periforme de su astil y por la copa de perfiles curvos y contracurvos así como por el abombado diseño de su pie circular, que quizá sea el único aspecto que comparte con el otro cáliz rico, junto con el acampanado diseño de la copa, que en este caso se marca con una moldura horizontal. Pero salvo esas leves coincidencias, nada hay en común. No es una pieza espectacular, pues su estructura aparece lisa, sin decoración alguna, si bien esa estructura resulta muy hermosa por sus bellas líneas y molduras, todo lo cual favorece su agradable efecto y sus aspectos dinámicos, propios del Barroco. A ello hay que sumar las cuidadas proporciones en el conjunto y en sus partes. Así, se observa que la mitad de la altura está marcada por la moldura más saliente del nudo. La mitad inferior se divide, a su vez, en dos partes iguales que cubren la altura de la base, incluida su elevación central, y la del astil hasta la parte más ancha del nudo. Esta misma medida vale para dar el diámetro de la copa se repite en uno de los círculos de la base y multiplicado por tres se obtiene la altura total de la pieza. En fin, se advierte toda una serie de correspondencias, al tiempo que se juega con proporciones y relaciones como 1:2 o 1:3.

Todas esas características y la propia calidad de la plata empleada, pese a la sencillez del tipo, le conceden especial nobleza y dignidad, revelando que aún en piezas sin grandes pretensiones los plateros cordobeses supieron alcanzar creaciones de mérito y categoría. Por tanto, no tiene nada de extraño que esta clase de cáliz tuviera gran prestigio y que los propios plateros cordobeses realizaran cientos de ellos para muchos sitios de España³⁰, entre ellos las ciudades y los pueblos de Murcia, en los que incluso se conservan en mayor número que en el caso de otro cáliz rococó, más rico.

Esa difusión se vio favorecida por la posibilidad de una ejecución seriada y casi industrial. El pie es trabajado a martillo, como bien se aprecia en las huellas de los golpes en el reverso del mismo, y el astil con su nudo se forma con dos mitades que se unen con soldaduras, tal como delatan sus juntas, lo que quiere decir que se emplea un molde para su configuración, completándose la labor con el tomeado. Puede señalarse, en suma, que su realización no presentaba mayores problemas técnicos y estas facilidades permitieron una abundante producción del modelo. Tales ventajas, sumadas a la sencillez y a la dignidad conseguida, hicieron que estuviera vigente durante décadas, hasta los mismos finales del siglo XVIII, incluso algo más allá. Y durante todo ese tiempo se mantuvo sin grandes modificaciones, de suerte que una pieza de 1765 es prácticamente igual a otra de 1800, lo que en definitiva indica el éxito y la vigencia de que gozó, sin que se plantease la necesidad de introducir cambios sustanciales, incluso cuando ya comenzaba a manifestarse el Neoclásico. Dentro de tan repetido esquema, las únicas variantes posibles se refieren sobre todo a la incorporación o no de cilindro en la parte baja del astil, al más o menos desarrollo de dicho cilindro, a la altura de la moldura existente en la copa o a poco más.

30 Cálices de este tipo se conocen, por ejemplo, en Valduérteles y Oncala, en la provincia de Sona (J. HERRERO GÓMEZ, ob. cit., pp. 270 y 271). También es frecuente en tierras andaluzas, incluso lejanas de Córdoba. Así, en la provincia de Almería. En la parroquia de San Ginés de Purchera existe uno con las marcas de 93/Martínez, León y A/Ruiz y en la de Serón otro con Martínez, león y S/Cruz. Por supuesto, abunda en la propia provincia de Córdoba y buen testimonio da Puente Genil, donde se conocen varios. Algunos de ellos vinculados a las más antiguas cofradías y hermandades de Semana Santa (J. RIVAS CARMONA, "Más sobre la Orfebrena de la Semana Santa de Puente Genil". *Revista de Semana Santa*. Puente Genil, 1997, pp. 95 y ss.).

A pesar de tratarse de un cáliz típicamente cordobés, su esquema resulta común a toda la España del siglo XVIII, repitiéndose por todos los obradores de platería. En este sentido, los cordobeses lo que hicieron fue sumarse a una moda generalizada en todo el país, como ya sucediera en el siglo XVII con el genuino cáliz purista de esa centuria, del que este otro dieciochesco puede considerarse en cierta manera su heredero y, en última instancia, su versión barroca y más dinámica. Son evidentes sus relaciones con los cálices limosneros de origen cortesano y quizás puedan derivar de ellos^X. Como éstos, por lo menos, ofrecen toda la dignidad requerida por el objeto de culto, incluso con calidad de material y realización, al menor costo, por lo que era la solución idónea para cubrir necesidades que no contasen con gran presupuesto o que no requiriesen más.

* * *

Un buen principio en la consideración de la platería cordobesa en Murcia puede ser la obra existente de Damián de Castro, el más importante maestro y gran protagonista de eses arte en la Córdoba del siglo XVIII. Dicha obra no es especialmente nutrida, en realidad unas cuantas cosas, pero ello no impide que tenga su significación. sobre todo por tratarse de su primera época, la menos conocida. Por tanto, esta aportación murciana viene a ampliar el conocimiento y a completar el catálogo de su fase inicial, previa a su genuino y característico estilo de rico rococó.

Dentro de esa contribución de Castro hay que mencionar las pequeñas vinajeras (9x4 cms.) conservadas en el convento de Verónicas de Murcia, las cuáles ostentan, además de la marca personal del platero y de la ciudad la del fiel contraste Francisco Sánchez Taramas, fechándolas obviamente entre los años 1738 y 1758³². La estructura de los recipientes –lo único que subsiste del juego– es sumamente barroca, como delata su diseño de acentuadas curvas y **contracurvas**, gracias a la panza marcadamente abombada y al estilizado cuello de superficies cóncavas así como a las asas que dibujan eses invertidas con volutas en sus extremos; los caños **vertedores** completan también ese juego de curvas. Dicha tipología es peculiar de la platería cordobesa, que incluso lo mantiene en la segunda mitad de la centuria con algunos cambios hacia lo rococó, como demuestra un juego de vinajeras de la parroquia de Encinas Reales, de 1772, obra del platero José Góngora. De todas formas, cabe relacionar especialmente el modelo con unas vinajeras de la iglesia de Santiago de Lucena, que en este caso se fechan en 1745 y se deben a Bernabé García de los Reyes³³. Dentro de unas ligeras modificaciones, las semejanzas son tales que prácticamente coinciden en lo fundamental, incluso en curiosos detalles, como los **perlados** que enriquecen el perfil de la parte superior de las asas o la terminación animalística del caño. Todo parece indicar que Castro se limitó a reproducir esa tipología de García de los Reyes, su suegro, confirmándose así la dependencia respecto a éste en la primera etapa del maestro³⁴.

El primer estilo de Castro también se manifiesta en un cáliz (24x13 cms.) de la parroquia de San Antonio de Mazarrón, que ofrece el mismo marcaje de las vinajeras murcianas. De base

31 Esta relación con los cálices limosneros ya ha sido advertida por J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda*. Baeza. Jaén, 1979, p. 73.

32 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuanas" ob. cit., pp. 374 y 375.

33 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 85.

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 145.

circular y astil abalaustrado con nudo ligeramente acampanado, rematado en grueso toro —sin el prominente desarrollo que caracteriza la parte superior del más peculiar nudo del *platero*—, la estructura de la pieza mira más para la primera mitad del Setecientos, incluso para más atrás, sin acusar en absoluto las movidas líneas que el propio Castro impondrá en sus cálices tras mediar la centuria. Su buen efecto obedece sobre todo a una rica decoración relevada y grabada, la cual constituye el principal rasgo barroco de la obra. Los temas de la misma incluyen *cartelas* con espejos ovales apaisados y puntas de diamante, todo ello ahogado por jugosos follajes de ritmos curvilíneos y motivos florales de bello dibujo. Tales adornos, particularmente los vegetales, guardan evidente similitud con los que García de los Reyes agregó al arca eucarística de la parroquia de Soterraño de Aguilar de la Frontera, obra fechada en 1746³⁵. En fin, se puede decir lo mismo que para las anteriores vinajeras. Las planas hojarascas grabadas del nudo son también muy características de los principios de Castro, viéndose igualmente en otras tempranas creaciones, como el arca eucarística de la parroquia de la Asunción de Palma del Río, que muy ostensiblemente las luce en la gruesa moldura que remata la puerta. Pero, por encima de todo, el cáliz de Mazarrón revela un buen hacer, tanto en la acertada composición de su estructura, muy bien proporcionada, como en la destreza de su labrada decoración, manifestando ya la maestría y grandeza de su autor. Sus esquemas, más o menos revisados, le serán útiles durante algún tiempo, estando vigentes hasta 1755 aproximadamente, según demuestra el ostensorio de El Guijo, que sin embargo comienza a evolucionar hacia lo rococó.

De este mismo tiempo hay un cáliz (25,5x15 cms.) en la parroquia de San Antolín de Murcia (lám 3), como manifiesta la presencia de la marca del fiel contraste Sánchez Taramas, que se aprecia parcialmente. Asimismo figuran el león de Córdoba y la personal del autor, aunque de ésta sólo se ven las letras AR, que pueden corresponder a varios plateros de esa época. Este cáliz, elegantemente decorado, tiene semejanzas con el de Damián de Castro en Mazarrón, ya que en líneas generales presenta el mismo esquema, pero igualmente son notorias las diferencias. Así, el astil incorpora cilindro inferior bien marcado, cosa que desdice claramente de ese otro, y el nudo se caracteriza por su forma troncocónica y su desarrollada parte superior, dividida por moldura, que prácticamente evoca las manzanas aplastadas del siglo XVI. Otros cálices cordobeses de mediados del Setecientos presentan semejantes solución de astil y nudo, revelando que es algo característico de esta escuela³⁶. A su vez, la base ofrece como rasgo más distintivo unos medallones con símbolos eucarísticos, de esquemas triangular, lo cual también se repite en algunas piezas cordobesas, incluso desde fechas anteriores, como acredita un ejemplar del Sagrario de la Catedral de Córdoba, de 1731 y de Bernabé García de los Reyes³⁷.

La platería cordobesa de mediados del siglo XVIII destaca en Murcia con un precioso copón (26x17 cms.) de la citada parroquia de San Antonio de Mazarrón, que con seguridad data de 1755, según indica la inscripción existente en su base: "Se hizo a solicitud de Don Agustín Portel y Don Mathías Lardin. Año de 1755". Se trata de una original obra de base y copa ovala-

35 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 122.

36 Cálices con estas características se conocen Baeza, en el *Seminario* y la iglesia de San Andrés (J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 65-67).

37 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 79. El carácter cordobés de este tipo de base es resaltado por J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 66.

das y un curioso astil, que conjunta una estructura calada con volutas en "s" y un abultado nudo periforme sobre ella. A su vez se enriquece con una vistosa decoración relevada, a base de cartelas, motivos vegetales y querubines alados, aunque en verdad dominan las superficies lisas tanto en la base como en la copa. Pero el hecho de que esa decoración se concentre en los ejes de una u otra y que recubra por completo el nudo hace que se potencie el centro y los extremos, dando con ello un suficiente efecto de ornato, que al mismo tiempo se acrecienta con la decorativa composición que existe bajo el nudo, de manera que en ese centro la decoración sube ininterrumpidamente desde la base hasta la copa y el remate en cruz de ésta. Ciertamente, por todo ello, la obra resulta muy acertada y representa una creación importante de la platería cordobesa de mediados del siglo XVIII. Sus marcas corresponden a la del fiel contraste Francisco Sánchez Taramas, al león y a la del propio autor BAR/...AS. Esta última es bien conocida, figurando en obras relevantes de la Catedral de Córdoba y de la parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra, aunque no está identificado el platero Vargas a que pertenece, pues se tienen noticias de varios de ese apellido. Es posible que se trate de Victor de Vargas, examinado en 1729, si bien pudiera ser igualmente José de Vargas, que fue aprobado a finales de 1736³⁸. Sea quien sea ese Vargas, con

una obra como el copón de Mazarrón se revela como un platero de valía, capaz de ofrecer una solución fuera de lo común, que se sale de la normal tipología en la platería cordobesa del momento, tanto por el curioso astil como por la configuración aplastada de la base y la copa. Es



Lám. 3. Cáliz Parroquia de San Antolín de Murcia.

38 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., p. 139. En la iglesia de San Felipe Neri de Málaga existe un cáliz con idénticas marcas (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 183), confirmando la difusión que tuvo la obra de ese platero Vargas.

obvio que sigue modelos foráneos, con los que enriquece el arte de la plata en Córdoba, que de esta forma se muestra abierto a influencias e innovaciones, incluso antes de la gran época de renovación protagonizada por el Rococó.

Pero, al margen de lo que todas esas piezas de la época de Sánchez Taramas puedan significar, la obra cordobesa de mayor peso específico en Murcia es la de la etapa siguiente, tal como ya se indicó. Así pues, la mayor aportación de Córdoba corresponde al Rococó, cuando la propia platería de dicha ciudad alcanza su máximo apogeo.

Este estilo tan característicamente cordobés llegó primero a través de unas piezas todavía de estructura tradicional, como por ejemplo manifiesta un incensario (22,5x10,5 cms.) de la parroquia del Salvador de Caravaca, cuya traza poco vana de las utilizadas en el siglo XVII, aunque se enriquece con una decoración de grandes motivos rocallecos, de poco relevado. La presencia de la marca del fiel contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda en la modalidad de ARANDA con flor de lis superior indica una cronología temprana dentro de ese Rococó, entre 1759 y 1767³⁹. Esa misma marca aparece en un hermoso copón (24 x 14 cms.) de la parroquia de San Pablo de Abarán, que obviamente tiene tal cronología. Su estructura, de base y cuerpo circulares y astil abalastrado, no es particularmente rococó, pero sí su vistoso ornato, fluido y caprichoso, que no deja de evocar las primeras decoraciones rococó de Damian de Castro, como las del pie del ostensorio de El Guijo. Su autor, no obstante, es el platero Eulogio González y Rodríguez, que fue aprobado en el oficio en 1762⁴⁰. Así lo acredita la marca GONZ/es.

Aranda también figura como fiel contraste en dos cálices (24,7x14,5cms.) existentes en la Catedral de Murcia y la parroquia de San Antolín de esta misma ciudad (lám. 4). En ambas piezas la marca de Aranda lleva sobre el apellido la cifra 72, aludiendo al año 1772. Asimismo figura la marca de Córdoba y la personal del platero, de la que sólo se pueden leer las letras ELO y EO en uno y otro caso. Sin duda, se trata del mismo autor, como igualmente confirman los propios cálices, en todo parecidos y semejantes. En ellos se advierte más claramente el avance hacia la plenitud rococó, incluso en su estructura. Especialmente característico es el nudo, que acusa un esquema periforme, pero seccionado con bandas verticales, que así separan unos frentes principales, ocupados por motivos rococó, adquiriendo de esta manera una configuración cuadrangular, cuyos ángulos coinciden con esos motivos de rocalla. La base también aparece seccionada por bandas, las cuales ascienden hasta un remate bulboso, del que arranca el astil. Los campos de la misma incluyen vistosas cartelas asimétricas, muy destacadas, que con los ornatos del nudo y de la subcopa dan lugar a un rico efecto decorativo. Todo ello, en suma, aproxima estos cálices al peculiar tipo rococó de Córdoba, aunque en realidad son como un término medio entre éste y el cáliz de corte más tradicional, lo que ciertamente viene a enriquecer las tipologías características de lo cordobés.

La platena cordobesa del Rococó existente en Murcia tiene su máximo exponente en la obra de Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, personalidad relevante de la misma y uno de sus prin-

39 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., p. 87. Ver también J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA y LÓPEZ, ob. cit., pp. 149 y 155 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*. Madrid, 1992, p. 157. Además de la citada marca del ensayador y del león cordobés, lleva una tercera que parece ser OCHON (D. SÁNCHEZ JARA, ob. cit., p. 44, marcaje nº 17).

40 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., p. 112.

cipales creadores, junto con Damián de Castro⁴¹. En efecto, fue el platero cordobés que más aportó a los templos murcianos y no sólo por el número de piezas sino igualmente por la categoría y calidad que las caracteriza, abarcando tal obra un largo período de unos treinta años, desde 1765 aproximadamente hasta el mismo año de su muerte, en 1793. Todo ello da a entender que gozó de especial preferencia entre los murcianos, empezando por la propia Catedral, que conserva algunas de sus piezas más sobresalientes. Sobre todo, se apreciaron sus cálices, que en realidad representan el grueso de su obra conocida en Murcia, en coincidencia con lo que sucede en otros lugares⁴².

Su aportación a Murcia comienza con el elegante cáliz (23,5x14 cms.) de la parroquia de San Bartolomé de la capital (lám. 2), un típico cáliz liso, que muestra la marca de Aranda con flor de lis, como la correspondiente al fiel contraste, pudiéndose fechar, por tanto, entre 1759 y 1767. Especializado en tal clase de pieza, al igual que otros plateros cordobeses de su época, sirvió otros ejemplares más, como el cáliz de Jimenado, que por tener el contraste de Leiva pertenece al período de 1772-80, o el de la Puebla, en el Campo de Cartagena, que data de unos años después, de 1781, según confirma la marca del ensayador Martínez y la cifra 81.

Pero la verdadera especialidad de Santa Cruz será el otro tipo de cáliz rico, genuinamente rococó, que en él encontró uno de sus principales artífices, tal como ya quedó dicho. Así, son numerosos sus cálices de esta especie conservados en tierras murcianas. Entre los



Lám. 4. Cáliz (1772). Parroquia de San Antolín de Murcia.

41 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...*, ob. cit., pp. 158 y ss. En concreto pueden citarse los estudios de P. NIEVA SOTO, ob. cit., pp. 87 y ss. y L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, ob. cit., pp. 159 y ss. Sobre sus marcas: J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 150 y D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 135-137.

42 P. NIEVA SOTO, ob. cit., p. 92.

primeros ejemplares figura uno de la Catedral (24,5x14,5 cms.), en todo característico, incluso en las acanaladuras helicoidales de la base (lám. 1), que queda perfectamente datado en 1772 con la marca de Aranda y la cifra 7243. Dos años posterior es el del convento murciano de concepcionistas de San Antonio, que en este caso ostenta la marca del contraste Leiva. Su base se caracteriza por incorporar destacadas veneras entre las **cartelas** con símbolos eucarísticos, lo que también se repite en otro cáliz del convento de Santa Clara la Real, cuyas marcas resultan difícil de leer, aunque parece adivinarse la del citado Leiva. Esas coincidencias, incluida la moldurada pestaña de la base con su peculiar diseño de curvas y contracurvas de sinuosos ritmos, invitan a considerar este otro cáliz como una obra más de Santa Cruz, que también debe ser de los años 70 por la supuesta presencia de ese fiel contraste y su marca. En la década siguiente los cálices del maestro comienzan a manifestar cambios, tal como delatan los dos cálices gemelos de San Cristóbal de Lorca, ambos marcados por el propio platero y por el ensayador Martínez con la cifra 86, de 1786. En ellos se advierte una mayor contención en el ornato, hasta el punto de desaparecer las **cartelas** rocallescas que albergaban los símbolos eucarísticos en los otros ejemplares más antiguos. La **subcopa**, a su vez, aparece surcada por rectas acanaladuras que ordenan unos campos alternativamente anchos y estrechos, correspondiendo a aquéllos unos medallones ovales con sus apropiados emblemas grabados, que simulan colgar de unas cintas diagonales. Parecidos rasgos ofrece otro cáliz del convento de Verónicas de Murcia, de 1787, que muy acertadamente ha sido atribuido al propio Santa Cruz⁴⁴. Aquí incluso los medallones ovales figuran en la base, colgados de lazos. En definitiva, estos ejemplos de los años 80 avanzados representan ya una fase final del Rococó, diríamos un Rococó depurado y ordenado con mayor rigor, como si evolucionara hacia lo neoclásico. Esos aspectos aún se acentúan más en el cáliz que del maestro se conoce en Torre Pacheco, cuyos perfiles se hacen mucho más rígidos, como bien se comprueba en la base. El proceso culmina en el copón de la parroquia lorquina de Santiago, marcado por Martínez en 1793, en el mismo año de la muerte de Santa Cruz. En él sólo se percibe un lejano recuerdo de lo rococó, pero claramente supeditado a un nuevo rigor geométrico y de purificación de formas, del que sólo parece escapar la **bulbosa** configuración de la base. Incluso el característico nudo **piramidal** sólo es un eco tímido de lo que fue en otros tiempos⁴⁵.

Este avance hacia lo neoclásico a partir de 1785-90 revela que la platería cordobesa no descuidó ponerse al día y que las novedades del nuevo estilo las acopló a su característico Rococó, fruto de lo cual será una original e interesante aportación, que viene a enriquecer el tan completo panorama del último tercio del Setecientos en Córdoba y su arte de la plata. Ciertamente, Santa Cruz, uno de sus más destacados maestros, fue capaz de asumir tal renovación, incluso en su fase más tardía, evidenciando con ello una inquietud artística que lo distingue hasta en su última obra, cuando hubiera sido lógico un conformismo y una simple continuación de su arte característico. El repertorio de platería que de él existe en Murcia así lo corrobora.

43 En la parroquia de San Mateo de Lorca se conserva un precioso cáliz de esta estirpe, que ostenta la marca del fiel contraste Aranda. Pudiera pertenecer a Santa Cruz o a Ruiz. Pero ahora interesa resaltar que cronológicamente debe ser algo anterior a ese otro de la Catedral de Murcia, lo que supondría que fuera el primero del tipo que llegó a tierras murcianas.

44 M. PEREZ SÁNCHEZ, "Artes Suntuarias" ob.cit., pp. 342 y 343.

45 Este avance hacia lo neoclásico en las últimas obras de Santa Cruz es ya advertido por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 146. También por P. NIEVA SOTO, ob. cit., p. 90.



Lám. 5. Bandeja de Santa Cruz (1779) Catedral de Murcia.

Podrían considerarse varios factores a la hora de explicar esa evolución hacia el Neoclasicismo, aunque quizá uno de los de mayor peso pudo ser el viaje de Damián de Castro a Madrid, en 1779, con motivo de un pleito entre los maestros de Málaga y Córdoba⁴⁶. Lógicamente, tal viaje le permitió contemplar las novedades de la Corte, entre ellas la Escuela de Platería de don Antonio Martínez, fundada por entonces, cuya influencia se reconoce en el cordobés⁴⁷. Y en efecto, en 1781 realiza la custodia de la Rambla, donde se advierte un claro cambio respecto a su Rococó anterior⁴⁸. Esto, sin duda, debió causar su impacto en la platería cordobesa, en general. Sin olvidar el clasicismo que en Córdoba afianzaban gentes como el ya citado Verdiguier, que en su intervención en el Sagrario de La Rambla impuso soluciones de esa estirpe entre 1773 y 1774⁴⁹, o sea unos años antes de la custodia de la misma población, cuya arquitectura en plata ofrece cosas como las del retablo de ese Sagrario. Santa Cruz, obviamente, participó de esas nuevas tendencias y conforme a ellas actualizó su obra y sus cálices, en particular.

La abundancia de cálices en su producción no impidió que también se especializara en otro tipo de obras, siendo muy características igualmente las grandes bandejas de abultado ornato

46 J. VALVERDE MADRID, "El platero Damián de Castro". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letra y Nobles Artes* n° 86. 1964, pp. 42 y 43.

47 D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., p. 101.

48 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Catálogo de Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, n° 131 y 132.

49 J. RIVAS CARMONA, "Notas..." ob. cit., pp. 33 y 34.

repujado, por lo general de forma ovalada y perfiles *ondulados*⁵⁰. Murcia se benefició con una de estas bandejas de Santa Cruz, que se halla en el Museo de la Catedral (36,5x51,5 cms.). Magnífica, como corresponde a la *categoría* de un templo catedralicio y sus solemnes funciones, se enriquece con un aparatoso motivo central de caprichoso estilo rococó, bordeado de trofeos militares, exactamente de banderas y cañones (lám. 5). La marca de Leiva con la cifra 79 la fecha en 1779.

Después de Santa Cruz, el platero cordobés con más obra en Murcia es Antonio Ruiz el Viejo, que fue aprobado como maestro en 1759, siendo por tanto de la misma generación de aquél⁵¹. Ente las cosas que de él llegaron hay que contar con un pequeño ostensorio del convento de clarisas de Santa Ana y la Magdalena de Lorca, utilizado como atributo de la imagen de Santa Clara. Por tanto, no se trata de una pieza de grandes vuelos y en algunos aspectos resulta arcaizante, quizá por esas escasas aspiraciones. Su base *circular*, de entrada, le confiere un aspecto no muy avanzado, conservando también los medallones con símbolos, ajustados a los cuatro ejes, que caracterizan a las piezas cordobesas de mediados de siglo, como el referido cáliz de San Antolín de Murcia⁵². Pero esto no debe extrañar, pues en la platería cordobesa, incluso en la fase de más exaltado Rococó, se mantienen aspectos tradicionales, como bien confirma un candelero de Damián de Castro del convento de Santa Ana de Córdoba, fechado en 1776, que igualmente presenta base circular. El panorama cambia en la ornamentación, pues dominan unos estilizados follajes, que ciertamente apuntan hacia lo rococó. Los motivos de apariencia *avenerada* de éste se muestran en los remates de los citados medallones y en el elevado final de la base, cuya forma *bulbosa* es lo más rococó y avanzado de su *estructura*. La autoría queda confirmada por la presencia de la marca personal del platero con el nombre en abreviatura, junto con el león cordobés y el contraste de Castro con flor de lis. El hecho de figurar la marca de Ruiz en esa modalidad indica que la pieza tuvo que *labrarse* a partir de la década de los 60, pues en los años inmediatos a su aprobación utilizó otra con el nombre completos? Pero esa cronología puede precisarse más, ya que la incorporación de la marca de Castro como contraste sólo está comprobada desde 1777, o poco *antes*⁵⁴.

El Rococó se manifiesta plenamente en otras piezas de ese mismo convento lorquino, en las que Ruiz aparece en toda su madurez. Así, lo demuestra un hermoso incensario (23x11 cms.), que con la marca del fiel contaste Leiva y la cifra 77 se fecha en 1777. De ondulante configuración (lám. 6), se ajusta a las características del Rococó cordobés, siendo muy elegante en sus líneas, que resultan muy fluidas y al mismo tiempo muy claras, de manera que definen con rotundidad su estructura. Todo ello revela, en suma, una maestría, que igualmente se manifiesta en su bellísima decoración, la cual se hace especialmente hermosa en el cuerpo de humo, configurando de calada forma. Aún superior es un copón (27x14cms.), datado unos años después, en 1781, como bien acredita la marca del contraste. Se compone en estructura y decoración

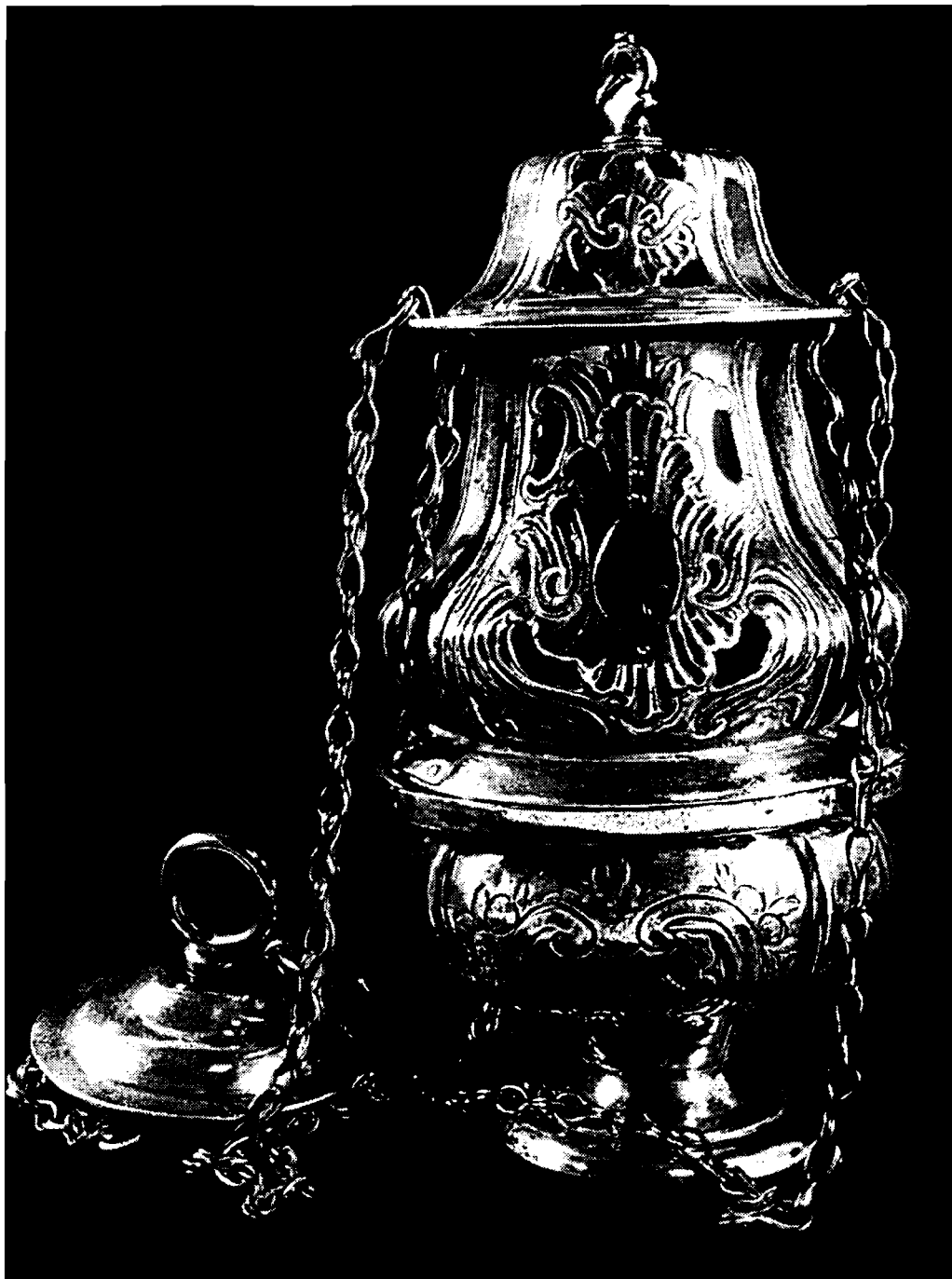
50 Bandejas de este tipo se conservan en vanas colecciones del país, como la del Museo Arqueológico Nacional, estudiada por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...* ob.cit., pp. 157 y ss. También son conocidas otras de colecciones particulares, en este caso dadas a conocer por P. NIEVA SOTO, ob. cit., pp. 90, 94 y 96.

51 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p. 131 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...* ob. cit., p. 168.

52 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. CARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 66

53 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo...* ob. cit., p. 168 nota 70.

54 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras..." ob. cit., pp. 334 y ss.



Lám. 6. Incensario de Antonio Ruiz (1777). Convento de Santa Ana y la Magdalena de Lorca.

según el tipo del peculiar cáliz rococó de la escuela, siguiendo las pautas de los grandes plateros de la misma, como Castro y Santa Cruz, que desde años atrás ya consagraron ese mismo modelo en los copones. En este caso, no obstante, se advierte una variante en lo que respecta al nudo, que siendo triangular ofrece un tipo que más bien se acerca a lo salmantino con esas bandas envolutadas en las esquinas, sin incluir las parejas de querubines en los vértices superiores (lám. 7).

Estas piezas señalan la preferencia que el convento de Santa Ana y la Magdalena de Lorca tuvo por el maestro, que en años sucesivos adquirió varias obras suyas. Lógicamente, su rico y espléndido rococó, prácticamente a la altura de Santa Cruz, justifica tal predilección, además del oportuno agente comercial, que canalizaría su producción hacia dicho establecimiento. Pero, al mismo tiempo, se conoce más obras distribuidas por otros lugares. Exactamente, hay que referirse a algunos de los típicos cálices lisos, en los que también parece que se especializó. Su marca aparece en sendos cálices (23x14,5cms.) de la iglesia de Santo Domingo de Murcia y de la parroquia de la Encarnación de la pedanía de Churra, que asimismo llevan la del ensayador Martínez con la cifra 93, de 1793.

Estos cálices lisos también fueron suministrados por otros maestros cordobeses de la segunda mitad del siglo XVIII, como Baltasar Pineda y José de Góngora, que incluso tienen en tal clase de pieza su principal aportación a Murcia. Pineda fue pionero en esta importación, junto a Santa Cruz, pues en el Salvador de Caravaca existe uno de esos cálices (24x14,2 cms.) con su marca y con la de Aranda, rematada en flor de lis, lo que lo sitúa cronológicamente entre 1759 y 1767. De este mismo tiempo es el cáliz del convento franciscano de Cehégín, que repite la marca de Aranda, al igual que el del Carmen de Lorca. El punzón de Pineda figura también en un cáliz de la parroquia de San Pedro de Alcantarilla, de 1782.

José de Góngora, por su parte, suministró tres de estos cálices en 1769, como confirma la marca del fiel Aranda con la cifra 69. Uno se encuentra en la parroquia de la Magdalena de Cehégín y los otros dos en el Salvador de Caravaca. Estos últimos son fruto de una donación, según confirma la leyenda que aparece en sus respectivos pies: "ESTE CÁLIZ LO DIO DE LIMOSNA A ESTA IGLESIA DE CARABACA DOÑA CONSTANZA JIL ROBLES AÑO 1769". Pero la contribución de Góngora sobresale en particular por otro cáliz (27x14 cms.), en este caso del genuino tipo rococó, que se conserva en el convento lorquino de Santa Ana y la Magdalena, haciendo juego con las obras de Ruiz. Lleva, además de la marca personal del platero, la de Aranda, aunque al estar ésta sernifrustra resulta difícil precisar su cronología, que como mucho alcanza el año 1772, hasta cuando detenta dicho Aranda el cargo de fiel contraste. Por tanto, ese cáliz es tan temprano, por lo menos, como el de Santa Cruz de la Catedral de Murcia, lo que supone que Góngora fue también uno de los introductores del tipo en Murcia. El cáliz en cuestión no se diferencia mucho de los de ese Santa Cruz, incluso tiene acanaladuras helicoidales en la base, como éste imponía en algunas obras, entre ellas el citado cáliz de la Catedral. De todas formas, se aprecian detalles que sirven para diferenciar la obra de cada maestro. El cáliz de Góngora carece de la fluida molduración de la pestaña que caracteriza a los de Santa Cruz.

Las contribuciones fundamentales de Santa Cruz, Ruiz, Pineda y Góngora se completan con las de otros plateros del último tercio del siglo XVIII, ciertamente de menor cuantía, pero que vienen a confirmar esa presencia cordobesa en Murcia. Así, hay que señalar a Manuel Repiso, autor de un cáliz liso existente en la parroquia de la Asunción de Molina, que se fecha



Lám. 7. Copón de Antonio Ruiz (1781). Convento de Santa Ana y Magdalena de Lorca

en 1778 con la marca de Leiva y la cifra 78. Eulogio Muñoz realizó el jarro (25x17x9 cms.) de la parroquia de Santiago de Lorca, muy hermoso de líneas en sus limpias formas, que gracias a los juegos de curvas y contracurvas todavía se ajusta a una tipología rococó, como bien se advierte en el asa, de sinuosas molduraciones. Ostenta la marca del ensayador Martínez, lo que supone una cronología posterior a 1780. Sánchez Jara, a su vez, reseña unos candeleros de Caravaca con el punzón del platero Espejo, además del correspondiente a Martínez con un 82, de 1782⁵⁵. Esta marca con la cifra 91 figura en un copón (27x14,5 cms.) del convento de las clarisas de Lorca, que también tiene el punzón de Luque. Su esquema reproduce el de los cálices lisos, si bien ofrece una base de configuración más elevada y abultada.

Además de estas obras de autor conocido, deben considerarse obras anónimas, pero que llevan la marca del fiel Mateo Martínez. Es el caso de una naveta (14x17,5x9 cms.) del citado convento lorquino de clarisas, que manifiesta una hermosa estructura a manera de caracola, un tipo que se cultivó en la platería cordobesa, incluso por sus principales maestros, como el propio Castro, a quien pertenece una de 1779, en colección particular de Madrid⁵⁶. Sus movidos perfiles curvos se completan con un efectista adorno rococó, pero sin relevado. Por estas características y por la presencia de la marca de Martínez hay que fecharla en la década de 1780-90. En la parroquia de Santiago de Totana existe otra naveta semejante, aunque ya con omatos neoclásicos, que reemplazan los rococó de la otra. Así, figuran las típicas guirnalda de laurel y unos medallones con cestos de fruta. Por tanto, esta versión neoclásica debe ser una década posterior o algo más, correspondiendo a los años finales del siglo XVIII o a los primeros del XIX, siendo en consecuencia una de las obras que sirve de final a la pródiga arribada de piezas cordobesas en tierras de Murcia, al menos a la etapa de mayor pujanza de la misma.

Por fuerza, la presencia de tanta obra cordobesa en Murcia tuvo que dejar su secuela en su platería. Y, en efecto, puede comprobarse alguna influencia, particularmente del típico cáliz rococó. Tal modelo se siguió en un cáliz de la parroquia de San Nicolás de Murcia, fechado en 1778 y realizado por uno de los Ruiz Funes⁵⁷, que entonces contaban entre los principales maestros plateros de la ciudad. Sin duda, debió de servir de fuente de inspiración alguno de los cálices de Santa Cruz, como el de la Catedral o el del convento de San Antonio, de unos años antes. Su originalidad tipológica y su riqueza tuvieron por fuerza que llamar la atención de los plateros murcianos, que se hicieron eco de ello, tal como demuestra ese ejemplo, por lo menos.

55 D. SÁNCHEZ JARA, ob. cit., p. 45. marcaje nº 28.

56 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras..." ob. cit., p. 328.

57 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platena" ob. cit., p. 145.