UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La Orfebrería en el Antiguo Reino de Murcia.
Diócesis de Cartagena

D. Ignacio José García Zapata

2019

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO: HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO Y PATRIMONIO

La orfebrería en el antiguo Reino de Murcia. Diócesis de Cartagena

DOCTORANDO: D. IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA

DIRECTOR: D. JESÚS RIVAS CARMONA

2019

A mi familia

INDICE

Nota Preliminar XI

Resumen (español e italiano) XIII

Introducción ..... - 1 -

Justificación ..... - 1 -

Objetivos ..... - 2 -

Estado de la cuestión: ámbito nacional ..... - 3 -

Estado de la cuestión: ámbito local ..... - 11 -

Fuentes y bibliografía ..... - 15 -

Bloque I: El oficio de platero ..... - 17 -

1. Aspectos generales ..... - 17 -

1.1. La platería murciana en el contexto español ..... - 17 -

1.2. Marco geográfico ..... - 19 -

1.3. Marco temporal ..... - 20 -

2. Circunstancias legales y profesionales: el valor del arte de la platería ..... - 23 -

2.1. Los orígenes del gremio ..... - 24 -

2.2. La formación del gremio y el peso de las ayudas fiscales ..... - 30 -

2.3. La regulación de la profesión: las ordenanzas ..... - 37 -

2.3.1. El arte de la platería: de aprendiz a maestro ..... - 42 -

2.3.1.1. El aprendizaje ..... - 43 -

2.3.1.2. El examen de maestría ..... - 50 -

2.3.1.3. Jacinto Fuentes Esbrí y su ingreso en el gremio de plateros de Murcia ..... - 55 -

2.3.1.4. El último paso: la marca de platero ..... - 69 -

2.3.2. El arte de la platería: cargos y funciones ..... - 69 -

2.3.2.1. El fiel contraste y marcador de plata ..... - 71 -

2.3.2.1.1. El nombramiento de Antonio Gozalbo como fiel contraste ..... - 75 -

2.3.2.1.2. Funciones del fiel contraste y marcador de plata ..... - 77 -

2.3.2.1.3. El marcaje ..... - 79 -

2.3.2.1.4. El toque, el ensaye y el parangón ..... - 81 -

2.3.2.1.5. El fiel contraste y marcador de plata en Lorca ..... - 82 -

2.3.3. El arte de la platería: organización del trabajo ..... - 83 -

2.3.3.1. El gremio de plateros-vaciadores de cruces de Caravaca de la Cruz ..... - 84 -

2.3.3.2. El taller y la tienda de los plateros ..... - 87 -
2.3.3.2.1. Las visitas de los veedores a los obradores y tiendas de los plateros .... - 94 -
2.3.3.3. Las compañías de plateros ..... - 98 -
2.3.3.3.1. La compañía de Antonio Gozalbo y Juan Ortiz ..... - 100 -
2.3.3.3.2. Las uniones esporádicas para la confección de una pieza ..... - 102 -
2.3.3.4. El papel de la mujer en los negocios de los plateros ..... - 104 -
2.3.3.5. Las ferias un foco de problemas: el caso de la feria de Lorca ..... - 107 -
2.3.4. El arte de la platería: sustento económico ..... - 115 -
2.3.4.1. Economía interna de la congregación: tarifas, tasas y sanciones ..... - 115 -
2.3.4.1.1. La concordia y obligación del gremio de plateros de 1708 ..... - 118 -
2.3.4.2. Sustento económico individual ..... - 119 -
2.3.5. El arte de la platería: cofradía asistencial ..... - 121 -
2.4. La defensa de la profesión: el conflicto con los plateros cordobeses ..... - 123 -
3. Los plateros y su mundo ..... - 131 -
3.1. Los plateros: familia y sociedad ..... - 134 -
3.1.1. Entorno familiar ..... - 134 -
3.1.2. Estatus social: los plateros murcianos y su consideración ..... - 140 -
3.1.2.1. La defensa de la platería: el sorteo de guerra de 1795 ..... - 152 -
3.2. Vida religiosa ..... - 154 -
3.2.1. Cofradía de San Eloy de los plateros: culto, patrimonio y fiestas ..... - 155 -
3.3. La participación de los plateros en las fiestas de la ciudad ..... - 163 -
3.4. Los plateros: situación económica ..... - 168 -
3.5. El gremio de plateros y otras corporaciones: el conflicto con el arte de la seda ..... - 171 -
Bloque II: Los ajuares de platería ..... - 179 -
4. Panorama y características de la platería en Murcia ..... - 179 -
5. La Catedral de Murcia ..... - 191 -
5.1. La Edad Media ..... - 194 -
5.2. El siglo XVI ..... - 196 -
5.3. El siglo XVII ..... - 203 -
5.4. El siglo XVIII ..... - 222 -
5.5. El siglo XIX ..... - 257 -
6. La Colegiata de San Patricio de Lorca ..... - 263 -

7. Las parroquias ..... - 281 -
7.1. Las parroquias de Murcia ..... - 286 -
7.2. Las parroquias de Lorca ..... - 307 -
7.3. La parroquia de Caravaca de la Cruz ..... - 318 -
7.4. Otras parroquias ..... - 329 -
8. Los conventos y monasterios ..... - 359 -
9. Las cofradías y hermandades ..... - 381 -
10. Platería civil ..... - 399 -
11. Financiación, patrocinadores y donantes ..... - 407 -
11.1. Instituciones religiosas ..... - 408 -
11.2. Instituciones Civiles ..... - 413 -
11.3. Patrocinadores y donantes particulares ..... - 414 -
Conclusiones (español e italiano) ..... - 437 -
Figuras ..... - 455 -
Anexo documental ..... - 527 -
Fuentes y Abreviaturas ..... - 557 -
Bibliografía ..... - 559 -

Nota Preliminar

Durante los últimos cinco años vengo desarrollando en el marco del programa del doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, la presente investigación, que ha contado con la concesión de un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, la cual me ha permitido vincularme al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia durante los últimos cuatro años, llevando a cabo, además de la propia investigación, tareas docentes y otros asuntos con el que se han adquirido otras competencias que de otro modo no se podrían adquirir.

Además de este soporte contractual con la Universidad, el otro gran pilar ha sido el Grupo de Investigación de Artes Suntuarias de este mismo centro, dirigido por el profesor Jesús Rivas Carmona. Es importante señalar como en el seno de este grupo se ha desarrollado esta tesis. Desde hace más de veinte años, los profesores que forman parte del mismo vienen realizando una serie de acciones enfocadas a poner de manifiesto la importancia de las artes decorativas. Así, a ellos corresponde parte del inventario de los bienes muebles de la diócesis de Cartagena, a lo que continuó una tesis pionera sobre el ornamento litúrgico de este territorio. Más adelante llegó la inclusión de las artes decorativas en los planes de estudio de la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Murcia. No obstante, en cuanto a orfebrería se refiere, el gran impacto científico se dio a comienzos del siglo XX con la puesta en marcha de los cursos de orfebrería y la publicación anual de *Estudios de Platería*, todo ello en el contexto de la celebración de San Eloy. Estos cursos permiten que año tras año se den cita en la Facultad de Letras reconocidos investigadores nacionales e internacionales, al tiempo que se muestran las principales colecciones de platería a los alumnos. Por su parte, la publicación de *Estudios de Platería*, que este año tendrá su decimonovena edición, se ha convertido en el único referente internacional para esta temática, recogiendo desde sus inicios aportaciones sobre el arte de la platería tanto de España como del extranjero. Todo ello bajo el respaldo de calidad ofrecido por el sello editorial de la Universidad de Murcia y el apoyo de la Fundación Cajamurcia.

En efecto, la Fundación Cajamurcia constituye desde los inicios un apoyo transcendental en esta tarea, pues a su ayuda económica para la publicación de Estudios de Platería y de otras obras, hay que sumar diversas acciones dirigidas a la difusión de la

platería, como las exposiciones sobre colecciones de platería en colecciones privadas que tuvieron lugar en los años 2006, 2007 y 2019, las cuales, junto a cursos y publicaciones, son la forma con la que este grupo ha materializado sus conocimientos y los ha transferido a la sociedad, con el deseo de acercar este noble arte a los ciudadanos, con el fin de que conozcan este patrimonio artístico, sus maestros y a través de estos y sus gremios la historia de su ciudad. No hay duda de que este grupo goza de una trayectoria científica consolidada, a la que se suma, aparte de lo ya mencionado, la concesión de proyectos de índole autonómico y estantal, la formación de doctores, la presencia en tribunales de tesis internacionales y la participación en congresos y conferencias en otros países, como la que tuvo lugar en el Victoria and Albert Museum por parte del profesor Rivas Carmona en 2018 o la que llevó a cabo el profesor Pérez Sánchez en la Universidad de Bolonia en 2019. En este contexto tan propicio debe situarse esta tesis doctoral, que no podría haber encontrado un marco más adecuado.

Corresponde, como es propio de una investigación de este nivel académico, agradecer a todas aquellas personas que directa o indirectamente han estado vinculadas con la investigación por su apoyo y colaboración. Lógicamente, por la estrecha relación generada alrededor de esta tesis, el agradecimiento principal recae sobre el profesor Rivas Carmona, mi maestro, por sus continuas enseñanzas en lo profesional y personal. También en el ámbito de la universidad quiero agradecer a los diferentes profesores, becarios y secretarios del departamento su aliento, en especial a los miembros del grupo de investigación por sus indicaciones y recomendaciones, así como a la dirección del departamento. Pero la ejecución de la tesis ha transcendido más allá de la esfera universitaria, ya que han sido muchas las personas con las que he tenido que hablar para avanzar en la investigación, desde el personal de los archivos consultados, en especial a los miembros del Archivo Histórico Provincial de Murcia, del Archivo Municipal de Murcia, Archivo Municipal de Lorca, Archivo de la Catedral de Murcia y archivos parroquiales; del Centro de Restauración de la Región de Murcia, hasta los párrocos y sacristanes de la diócesis de Cartagena. No menos importante ha sido la aportación de amigos y familiares, destacando el apoyo mutuo de mis compañeros colegiales y la inestimable aportación de la familia, en especial de mi madre, mi hermano y María. Todas estas personas han aportado su esfuerzo, de un modo u otro, en mayor y menor medida, pero imprescindible cada uno ellos para la materialización de esta tesis.

Ignacio José García Zapata, septiembre de 2019

Resumen (español e italiano)

Con la presente tesis doctoral se pretende ofrecer una visión de conjunto del arte de la platería en el antiguo Reino de Murcia, desde el siglo XV, momento al que responde las piezas más antiguas conservadas en la zona, así como las primeras noticias documentales de cierta relevancia, hasta el siglo XIX, centuria en la que se asistió a una tendencia progresiva en la industrialización de la platería y en la cual el gremio murciano entró en crisis hasta acabar diluyéndose. En consecuencia, se trata de un territorio amplio, en el que se implican varias provincias de diversas comunidades autónomas, y un marco cronológico bastante extenso, pues aborda cinco siglos de historia, con las particularidades de cada uno de ellos. Para llevar a cabo este estudio, cuya premisa principal es la sistematización de una historia del arte razonada para la orfebrería del Reino de Murcia, la tesis doctoral, conforme a lo establecido con el director de la misma y en consonancia con los planes de investigación presentados ante el Ministerio de Educación y la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, se ha planteado en dos bloques diferentes, a su vez complementarios pero con cierta autonomía e independencia el uno del otro: el estudio del gremio por un lado, y el estudio de los ajuares de platería por otro.

Con el fin de garantizar la comprensión de la tesis y su accesibilidad, se ha intentado simplificar al máximo la estructura de la tesis, aunque evidentemente un trabajo de esta magnitud cuenta con numerosas dificultades para ello. Con todo, la tesis se ha dividido en dos bloques mencionados. El primero para el estudio del gremio de plateros de Murcia, a través de diversos aspectos, esencialmente aquellos que atañían a su profesión, con el análisis de sus ordenanzas y con los principales problemas que tuvieron sus maestros, como el control por el acceso a la profesión, su control, el aprendizaje y la llegada de los maestros foráneos, o la venta de piezas procedentes de otros centros artísticos, sobre todo en las ferias de Lorca y Murcia por parte de los feriantes y plateros cordobeses. No obstante, el gremio y sus miembros transcendían lo meramente profesional hacia otras cuestiones que han contado también con una atención especial en la investigación, ya que hay cuestiones tan interesantes e importantes más allá del propio arte, como la labor asistencial del gremio, el culto a San Eloy y el patrocinio artístico entorno a su patrón, así como la participación en la vida social de la ciudad, con la involucración del gremio en las fiestas civiles y religiosas a través de monumentos efímeros y otras demostraciones. En definitiva, este primer bloque se ha querido completar desde múltiples perspectivas

que en los últimos años han ido gozando de interés por parte de la comunidad científica, pero en esta ocasión con un sentido homogéneo e integrador, dependiente todo de un mismo sentido gremial de la corporación de plateros de Murcia.

La segunda parte se ha centrado en la producción, en la obra de arte en sí, mediante la configuración de los ajuares de los templos del antiguo Reino de Murcia, a través del estudio de sus piezas, inventarios y otra documentación que ofrece un panorama de conjunto en el que se ha querido insertar la obra de platería. Es decir, el estudio de esta segunda parte no es el resultado de la habitual clasificación y ficha de obras, como por lo general se ha acostumbrado a hacer en muchos estudios de platería, sino que se ha optado por un sistema en el que la platería se aborda como parte de un programa y que responde a unas necesidades concretas, de ahí que se haya profundizado en esa dotación de los templos, en la evolución de sus ajuares e, incluso, en sus patrocinadores y benefactores. Todo ello con el estudio de los principales templos, como la Catedral de Murcia, la Colegiata de San Patricio y las parroquias de todo el sureste, con especial atención a las de Murcia, Lorca y Caravaca, además de los conventos y monasterios y de las cofradías, sin olvidar, el papel de la platería civil en esos organismos públicos, como los ayuntamientos.

En este segundo bloque también se han querido identificar las peculiaridades de la platería murciana, como supone esa continua recepción de platería foránea desde la Edad Media procedente desde los centros artísticos de Valencia, Toledo, Madrid, Córdoba e Italia, o las ideas de estos mismos centros o de otros, como Cuenca, recibidas a través de la llegada de maestros desde estos lugares o formados en esa órbita, caso de Miguel de Vera, Francisco Riojano, Juan Bautista de Herrera o Carlo Zaradatti, por señalar solo algunos casos predominantes. En definitiva, como el Reino de Murcia se convirtió en una encrucijada de influencias que a su vez derivó en una serie de particularidades de la platería local, ya que sus maestros, o bien porque eran directamente foráneos, o porque asimilaron las características de lo que venía llegando, adaptaron modelos e ideas que acabaron siendo seña de identidad de la platería murciana.

* * *

La presente tesi di dottorato di ricerca intende offrire una panoramica dell'arte dell'argenteria nell'antico Regno di Murcia, dal XV secolo, momento del quale sono i pezzi più antichi conservati nella zona, nonché le prime notizie documentarie di alcuni

argentieri, fino al diciannovesimo secolo, in cui vi fu una tendenza progressiva nell'industrializzazione dell'argenteria e in cui la corporazione di Murcia entrò in crisi fino a quando fu diluita. Di conseguenza, si tratta di un vasto territorio, in cui sono coinvolte diverse province di differenti comunità autonome, e un quadro cronologico piuttosto esteso, poiché affronta cinque secoli di storia, con le particolarità di ciascuna di esse. Per realizzare questo studio, la cui premessa principale è la sistematizzazione di una storia dell'arte ragionata per l'oreficeria del Regno di Murcia, la tesi di ricerca, secondo quanto stabilito dal direttore e in linea con i piani presentati al Ministerio de Educación e alla Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, è stata proposta in due diversi blocchi, complementari ma con una certa autonomia e indipendenza l'uno dall'altro: lo studio della corporazione e lo studio dell'argenteria.

Al fine di garantire la comprensione della tesi e la sua accessibilità, è stato fatto un tentativo di semplificare il più possibile la struttura della tesi, anche se evidentemente un'opera di queste dimensioni presenta numerose difficoltà. Tuttavia, la tesi è stata divisa nei due blocchi citati. Il primo per lo studio della corporazione di argentieri di Murcia, attraverso vari aspetti, essenzialmente quelli che riguardavano la loro professione, con l'analisi delle loro ordinanze e con i principali problemi che i loro artisti avevano, come il controllo per l'accesso alla professione, il suo controllo, l'apprendimento e l'arrivo di stranieri, o la vendita di pezzi provenienti da altri centri artistici, in particolare nelle fiere di Lorca e Murcia soprattutto dagli argentieri di Córdoba. Comunque, la gilda e i suoi membri hanno trasceso il semplice aspetto professionale verso altre questioni che hanno anche ricevuto un'attenzione speciale nella ricerca, poiché ci sono questioni così interessanti e importanti oltre l'arte stessa, come il lavoro di assistenza della gilda, il culto a Sant'Eligio e il patrocinio artistico intorno al suo patrono, nonché la partecipazione alla vita sociale della città, con il coinvolgimento della corporazione nelle celebrazioni civili e religiose attraverso monumenti effimeri e altre manifestazioni. In breve, questo primo blocco è stato completato da molteplici prospettive che negli ultimi anni hanno goduto dell'interesse della comunità scientifica, ma questa volta con un senso omogeneo e inclusivo, tutti dipendenti dallo stesso senso dell'unione della corporazione di argentiere di Murcia.

La seconda parte si è concentrata sulla produzione, sull'opera d'arte stessa, attraverso la configurazione dei mobili dei templi dell'antico regno di Murcia, con lo studio dei suoi pezzi, inventari e altra documentazione che offre un panorama generale in

cui si è inserita l'argenteria. Vale a dire, lo studio di questa seconda parte non è il risultato della solita classificazione delle opere, come di solito succede in molti studi di argenteria, ma ha invece scelto un sistema in cui l'argenteria viene affrontata come parte di un programma che risponde a bisogni specifici, quindi si è approfondito in quella dotazione dei templi, nell'evoluzione del loro abbigliamento e, persino, nei loro sponsor e benefattori. Tutto questo con lo studio dei principali templi, come la Catedral de Murcia, la Colegaita de San Patricio e le parrocchie di tutto il sud-est, con particolare attenzione a quelle di Murcia, Lorca e Caravaca, oltre ai conventi e ai monasteri e al confraternite, senza dimenticare, il ruolo dell'argenteria civile in enti pubblici, come i comuni.

In questo secondo blocco anche si ha voluto identificare le peculiarità dell'argenteria murciana, come implica questa continua ricezione di argenteria straniera dal Medioevo dai centri artistici di Valencia, Toledo, Madrid, Córdoba e Italia, o le idee di questi centri o altri, come Cuenca, ricevuti attraverso l'arrivo di artifici da questi luoghi o addestrati in quell'orbita, nel caso di Miguel de Vera, Francisco Riojano, Juan Bautista de Herrera o Carlo Zaradatti, per indicare solo alcuni casi predominanti. Infine, come il Regno di Murcia divenne un crocevia di influenze che a loro volta portarono a una serie di particolarità dell'argenteria locale, come i loro artisti, sia perché erano direttamente stranieri, sia perché assimilavano le caratteristiche di ciò che stava arrivando, modelli e idee adattati che finirono per essere il segno distintivo dell'argenteria murciana.

Introducción

Justificación

En las últimas décadas se ha experimentado un notable interés acerca de todas las circunstancias que determinaban el funcionamiento de los gremios, desde su constitución como grupo cerrado que velaba por la seguridad y la prosperidad de su profesión, hasta todos aquellos aspectos que marcaban su oficio, como el control al acceso a la profesión, el desarrollo de la misma, el valor y el control de los objetos que producían y, en definitiva, todo aquello que rodeaba a estas instituciones medievales que con modificaciones llegaron hasta el siglo XIX. Uno de los oficios que por sus características han generado un mayor interés entre los investigadores ha sido el de los plateros, cuya situación fue variando a la par que estimaron su condición como miembros de las artes liberales, desligándose del carácter medieval de los gremios en forma y tiempo muy dispar entre las diferentes zonas peninsulares. No obstante, durante el Setecientos, la mayoría de corporaciones dedicadas al trabajo del oro y de la plata lograron adquirir esa independencia, que solo fue alcanzada mediante la estima que los maestros plateros, como artífices y artistas, tuvieron de sí mismos. Toda esta coyuntura, laboral, artística y social, ha derivado en un importante conjunto de estudios que han revelado como fue todo este proceso a nivel local en numerosas ciudades de España y Europa, con sus generalidades y sus particularidades, sus nombres propios y sus sucesos más destacables. Cabe citar a este respecto los trabajos del profesor Cruz Valdovinos acerca de los plateros madrileños o los de la profesora Sanz sobre los plateros sevillanos.

Al tiempo que el gremio y su funcionamiento y los propios plateros y su mundo, ha interesado de forma particular la obra y sus distintos aspectos artísticos, así como sus peculiaridades en el transcurso de los diferentes periodos históricos, sin olvidar su catalogación como base y fundamento de todo ello.

A diferencia de lo acaecido en muchos lugares de la Península, en Murcia no se ha llevado a cabo durante este tiempo un gran estudio que ponga de manifiesto la completa realidad de la platería murciana a lo largo de toda su historia. Hasta el momento solo se han producido unas investigaciones parciales, que dejan adivinar el indudable valor de la platería murciana y de algunos de sus aspectos. De este modo, los estudios de los investigadores de la Universidad de Murcia, los profesores Rivas Carmona, Agüera Ros

y Pérez Sánchez, y los del erudito sacerdote don Francisco Candel Crespo, han sentado las bases para una obra de conjunto. Con este panorama, resulta más que precisa una completa y profunda investigación sobre el tema, que hasta el momento ha estado pendiente de hacer.

Objetivos

De acuerdo con lo expuesto sobre la necesidad de llevar a cabo una investigación completa y profunda sobre la platería en la antigua diócesis de Cartagena, abarcando todos sus aspectos y situándola en el adecuado contexto histórico-artístico y cultural, se plantea como principal objetivo la redacción de tal empeño y su consideración desde distintas posturas. Para empezar, analizando el funcionamiento interno del gremio, desde los aspectos que atañen al oficio, como la organización del mismo -por ejemplo, el proceso formativo o el acceso- la regulación del comercio de la plata y el oro, venta legal e ilegal o los conflictos con otros plateros, y por último el control de la profesión -caso de las figuras destinadas a inspeccionar los obradores- hasta el maestro platero y su quehacer. Sin olvidar la legislación que regulaba la actividad, cuya plasmación tenía su articulación en las ordenanzas que periódicamente iban publicándose para adaptarse a las necesidades de cada momento, destacando en Murcia por su preeminencia y determinación las de 1738, las únicas ordenanzas que otorgaron a los plateros locales un salto cuantioso dentro del espectro socio-económico de la ciudad. No obstante, la visión global no puede llevarse a cabo solo desde las paredes internas del gremio sino que debe valorarse también la situación exterior, tanto en las líneas generales de la historia local, nacional y continental como en los ámbitos más cercanos, es decir, en los vínculos, diferencias y pormenores que rodearon a estos artífices, el mundo que les circunda, del cual no pudieron ser ajenos sino que, por el contrario, y dada su preeminencia social, fueron destacables personajes con un rol principal. Todo ello, una vez analizado y sistematizado, debe ser comparado con el conjunto del territorio nacional, en especial con aquellas ciudades cercanas cuya reciprocidad con Murcia fue constante y fluida durante siglos, como es el caso del sur y del levante peninsular. Observando las diferencias y similitudes, único medio capaz para destacar la idiosincrasia del colegio de plateros murciano.

Sin embargo, y a pesar de la relevancia de lo ya señalado, no se puede obviar en esta investigación el fin principal del artífice plateros, que no es otro que el de la confección de una obra artística. Se pretende que esto sea analizado, comparado y clasificado desde diversas perspectivas, tanto materiales, técnicas y ornamentales como tipológicas e iconográficas. Asimismo, han de tenerse en cuenta las épocas que marcan unas pautas estilísticas propias, dentro de las cuales existen una serie de rasgos autóctonos que no hacen sino singularizar la actividad creadora de los maestros murcianos. En este sentido son muchas las perspectivas que se abren a la investigación, dado que no hay que valorar solo a los plateros de la capital sino también aquellos otros centros menores que llegaron a contar con su propia organización, aunque bien es cierto que mínima y dependiente de Murcia. Por otro lado, la platería debe diferenciarse en función de su destino y de sus patrocinadores o adquisidores, dependiendo de la catedral, la parroquia, los conventos o las cofradías, en el mundo eminentemente religioso, como en el doméstico e institucional, en el mundo civil, goza de unas facciones diversas.

En definitiva, dos son los objetivos principales de la investigación. Uno profundizar y revalorizar el papel del gremio, tanto a nivel de grupo e individual así sea interno como externo en sus relaciones con el mundo que les circunvala. Dos, analizar artísticamente la platería dentro de la diócesis de Cartagena, sin olvidar la corriente estilística nacional, los influjos e intercambios, las cualidades y señas propias del arte en Murcia. Todo ello solo puede ser posible desde una visión crítica, que cuente con una metodología específica y claramente definida, que sirva, como el derecho procesal, como unas vías que canalicen y sistematicen el tema a abordar, y también considerando la oportuna contextualización que da sentido a su función y uso.

Estado de la cuestión: ámbito nacional

En la consideración del estado de los estudios e investigaciones de platería en España, debe tenerse en cuenta, de entrada, el retraso de los mismos en relación con el resto del continente, especialmente con Inglaterra y Francia, donde la lucha entre las artes decorativas y la industria propició un importante despertar acerca de las artes suntuarias y de la propia platería. Valga como ejemplo de ello la creación por parte del príncipe Alberto en 1852 del South Kensington Museum, lo que a la postre fue el Victoria and Albert Museum, dedicado casi en exclusividad a esta tipología de las artes.

Frente a un panorama regional murciano donde la nota predominante es la ausencia de un estudio de conjunto actualizado y completo sobre el mundo de la platería en la diócesis de Cartagena, destaca la situación nacional, tan rica y variada, con un amplio repertorio de investigaciones, tanto de ámbito local como nacional. Principalmente, los estudios que han abordado el campo de la platería a lo largo del siglo XX deben contemplarse en tres momentos[1]. En primer lugar, hay que hacer una más que encomiable mención a los estudios publicados en el último cuarto del siglo XIX por eruditos como Juan Facundo Riaño, *The Industrial Arts in Spain* (1879). También los hermanos Giner de los Ríos, Hermenegildo y Francisco, hicieron su contribución a las artes industriales, respectivamente *Las artes industriales desde el cristianismo a nuestros días* (aprox. 1900) y *Estudios sobre artes industriales* (1892), incluyendo la orfebrería, con una clara intencionalidad didáctica, muy en el espíritu de la institución de Libre Enseñanza que tan importante fue al respecto[2]. Más específicamente dedicada a la platería es la obra de Jean-Charles Davillier, *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne* (1884). Estas publicaciones pueden tenerse como punto de partida y origen de las investigaciones acerca de la platería española, que vio como a través de Enrique de Leguina se materializaba un primer estudio general en español, *La plata española* (1894), mediante el cual analizaba cronológicamente la historia de los metales preciosos en la Península, desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, sin olvidar las aportaciones de los grandes plateros españoles renacentistas como Juan de Arfe. Ya en el siglo XX, Narciso Sentenach ofreció su visión acerca de la orfebrería española en *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española* (1909). Esta visión particular no contó con el beneplácito de otros investigadores, que alegaron que dicho estudio adolecía de importantes lagunas. Uno de ellos fue el barcelonés Félix Durán, autor de *La orfebrería catalana* (1915), quien criticó a Sentenach y a Leguina por no abordar suficientemente la platería catalana en sus

[1] Amelia López-Yarto realizó hace algunos años una primera aproximación al estado de la cuestión en lo referente a los estudios sobre el arte de la platería, ofreciendo así por primera vez una visión de conjunto acerca de las investigaciones centradas en esta parcela de las artes decorativas, ver: A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Aproximación al arte de la platería española". *Ars Longa* nº 17 (2008), pp. 169-179.

[2] Sobre el inicio de los estudios en el campo de las artes decorativas y, por tanto, en la orfebrería española, se remite al trabajo de la profesora María Rosario Caballero, quien profundizo acerca de los primeros manuales destinados al análisis de las artes decorativas publicados en España a finales del siglo XIX, tanto por Riaño como por los hermanos Giner de los Ríos, ver: M. R. CABALLERO CARRILLO, "La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 97-112.

trabajos. Por aquellos años también vieron la luz dos estudios vinculados a Galicia y Toledo, el primero de la mano de Rafael Balsa de la Vega, *Orfebrería gallega* (1912), y el segundo de Rafael Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana* (1915), trabajos que sentaron las bases para el inicio de un amplio espectro de estudios acerca de la orfebrería de las distintas provincias españolas. De momento, no hubo una respuesta en otros territorios, y hubo que esperar a don Diego de Ángulo, que, a través de su tesis doctoral sobre la plata sevillana, *La orfebrería en Sevilla* (1925), dio el inició definitivo a la investigación científica de esta materia. Con cuenta gotas, pero ya de forma constante, diversos trabajos fueron desentrañando el panorama nacional con estudios que abordaban los grandes centros plateros del país, de modo que en la década de los treinta, cuarenta y, sobre todo, cincuenta, vieron la luz numerosas contribuciones, caso de Artiaño con *Catálogo de la orfebrería civil española* (1925); Merino Castejón con *Estudios del florecimiento del gremio de platería en Córdoba y de las obras más importantes* (1930); Llordén con *Ensayo histórico-artístico de los plateros malagueños de los siglos XVI y XVII* (1947); Temboury, nuevamente acerca de la ciudad andaluza, con *La orfebrería religiosa en Málaga* (1948) e Igual Úbeda con *El gremio de plateros: Ensayo para un historia de la platería valenciana* (1956). Pero, sobre todo, hay que mencionar a don Jesús Hernández Perera con su *Orfebrería canaria* (1955), obra ejemplar que marca ya una ruta decisiva. Dentro de este momento hay que encuadra también el breve estudio de Sánchez Jara sobre la *Orfebrería murciana* (1950).

Con esta base y con las nuevas perspectivas de la universidad, a partir de los años setenta, especialmente durante la siguiente década, surgió un nutrido grupo de recién licenciados que llevaron a cabo sus tesis doctorales sobre la platería de sus respectivos territorios. El foco principal de esta primera generación estuvo centrado en Madrid, donde destacaron los estudios del profesor Cruz Valdovinos, cuyo repertorio bibliográfico acerca de la platería continua hasta el día de hoy, iniciándose en su momento con la *Platería religiosa de Úbeda y Baeza* (1978) y *Los plateros madrileños: estudio histórico jurídico de su organización corporativa* (1983), dos títulos a los que se pueden sumar un sinfín de trabajos, como el *Museo Arqueológico Nacional: Catálogo de platería* (1982), editado por el Ministerio de Cultura, o "De las platerías castellanas a la platería cortesana" (*Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983), sin olvidar sus publicaciones de ámbito más general, como los capítulos de platería correspondientes a los manuales:

Historia de las artes aplicadas e industriales en España (1984), de editorial Cátedra, y *Las artes decorativas en España*, de Summa Artis XLV (1999). En definitiva, una intensa producción acerca de la platería que le posicionó como un referente internacional. Junto a Cruz Valdovinos destaca la aportación de Fernando Martín, que abordó en estos primeros años el estudio de los plateros del rey durante el Setecientos, caso de "Los plateros reales en el siglo XVIII" (*CEHA*, 1984), y otros importantes aspectos de la orfebrería. En particular, sobresale su magna obra sobre la platería de Patrimonio Nacional, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional* (1987). Otro centro de referencia fue Sevilla, donde la presencia de Concepción García Gainza impulsó las investigaciones sobre la materia. Dirigiendo algunas tesis doctorales de la misma Sevilla y de tierras vecinas, realizadas por María Jesús Sanz y Carmen Heredia. La primera publicó de inmediato algunos libros sobre la platería de la ciudad hispalense y su gremio, entre ellos *La orfebrería sevillana del Barroco* (1976), *Antiguos dibujos de la platería sevillana* (1986) y *El gremio de plateros sevillano 1344-1867* (1991), así como acerca de los grandes hitos y creadores de este oficio, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla* (1978). Contemporáneamente trabajó Carmen Heredia Moreno, que no solo se limitó en sus primeros años a Sevilla, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII* (1974), sino que también extendió sus investigaciones a la vecina Huelva, *La orfebrería en la provincia de Huelva* (1980), continuando luego con otros lugares como Navarra, Castilla y América. Junto a Sevilla, hay que tener presente el importante centro platero que fue Córdoba, donde Dionisio Ortiz Juárez hizo su aportación al conocimiento de esta relevante platería con títulos como *Exposición de orfebrería cordobesa* (1973), *Punzones de platería cordobesa* (1980) y *Registro documental de plateros cordobeses* (1984). El hito más importante de esta etapa fue el IV Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Zaragoza en 1982, y que tuvo como tema de estudio la tipología, los talleres y punzones de la orfebrería española, cuestiones que reflejan el auge de los estudios de platería en nuestro país.

A la sombra de esos centros y de otros universitarios fueron surgiendo más estudios sobre otras ciudades y provincias de España: Dalmases con tres libros sobre la platería catalana, *La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a partir de los libres de passantias* (1977), *Plateros y joyeros de Cataluña* (1985) y *Orfebrería catalana medieval* (1992); Cristina Esteras que por entonces publicó *Orfebrería de Teruel y su provincia* (1980);

Brasas, *La platería vallisoletana y su difusión* (1980) y la *Platería palentina* (1982); Esteban Lorente, *La platería en Zaragoza en los siglos XVIII y XIX* (1981); Arrúe, *La platería logroñesa* (1981) y *Platería riojana*, 1500-1665 (1993); Arnáez, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700* (1983 y 1985); Capel, *Orfebrería religiosa en Granada* (1983 y 1986); García Mogollón, *La plata en las iglesias de Extremadura* (1984); Cantús, *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX* (1985); Carretero Rebes, *Platería religiosa del Barroco en Cantabria* (1986); Herráez Ortega, *Orfebrería en la diócesis de León, siglos XV y XVI* (1987), tesis doctoral de la que han emanado publicaciones como *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León* (1988) y *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería* (1997); además de los estudios de Amelia López-Yarto, investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca* (tesis doctoral leída en 1990 y publicada en 1998) y *Francisco Becerril* (1991). A estas monografías regionales o provinciales se sumaron los de algunas localidades como Écija y Coria con García León, *El arte de la platería en Écija* (1989) y García Mogollón, *La platería en la diócesis de Coria* (1987). Sin olvidar la importante obra que realizaron conjuntamente Fernández, Munoa y Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (1981), una ardua labor aún hoy más que necesaria para cualquier investigador que se precie.

Estos autores no se limitaron a publicar sobre platería solo en la década de los ochenta sino que durante los noventa y principios del siglo XXI continuaron contribuyendo al conocimiento y la difusión de la orfebrería española e incluso americana. Una vez más debe mencionarse al profesor Cruz Valdovinos con sus distintas publicaciones, entre ellas *Los Fareces, plateros complutenses del siglo XVI* (1988), *La Real Escuela de platería de don Antonio Martínez* (1988) y *La platería de la catedral de Santo Domingo, primada de América* (1993), junto con la serie de catálogos de las exposiciones: *Platería en la época de los Reyes Católicos* (1992), *Cinco siglos de platería sevillana* (1992), *Platería europea en España, 1300-1700* (1997) y más recientemente *Valor y Lucimiento, platería en la Comunidad de Madrid* (2004), a los que hay que añadir las dos exposiciones sobre la colección Hernández Mora Zapata que en honor de San Eloy se celebraron en Murcia en 2006 y 2007. O la más reciente, de 2019, *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)* (2019), con textos también de Javier

Abad y Francisco Javier Montalvo, y comisariada, como las dos previas, junto al profesor Rivas Carmona.

Por otro lado, María Jesús Sanz continuó con sus investigaciones en el sur peninsular con *La custodia de la Catedral de Cádiz: una integración de estilos* (2000) y *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela* (2000), así como la coordinación respecto al centenario de Juan de Arfe. Igualmente, relevante es la línea de investigación de Heredia Moreno con interesantes aportaciones sobre el reglamento de los plateros americanos, como "Las ordenanzas de los plateros limeños del año 1633" (*Archivo Español de Arte*, 1991) y otras publicaciones semejantes, caso de la obra de colaboración *Arte hispanoamericano en Navarra* (1992). Más recientemente *La edad de oro de la platería complutense* (2001), un libro que realizó junto a Amelia López-Yarto, un buen exponente de sus investigaciones sobre el mundo castellano. También ha contribuido al estudio de la platería del Nuevo Mundo Cristina Esteras con sus estudios americanos, entre ellos, *Platería del Peru virreinal* (1997), que se corresponde con una exposición sobre el tema. María Victoria Herráez Ortega, junto a Javier Alonso, publicó *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y Museo Catedralicio-Diocesano de León* (2001) y Fernando Martín fue comisario de la exposición *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid* celebrada en 2011.

Al tiempo que los profesores e investigadores citados elaboraron y publicaron sus estudios de platería, fueron despertando en sus discípulos el interés por este capítulo de las artes, de modo que a su vez fueron los padres de una segunda generación que a partir de los noventa se repartió por toda la geografía nacional. Nuevamente Madrid y Sevilla fueron dos centros principales. Cruz Valdovinos dirigió tesis como *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX* (1998) de Francisco Javier Montalvo Martín; *Platería madrileña: Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII* (1995) de María Fernanda Puerta Rossell; *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera* (1991) de Pilar Nieva Soto, una estudiosa que contribuyó durante este periodo con notables libros: *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez* (1989), *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O* (1995) y *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera* (2001). Más recientemente cabe citar la tesis de Crespo Cárdenas *El arte de la platería en Ciudad Real* (2017). La estela sevillana fue continuada por mediación de María Jesús

Mejías y Antonio Joaquín Santos, con sus tesis doctorales dirigidas por la profesora Sanz, respectivamente *Orfebrería religiosa en Carmona: siglos XV-XIX* (1993) y *Las diferentes escuelas artísticas en las colecciones de platería del sur de Badajoz* (2004), que luego se vieron publicadas en sendos libros. Por su parte, Manuel Varas Rivero se centró en su tesis *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)* (2006), tesis doctoral la profesora Mejía. Entre las publicaciones de esta época del grupo sevillano es fundamental el libro *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del quinientos* (2007), de Santos y *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI* (2013), de Sanz y Santos. Otro escenario fundamental fue Navarra, a raíz del traslado a ella de Concepción García Gainza, quien propició a su vez la presencia de Carmen Heredia Moreno, presente en esta tierra durante algunos años. Ambas dieron un primer fruto conjunto en su libro *Orfebrería de la Catedral y del Museo diocesano de Pamplona* (1978) y a partir de entonces publicaron diversos estudios. El grupo navarro se completó con Asunción y Mercedes de Orbe Sivatte, que hicieron sus tesis doctorales sobre sendos temas de platería navarra, plasmadas respectivamente en los libros *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento* y *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, que se publicaron respectivamente en el 2000 y 2008. Igualmente realizaron varios artículos conjuntamente, "Orfebrería del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona" (*Príncipe de Viana*, 1989) y "Algunos aspectos sobre el funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona" (*Príncipe de Viana*, 1991). A ellas hay que sumar a Ignacio Miguelíz Valcarlos, que sin embargo trabajo sobre la platería guipuzcoana, *El arte de la platería en Guipúzcoa, siglo XV-XVIII*, tesis publicada en 2008.

A esta segunda generación se sumaron otros autores de relevancia como Manuel Pérez Hernández, a caballo entre ambas generaciones, quien abordó el estado de la platería de Salamanca, *La congregación de plateros de Salamanca* (1990), y de Zamora, *La platería de la ciudad de Zamora* (1999). En el sur, Rafael Sánchez Lafuente profundizó sobre el gremio malagueño con diversos artículos y el libro *El arte de la platería en Málaga* (1997), incluso abarcó toda Andalucía con la exposición *El fulgor de la plata* (2007), de la que fue comisario. En la ciudad de Córdoba, su relevante platería ha propiciado estudios como el de Francisco Valverde Fernández, *El Colegio Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna* (2001), o el de Fernando

Moreno, con *Platería cordobesa* (2006). A ellos se ha sumado Teresa Dabrio que hizo su aportación desde el estudio del análisis de las tipologías y una especial dedicación a la platería de los siglos XVI y XVII y a sus artífices, como Rodrigo de León o Jerónimo de la Cruz. En el Levante cabe destacar la contribución de Francisco de Paula Cots Morató, con dos importantes libros, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices* (2004) y *Los plateros valencianos en la Edad Moderna* (2005), amén de otras significativas publicaciones. En definitiva, una extensa lista de profesores e investigadores que durante este periodo trabajaron sobre la materia, que aún podría ampliarse con los ejemplos en Extremadura de Francisco Tejada Viziete y en Soria de Javier Herrero Gómez, respectivamente *Plateros bajoextremeños: siglos XVI-XIX* (1998) y *Platería soriana: 1600-1800* (2000).

Con estos últimos autores se tiende un puente hacia una tercera generación, cuya base estuvo asentada en un importante número de tesis doctorales, como la de María Reyes Candela, *La platería en la comarca de la huerta de Valencia* (2016), o la de Rocío Garrido, *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda* (2016), dirigida por Sanz Serrano, que también junto a Santos Márquez dirigió la tesis de María Isabel Pérez Rufí, *El diseño de joyas en España: 1740-1800* (2015). Asimismo, están dedicando sus primeras investigaciones universitarias otros jóvenes historiadores del arte, caso de Sara Gutiérrez Ibáñez, Ángel Domínguez López y Laura Illescas Díaz, que trabajan sobre la platería de Cataluña, Orense y Toledo respectivamente.

La gran contribución de los últimos tiempos es la publicación anual que desde 2001 coordina el catedrático de la Universidad de Murcia Jesús Rivas Carmona, a su vez Investigador Principal del Grupo de Investigación Artes Suntuarias. En estos *Estudios de Platería* se publican trabajos relativos a la platería y la joyería realizados por acreditados investigadores tantos españoles, como prácticamente la totalidad de los mencionados, como extranjeros, procedentes de Italia, como María Concetta di Natale y Maurizio Vitella, de Holanda, como Justin Kroesen, de Inglaterra con Kirstin Kennedy y de EE.UU. con Priscilla Muller. En definitiva, dicha serie es el referente actual para cualquier estudioso del mundo de la platería, dado que en ella puede encontrar centenares de trabajos muy distintos y desde diversas perspectivas, que ponen de manifiesto la riqueza que han alcanzado los estudios de platería. Esta publicación, sumada a la actividad

científica de los miembros del grupo de investigación citado y a las exposiciones sobre platería de 2006, 2008 y 2019 en la Fundación Cajamurcia, hacen de Murcia y su universidad del centro de referencia para este campo de investigación.

Obviamente, toda esta serie de estudios han puesto de manifiesto la importancia artística e histórica de la platería, así como de las artes decorativas y suntuarias, que durante mucho tiempo fueron abordadas con una visión peyorativa. Las consideradas artes menores frentes a las artes mayores - arquitectura, escultura y pintura -. Una situación ya superada, a raíz de las publicaciones mencionadas, que subyace en el alma de esta investigación[3].

Estado de la cuestión: ámbito local

La platería de la Región de Murcia ha sido revalorizada especialmente a finales del siglo XX, después de una serie de exposiciones que sacaron a la luz el importante legado artístico que en materia de orfebrería se conserva en los templos murcianos[4]. No obstante, las primeras noticias concretas sobre platería fueron ofrecidas ya en el siglo XIX, gracias a los estudios de Javier Fuentes y Ponte, Andrés Baquero Almansa y, ya a comienzos de la nueva centuria, de Joaquín Espín Rael, personas a las que les movía un interés especial por todo lo relacionado con la historia y el arte de este territorio. Desde entonces dicha platería ha empezado a contemplarse con interés.

Las primeras investigaciones centradas exclusivamente en platería se remontan a Julio López Maymón, deán de la catedral que ya aglutinó en un breve articulo las alhajas y paramentos principales del templo, "Alhajas y Paramentos de nuestra Catedral" (*Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, 1926), a José Sánchez Moreno, que publicó una serie de datos acerca de la platería murciana, "Noticias para la historia de la orfebrería

[3] A este respecto es indispensable el estudio de los profesores Sánchez-Lafuente y Cots Morató: R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR y F. P. COTS MORATÓ, "Las otras artes. Historia de una discriminación". *Revista de Museología* nº36 (2006), pp. 12-20.

[4] Estas exposiciones fueron: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, organizada por la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en 1983, *Murcia Barroca*, organizada por el Ayuntamiento de Murcia en 1990 y *Memoriale Domini*. *La Eucaristía, Memorial del Señor en el arte*, organizada por el Obispado de Cartagena y Cajamurcia en 1993. A comienzos del siglo XXI también tuvieron lugar otras exposiciones que continuaron con la exposiciones de piezas de platería, como *Huellas*, en 2002, y *La ciudad en lo alto*, en 2003. En muchas de ellas se expusieron piezas de platería, en cuyo estudio participaron los profesores Jesús Rivas Carmona y Manuel Pérez Sánchez.

murciana" (*Archivo Español de Arte*, 1943) y, sobre todo, al erudito Diego Sánchez Jara, con su libro *Orfebrería murciana* (1950). Esto evidentemente le concede una prioridad al estudio de la platería murciana, que se puso al mismo nivel de los trabajos aportados por otros autores para otras platerías locales como el caso de Temboury en Málaga. Sin embargo, no tiene la grandeza de este otro estudio, dada su parquedad y limitado alcance. A pesar de ello, tiene la importancia de ofrecer unas primeras noticias, particularmente sobre los plateros, así como una serie de imágenes que ofrecían una selección de las piezas más representativas de la Región de Murcia. La contribución de Sánchez Jara entró, por tanto, dentro de la nueva historiografía que rescataba temas olvidados, en los que nadie había profundizado y en ocasiones ni tan siquiera prestado atención. Este trabajo sentó la primera piedra para futuras investigaciones que auguraban un gran porvenir, dada la riqueza de Murcia en relación con las artes durante en siglos como el XVI o el XVIII. Sin embargo, sus esfuerzos no fueron continuados de momento ni se vieron culminados por estudios como los que se realizaron en otras tierras de España sobre todo a partir de tesis doctorales. De este modo, al igual que ocurrió con los gremios, cofradías, oficios y profesiones de otros campos del arte y la artesanía, véase sederos, alarifes o escultores, los plateros murcianos carecieron de un estudio integral que abarcase su formación y producción a lo largo del tiempo.

Posteriormente al estudio de Sánchez Jara fue el profesor Juan García Abellán quien en 1976 se aproximó a la organización de los gremios en Murcia durante el siglo XVIII, sin lugar a dudas por la relevancia de esta centuria. Como no pudo ser de otra forma, esta investigación volvió a poner en el punto de mira al gremio de plateros, ofreciendo por vez primera la publicación de sus ordenanzas de 1738, hasta el momento solo reseñadas por Sánchez Jara. Sin embargo, el hecho de que la obra de García Abellán fuera un compendio de todos los gremios hizo que nuevamente los plateros no fueran atendidos en su justa medida.

La situación comenzó a variar en la última década del pasado siglo, cuando de la mano de diferentes investigadores empezaron a publicarse algunos trabajos con un mayor rigor científico acerca de la platería murciana. Una de las más importantes fue acometido el profesor Belda, quien en 1995 destacó las ordenanzas de plateros de Murcia como un ejemplo del ordenamiento gremial en España. Por otro lado, de referencia fundamental

fue la aportación del profesor Ignacio López Guillamón, que en 1993 ofreció una breve síntesis acerca de la bibliografía para el estudio de la platería murciana (*Verdolay*, 1993)[5]. Así fueron sucediéndose los estudios, sobre todo a partir de la última década de siglo, cuando se incorporan a las investigaciones la Universidad y el Departamento de Historia del Arte, favoreciendo ello el trabajo de campo y de catalogación que representó la puesta en marcha del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en 1990. Primero, y como consecuencia de ese inventario, y del trabajo directo en la Catedral de Murcia, el profesor Rivas ofreció una primera panorámica como punto de partida para el estudio de la platería murciana en *Murcia Barroca* (1991). Por entonces también se publicaron algunas colecciones conventuales de la ciudad de Murcia, como la de los Monasterios de Santa Ana y Santa Verónica por los profesores Rivas y Pérez Sánchez respectivamente, quienes continuaron publicando otros estudios que contaron con el apoyo del proyecto *La orfebrería del siglo XVIII en Murcia*, del programa Séneca del Plan Regional de Investigación, entre los cuales pueden citarse: "Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza" (*Ensayos*, 1998); "Arcas de prodigio: A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia" (*Imafronte*, 1999) y "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia: una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos" (*Verdolay*, 1994) del profesor Pérez Sánchez. "Platería cordobesa en Murcia" (*Imafronte*, 1999) y "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia" (*Imafronte*, 2000) del profesor Rivas.

Un hecho destacable iba a confirmar la solidez de los estudios acerca de la platería murciana. Éste no fue otro sino el inicio de la importante serie, aún en edición, de los *Estudios de Platería*, que anualmente se vienen publicando por la Universidad de Murcia bajo la dirección del catedrático Jesús Rivas Carmona. El soporte ofrecido por el profesor Rivas fue sin duda el paso definitivo para que la orfebrería murciana ocupara un lugar adecuado, junto a otros estudios de ámbito nacional e internacional. Fue entonces cuando,

[5] Este estudio ya destacaba el escaso número de publicaciones al respecto que había en Murcia, a diferencia del resto de ciudades y provincias, mucho más fecundas en cuanto a la investigación en platería. Además, las existentes eran antiguas y ocasionales, insertas en otros textos en los cuales se les ofrecía un espacio ínfimo. Igualmente, el profesor López Guillamón apuntaba a la necesidad de un estudio global sustentado en estudios parciales. I. LÓPEZ GUILLAMÓN, "Bibliografía para el estudio de la platería murciana". *Verdolay* nº 5 (1993), pp. 251-257.

con las aportaciones del propio profesor Rivas, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos" (Estudios de Platería, 2001) y "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería" (Estudios de Platería, 2008); la profesora Torres Fontes, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII" (Estudios de Platería, 2002); la profesora de la Peña Velasco, "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII" (Estudios de Platería, 2001) y "La colección de platería en el discurso expositivo del Museo de la Catedral de Murcia: identidad y singularidad" (Estudios de Platería, 2014) y, sobre todo, del profesor Pérez Sánchez, quien poco antes ya había sentado las bases para el estudiado e la platería con el estudio del arte textil en Murcia, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia" (Estudios de Platería, 2003) o "El maestro platero de la Catedral de Murcia" (Estudios de Platería, 2005), la platería murciana pasó a una primera línea. A estas investigaciones hay que sumar aquellas de mayor calado del profesor Agüera Ros y del padre Candel Crespo, quienes hicieron una loable tarea archivística para dar a conocer datos acerca de los plateros asentados en la ciudad durante el siglo XVII y el siglo XVIII, *Platería y plateros Seiscentistas en Murcia* (2005) y *Plateros en la Murcia del siglo XVIII* (1999) respectivamente. Mención especial merece el trabajo de la profesora Martínez Martínez sobre la platería y sus maestros en la Murcia medieval "Cofradias de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería y sus orfebres en la Murcia medieval (ss. XVII-XV)" (Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano, 2010).

Evidentemente se han realizado puntuales investigaciones que desde luego han contribuido a un mejor conocimiento y a revelar su importancia dentro del panorama nacional, pero que no llegan a cubrir el objetivo fundamental de esta tesis, una visión conjunta y articulada de todos los aspectos concernientes al arte de la platería, desde el final de la Edad Media hasta la Edad Moderna, desde la organización y funcionamiento del gremio hasta la producción artística, pasando por los aspectos sociales, económicos y culturales que reflejaban la situación de cada momento. Por tanto, lo que se pretende es ofrecer una visión completa de toda su realidad desde distintas perspectivas para dar la verdadera naturaleza de la platería murciana.

Fuentes y bibliografía

El gremio de plateros de Murcia, al igual que otros de la ciudad y de otras congregaciones de plateros de España, contó con extenso archivo que custodió toda la documentación donde se registraban todos los datos concernientes a la actividad durante varios siglos. Estos libros eran los de exámenes, los de acuerdos y los de cuentas entre otros, y se guardaban en un arca de varias llaves para velar por su mejor protección. Este valioso archivo, repleto de documentos, debiera ser la fuente principal de información, sin embargo, su pérdida total impide conocer los hechos propios del gremio, de su funcionamiento y de sus maestros. Es por ello que el estudio de la historia de la orfebrería murciana debe de hacerse con documentación transversal, sobre todo a través de aquella que se encuentra en el Archivo del Ayuntamiento de Murcia, fundamentalmente las correspondientes a las relaciones entre platero y Concejo, lo mismo que otros archivos municipales. No menos importante es el Archivo Histórico Provincial de la Región de Murcia, que gracias a los protocolos notariales pueden hallarse numerosos datos referentes a la actividad económica y social de los artífices, tanto entre ellos como con el resto de la sociedad. A estas fuentes hay que sumar el Archivo de la Catedral con su completo repertorio de libros de cabildo, de libros de fábrica, inventarios etc…, así como los fondos de otros archivos eclesiásticos, principalmente los parroquiales y el diocesano, aunque no proporcionan todo lo deseable ya que se encuentra su documentación desaparecida en gran medida y los documentos.

A estas fuentes documentales debe de agregarse la información proporcionada por una bibliografía, tanto a nivel nacional como local, cuya valoración ya se ha realizado en los apartados antecedentes. Lógicamente la bibliografía local con sus estudios puntuales ha proporcionado una información, que aun siendo parcial ha sido de gran utilidad para nuestros estudios. Su aportación resulta es importante en cuanto proporciona datos y noticias sobre plateros, su vida y actividad, con los estudios de Agüera Ros y Candel Crespo. Asimismo, ha servido de guía en cuanto que se han estudiado algunas obras principales y relevantes. La bibliografía a nivel nacional, además de propiciar un conocimiento de la platería española, ha sido de gran utilidad para valorar la platería foránea que en tan buena medida se hacen presentes en Murcia. Ciertamente habría que poner los *Estudios de Platería* como una base fundamental tanto por su número de

trabajos como por las diferentes perspectivas que estos ofrecen, lo que los convierte en un repertorio de especial utilidad.

Bloque I: El oficio de platero

1. Aspectos generales

1.1. La platería murciana en el contexto español

La diócesis de Cartagena posee un rico e importante legado patrimonial que tiene en la platería uno de sus aspectos más significativos. Es cierto que no llega a alcanzar la relevancia de otros lugares, tales como Madrid, Sevilla o Córdoba, aunque no por ello la platería murciana deja de tener su protagonismo dentro del panorama nacional, al cual completa y enriquece con las peculiaridades y circunstancias propias de este antiguo reino, por lo que reclama una mayor atención y un mejor estudio. Desde la publicación de Sánchez Jara en 1950 hasta las recientes aportaciones emanadas desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, plasmadas mayoritariamente en la colección de *Estudios de Platería*, se ha resaltado que la platería murciana tuvo un papel especial en la historia y el arte del reino, tal y como se constató en las diversas exposiciones llevadas a cabo en los últimos tiempos. Gracias a ello la platería murciana ha sido reconocida y valorada positivamente, en especial aquella elaborada en el siglo XVIII. El interés de este siglo, sin embargo, no debe dejar de lado el papel que las artes decorativas y en especial la orfebrería tuvieron durante otras etapas y así resaltar su visión en todo su conjunto.

Aunque la historia de la platería murciana debe remitirse a la época de la Reconquista con Alfonso X, quien propició el establecimiento de sus orfebres en la ciudad, la Edad Media no representa un gran capitulo para la misma, a diferencia de lo que ocurre en otros territorios españoles, caso de la vecina Valencia[6]. La circunstancia de frontera durante toda la Baja Edad Media justifica sobradamente un panorama no muy

[6] Cuando se reconquistó la ciudad de Murcia, inmediatamente la aljama mayor fue consagrada como catedral bajo la advocación de Santa María. Para esta conversión, el templo tuvo que disponer de una serie de ornamentos de carácter sagrado que cumplieran con la función necesaria para un templo cristiano. Por ello, desde la primera misa celebrada en 1266 por el obispo de Barcelona Arnan de Gurb y por el de Cartagena, fray Pedro Gallego, el templo tuvo que contar con un mínimo ajuar para la Eucaristía. Si bien, éste pudo llegar procedente de tierras aragonesas, junto al obispo y al monarca. De hecho, en la narración del día 2 de febrero, se recoge como la procesión contaba con cruces, que bien podrían haber sido de plata, además, el rey Jaime I, ordenó que el nuevo altar habilitado en la mezquita fuera adornado para la ocasión, ver: A. MERINO ÁLVAREZ, *Geografía Histórica del territorio de la actual Provincia de Murcia*. Madrid, 1915, pp. 139-140. Con todo ello, a partir de ese momento las necesidades de la nueva catedral tuvieron que empezar a cubrirse con trabajos que posiblemente realizaran los orfebres del rey Alfonso X.

prometedor. Éste solo se despeja a partir del siglo XVI, cuando un nuevo horizonte propicia un cambio en la situación, incluso se da en este momento la verdadera configuración del gremio de plateros segregado de herreros y armeros, todo un síntoma de la nueva posición adquirida. En fin, una etapa que como en el resto de España debió de ser rica e importante, aunque de ella subsistente pocas evidencias, salvo algunas piezas de particular relevancia, en consonancia con una clientela eclesiástica potente. Este ascenso se mantuvo e incrementó a continuación con la llegada de la Contrarreforma, ratificando así lo que fue una circunstancia general en las demás tierras de España.

El Reino de Murcia, al igual que otros centros regionales y periféricos españoles, también participó del esplendor dieciochesco, tanto que llegó a protagonizar el periodo que hasta el momento ha sido más reconocido, indudablemente gracias a la presencia de nombres como Francisco Salzillo. A consecuencia de ello precisó de múltiples maestros, muchos de ellos procedentes de otras ciudades, una presencia foránea que está revelando una de las circunstancias más características de la platería existente en Murcia, el débito hacia otros obradores nacionales. En efecto, se comprueba con frecuencia que los grandes patrocinadores apostaron por los trabajos producidos en otros lugares y, por ello, el reino fue un importante receptor de piezas llegadas de distintas ciudades. En primer lugar, hay que destacar el Levante. Valencia representó desde la Edad Media un centro de actividad platera que extendió hasta Murcia su influencia, no solo mediante piezas que eran directamente adquiridas allí sino con la presencia de artistas valencianos llegados aquí, como Miguel de Vera, quien llegó a ser protagonista de la parte final del Quinientos. Valencia volvió a tener una gran incidencia en Murcia con el siglo XVIII, cuando de nuevo se ve la actividad de maestros levantinos en el territorio del antiguo reino, incluso en mayor número que durante la Edad Media o el Renacimiento. Por ejemplo, de San Felipe de Játiva vinieron los Esbrí, a los que más tarde se sumó Antonio Gozalbo. Al mismo tiempo se encomendaron piezas notables a maestros de la capital del Turia, especialmente a artífices de la relevancia de Gaspar Lleó y Ramón Bergón, que atendieron encargos significativos para la Catedral de Murcia y sus eclesiásticos. Igualmente importante fue la aportación cordobesa, que ya se hizo notoria desde el siglo XVII, aunque fue en el centuria siguiente cuando se hizo especialmente significativa, cosa nada extraña si se tiene en cuenta la difusión cordobesa por toda la Península. Al Reino de Murcia llegaron fundamentalmente a través de las ferias, en especial de la de Lorca, y se

introdujeron con una continua venta de alhajas, lo que les granjeó los consecuentes problemas con los artistas locales, reticentes a su presencia. Incluso se dio el caso de que alguno se instaló aquí, particularmente durante el Seiscientos, dado que Murcia ofrecía por entonces un mercado poco explotado y con mucho futuro por delante. Es el caso de Juan Bautista Herrera, quien realizó importantes obras para Lorca y Murcia, a donde fue llamado para hacer el tabernáculo y las andas de la Virgen de la Arrixaca por encargo del Concejo. Con Valencia y Córdoba también hay que considerar la aportación castellana. Desde luego, fue muy importante el papel de Toledo, entre otras razones por los vínculos eclesiásticos que permitieron recurrir en diversas ocasiones a los obradores de esta ciudad, como cuando se realizó la nueva custodia de la Catedral de Murcia en 1678 por Antonio Pérez de Montalto. También fue relevante la presencia de artífices de Cuenca, caso de Francisco Riojano, activo a mediados del siglo XVII y autor de numerosos trabajos entre otros una vara para la Catedral y diversos ornamentos para las parroquias murcianas. Por último, cabe considerar la contribución de la Corte, que se hace sentir en distintos momentos, abarcando incluso la platería más industrial de los siglos XIX y XX.

Por tanto, se hace patente que la platería de Murcia se enriqueció con aportaciones y contactos distintos, que en definitiva ponen de manifiesto un territorio de encrucijada abierto a múltiples direcciones y relacionado con diferentes centros de la platería española, además de otros lugares, puesto que no hay que olvidar la continua aparición de plateros italianos en el territorio, sobresaliendo entre todos ellos Carlos Zaradatti.

1.2. Marco geográfico

El gremio de plateros de Murcia tuvo su ámbito de actuación dentro de los límites que se correspondían con el antiguo Reino de Murcia, es decir, la actual Región de Murcia, más el sur de Albacete y zonas de Jaén y Alicante, que a su vez eran territorios pertenecientes a la diócesis de Cartagena, que incluso llegó a abarcar la actual diócesis de Orihuela, hasta que ésta se independizó en 1564. No obstante, la tardía conformación del gremio, su escasa influencia, al menos en unos primeros tiempos, y la competencia de otros centros plateros, hizo que el gremio murciano se circunscribiera a la propia capital y a sus alrededores más cercanos. Una actividad que incluso se vio limitada por la existencia de unos obradores satélites en Lorca, Cartagena y Caravaca, con la pretensión de esta última de formar un gremio independiente al calor del culto a la Vera Cruz y de

la reproducción que de la misma se efectuaban. Sin embargo, estos talleres regionales no eran más que unos obradores dependientes de Murcia, dado que de aquí se impartían las órdenes, por residir en ella los órganos de control y gobierno de la congregación; de hecho, en el capítulo primero de las ordenanzas de 1738 se advirtió que todos aquellos plateros del reino, tanto los de la ciudad como los de las demás villas y lugares, habían de someterse al control de las mismas.

1.3. Marco temporal

La platería de Murcia, como ciudad de fundación medieval, tuvo que tener su origen en esta época. Dicha fundación se remonta al dominio musulmán y durante este tiempo debió haber una importante orfebrería, teniendo en cuenta la significación histórica de la ciudad como capital de la Taifa de Murcia. Sin embargo, nada subsiste de entonces, por lo que es imposible hacer una valoración. Habrá que esperar a la Reconquista y a Alfonso X el Sabio para constatar las primeras noticias al respecto, que específicamente aluden a la entrega de tierras a sus orfebres en 1272, solo unos años después de la institución del Concejo, por lo que queda patente que el rey asentó a sus maestros en la capital para la atención de sus demandas y las del reino, de la misma manera que procedió en otros lugares como Sevilla. Evidentemente ello favorecería un desarrollo inicial de la platería que de alguna manera continuó en las siguientes décadas, aunque durante los siglos XIV y XV, la inseguridad derivada de la situación de frontera, la peste y la crisis resultante de todos estos factores hizo que se redujera el número de artistas, una situación que se intentó paliar con las ayudas fiscales concedidas por el Concejo, sabedor de la importancia del oficio y de la necesidad de asentar esta profesión en la ciudad. Frente a este escenario de la platería medieval, el siglo XVI supuso no solo la auténtica constitución del gremio murciano sino además el auge del oficio y el despertar del interés por este arte en la sociedad. Desde luego el Renacimiento fue una etapa brillante, aunque no quedan muchas obras de entonces, por lo que resulta difícil evaluar su envergadura. Particularmente interesante es el esplendor de la platería de finales del Quinientos y principios del Seiscientos, donde varios nombres propios, como Miguel Enciso, Alonso Cordero o la saga de los Portillo, focalizan la actividad creadora, claramente inspirada por el impacto de la Contrarreforma. El pleno desarrollo de ésta durante el siglo XVII propició toda una producción característica de la que dan testimonios ajuares como el de la Catedral y maestros como Felipe Abitable o Francisco Riojano.

Esta larga historia de la platería murciana culminó en el siglo XVIII. Una centuria especial dado que Murcia adquirió particular relevancia, manifestada con nombres como el Cardenal Belluga, el Conde de Floridablanca o el imaginero Francisco Salzillo. Más allá de la situación económica, con el sustancial comercio de la seda, así como con el despertar de una nueva sociedad, con grandes e importantes familias, el florecimiento de esta etapa se aprecia bien en la renovación que entonces conocieron las artes, que tuvieron en la platería uno de sus capítulos más interesantes. Por entonces, el gremio local apareció especialmente pujante, incluso contó con sucesivas ordenanzas en 1717 y 1738, además tuvo un numeroso grupo de maestros, frecuentemente de gran nivel, como los Mariscotti, los Grao o los Esbri. Durante este tiempo la plantilla de maestros plateros se completó y enriqueció con la incorporación de artífices foráneos, hasta italianos, como Carlo Zaradatti que venía de Milán y Francisco Jento, procedente de Sicilia.

El paso de las tropas napoleónicas, con lo que ello llevó aparejado, y la terrible peste que asoló la ciudad en 1811, llevándose por delante a plateros como Zaradatti, supuso un punto de inflexión que marcó el inicio de la decadencia de la platería murciana, que a pesar de contar con un número considerable de artistas durante todo el siglo XIX, no alcanzó el nivel artístico y social que había logrado anteriormente. La pérdida de relevancia geográfica del sureste peninsular y el ocaso de España a finales del siglo XIX vinieron a cerrar al arte de la platería en Murcia, que por entonces quedó principalmente reducida a la presencia de la familia de los Senac, Luis, Andrés y Santos. Éste perpetuó la tradición del obrador hasta 1948, fecha de su fallecimiento, cerrando así una larga historia conocida desde hace siete siglos, desde los días de Alfonso X.

2. Circunstancias legales y profesionales: el valor del arte de la platería

Los plateros murcianos, al igual que los maestros de otras ciudades y los artífices de otros menesteres, estuvieron agrupados en la característica asociación profesional que se conoce como gremio[7], la cual tenía por objetivo la defensa y control del oficio, a la vez que funcionaba como una cofradía puesta bajo la advocación del santo patrón[8]. Hay constancia de que a principios del siglo XVIII era denominado el gremio como el Arte de la Platería, como ocurría también con otros gremios y oficios en la ciudad de Murcia, caso del Arte de la Seda[9]. Esto, evidentemente, viene a denotar que el gremio no gozaba de una especial relevante posición y que todavía se mantenía en el carácter de oficio. No obstante, la cosa cambiará de inmediato. Las ordenanzas de 1738 hacen referencia a Colegio y Congregación, denominaciones que contaban con una mayor significación social y artística, o sea tenían implícitas unas connotaciones sobre la nobleza y la liberalidad del arte, en correspondencia con lo que se establecía en el resto del país y de toda Europa[10]. De este modo, Murcia se sumaba a una corriente general que se venía imponiendo desde poco tiempo antes, como confirma Barcelona, Zaragoza, Málaga y, sobre todo, Valencia, que tenía el privilegio con bastante anterioridad, desde 1672.

---

[7] En relación con la terminología que mejor define a los plateros salmantinos, ver: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *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. 26-28. Para el caso concreto de los plateros valencianos, ver: F. P. COTS MORATÓ, "De Arte y Oficio a Colegio: el título de Artistas para los plateros de Valencia", en J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M. J. MEJÍAS ÁLVAREZ (Coord.), *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, 2009, pp. 351-362.

[8] Durante la Edad Media la tónica común en Europa fue el agrupamiento en forma de cofradía: "La cofradía, tal vez la manifestación más típica del espíritu de asociación en la Edad Media. La cofradía admitía toda clase de fines, desde el auxilio y la cooperación en el trabajo hasta la unión para la defensa armada", ver: J. UÑA SARTHOU, *Las asociaciones obreras en España*. Madrid,1900, p. 124.

[9] Los maestros de la seda en Murcia emplearon en sus ordenanzas de 1753 el termino Arte Mayor de la Seda, ver: A.M.M. Ordenanzas del Arte Mayor de la Seda de 1753. Capítulo 1.

[10] Acerca de la liberalidad de las artes son de obligada referencia los estudios del profesor Belda, ver: C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia, 1993; C. BELDA NAVARRO, "Alonso Cano y la ingenuidad de las artes". *Archivo hispalense* nº 259-260 (2002), pp. 163-194; C. BELDA NAVARRO, "Sin Sciencia e noticia de las artes liberales", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 109-125. También, ver: M. FALOMIR FAUS, "Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 82 (1996), pp. 483-510.

2.1. Los orígenes del gremio

En el Reino de Murcia, a diferencia de lo que sucedió en el resto de la península, y por extensión de Europa, la mayoría de oficios dedicados a los menesteres artísticos no tuvieron una normativa que regulase su actividad hasta fechas muy tardías. Es decir, no existieron en principio unas ordenanzas que dispusieran el funcionamiento del oficio. Tal afirmación era una característica común entre aquellas artes que gozaban de un mayor reconocimiento; por ejemplo, escultores, pintores o tallistas estuvieron al margen de este control legal o, las antiguas normativas, fueron cayendo en desuso y, por tanto, dejaron de estar vigentes prácticamente.

Uno de los casos más sonados al respecto fue el de los pintores. Como documentó el profesor Torres Fontes, en 1470, dentro del despertar artístico que aconteció en el reino en tiempos de los Reyes Católicos se emitieron las ordenanzas de pintores. Éstas fueron redactadas por dos artistas, Pedro Martínez y Maestro Loys, y al igual que en el resto de las profesiones, estas ordenanzas vinieron a reflejar la necesidad de velar por el propio interés del arte[11]. A pesar de ello no fueron renovadas en las centurias sucesivas, hasta el punto de que fueron olvidadas. En gran medida ello se debió a la propia concepción que el artista tenía de sí mismo. Pintores y escultores, como ha indicado el profesor Belda Navarro, vieron en estos reglamentos una estructura que los reducía a meros artesanos, lo que les quitaba su condición como artistas libres que no estaban sometidos a lo mecánico[12]. En este sentido, ofrece también un buen ejemplo el caso de Francisco Salzillo y sus hermanos, en relación con las levas militares de 1743. El insigne escultor, sabedor de la nobleza de su oficio, alegó por mediación del arquitecto José Pérez su condición para evitar ser incluido en los censos[13].

---

[11] Al respecto del gremio de pintores en Murcia, estas ordenanzas contrastan con la escasa cantidad de datos y obras que se tienen acerca de ellos, sobre todo, en este periodo final del medievo, durante el cual, las grandes piezas son realizadas por artistas levantinos e italianos. Por otro lado, los diferentes personajes, nombrados todos por el profesor Torres Fontes, no aparecen diferenciados por su función, sino que se encuadran todos dentro del mismo grupo: pintores. J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida en Murcia durante el reinado de los Reyes Católicos*. Murcia, 1984, pp. 171-178.

[12] Carecer de una legislación gremial que les organizara y reglamentara les sirvió a los artistas murcianos, especialmente pintores y escultores, de excusa para evadir el pago de impuestos. Esta situación entroncaba perfectamente con sus ansias de nobleza y de posicionamiento como miembros de un arte liberal. C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las* artes… ob. cit., pp. 11-15.

[13] Ibídem, pp. 52-55.

Esta situación se plasmó también en otras profesiones artísticas de menor relevancia y presencia en al Reino de Murcia. Por ejemplo, los bordadores nunca tuvieron unas ordenanzas, ni tan siquiera un gremio que les aglutinara a todos bajo unas mismas características, de modo que pudieran defender sus intereses[14]. La ausencia de ordenanzas en la mayoría de trabajos, posiblemente también motivado por la escasez de personas dedicadas al mismo, pudo ser suplida por unas autorizaciones que emitiese el Concejo, como una especie de licencia para poder ejercer una profesión. Posibilidad que se ha apuntado para los pintores y que, ciertamente, puede hacerse extensible al resto de artistas[15].

A pesar de que había una ausencia generalizada de ordenanzas, así como una falta de actualización de las mismas, otros grupos si contaron con un reglamento ya desde comienzos del siglo XV. Carpinteros en 1394 y albañiles en 1401, fueron de los primeros en contar con ordenanzas, las cuales se hacían necesarias para garantizar la estabilidad y el control sobre las numerosas intervenciones que afectaban a la ciudad, entre ellas el mantenimiento de la muralla y el inicio de la construcción de la catedral gótica[16]. Con todo ello, estos se perfilaron como los primeros ejemplos que ofrecían un esquema a seguir para el resto de oficios en Murcia. En líneas generales, se plasmaron los organigramas del gremio, con los cargos y representantes, el proceso de acceso al trabajo y el control sobre la calidad de la obra, lo que por otro lado no era una novedad, según una tradición que ya llevaba funcionando en España y Europa bajo el mismo patrón desde el siglo XII[17].

---

[14] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 54-56.

[15] J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad en el siglo XVII*. Murcia, 1994, pp. 145-146.

[16] D. MANJOT, "Los trabajos de la construcción en Murcia en 1400: primeros enfoques". *Miscelánea medieval murciana* nº 6 (1980), pp. 11-56.

[17] Acerca de la bibliografía sobre los gremios en Europa y en España se puede citar un amplio abanico de publicaciones que abarcan un arco cronológico que vienen ya desde finales del siglo XIX. No obstante, por citar solo unos ejemplos entre los españoles, se pueden apuntar: A. RUMEU DE ARMAS, *Historia de la Previsión Social en España: Cofradías Gremios, Hermandades, Montepíos*. Barcelona, 1981; J. CORDERO RIVAS, "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en J. I. IGLESIA DUARTE (Coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media*. Nájera, 1998, pp. 387-400; J. D. GONZÁLEZ ARCE, *Gremios y cofradías en los reinos medievales de León y Castilla: siglos XII-XV*. Palencia, 2009; J. D. GONZÁLEZ ARCE, "Asociacionismo, gremios y restricciones corporativas en la España medieval (siglos XIII-XV)". *Revista de la Asociación Española de Historia Económica* nº 10

En lo que respecta a los plateros murcianos la situación resulta sumamente compleja, dado que en origen estaban vinculados a otros oficios y no lograron la independencia hasta el siglo XVI. En este sentido Murcia no fue muy diferente al resto de ciudades, donde todos aquellos que se dedicaban al trabajo del metal se agrupaban en un solo ente que compilaba por igual a herreros, armeros, cerrajeros o plateros, entre otros. Esta situación comenzó a cambiar con los armeros, los primeros en constituir un grupo independiente en 1469, tal y como se constata en la solicitud de confeccionar un pendón propio para el Corpus. Veinte años después se constituyen en gremio propio los herreros, aunque estos solicitaron al Concejo en 1502 la unión de todos los oficios del martillo y el metal bajo una misma compañía, circunstancia que pudo deberse a la necesidad de incluir a los armeros para mejorar la imagen de los herreros, profesionales peor vistos, y al incremento del caudal que la unión ocasionaría[18]. Estas pretensiones no fueron bien recibidas por los armeros, los cuales no dudaron en elevar una protesta al Concejo. En ella, los maestros Guillén y Alonso, en representación del resto de armeros, esgrimieron una serie de premisas por las cuales se negaban a esta unión. Básicamente este requerimiento se fundamentó sobre la posición social que venían ostentando, una honra y un orgullo basados en el arte de fabricar las armas que acompañaban a los príncipes y a la Iglesia, una imagen que se vería reducida y socavada en caso de unirse a herreros y cerrajeros, cuya condición era mucho menor[19]. El razonamiento fue aceptado

(2008), pp. 9-34. Para el caso concreto de Murcia, ver: J. D. GONZÁLEZ ARCE, *Gremios, producción artesanal y mercado: Murcia, siglos XIV y XV*. Murcia, 2000.

[18] J. D. GONZÁLEZ ARCE, *Gremios, producción artesanal*… ob. cit., pp. 53-54.

[19] "Nobles y muy virtuosos señores: Maestre Guillen, armero de armas blancas, e maestre Alonso, otrosi, armero, vezinos desta cibdad de Murçia, por sy e en nombre de los otros armeros e oficilaes del oficio del armería que usan e exerçitan el ofiçio e arte de las armas aplicado a la cavalleria, besamos las manos de vuestras merçedes, a los quales suplicamos plegan saber en como a nuestra noticia es venido que los herreros e çerrajeros desta dicha ciudad se an presentado en este noble consistorio e ayuntamiento e fecho relaçion a vuestras merçedes que ellos quieren fazer una compañia, bandera e pendon, segund que otros ofiçios en esta dicha çibdad lo acostunbran, con tanto que vuestras merçedes nos apremien a que nosotros entremos en so compañia e cofradia e contribuyamos con aquellos, so color que alegan que somos ofiçiales de martillo como ellos y que como tales oficiales de martillo devemos ser apremiados con aquellos contribuir, fazer compañia e confradia. En lo qual sy asi pasase nosotros resçibiriamos mucho daño e agravio e syn justiçia se abitiria e abaxaria la honrra e abtoridad de nuestro ofiçio tan alto e tan preeminente porque segund los establecimientos de las leyes, el principio de preeminençia de aquellas es el exerçicio de las armas, con las quales el ynperio esta ennoblesçido, adornado e fortaleçido segund que en los prinçipios y fundamentos de los derechos divinos y humanos se recuentran, el qual ofiçio de armería e exerçiçio de aquel es de tanta ecelencia que en las corte de los príncipes, triunfos e guerras e exerçitos, otra arte nin ofiçio non se halla mas preeminente, los quales, otrosy, muchos sirven e aconpañan al culto divino segund que todos los dicernen estante lo qual e las prerrogativas e preeminençias que en las dichas armas e ofiçio

por el Ayuntamiento, el cual adhirió en un mismo conjunto a armeros, coraceros, doradores, cotamalleros y ballesteros, sin necesidad de unirse a los herreros, con las nuevas ordenanzas presentadas en 1506 y con el deber de hacer pendón propio para acompañar al Santísimo durante el Corpus[20].

Por su parte, los plateros debieron estar asociados con los herreros desde el principio, pues cuando estos confeccionaron sus ordenanzas de 1489 las pusieron bajo la protección de San Eloy[21]. Pero, como sucedió con otros oficios del metal, buscaron su independencia, aunque, más tardíamente, a comienzos del siglo XVI. Los orfebres murcianos llevaron a cabo una primera intentona para crear una cofradía propia que tendría su propia imagen titular y, de hecho, proyectaron la ejecución de un busto de San Eloy con el cual participarían de forma independiente en la procesión del Corpus Christi. Sin embargo, el escultor encargado de elaborar la imagen se marchó con el dinero, suceso que impidió que los plateros creasen un gremio propio. Ante esta situación, el Concejo decidió que se agrupasen con los armeros, con quienes compartían una relevancia y un posicionamiento social más elevado que el que tenían junto a los herreros. Al poco tiempo, en 1504, los plateros, entre los que por entonces destacaba Francisco de Vitoria[22], iniciaron una nueva propuesta, para la que volvieron a ofrecer la elaboración de una

e arte militar de la cavalleria oviese de ser apremiado a fazer compañia con los dichos herreros, resçibiriamos e la dicha nuestra arte en gran cantidad se disminuyria e se abaxaria sy se oviese de poner a la ygual con el arte de los herreros e çerrajeros cuyo ofiçio e arte es de mucha menos condiçion que la dicha arte preeminente de las armas. Porque a vuestras merçedes suplicamos que proveyendo con justiçia e conformándose con los fueros, ordenanças de la cibdad de Sevilla, segund los quales esta dicha cibdad esta poblada, donde los dichos armeros como arte e oficio en sy nosblecido van armados junto al arca del Corpus Christi e pendon real. E non permitan nin consientan que el dicho ofiçio de herreros y cerrajeros se aya de igualar con el nuestro, ni el nuestro abaxar con el suyo, e sy ellos quisieren fazer pendon, háganselo a su parte, e nosotros a la nuestra haremos lo que lo merçed de vosotros señores ordenaren e mandaren segund nuestra posibilidad e facultad como sea servicio de Dios e de sus altezas e desta republica, yendo a contorno e derredor del arta del Corpus Christi e pendon real, armados en blanco a punto de guerra, en lo qual vuestras merçedes faran servicio a dios e a nosotros administrara justiçia", citado en: J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida en Murcia*… ob. cit. pp. 353-355.

[20] J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida en Murcia*… ob. cit. pp. 352-353.

[21] Es de sobra conocido que San Eloy era tanto patrón de herreros como también de plateros, ver: M. J. SANZ SERRANO, "Iconografía de San Eligio en la Europa medieval", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2011, pp. 257-271.

[22] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Sepan quantos (vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Murcia, 1996, p. 47.

escultura del patrón, petición que fue atendida por el Ayuntamiento, el cual les concedió un tiempo determinado para que cumplieran con su ejecución:

> "En el dicho ayuntamiento, en presencia de mi, el dicho escriuano, parescio, Luys Val de Arroniz, platero, y otros en su nombre e presentaron esta petiçion:
>
> Nobles e muy virtuosos sennores. Los oficiales plateros desta noble çibdad besamos las manos de vuestras merçedes, a las quales fazemos saber y dezimos commo en días pasados entre nosotros ovimos conçertado de hazer al sennor sant Eloy de busto para lleuar en la proçesyon del Corpus Christi cada vn anno, y ante desto fezymos relaçion a vuestras merçedes estando en su ayuntamiento, y les paresçio bien que se hyziese y proueyese mediante confradría, en tal conçierto que honrasemos el cuerpo de nuestro sennor, lo qual posymos por obra en que dimos vn ducado en sennal encargarse imaginario para que fiziese la dicha ymajen; e commo aquel se fue desta çibdad y los tienpos han seydo tales commo emos visto, no avido maliçia para poderse hazer; y porque ser esto, paresçe que vuestras merçedes nos hecharon en conpannia de los armeros, y por no aver aquel nosotros guardado a todos nos an prendado diciendo aver incurrido en çierta pena.
>
> Suplicamos a vuestras merçedes nos de lugar que tengamos nuestra conpannia para sy y cunplamos lo que hordenado tenemos, pues ya nuestro sennor fue executado e no de mas aparejo para lo poder hazer en la imagen nueua, tnemos de poner luego mano; y vuestras merçedes thengan por bien de mandarnos boluer nuestras prendas porque hazyendolo de la manera que los cuplicamos nuestro sennor dicho este seruido y nosotros resçibiesemos semejante merçed.
>
> Los dicho sennores conçejo ovieron por bien que hagan el dicho santo los plateros y que lo ayan fecho para el domingo de Pascua de Resurreçion que verna, y se obliguen de lo tener fecho para el dicho tienpo, so pena de mil marauedis…"[23].

[23] A.M.M. Actas Capitulares 1504, ff. 172v y 173r.

La necesidad por parte de los plateros de dirigir y controlar sus propios intereses estaba claramente vinculada con el auge del panorama artístico en la diócesis a comienzos del siglo XVI, el cual ya había comenzado a despegar desde la mitad del siglo XV. A los trabajos en la catedral habría que sumar los de otros grandes templos, como los de Orihuela, Yecla o Lorca, obras que precisaron de la necesaria dotación mobiliaria. Los herreros tuvieron su papel con el herrero Antón de Viveros al frente[24], pero también los plateros, que debían dotar a los templos de los objetos imprescindibles para la liturgia.

Sometidos, por tanto, en un primer momento al control de los herreros, posiblemente se tuvieron que adaptar a las ordenanzas que en 1489 publicaron los mismos. El primer aspecto fundamental de éstas eran que aglutinaban a cristianos, moros y judíos, teniendo que responder por igual ante las penas impuestas por quebrantarlas. En este sentido resulta curioso que una cofradía eminentemente católica integrara moros y judíos bajo la advocación de San Eloy, e incluso con el deber de cumplir con el culto y las funciones religiosas recogidas por las ordenanzas, entre las que se pueden citar el sufragio por los hermanos fallecidos[25]. No obstante, esos grupos, dentro del contexto de la expulsión de los judíos en 1492 y de los moros en 1502, acabaron por someterse a la práctica cristiana. Los promotores de dichas ordenanzas fueron los maestros Jufré de Biveros, Martín de Ayala, Domingo el Herrero, mestre Luis y Juan Ruiz, todos ellos herreros, lo que demuestra el escaso papel de los plateros, que constituían un minúsculo grupo cuya adhesión inicial no está documentada, a pesar de que en el siglo XV la presencia de plateros fue en aumento, aunque Sánchez Jara, llegó a apuntar que por entonces fueron escasos los plateros en Murcia, entre ellos el judío Frahim, activo en 1438 y autor de las primeras mazas de la ciudad, y el también judío Mosén Abendanis, que vivió a mediados de siglo[26].

A través de esta normativa consiguieron establecer un ansiado control en el oficio, asentando un reglamento que regulaba aspectos trascendentales como la competencia, la

[24] C. BELDA NAVARRO, "La obra de rejería de la catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia* nº 24 (1970-1971), pp. 207-234.
[25] J. D. GONZÁLEZ ARCE, *Gremios, producción artesanal…* ob. cit., p. 50.
[26] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, p. 19. No obstante, recientes estudios están sacando a la luz algunos nombres más. M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería y sus orfebres en la Murcia medievales (siglos XIII-XV)", en *Homenaje al Profesor Eloy Benito Ruano*, vol. II. Madrid, 2010, pp. 493-519.

materia prima, el acceso a la profesión, el control del número de personas dedicas a este menester, entre otros aspectos organizativos del gremio. No obstante, esta situación acarreaba una serie de inconvenientes, como el acomodamiento, la fijación de límites que impedían el progreso y la supervisión del Concejo para todas las operaciones[27]. En definitiva, los herreros, cuyo oficio había alcanzado ya la condición de un arte valorado, se reestructuraron y se pusieron a las órdenes del Consistorio, lo cual no era nada nuevo, dado que los Reyes Católicos incentivaron la formación de estas compañías como órganos que sirvieran para estimular la economía local sin salirse de sus postulados.

Durante el corto periodo en el cual los orfebres fueron trasladados bajo la legislación que regulaba a los armeros, se tuvieron que regir, salvo modificación desconocida, por las ordenanzas que estos últimos habían instaurado en 1469. En ellas, de las más avanzadas hasta la fecha, se hacía especial hincapié en aspectos tan básicos como el monopolio, asegurado frente a la injerencia extranjera por ejemplo mediante la instauración de mecanismos que impedían la creación de nuevos talleres, salvo que se superase un examen y se abonaran las tasas correspondientes[28].

Una vez que los plateros de la ciudad lograron formar su propio gremio -cuya fecha de inicio debe de ubicarse poco después de la demanda de 1504-, la lógica invita a suponer que redactaran algún tipo de normativa que regulase su profesión, incluso que siguieran el patrón establecido por sus antiguos colegas los armeros y herreros. No obstante, se desconoce si realmente esto llegó a plasmarse o no, dado que no aparece ninguna ordenanza de plateros en la recopilación llevada a cabo en 1695[29].

2.2. La formación del gremio y el peso de las ayudas fiscales

Al igual que sucedió en otras ciudades de la Península, este tipo de cofradías gremiales debían de constituirse en torno a un lugar, principalmente una iglesia o un convento, donde situarían su imagen, en este caso San Eloy[30]. En Murcia los plateros se

[27] J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida en Murcia*… ob. cit. pp. 91-101.
[28] J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida en Murcia*… ob. cit. pp. 347-351.
[29] La recopilación de 1695 incluye las ordenanzas de los oficios de los Tejedores se Seda, de Toquería, de Pasamaneros, de Cordoneros, de Tintoreros, de Corredores, de Albañiles, de Sastres, de Roperos y Calceteros, de Jubeteros, de Espaderos, de Alpargateros, de Zapateros, de Curtidores, de Molineros, de Panaderos, de Pasteleros, de Bodegoneros, de Mesoneros y la petición de los Torcedores se Seda.
[30] Numerosos son los estudios que han abordado como ha ido incrementándose el patrimonio de los gremios de plateros en distintas ciudades del país, ver: Entre las investigaciones más recientes se encuentra el

ubicaron en la calle homónima, en la feligresía de la Iglesia de San Bartolomé. En este templo tendrían lugar los actos de culto, las fiestas y todo lo relacionado con el gremio, cuyo patrimonio fue creciendo con el paso de los años, hasta el punto de que en el siglo XVIII encargaron a Francisco Salzillo una nueva talla de San Eloy[31].

El despertar de la orfebrería en Murcia, lejos de los casos aislados de periodos anteriores, debe ubicarse en la primera mitad del siglo XVI. Esta situación no vendría a plantear especiales preocupaciones en la ciudad, dado que la demanda de este arte era más bien escasa. En realidad, hasta ese momento la mayoría de encargos recaería sobre los levantinos[32]. Así, lo demuestra la custodia que para la Iglesia de Santa María de Lorca realizó, por encargo del obispo fray Diego de Bedán, en la Baja Edad Media el platero catalán instalado en Valencia, Mateo Danyo. También se puede citar un cáliz gótico de la segunda mitad del siglo XV perteneciente al ajuar catedralicio que tiene la marca de la ciudad levantina[33]. No es que fuera esto exclusivo de la platería, ya que se ve también en otros oficios artísticos como los bordadores, cuyos centros de referencia eran Jaén y Granada.

Solo a finales del siglo XV el Consistorio puso en marcha una serie de medidas para intentar paliar estas carencias, que también afectaban a otras grandes artes, como pintura y escultura. La reconquista total de la Península por parte de los Reyes Católicos cambió por completo la situación en el Reino de Murcia, que dejó de ser un puesto fronterizo, pasando de tierra de carácter militar a una nueva tierra de prosperidad, con lo que ello

---

ejemplo de Toledo. En esta ciudad los orfebres se instalaron en el Convento del Carmen, en cuya iglesia se encontraba desde al menos el año 1320 una imagen de San Eloy. En este enclave fueron incrementando su patrimonio, casi siempre vinculado con el decoro del retablo y la escultura. Allí también celebraban sus cabildos, el culto y las fiestas anuales, ver: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII: Patrimonio, Culto y Fiestas", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 183-197.

[31] J. C. AGÜERA ROS, "Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación de Plateros: de Salzillo a Pedemonte", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 27-32.

[32] Como ha precisado el profesor Pérez Sánchez, el prestigio levantino y la proximidad geográfica fueron dos características esenciales para entender la importante presencia de obras de arte llegadas de Valencia a los templos y conventos de la diócesis de Cartagena, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)". *Ensayos* nº 13 (1998), pp. 119-145.

[33] J. RIVAS CARMONA, "Cáliz", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 286; C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, p. 117.

suponía para la apertura del comercio y por ende de los oficios. Por su parte, el Ayuntamiento era consciente de la imperiosa necesidad de incrementar el prestigio de la capital de un extenso obispado, centro político, económico y religioso. Para ello puso en marcha una medida que ya había sido empleada con anterioridad, aunque destinada a otros grupos. El Concejo de Murcia tenía desde 1383, gracias a la decisión del rey Juan I, el privilegio real para instaurar exenciones y franquicias fiscales, por lo que la ciudad podía nombrar veinte excusados que estuvieran libres de todo tipo de cargas y pechos, incluso más allá de lo meramente económico. En principio, ello favoreció el asentamiento de personas vinculadas a los oficios de la guerra, como ballesteros, aunque posteriormente se amplió hacía otros campos, incluido el artístico[34]. Esta política de asentamiento dio un magnífico resultado, dado que ayudó al establecimiento en la capital del Segura de numerosos artistas a comienzos del siglo XVI, entre escultores, pintores y otros[35].

No obstante, en el caso concreto de los orfebres pueden encontrarse una serie de incentivos para el oficio ya desde tiempos de Alfonso X, monarca que fue muy consciente de las deficiencias de una tierra de frontera. Las primeras referencias documentales que nos indican la presencia de artífices plateros en el Reino de Murcia se encuentran en los repartimientos de tierra efectuados entre 1266 y 1273, una vez reconquistado el territorio e iniciado el proceso de repoblación cristiana[36]. En lo concerniente al reparto de tierras y los artistas, fue fundamental la estima del rey hacia los artífices. En concreto, hay que citar el caso de tres hermanos musulmanes que eran orfebres, Abrahem, Hamet y Mohamed, sobre los que el monarca tenía especial predilección, tanto por considerarlos necesarios para la economía de la ciudad como porque ya habían trabajado para él con anterioridad. A ellos les concedió en 1272 tres reales en la alquería de *Hudaxar*, que

[34] Las causas básicas que motivaron la implantación de las exenciones y franquicias fiscales de la ciudad de Murcia, en el periodo que comprende desde la reconquista de la misma hasta la toma de Granada en 1492 fueron: por un lado atraer a artesanos de otras zonas de la península, especialmente a ballesteros y oficios afines, y evitar que los ya presentes emigraran, dadas las especiales condiciones de una tierra de frontera y de su especial situación geográfica, ver: J. TORRES FONTES, *Estampas medievales*. Murcia, 1988, pp. 355-362.

[35] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "La colaboración municipal en la construcción de la Catedral (1512-1525)", en J. TORRES FONTES (Coord.), *Homenaje al profesor Juan Barceló*. Murcia, 1990, pp. 663-668.

[36] La política de repartimientos tiene como pilares básicos la organización y el deseo de controlar el desarrollo de una ciudad recién conquistada. A ella, hay que sumar numerosos privilegios y mercedes otorgadas por el rey Alfonso X a Murcia, ver: J. TORRES FONTES, *Presencia de Alfonso X el Sabio en Murcia*. Murcia, 1967, p. 17.

habían quedado libres tras el abandono de la tierra. Las diecisiete alfabas de esta alquería, sumadas a las treinta que les otorgaron en el extrarradio urbano, supusieron un reconocimiento al oficio que dichos hermanos desarrollaban y, sobre todo, un estímulo para que no abandonaran la ciudad[37]. Unas prestaciones que fueron en aumento en partidas posteriores con la entrega de otras tierras y con la exención del pecho de las propiedades[38].

El caso de los tres orfebres árabes no fue el único de esta primera etapa. Asimismo hay que señalar otros tres maestros cristianos, Simón, Guiralt y Juan, quienes también recibieron diversas tahúllas de riego[39]. Con respecto al primero de ellos, Simón, hay que incluir la distinción real que le otorgó propiedades en el camino a Lorca y la inclusión de unas casas en el barrio de San Lorenzo de Murcia, tal y como ya había hecho con él en Sevilla[40]. Esta última fórmula, ya empleada por el rey con el pintor Johan Pérez, revela la preferencia del monarca por este maestro orfebre, a quien favoreció especialmente.

Conforme a lo estudiado por la profesora Torres-Fontes Suárez, se pueden seguir citando otros orfebres, hasta un total de siete más, que dan como resultado un grupo de trece maestros vinculados al oficio, a los que se pueden sumar nueve personas más con profesiones afines, como ensayador, batidor de oro o maestro de moneda. Estos aparecen diferenciados dentro de la categoría de peón común en el organigrama socio-militar de la repoblación. Como peones mayores estaban, Pero Ferrer y Bernart Argenter, ambos

---

[37] "Esto es lo que mando el Rey dar a Abrahem et a Hamet et a Mahomad, sus moros orebçes, en la partida de los moros en la alcaria que diçen Huxadar. Sepan quanto esta carta vieren, como yo, don Alfonso, por la graçia de Dios, rey (…) por fazer bien et merçed a Abrahem et a Hamet et a Mohamed, mios orebçes, do les el real de Almohaçin, en que a vii alfabas, et el de Albiari en que a ii alfabas et terçia, et el de Aben Yzmel en que a ix alfabas menos terçia, que son por todas xviii alfabas. Et estos reales son en la parte de los moros del Arrixaca de Murçia et estan augados que aquellos moros cuyos fuerons son ydos de la terra. Et otrossi, les otorgo que auian xxx alfabas que Garçia Domínguez, mio notario et Johan Garçia, mio escriban, les dieron en la parte de los cristianos de Murcia por mio mandado. Et mando que lo ayan quito de todo pecho que moros deuen fazer. Mas este heredamiento les do en tal manera que ellos me cumplan el seruiçio que me an prometido segund die la carta que yo tengo firmada de letras de sus manos, et si non que lo pierdan et porque esto no uenga en dubda mande fazer ende esta carta seellada con mio seello. Dada en Çieça, viernes XVII días de Junio, era de mille et CCC et X annos". Citado en: C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Los orebçes del rey Alfonso X en Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 697-698.

[38] J. TORRES FONTES, *Repartimiento de Murcia*. Murcia, 1960, pp. 211, 224 y 231.

[39] Ibídem, pp. 200, 203, 211, 235 y 237.

[40] J. TORRES FONTES, *Documentos del siglo XIII*. Murcia,1969, p. 47; J. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Repartimiento de Sevilla*. Madrid, 1951, p. 305.

distinguidos con dieciséis tahúllas de tierra[41]. Con posterioridad surgen los nombres de Guillem Argenter, Hug Guillem y Bernat Guillem, siendo este último un gran propietario, dado que había comprado treinta tahúllas a Marín de Moncada. Estos nombres hacen suponer que o se habla de la misma persona o de la continuación del oficio de padre a hijo, lo que demostraría la consolidación del oficio en la ciudad del siglo XIII[42]. No obstante, el tal Guillem Argenter fue sustituido en la tercera y cuarta partición, como sucedió con un argenter llamado Jaime, indicativo de su traslado a otro lugar[43]. Completan la nómina un platero de nombre Ramón, beneficiado con poco más de nueve tahúllas, y un judío anónimo que su ubicó en el entorno de la Platería, en las casas del caballero Ferre Ladrón, entre las parroquias de San Bartolomé y Santa María. Éste aparece mencionado en la testificación de Pascual de Caparrós y de un molinero, vecinos que indican la presencia de un joyero judío en dicha vivienda[44].

Con esta serie de repartimientos de tierras por parte de Alfonso X a los orfebres musulmanes y cristianos ubicados en la ciudad, el monarca ofrecía un incentivo para la permanencia de los artistas, a los que también facilitaba la apertura de tiendas y obradores en sus viviendas. Estos estímulos, dirigidos a conservar e impulsar la actividad artesanal no se plasmaron con resultados inmediatos, dado que las condiciones, especialmente geográficas, impidieron un desarrollo constante y equilibrado. A estas circunstancias hay que añadir el escaso mercado que se ofrecía a los plateros, que sólo podían trabajar para una pequeña elite social, dado que la mayoría de la población dedicaba sus recursos al sustento diario. Por otro lado, la demanda se centró mayormente en los objetos derivados de las manufacturas de armamento. A pesar de todo, y tras el complicado siglo XIV, los maestros vinculados al trabajo de la plata y el oro se fueron asentando en la ciudad, en especial judíos, a los que se continuó ofreciendo franquicias fiscales, salarios y el pago de alquileres para continuar incentivando la economía. Ello derivó que entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, en lo que respecta solo a los judíos, aparezcan trece orfebres de los cincuenta y cinco artesanos censados en la aljama en 1394, cifra que se

[41] J. TORRES FONTES, *Repartimiento*… ob. cit., pp. 9 y 223.
[42] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Los orebçes del rey Alfonso X…" ob. cit., p. 700.
[43] J. TORRES FONTES, *Repartimiento*… ob. cit., pp. 135 y 136.
[44] Ibídem, pp. 46, 164, 227 y 228.

redujo a uno de treinta y ocho en el censo de 1413, ante las dificultades que se les fueron imponiendo y las predicaciones de Vicente Ferrer[45].

Especial incidencia tuvo para la economía murciana, por las ventajosas medidas que ofrecía, el privilegio ya citado que en 1383 Juan I concedió a la ciudad. Por medio de esta franquicia el Concejo podía eximir fiscalmente a veinte menestrales, lo que se presentaba como una herramienta verdaderamente atrayente para los maestros. En la primera relación de nombres, junto a las personas dedicadas al trabajo de las armas y de la caballería, grupo mayoritario en una tierra de frontera, surge el de Juan de Manzanera, quien actuaba como alhajero, profesión que puede vincularse con la manufactura de joyas y trabajos de metal[46]. Más adelante, ya entrados en pleno siglo XV, el platero Esteban Ferrer ocupó en 1430 la vacante dejada tras la muerte del esmaltador Diego Ruiz. La documentación relativa a su nombramiento como excusado revela claramente las intenciones que se buscaban con esta designación, intentando que el susodicho platero, ante sus ideas de abandonar la ciudad desistiera y permaneciera:

> "… Diego Royz, esmlatador, vezino de la dicha çibdad, vno de los veynte menestrales escusados della, era finado e que era necesario de tener otro escusado en su lugar por fenchir la contia de los dichos veynte menestrales; e por quanto Esteuan Ferrer, platero, es muy buen menestrel de su ofiçio e bien suficiente e sotil en él e tal que en la dicha çibdad non ha otro nin mejor e que se queria absentar desta çibdad e yr a morar e beuir a otras partes, e por ruego del dicho conçejo a quedado en la dicha çibdad, que seria bien de lo tomar e nombrar por vno de los veynte menestrales escusados de la dicha çibdad en lugar del dicho Diego Royz"[47].

La presencia de plateros dentro de la nómina de excusados se prolongó hasta el siglo XVI. Así, en 1562 figuraban tres de ellos, Marchena, Guevara y Ortiz, todos ellos

[45] L. RUBIO GARCÍA, *Los judíos de Murcia en la Baja Edad Media, 1300-1500*. Murcia, 1992, pp. 15-17.
[46] F. VEAS ARTESEROS, *Documentos del siglo XIV*. Murcia, 1990, pp. 222-223.
[47] Citado en: M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería…" ob. cit., p. 509.

afincados en la parroquia de San Bartolomé[48]. No obstante, fue en el siglo XV cuando la política proteccionista fue más intensa. Por ello, desde 1390 y hasta los primeros años del siglo XVI, se registraron noticias vinculadas a las ayudas destinadas a artífices plateros. Entre ellas se puede señalar la relacionada con el platero judío procedente de Granada Mose Abençidis. Éste había llegado en busca de los privilegios ofrecidos por la ciudad, sin embargo, una vez expirado el plazo, el arrendador que le había prestado las quince monedas que necesitaba en 1538 para pagar al Concejo reclamaba su devolución. El artífice, para evitar el pago, esgrimió ante el cabildo que la ciudad no tenía a otro platero que hubiera servido tan bien a la misma, sobre todo en la ejecución de piezas vinculadas al remate de las armas y objetos afines. A ello sumó su aviso de marchar en busca de un lugar donde se le privara del pago de impuesto si no encontraba el respaldo del Concejo de Murcia. Ante esta situación, desde el Ayuntamiento atendieron sus reclamaciones por considerarlo buen oficial y sabedor de su oficio, e idóneo porque no había otro igual, de modo que su hacer honraba a la ciudad. En consecuencia, el Concejo pagó los ciento veinte maravedíes al recaudador fiscal por el impuesto monárquico[49]. Un nuevo caso surgió en 1463, cuando al maestro Guillem recibió quinientos maravedíes para el mantenimiento de su vivienda, una ayuda al alquiler que le fue retirada tres años después ante la grave crisis económica que se vivía[50]. Años más tarde, en 1475, García Jiménez de Heredia tomó la decisión de marcharse a Lorca con su esposa; el Ayuntamiento para evitarlo le eximió de los impuestos municipales reconociéndole su vejez, su profesionalidad y su servicio[51]. Por último, un nuevo caso de platero incluido en la

[48] A.H.S. Expediente de Hacienda, Leg. 132, 5 de enero de 1562, f. s.n.

[49] A.M.M. Actas Capitulares 1439-1440, ff. 87v y 88r.

[50] A.M.M. Actas Capitulares 1463-1464, f. 46v y Actas Capitulares 1466-1467, f. 91v.

[51] "Que Garçia, platero, sea franco. Los dichos sennores conçejo dixeron que por quanto a su noticia es venido que Garçia Ximenez, platero, vezino desta dicha çibdad, se quiere yr e absentar della con su mujer e casa e se yr a beuir a la çibdad de Lorca, el qual es persona que cunple mucho a esta çibdad por ser buen oficial de su ofiçio commo para conocer las monedas de oro e de plata. Por esta razón ordenaron e mandaron al dicho Garçia Ximenez platero, que non se vaya de la dicha çibdad a morar a otras partes algunas nin salga de la dicha çibdad sin licencia e especial mandado del dicho conçejo, so pena de perder todos sus bienes. E mandaronlo asy notificar al dicho Garçia Ximenez, lo qual le fue asy notificado (…) E los dichos sennores conçejo fizzieron franco, libre e esento de yr a guerras nin guardas nin otras fazenderas del dicho conçejo para siempre a Garçia Ximenez, platero, por ser viejo e ser buen oficial de su ofiçio e aver seruido a esta çibdad". A.M.M. Actas Capitulares 1475-1476, ff. 55r y 60r.

nómina de excusados es el del maestro Alonso, quien era el único dorador de la ciudad a finales del siglo XV, lo que era motivo más que suficiente para evitar su salida[52].

Esta práctica tan habitual en Murcia durante el final de la Edad Media y el siglo XVI también se dio en otras ciudades de la Península, por ejemplo en Cuenca, donde Francisco Becerril estaba exento de pagar tributos, o en Zamora, donde los plateros intentaron en 1577 ser declarados exentos del pago de las alcabalas[53]. En conclusión, estas medidas fueron destinadas para atraer a los artesanos, especialmente en un primer momento a aquéllos vinculados con el trabajo de las armas, y una vez tomada Granada, con los artistas. A su vez evitaban la emigración que ocasionaba el vivir en una tierra de frontera.

2.3. La regulación de la profesión: las ordenanzas

El primer paso para la institucionalización de un gremio era la promulgación de unas ordenanzas que sirvieran para organizar todos los aspectos de la agrupación, con el fin de velar por el buen funcionamiento y la prosperidad del oficio. Primeramente, abogaban por la independencia del poder local, la regulación del acceso al trabajo, de las escalas del mismo, de la calidad del objeto y del nombramiento de una serie de cargos que defendieran los intereses de los asociados. En un segundo lugar, no menos importante, se definía la vocación asistencial y religiosa, con su participación en la vida social de la ciudad, con sus propias fiestas y con el cuidado de los miembros enfermos y de los familiares de los hermanos fallecidos. Por último, el aspecto económico, expresado con los impuestos gremiales. A grandes rasgos, los cuarenta y ocho capítulos de las ordenanzas del gremio de plateros de la ciudad de Murcia de1738, están enfocados hacia estas tres cuestiones: profesión, asistenciales-religiosas y economía.

La hermandad de plateros pudo disponer de unas ordenanzas desde los primeros años de su fundación, que a la luz de la documentación tuvo que producirse en torno al 1504-1505. No obstante, la hipótesis más probable, apuntada por el profesor Agüera Ros, es que los plateros murcianos se limitaron a seguir durante un tiempo las ordenanzas municipales a las que podían acogerse desde los Reyes Católicos todas aquellas

[52] A.M.M. Actas Capitulares 1495-1496, f. 127v.
[53] J. NAVARRO TALEGÓN, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*. Zamora, 1985.

profesiones que no tuvieran una regla propia, entre las cuales por el limitado número de artistas pudieron incluirse los orfebres[54]. Por otro lado, las ordenanzas hoy conocidas, las de 1738, no fueron las primeras, dado que, en febrero de 1717, el Concejo daba recepción de las disposiciones del Consejo Real de Castilla, que había aprobado las ordenanzas que un año antes habían enviado para su confirmación los plateros de Murcia:

> "Hizose relación de la Real Prouision de Su Majestad y señores de su Real y supremo Consejo de Castilla, su fecha en Madrid a veinteyuno de henero pasado deste año. Aprouando las ordenanzas establecidas por el arte de plateros desta Ziudad, con las limitaciones que expressa dicho Real despacho. Y hauiendolas oido, en su obedezimiento, acordó que para su observancia se publiquen en los sitios acostumbrados, dándose a los maestros de dicho Arte los traslados autorizados que pidieren para su buen gouierno"[55].

A su vez, éstas tenían su base en los acuerdos adoptados por los maestros en 1708. En esta fecha, como consecuencia de los desorbitados gastos con motivo de las fiestas en honor del nacimiento de Luis I de Borbón, los plateros acordaron una serie de medidas económicas destinadas a alcanzar una estabilidad y un fondo monetario común e igualitario, donde todos aportaran por igual. Por ejemplo, se fijó el pago de una tarifa semanal o la tasa por apertura de tienda, así como la instauración del arca del gremio, un lugar donde se depositaria todo el dinero recaudado, con el que se llevarían a cabo las acciones ordinarias y extraordinarias de la congregación[56]. En su mayoría eran medidas destinadas al control económico, aunque dentro de ellas ya se sentaban las bases para la organización del oficio. Además, la hipótesis de que fueron la base de las ordenanzas de 1717 concuerda con un poder de 1716 que los plateros concedieron a José de Liz Sánchez,

[54] No obstante, es reseñable que las ordenanzas municipales de 1536, aquéllas que derivaban de las de los Reyes Católicos, no hacían mención a los plateros, ni a su regulación ni al funcionamiento del oficio. Igualmente, en la recopilación de 1695, durante el reinado de Carlos II, tampoco fueron registrados los plateros, de los cuales sólo se precisa que no pueden poner bancos o mesas en la calle, bajo pena de Seiscientos maravedís. J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas en Murcia*. Murcia, 2005, p. 31.

[55] A.M.M. Actas Capitulares 1717, f. 16r.

[56] A.H.P.M. Not. 3897, ff. 73r y 75v.

para que ante la Real Chancillería de Granada y ante el Rey, suplicara la observancia de los acuerdos adoptados en 1708[57].

Ello coincide con la ausencia de referencias en la recopilación de 1695, lo cual puede confirmar que las primeras ordenanzas oficiales fueran las de 1717, de las cuales sólo se conocen algunos de sus capítulos gracias al pleito mantenido en 1734 entre Jacinto Fuentes y los fieles del gremio. Con esta situación, que para nada afectó a la organización y desarrolló del gremio, se llegó a las ordenanzas de 1738, que mejoraron notablemente las presentes, con un mayor número de capítulos que articulaban mucho mejor el desempeño de la profesión. Éstas, las de 1738, publicadas por el profesor García Abellán y más tarde estudiadas por el profesor Belda, nacieron con el deseo explícito de evitar el abuso y la tolerancia[58]. Dos aspectos que quizás derivaron del incumplimiento o desfase de las de 1717, característica común en otras ciudades[59]. El proceso para la publicación de las mismas se inició con la petición por parte del Arte de Plateros de Murcia a la Real Junta de Comercio y Moneda. En el memorial presentado, en el cual se expresaba el abuso y la tolerancia que se venía practicando sobre el gremio, se exponía la necesidad de constituir un nuevo reglamento acorde con los nuevos tiempos. Para ello, desde los plateros murcianos se propuso seguir como base las ordenanzas de los plateros valencianos, apenas emitidas cinco años antes. Circunstancia que tiene su base no sólo en la cercanía geográfica sino en que muchos de los plateros y artistas afincados en el Reino de Murcia durante el siglo XVIII provenían del Levante. No obstante, la Junta, que dio un mes para la elaboración de los capítulos, se inclinó por las ordenanzas del gremio de Granada[60]. Al parecer, las valencianas no resultarían muy idóneas, dada su ineficacia, dato que se puede comprobar con la petición de los plateros valencianos de unas nuevas reglas en 1761, muy poco tiempo después de las de 1733[61]. Finalmente, el dieciséis de

[57] A.H.P.M. Not. 3879, f. 31r y v.

[58] C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las artes*… ob. cit., p. 47.

[59] Los continuos cambios en las leyes referidas a la plata y el oro, sumados a la nueva estructura del Estado después de la Guerra de Sucesión, derivaron en una continua publicación de ordenanzas del gremio de plateros en las ciudades de la Península: Barcelona en 1732, Valencia en 1733, Murcia en 1738, Zaragoza en 1742, Pamplona en 1743, Bilbao en 1745 y Sevilla en 1747.

[60] C. BELDA NAVARRO, "Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia", *Boletín de Arte* nº 16 (1995), pp. 7-22.

[61] En Valencia se publicaron un total de tres ordenanzas en apenas setenta años, en 1691, actualizadas con la inclusión de nuevos capítulos en 1727; en 1732 y en 1761. Estas últimas dentro de un clima complicado que afectaba a la estabilidad de los asociados, principalmente por el elevado número de plateros: "… se han

marzo de 1738 fueron aprobadas y confirmadas por la Junta de Comercio, institución que tuvo que soportar la presión del gremio murciano, que hasta en dos ocasiones dio poderes en 1737, primero José Cunzio[62], de Madrid, y después a Andrés Donate o Donat, platero murciano, para que defendieran los intereses de la congregación en el juicio pendiente con la Real Junta sobre la concesión de las nuevas ordenanzas[63].

Las ordenanzas de 1738 rigieron la vida del gremio durante un largo periodo. Fue entonces cuando el viejo gremio medieval pasó a denominarse colegio y congregación del arte de plateros de la ciudad de Murcia, un nombre mucho más acorde con la corriente nacional, que a la postre lo único que hacía era diferenciarles de aquellos grupos gremiales que practicaban un trabajo más vil. Este cambio terminológico vino de la mano de una fuerte restructuración auspiciada por el esplendoroso momento que vivía el reino, la ciudad en particular y las artes en general. Todo ello se plasmó con un incremento de la demanda y como consecuencia un mayor rédito económico, a la par que el reconocimiento del individuo dedicado a este menester también alcanzó sus mayores cotas, aunque inferiores en comparación con otros centros.

La llegada al trono de España de Carlos III tuvo importantes repercusiones en lo referente a la legislación de todos los gremios de la Península, siendo especialmente importante en los plateros. El nuevo monarca introdujo una nueva concepción de las artes decorativas como instrumentos destinados a la función política, algo que sin duda deriva de su paso por Nápoles, donde las artes suntuarias gozaban de un mayor protagonismo. Este hecho estuvo ligado a la política centralista del rey, con la que pretendía canalizar la renovación de España para insertarla en el nuevo espectro europeo. De este modo, al tiempo que se creaban fábricas reales de cerámica, vidrio o tapices, y se introducían nuevos estilos que llevaban aparejados nuevas técnicas, se restructuraban legislativamente aquellos gremios anquilosados, que iban en contra de la Ilustración que

---

experimentado de algunos años á esta parte muchos abusos, è inquietudes, por causa de haverse creado tan crecido numero de Maestros, que en la Ciudad, y Reyno pasan de ciento noventa y cinco, que los mas carecen de medios para mantenerse, y se valen de los ilícitos de trabajar (…) y no se permitan abusos, ni inquietudes entre ellos, ni menos fabricar, ni comerciar con alhajas de Oro y Plata faltas de Ley, y falsas…", citado en: D. GARCÍA CANTUS, *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1983, p. 33.

[62] A.H.P.M. Not. 3891, f. 12r y v.

[63] A.H.P.M. Not. 2901, f. 226r.

estaba comenzando a impregnar todos los resortes del estado. En 1771 Carlos III aprobó las nuevas ordenanzas de los plateros madrileños, que no fueron sino unas ordenanzas generales para todas las congregaciones de plateros. En el título de las mismas se especificó que eran para todas las platerías de estos reinos, y en efecto así era. La primera parte de las mismas fue un intento del monarca por unificar toda la variada legislación de cada uno de los colegios de platería españoles[64]. El deseo centralizador tenía como objetivo limitar la capacidad de los gremios locales, restándoles autonomía, pretensión que no fue bien recibida por aquellas congregaciones de mayor entidad, como la sevillana, que vio como perdía su independencia en favor del poder central, de modo que no dudó en iniciar un pleito, que finalmente no llegó a nada. Por su parte, aquellas corporaciones más pequeñas y menos relevantes vieron en las nuevas disposiciones el medio para desprenderse de aquellos colegios de las grandes ciudades que sólo obstaculizaban su progreso[65].

De los cuatro títulos en los que se dividían las ordenanzas de 1771, los tres primeros, concernientes a la reglamentación del trabajo, el comercio de las piezas y el control del oficio, eran de obligada aplicación para todas las corporaciones. El primer artículo daba una serie de diecinueve premisas básicas para la organización del trabajo, empezando por controlar el acceso a la profesión, los requisitos para poner tienda, impidiéndoselo a aquéllos que no fueran maestros aprobados y que no estuvieran inscritos en el colegio de la ciudad donde pretendiesen abrir obrador. La ley de la plata seguía establecida en once dineros, mientras que el oro estaba en veintidós quilates. Por otro lado, pasaban a formar parte del grupo otras profesiones afines, como afinadores y lapidarios. Otros capítulos estaban destinados al marcaje, al dorado de las piezas, del engaste y el labrado de las alhajas falsas, y, entre otros, uno novedoso, la creación de grandes talleres de fundición, con los que se iniciara el trabajo en común, en lo que puede denominarse el preámbulo a la industria de los metales. El segundo artículo, dividido en veintidós secciones, estaba destinado a la regulación del comercio de la plata y el oro, desde el valor del metal hasta el control de aquellas piezas falsas, sin olvidar el celo existente ante los objetos que introducían los vendedores extranjeros y, sobre todo, el comercio entre ciudades, que

[64] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños: Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, pp. 155-183.
[65] M. J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991, pp. 118-119.

tantos problemas había generado. En definitiva, los capítulos tenían por objeto velar por la calidad de las piezas y por el correcto proceder del comercio, fijando especial interés en la verificación de las obras para evitar engaños y procesos que pudieran afectar a la garantía de las alhajas. Por último, el tercer artículo estaba dirigido a la vigilancia de los talleres y de las tiendas, cuyo control recaía en las visitas periódicas que debían de efectuarse para controlar el trabajo que en ellos se efectuaba. En definitiva, las ordenanzas de los plateros madrileños emitidas bajo la autoridad real en 1771 fueron utilizadas para extender el poder de la capital por todos los territorios de la corona, que veía en los antiguos reglamentos un sistema antiguado y atemporal en contraposición con la nueva situación europea y el centralismo borbónico.

No obstante, un nuevo ordenamiento no garantizaba su cumplimiento, como demuestra el hecho de que en 1805 se enviara, por parte del intendente general de Murcia a petición del colegio murciano, a todas las villas del reino una provisión para que se observaran y cumplieran las reales ordenanzas. En ella se focalizaba la atención sobre tres puntos. Primero acerca de las alhajas con falta de ley o falsas, con los consiguientes problemas para el vendedor y el comprador, poniendo el acento en aquellos individuos del arte que van a los pueblos sin llevar las obras reconocidas por el marcador. En segundo lugar, se alertaba de los robos en los templos o a particulares, de las ventas de estos hurtos y de la compra de las mismas por otros maestros. En último lugar se apelaba a los buenos y nobles artífices frente aquellos que descreditaban el oficio. También se lamentaban del escaso resultado ofrecido por los celadores en las villas, dado que durante el tiempo transcurrido entre la comunicación de cualquier irregularidad y la toma de decisiones en Murcia, el aludido podía marchar y evitar la sanción[66].

2.3.1. El arte de la platería: de aprendiz a maestro

El acceso al gremio de plateros, como el de cualquier otro oficio, estaba muy controlado y delimitado por parte de la propia agrupación, que mostraba mediante sus ordenanzas el celo que tenía para que el gremio no cayera en excesos numéricos y así pudiera existir un mercado suficiente para todos. Ello queda perfectamente reflejado en el hecho de que anualmente sólo podían ser examinados dos o tres aprendices. De esta

[66] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 432-434.

manera, la regla de 1738, aunque poco tuvo que variar el modo de proceder para la admisión de nuevos plateros, marcaba las pautas a seguir en el proceso de adquisición de la maestría. El ingreso en la profesión puede abordarse contemplando diferentes puntos: los documentos relativos a los exámenes, los libros de dibujo o los contratos para el aprendizaje entre otros, aunque desafortunadamente la ausencia de gran parte de este material limita la investigación.

2.3.1.1. El aprendizaje

La legislación relativa al aprendizaje era bastante rígida, como se ha dicho, motivada por esa visión cerrada y restrictiva del gremio. Los jóvenes plateros que quisieran iniciarse en el noble arte de la orfebrería debían de someterse a la instrucción de un maestro por un periodo indeterminado de tiempo al menos hasta la publicación de las ordenanzas, que lo fijaron en seis años. Durante el mismo el joven debía permanecer bajo la tutela del maestro, quien le ofrecía casa, sustento e instrucción a cambio del servicio que podía realizar el aprendiz. Una vez que se acordaban las condiciones de la formación, los padres o tutores del aprendiz realizaban un contrato con el maestro, la llamada carta de aprendizaje, en el cual se oficializaban los acuerdos adoptados. La documentación relativa a este particular es bastante abundante en el Archivo Histórico Provincial, sobre todo en lo que respecta a los siglos XVII y XVIII. Así, por ejemplo, se pueden encontrar entre un amplio espectro los contratos de aprendizaje de:

Fernando Ortiz con el maestro Juan de Baeca (¿Baeza?)[67]

Andrés Diez con el maestro Esteban Díaz Bravo[68]

Pablo Ruiz con el maestro González Eugenio[69]

Juan de Salinas con el maestro Francisco González de Figueroa (padre)[70]

Bartolomé Guillén con el maestro Pedro Navarro Carreño[71]

Lorenzo Guillén con el maestro Tomás García[72]

Juan de Ibernia con el maestro Tomás García[73]

[67] A.H.P.M. Not. 1726, f. 984r y v.
[68] A.H.P.M. Not. 1845, ff. 195v y 196r.
[69] A.H.P.M. Not. 1155, ff. 249v a 250v.
[70] A.H.P.M. Not. 2100, ff. 63r a 64r.
[71] A.H.P.M. Not. 943, ff. 41r a 42v.
[72] A.H.P.M. Not. 1845, f. 414r y v.
[73] A.H.P.M. Not. 1042, ff. 551v y 552r.

Pedro Rodrigo con el maestro Juan Luis de Almado, portugués[74]

Gonzalo Raya con el maestro Juan de Ribera[75]

Simón de Córcoles con el maestro Juan de Roa[76]

Juan Rubio con el maestro valenciano Lorenzo Avilés[77]

Salvador Sánchez Gabaldón con el maestro Gabriel Marcipe[78]

En estas cartas de aprendizaje, tomando como referencia la que en 1602 pone a Pedro Rodríguez como aprendiz en el taller del maestro Juan Luis de Almado, portugués, se mantiene en líneas generales la misma estructura. El padre, en este caso Francisco Rodrigo, natural de Alicante aunque residente en Murcia en la casa del regidor Pablo de Roda, dispone que su hijo de doce años de edad, Pedro Rodrigo, entre al servicio del maestro platero por un periodo de nueve años. El acuerdo establecía que en el transcurso de este tiempo el platero portugués debía de vestirlo, calzarlo y alimentarlo, dándole una vida razonable y saludable, ya tenía que velar especialmente por el cuidado de su salud, responsabilizándose de ofrecerle todos los servicios médicos en caso de enfermedad[79]. En algunos otros casos, incluso llegó a detallarse la serie de prendas y objetos que el maestro debía de darle al joven, como un vestido de paño nuevo, calzas, camisas, sombrero y zapatos, como recoge el contrato que pone a Fernando Ortiz a servicio de Juan de Baeca[80], o incluso, como aparece en el contrato entre Felipe Abitable y el aprendiz lorquino Alonso Pérez, espada y daga[81]. A cambio de estas prestaciones de aprendizaje, el novicio ofrecería un buen comportamiento, fidelidad, atención y obediencia al maestro.

El tiempo que el aprendiz pasaba bajo la jurisdicción del maestro era indistinto. Por ejemplo, el citado Pedro Rodrigo pasó nueve años tutelado en el taller. Otros, como Nicolás Felipe, entraron por ocho años en el taller de Bernabé de Heredia[82], o por cinco años, tiempo que estuvo Bernabé Monte con el maestro Diego Gaona[83]. Las fechas que

[74] A.H.P.M. Not. 1849, ff. 69v a 71r.
[75] A.H.P.M. Not. 1280, f. 178r.
[76] A.H.P.M. Not. 1650, ff. 190v y 191r.
[77] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 24
[78] Ibídem, p. 25.
[79] A.H.P.M. Not. 1849, ff. 69v a 71r.
[80] A.H.P.M. Not. 1726, f. 984r y v.
[81] A.H.L. Prot. 367, f. 203r.
[82] A.H.P.M. Not. 1978, ff. 8v a 10v.
[83] A.H.P.M. Not. 1541, f. 319r.

se vienen anunciando en cada uno de los contratos llevan a pensar que la edad en la cual el aprendiz podía pasar a ser un maestro independiente estuviera en torno a poco más de veinte años. En este sentido, un aspecto también relacionado con el tiempo que los aprendices pasaban en la casa del maestro, era el de la edad a la que se sumaban a su taller. No existía tampoco un tiempo preestablecido por el propio gremio, como documentan los ejemplos de Francisco Rosillo, que se formó en el taller de Francisco Riojano por dos años y medio con la veintena ya cumplida[84], o el de Bartolomé de Arévalo que al entrar al servicio de Luis de Lamas, se le presupone una edad imprecisa, mayor de catorce y menor de veinticinco años[85]. Más extremo es el caso de Fabián Martínez Pérez, que en 1637, con solo dos años y medio, fue tomado diez años por Francisco Riojano[86].

Era costumbre entre los plateros, a modo de una fuerte tradición hereditaria típica en las profesiones artesanales, que los hijos continuaran el oficio del padre y que por ello se instruyeran en el propio taller familiar, ya fuera con sus padres, sus tíos o sus hermanos mayores. Véase el caso de las sagas de plateros establecidas en el siglo XVII, como las de los Figueroa, los Roa o los Portillo. También hubo plateros que mandaron a sus hijos a formarse en otros obradores; por ejemplo, el maestro oriolano Pedro García envió a su hijo con el murciano Nicolás Esbrí Romero[87]. No obstante, otros profesionales, quizás por la naturaleza noble de este arte, enviaron a sus hijos a formarse como plateros. Ese es el caso de Pedro de Salinas, albañil de la ciudad de Murcia, que colocó a su hijo de diez años, Juan de Salinas, bajo la dirección del maestro Francisco González de Figueroa padre, por un lustro[88]; de José de Quirós, hijo del tejedor de seda Luis de Quirós, que se estableció junto a Agustín Aguilar, aunque al año el contrato quedó cancelado[89]; de Carlos Bravo, hijo del maestro sedero homónimo, o de Juan Beltrán, hijo de sastre que se formó posiblemente con Nicolás Martínez-Galarreta[90]. Asimismo, era común la llegada a los obradores murcianos de novatos llegados de otras localidades. Especialmente es reseñable el caso de los caravaqueños, cuyo importante centro motivó quizás el envió de

[84] A.H.P.M. Not. 1903, f 628r y v.
[85] A.H.P.M. Not. 2018, ff. 600r a 601v.
[86] A.H.P.M. Not. 1903, ff. 518v a 519v.
[87] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII.* Murcia, 1999, p. 108.
[88] A.H.P.M. Not. 2100, ff. 63r a 64r.
[89] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 67.
[90] Ibídem, p. 79.

jóvenes a la capital para formarlos mejor a cambio de que luego volvieran a la ciudad de origen, o quién sabe si como un medio de expansión por parte de los plateros de la ciudad de la Vera Cruz. De esta manera, el mancebo Juan Gil Ordonzo fue en 1645 al taller murciano de Luis de Lamar por cinco años[91], como ya había hecho algún tiempo antes Francisco Rosillo, marchando al taller del murciano Francisco Riojano[92]. Aun así, también los hubo que se formaron en Caravaca, como Antonio Navarro que lo hizo en el taller de Martín Fernández desde 1666[93]. De igual modo es constante la presencia de artistas de Caravaca en Murcia, caso notabilísimo es el de Luis de Córdoba, oriundo de dicha ciudad, aunque con evidentes lazos andaluces, que ya una vez formado se instaló en Murcia poco después de elaborar el importante encargo de un estuche relicario para la reliquia[94] .

No sólo procedían de la ciudad del noroeste los aprendices sino que también vinieron de otras villas y ciudades algunos individuos en busca de una formación. De Lorca, otro de los centros más importantes, salió en 1637 Alonso Pérez para formarse con Felipe Abitable[95], así como Melchor Rodríguez Moreira, quien en 1651 entró como aprendiz de Juan Mínguez[96], y de la cercana población de Librilla llegó en 1637 Nicolás de Torrecilla, quien fue tomado por aprendiz con diecinueve años por Miguel Enciso[97]. De fuera del reino también se desplazaron algunos jóvenes, como el ya mencionado conquense Fabián Martínez, a quien su padre, Pedro Martínez el Mayor, vecino de Valera de Arriba en Cuenca, dejó para ser instruido en 1637 por Francisco Riojano, natural también de Cuenca[98]. Aunque menos común, el camino inverso fue el que hizo seguramente Bartolomé Guillén, quien tras formarse con Pedro Navarro, continuó su carrera en Granada, donde tuvo tienda y obrador a finales del siglo XVII[99], o Pascual Esteve, que se afincó como maestro en Valencia[100].

---

[91] A.H.P.M. Not. 2019, f. 8v.
[92] A.H.P.M. Not. 1903, f. 628r y v.
[93] A.H.P.M. Not. 7255, f. 309r y v.
[94] VV. AA. *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, 1997, p. 30.
[95] A.H.L. Prot. 367, f. 203r.
[96] A.H.P.M. Not. 1701, f. 140r.
[97] A.H.P.M. Not. 1903, f. 77r y v.
[98] Ibídem, ff. 518v a 519v.
[99] M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa en Granada*. Granada, 1983, p. 190.
[100] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 111.

Mediante estas cartas de aprendizaje, el maestro platero tomaba la responsabilidad de enseñarle el proceso de producción dentro del campo de la platería, instruyéndolo en dicho oficio para que en un futuro pudiera ejercerlo por su cuenta. Este magisterio diario sería la base fundamental de la enseñanza, dado que acostumbrados desde pequeños a un solo oficio diario se hace más que comprensible que adquirieran las habilidades oportunas en el mismo. Empero, los plateros fueron considerados unos artistas ilustrados, con grandes conocimientos en escritura y lectura, así como en dibujo[101]. Ello ha llevado a reflexionar acerca de si pudo existir otro tipo de enseñanza en el taller, a raíz de algunos documentos inventariados en la propiedad de diversos plateros. En los bienes aportados por Francisco Ortiz al matrimonio con Catalina Jiménez se hace mención a unos papeles de dibujo de Roma por valor de dos ducados[102]. Igualmente García Linares contaba entre sus objetos con una docena de cartones, quizás modelos o diseños, y Miguel Blas poseía libros de registro y del oficio. Serían, tal y como señaló el profesor Agüera Ros, repertorios ornamentales que además de servir para la propia producción fueran también destinados a la instrucción de los novicios[103].

Entre el aprendizaje y el examen que daba acceso a la maestría, había un escalón intermedio, que era el de oficial, posición de mayor rango que era alcanzada una vez que el discípulo contaba con un proceso instructivo ya completado. El proceso entre una etapa y otra no quedó definido hasta 1717, cuando de los siete años necesarios antes de examinarse dos estaban destinados a ejercer como oficial. Una diferenciación que se volvió a perder a partir de 1738. El oficial contaría con una posición más privilegiada a la vez que su peso y responsabilidad en el buen funcionamiento del taller era mayor. Hay que precisar que no todos los oficiales acababan haciendo el examen, posiblemente por ausencia de capacidad o por falta de recursos para emprender una vida lejos del maestro.

La situación del aprendiz en el taller no siempre era favorable, incluso los problemas diarios de convivencia podían acarrear el fin del contrato, y aunque no es lo común, en el siglo XVII existieron algunos procesos al respecto. En 1640, tres años después de aceptar a Ginés de Vargas, el maestro Miguel de Enciso renunció a continuar

[101] M. V. SANTIAGO GODOS, "El dibujo para obras suntuarias", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 537-552.
[102] A.H.P.M. Not. 684, f. 410r.
[103] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., p. 33.

con su aprendizaje[104], que Vargas prosiguió con Francisco Riojano[105]. Poco después, el oriolano afincado en Murcia, Luis de Lamar, rechazó a Bartolomé de Arévalo, a quien había recogido apenas un año antes[106]. A pesar de estos dos ejemplos, el más flagrante es el de Francisco Díaz de Abellán, quien a los meses de ser aceptado con Domingo de la Hoz y Ribera, fue expulsado anulándose y revocándose el acuerdo firmado por cinco años, dada su actitud negativa y la ausencia constante al taller[107]. Igualmente hubo algún caso de oficiales que se habían formado en un taller pero marcharon a otro, lo que generaba ciertas controversias, como sucedió con Francisco Navarro, que dejó el taller de Juan Esbrí por el de José Saura, que casualmente poco después fue denunciado por el gremio por vender hebillas faltas de peso[108].

Las ordenanzas de 1738 no alteraron en gran medida el desarrollo habitual del aprendizaje, aunque si establecieron una serie de criterios cuyo cumplimiento era obligatorio[109]. Primeramente, para impedir el fraude y el engaño, ningún maestro podía recibir un aprendiz sin antes dar la debida cuenta al gremio del individuo al que acogía, para que los veedores, constituidos en una junta de admisión, pudieran en el plazo de un mes comprobar los antecedentes del mismo, especialmente los referidos a la honradez de su familia, limpieza de sangre y su conducta[110]. El incumplimiento de este requisito estaba penado con veinte mil maravedís. A este respecto, en 1758 se registró un problema con el platero Andrés Donate, cuando el mayordomo, el secretario, los fieles y el marcador, cargos que por aquel entonces ocupaban Andrés Jiménez, Antonio Ruíz Funes, Rafael Proens, Nicolás Galarreta y Antonio Grau, otorgaron poderos para que Andrés Ferrer y otros procuradores continuaran con la denuncian interpuesta un año antes contra Donate, quien recibió en su tienda a un aprendiz por más de cuatro años sin haberlo comunicado

[104] A.H.P.M. Not. 1652, f. 13r y v.
[105] A.H.P.M. Not. 1897, ff. 256r a 257v.
[106] A.H.P.M. Not. 2019, f. 560r y v.
[107] A.H.P.M. Not. 1337, ff. 142v a 143v.
[108] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 251.
[109] Los criterios de las cartas de aprendizaje no sufrieron grandes cambios durante el siglo XVIII, siendo sólo el paso a seis años de tutela la única diferencia con el siglo anterior, como reflejan los casos de Agustín Martínez, a quien su madre al enviudar lo pone bajo el servicio del platero Bartolomé Vigueras, ver: A.H.P.M. Not. 3416, f. 214r y v.
[110] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 29. "… para preaver los Incombenientes, que se han experimentado en la recepzion de aprendices de este arte averiguar la vida y costumbres, asi de estos, como de sus Padres, para que sus maestros (…) tenga la seguridad y satisfaczion que corresponde…".

a la congregación, incumpliendo con lo dispuesto en las ordenanzas[111]. Esta misma situación se repitió en 1762 con el maestro instalado en Cartagena José Benedicto, que recibió aprendiz sin seguir las formalidades y precauciones establecidas en el capítulo veintinueve de las ordenanzas. Para resolver esta cuestión, Francisco Quesada, Ignacio Casas, José Vigueras, Nicolás Martínez y Antonio Grao, mayordomo, fieles, marcador y secretarios del colegio de plateros, otorgaron su poder al platero portuario Alfonso Vigueras, a quien nombraron representante del gremio en Cartagena, y persona encargada de velar por el cumplimiento de las ordenanzas[112].

Dentro de la nueva regla también quedaba establecido el periodo de seis años, rebajando en uno el establecido en 1717, como el tiempo fijo que debían de pasar los mancebos en el obrador. Por ello era muy importante anotar la entrada en el taller, para que una vez que el joven aprendiz decidiera examinarse se pudiera contrastar si había cumplido con el periodo indicado. Estos datos quedaban recogidos en el registro de aprendices, una documentación que también servía para controlar que ningún maestro tuviera a su servicio otro aprendiz si no habían pasado cuatro años desde la llegada del primero.

Por último, también se regularon dos aspectos básicos. El primero referente al despido, pues ningún novicio podía ser aceptando en otro taller sin antes haberse valorado por el gremio que motivos le condujeron a la expulsión por parte de su maestro, por tanto ningún platero podía recibir a un aprendiz que hubiera trabajado en otra tienda[113]. En segundo lugar, se ponía coto a la inferencia forastera, uno de los mayores problemas a ojos del gremio. En este sentido, las ordenanzas no permitían la entrada de aprendices extranjeros en los talleres murcianos si no venían provistos de un documento redactado por el gremio de plateros de su ciudad que explicase su situación y los motivos de su salida[114].

---

[111] A.H.P.M. Not. 3687, ff. 169r a 170v.

[112] A.H.P.M. Not. 3691, ff. 45r a 46v.

[113] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 30. "… no le ha de poder recibir otro ningun artífice Platero aprovado sin que se haga primero averiguazion con los fieles veedores…".

[114] Ibídem. Capítulo 31. "… ordeno y mando que ningun artífice de la congregacion pueda admitir en su casa ni obrador, para trabajar ni en otra forma aprendiz ni mancevo alguno que haia estado con otro platero (…) si no llevare permisión de los que fueran cauezas de la Plateria del lugar o pueblo donde huvieren estado trabajando…".

Tan sólo a finales del siglo XVIII se advierten ligeros cambios en el contrato de aprendizaje, como refleja el que ponía a Mariano Verguer de Villafranca, procedente de Játiva e hijo de Esperanza Villafranca, quien al enviudar acordó con Juan Esbri, platero de Murcia cuya saga procedía de la citada ciudad levantina, que su hijo pasará ocho años como su aprendiz. Entre las novedades de este acuerdo, la madre, o en su defecto su hermana, debía de ocuparse de repuntar y remendar la ropa de su hijo. También se estipuló una cuantía de cincuenta pesos por cada año anticipado que el citado aprendiz abandonase el taller[115].

En definitiva, una vez que había quedado rubricado el acuerdo entre el maestro platero y el padre, madre o tutor del solicitante, y especificadas las condiciones, el maestro debía de darle manutención y enseñanza, mientras que al joven permanecía en el taller instruyéndose y a las órdenes de su maestro. Con él mantendría una estrecha relación, prácticamente paterno-filial, y pasaría a ser uno más de su familia, hasta convertirse en algunos casos en el esposo de sus hijas.

2.3.1.2. El examen de maestría

El examen de maestría constituyó en cada gremio uno de los trámites fundamentales para el control de la profesión, lo que a la postre supuso el mecanismo de regulación de la vida laboral de la ciudad. Su importancia queda perfectamente reflejada en las sanciones que se impusieron a quienes osaban ejercer un oficio sin estar examinados. A su vez, mediante el examen se controlaba a todo aquel que llegara nuevo a la ciudad, aunque estuvieran examinados en otro lugar; así, en el caso de los confiteros murcianos, y también en el de los plateros, debían examinarse nuevamente para trabajar en la ciudad del Segura[116]. Aprobar el examen confirmaba el ascenso a la maestría y la culminación satisfactoria del proceso de aprendizaje, que como se ha visto ocupaba un largo tiempo. A grandes rasgos, el candidato, tras elaborar su solicitud, debía de afrontar una serie de cuestiones teóricas y prácticas, dirigidas a mostrar sus aptitudes y capacidades para el oficio de orfebre. Al examen se presentaba previa solicitud y pago de la tasa, que a mediados del siglo XVIII estaba en cincuenta pesos. En ocasiones, como sucede con Antonio Ruiz Funes, otros plateros, en este caso su suegro Nicolás Martínez, avalaban al

[115] A.H.P.M. Not. 2361, ff. 460r a 461v.
[116] A.M.M. Ordenanzas de Confiteros de 1732. Capítulo 7.

aspirante si éste no podía hacer frente al pago completo del impuesto. Funes solo hizo entrega de doce pesos y por ello tuvo que apoyarle su padre político, que dijo de él ser una persona honrada que reintegraría todo lo restante si se le ponía a fianza el dinero que le quedaba por entregar, condición que aceptó el secretario del gremio[117]. También salió otorgando carta de fianza en favor de Nicolás Esbrí, su suegra Florentina Ramírez[118]. Por otro lado, hubo quien tuvo que recurrir a la justicia para poder ser examinado, como sucedió con Andrés Jiménez de Cisneros, quien tras reclamar fue examinado por Galarreta, Jiménez y Cisneros, para quienes tuvo que hacer un salero de plata[119]. Otro que también se quejó en 1738 al Ayuntamiento fue Agustín Martínez Borgoñoz, porque al parecer el gremio no le admitía a examen, dado que hasta la publicación de las nuevas ordenanzas los exámenes quedaron paralizados[120].

Para controlar que todo el proceso se realizase con legalidad y supervisión, la congregación se valió de la figura de los examinadores, cuyas funciones eran las de comprobar los requisitos de aquéllos que pretendieran acceder al gremio: "… teniendo la Inteligencia e Idoneidad suficiente o los reprueuen sino los allaren capaces de Exercer este arte…"[121]. Los examinadores, elegidos entre los miembros de la agrupación por ser buenos entendidos en el ejercicio, debían de jurar fielmente la responsabilidad de su cargo. Anualmente los examinadores sólo podían hacer la prueba a dos o tres mancebos, lo que pone de manifiesto la capacidad del método para evitar el exceso de plateros en la ciudad y en el reino, dado que las ordenanzas reflejan cuotas diferentes para Murcia y el resto de localidades, por ejemplo, Pedro León de Laborda y sus hijos Esteban y Antonio, examinados en 1780, 1785 y 1794 respectivamente, solo pagaron la mitad al proceder de Caravaca, advirtiéndoseles que en el caso de querer abrir tienda en Murcia debían de pagar la cantidad restante[122]. No obstante, independientemente de la procedencia y el destino, todos debían de presentar una serie de documentos preliminares, cuya aceptación derivaba en el examen. Así, el aprendiz u oficial tenía que exponer un memorial con la

[117] A.H.P.M. Not. 2436, f. 110r y v.
[118] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 93.
[119] Ibídem, p. 175.
[120] A.M.M. Actas Capitulares 1738, f. 107v.
[121] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 3.
[122] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros entre los siglos XVIII-XIX". Clavis nº 9 (2016), pp. 79-83.

justificación de su vida, fama y costumbres, con las pruebas que demostraban: "… ser hijo de christianos viejos limpios de toda mala raza; y que no han sido castigados por el Santo Tribunal…"[123]. Una vez que estos requisitos eran aceptados por los veedores, el marcador, el mayordomo y el secretario, se señalaba una fecha para que el pretendiente fuera a la casa del mayordomo, donde los examinadores procederían con el examen.

La prueba estaba dividida en dos partes, una teórica y otra práctica. Primeramente, el aspirante debía de demostrar sus conocimientos en relación con la plata y el oro, las leyes, sus valores, las divisiones y subdivisiones de quilates y granos en el oro, y de dineros y granos en la plata, las aleaciones y todo lo que tiene que ver con el marco. Si el candidato optaba también a artífice de oro, además tenía que responder acerca de las piedras finas, como diamantes, rubíes y esmeraldas. Una vez superada esta primera parte, y tras responder las formulaciones de los examinadores, a las cuales se podían sumar las del resto de cargos del gremio, el oficial debía de pasar a demostrar sus dotes artísticas. Esta segunda prueba estaba a su vez diferenciada en dos. Primero debía de hacer un dibujo de alguna pieza de orfebrería, el cual plasmaría en un papel suelto, así como en el libro de aprobaciones. Por desgracia, la ausencia del archivo del gremio impide conocer este riquísimo documento, que en otras ciudades representa un testimonio vital para conocer la valía del examinado y por ende la historia del gremio en esta parcela tan importante de su organización[124].

El dominio del dibujo constituía un elemento trascendental en la formación de un platero, a la vez que suponía el elemento diferenciador con el resto de artesanos, lo que le permitía ser reconocidos como verdaderos artistas[125]. En el caso de Murcia, hasta la fecha, sólo se conoce un dibujo en los fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia, en el cual se representa una corona imperial. Sobre él ha trabajado la profesora Torres-Fontes Suárez, quien ha aclarado que no se trata de uno de los dibujos destinados a adquirir la maestría sino que se corresponde con un diseño de la década de 1780 vinculado a una de

[123] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 32.
[124] F. P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004.
[125] V. MÉNDEZ HERNÁN, "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 286, 298 y 299.

las coronas que se realizaron esa década para la Virgen de la Fuensanta[126]. Este suceso deja patente como los plateros debían de elaborar sus dibujos como paso previo para la materialización de la pieza y, por ello, suponía un ejercicio clave del examen para alcanzar el escalafón final. Por ejemplo, Juan Ortiz hizo para Alguazas un cáliz y una custodia conforme al dibujo que mostró, que incluían zonas de cristal[127]. No obstante, la culminación del examen llegaba con la materialización de la pieza dibujada. El aspirante a platero debía de hacer en casa de alguno de los veedores la referida alhaja, que el mayordomo, una vez hecha, presentaba en la primera junta ante el resto de hermanos de la corporación.

Finalizadas todas las fases del examen, el postulante, en caso de haber sido considerado apto para el ejercicio de la profesión por la mayoría de los votos de los referidos miembros del gremio, debía de pagar unas tasas de matrícula, que eran de veinticinco pesos para los plateros del reino y de cincuenta para los de la ciudad, un impuesto que quedaba reducido a la cuarta parte en el caso de ser hijo de platero. Si, por el contrario, los examinantes no lo estimaban preparado, se le daba la oportunidad de pasar seis meses en el taller del algún maestro con el objeto de que perfeccionara sus capacidades. Una vez aceptados, pasaban a tomar asiento con voz y voto como el resto de miembros, previo juramento de las ordenanzas. A su vez, si deseaban abrir tienda en la ciudad, era obligatorio comunicar al Ayuntamiento su aprobación para que le permitieran instalarse, nuevamente previo pago de la correspondiente suma[128].

La validez del examen, así como el proceso de limpieza, quedaba refrendado con la promulgación de la carta del examen del arte de la platería en favor del aspirante. Gracias a este documento legal se conocen como fueron algunos de los exámenes realizados en Murcia durante el siglo XVIII. Por ejemplo, Nicolás Tarragón hizo en 1731 una caja de plata[129], y Bartolomé Vigueras, pretendiente de oficial de oro, en 1732 tuvo que elaborar un anillo con una esmeralda sola y con el oro de ley de veintidós quilates, ejercicio que

[126] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 541-551.
[127] A.H.P.M. Not. 528, f. s.n.
[128] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 32. "… pero el que, precedidos todos los referidos requisitos saliese aprobado siendo para residir en la Ziudad de Murcia ha de pagar cincuenta pesos de a ocho reales de plata antigua y el que fuera para el Reyno veinte y cinco pesos de la propia moneda…".
[129] A.H.P.M. Not. 3273, f. 3r y v.

fue controlado por Antonio Mariscotti[130]. La misma pieza fue ejecutada por Ignacio Casas un año más tarde[131]. Por su parte, los oficiales de plata Antonio Grau y Juan Martínez, quien llevaba de oficial más tiempo del estipulado, tuvieron que confeccionar en sus exámenes de 1735 un cáliz de plata[132], mientras que Luis Martínez Baquerizo, natural de Orán, que también había ejercido de oficial más tiempo del requerido, en el mismo año llevó a cabo un puño de espadín a la ley de once dineros[133]. Como se ha indicado, los aspirantes de otras villas del reino debían acudir a Murcia para examinarse y poder abrir sus negocios fuera de la capital, como hizo en 1780 el caravaqueño Pedro León de la Borda, quien presentó la memoria previa, destacando sus vínculos familiares con el oficio, el tiempo que ya había ejercido, así como la limpieza de su sangre. Una vez que fue aceptado respondió a las preguntas formuladas por los cargos de la corporación en la casa del marcador, relativas a la profesión, ligaciones, aleaciones, leyes, valores o divisiones, cuestiones que se completaron con el dibujo y hechura de una cuchara a la francesa, que quedó presente en el Libro de Aprobaciones del gremio[134]. Con todo ello, el examen de maestría era un método muy bien articulado y a su vez controlado para evitar el fraude. Por este motivo se crearon los libros de exámenes, en los cuales se anotaba toda la evaluación. Además, los examinadores se enfrentaban a una pena de tres mil seiscientos maravedís en el caso de ofrecer cualquier información al examinado[135].

En ocasiones, aunque las menos, también hubo suspensos, como el de Agustín Aguilar en 1750, a quien le mandaron dibujar y a hacer una sortija de oro, prueba que no superó. Por este motivo un grupo de plateros, a cuya cabeza estaba su padre, el también maestro Blas Aguilar, acudieron al Corregidor, que remitió a este grupo a la directiva del gremio. Sin embargo, ésta volvió a certificar el suspenso, y el litigio se trasladó a instancias mayores, otorgando poderes la congregación a los hermanos de Ruiz-Funes para que llevaran la cuestión a la Corte[136].

---

[130] A.H.P.M. Not. 3274, f. 7r y v.
[131] Ibídem, f. 13r y v.
[132] A.H.P.M. Not. 3275, f. 211r y v; f. 215r y v.
[133] Ibídem, f. 182r y v.
[134] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 80-81.
[135] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 33. "… sin que a los examinadores sea licito de hazer ni de los que los examinados han de responder bajo la pena de tres mil y seiszientos maravedís…".
[136] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 67.

2.3.1.3. Jacinto Fuentes Esbrí y su ingreso en el gremio de plateros de Murcia

El acceso al gremio de plateros de Murcia, y por tanto al ejercicio del oficio, no estaba exento de problemas, sobre todo en el momento en el que algún forastero intentaba entrar en la corporación murciana. Como ya se ha mencionado, los artistas extranjeros despertaban un excesivo recelo entre los plateros murcianos, a pesar de que muchos de los mismos provenían de otros lugares. Es por ello que se les sometía a un control mucho más riguroso para confirmarlos aptos para trabajar en la ciudad. El capítulo veintiséis de las ordenanzas dejaba claramente estipulado que aquellos artífices forasteros que quisieran poner tienda en Murcia debían de presentarse ante los veedores y examinarse. Sin embargo, el conflicto que Jacinto Fuentes Esbrí mantuvo a partir de 1734 con el gremio de plateros de Murcia, representados en los fieles contrastes Vicente Gálvez y José Grao, se desarrolló antes de la publicación de las ordenanzas, por lo que los criterios eran diferentes. Este suceso constituye un perfecto ejemplo de ese control hacía los plateros que querían instalarse en Murcia, en especial para aquellos llegados de fuera del reino. Al tiempo, la abundante documentación generada por el pleito representa con gran detalle el amplio proceso vivido durante dos años, ante la negativa del gremio de que se examinara, derivando todo ello en un litigio de gran transcendencia para el arte de la platería española[137].

En diciembre 1734, Jacinto Fuentes Esbrí, natural de San Felipe de Játiva, y por tanto uno de los primeros miembros de la conocida y extensa saga de los Esbrí que se instaló en Murcia, solicitó ante el gremio de plateros ser examinado de maestro para poder instalar tienda en la ciudad[138]. Con la petición adjuntó un extenso documento, fechado en 1730, dato importante a no olvidar, en el que se recogía la información necesaria para demostrar su limpieza de sangre[139]. Las ordenanzas previas a las de 1738, las de 1717, solo se conocen a consecuencia de este pleito, dado que a lo largo de el mismo algunos de sus capitulo van a ser la base para todo el conflicto. El joven platero, valiéndose del tercer capítulo de las mismas, en el cual se indicaba que aquellos forasteros que quisieran

[137] Esta cuestión ya fue abordada de forma particular en un artículo reciente, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero valenciano Jacinto Fuentes Esbrí y el conflicto con el Gremio de Plateros de Murcia", *Ars Longa* nº 26 (2017), pp. 131-139.
[138] A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, f. 11r.
[139] Ibídem, ff. 1r a 10r.

poner tienda primero tenía que justificar ser cristiano viejo. Para cumplir debidamente con este requisito el documento presentado por Esbrí incluía cuatro testimonios de personas vinculadas a él, entre familiares y vecinos. El primero de ellos era el de su padre, Vicente Fuentes, quien aseguraba que tanto él como su difunta esposa, Elena Esbrí, habían contraído matrimonio por la Santa Madre Iglesia Católica, y que los antepasados de ambos eran también cristianos limpios, sin vínculos judíos ni moros hasta donde él conocía. En su declaración afirmaba también que de su unión con Elena Esbrí habían nacido varios hijos, entre ellos un tal Vicente que recibió los hábitos de clérigo regular en Madrid, lo que confirmaba la limpieza[140]. El platero de Játiva llamado Ignacio Juan, amigo de la familia, refrendaba los datos señalados por el padre, y añadía que dicha familia no había practicado nunca oficios viles, lo que demuestra como los plateros consideraban su oficio como un arte noble[141]. Por último, el platero y alcalde mayor de Játiva, Constantino Jodar, y el vecino y amigo de la familia Francisco Capari, avalaban igualmente lo dicho[142].

Jacinto Fuentes fue apoyado por tres plateros de la propia ciudad de Murcia, los cuales, a través de su declaración jurada del dieciséis de diciembre de 1734, venían a respaldar con sus palabras el capítulo primero de las ordenanzas de 1717, el que expresaba literalmente que aquel en disposición de poner tienda debía haber practicado el arte por siete años, cinco como aprendiz y dos como oficial, todos ellos en casas de maestros ya aprobados, y después de ello debía hacer el examen conforme a lo indicado por los fieles de la platería, establecido por aquel entonces en la ejecución de una pieza de oro de cuatro onzas[143]. El primer platero que lo amparó fue Pedro Martínez, quien dijo que lo había tenido en su taller como oficial durante un año y medio, y que lo había visto al menos otros dos años empleado en otros obradores de la ciudad, especialmente en el del platero, también setabense, Andrés Donate. Por último, y aunque no era testigo de ello, había oído que Fuentes ejerció tanto en la villa de Játiva como en Madrid, y que en todos los lugares demostró una adecuada habilidad para el desempeño del quehacer artístico[144]. Miguel Morote, platero de reconocido prestigio, precisó que le constaba que Jacinto había

[140] Ibídem, ff. 1r a 2v.
[141] Ibídem, ff. 2v y 3r.
[142] Ibídem, ff. 5r a 9r.
[143] Ibídem, f. 21r.
[144] Ibídem, ff. 11v y 12r.

trabajado como oficial en Murcia durante cuatro años. Un año y medio tanto con Donate como con Martínez, lo que hacía un total de tres años, que se completaban con otro año que había estado en diferentes partes. Asimismo, le constaba que el referido había trabajado en su ciudad natal y en Madrid, y que era ducho en su oficio[145]. Finalmente, Blas de Aguilar repitió lo mismo que los anteriores y verificaba que había estado cinco años como aprendiz en Játiva[146]. A pesar de este aval de los plateros murcianos, el testimonio más contundente lo proporcionó Francisco Quinza, platero de San Felipe[147], con quien Jacinto se había formado como aprendiz durante un periodo de cinco años, manifestando que durante ese tiempo había alcanzado las aptitudes necesarias para trabajar como maestro[148].

Hasta este momento todo parecía que iba bien, sin embargo, como se desprende de la nueva solicitud de Jacinto Fuentes, los responsables del gremio no atendieron sus demandas, por lo que éste tuvo que enviar un nuevo escrito:

> "Jacinto Fuentes vezino de la Ciu^{d} de S^{n} Phelipe; en la forma que mas aya Lugar = Digo que yo pedi se me Examinase del Arte de Plateros; a lo que semando Justificasse haver practicado dho Arte el tiempo que previene la Hordenanza, y Respecto de que e Estado trabajando Como Aprendiz y oficial por Espazio de Zinco años Con Fran^{co} quinza Maestro de Platero y Vezino de dha Ciu^{d} de S^{n} Phelipe…"[149].

La ausencia de una respuesta por parte de los fieles del arte llevó a intervenir al corregidor de la ciudad Diego de Velasco y Córdoba, quien valoró positivamente la documentación presentada por el aspirante, juzgando que cumplía con las ordenanzas de los plateros. Por esta razón notificaba a los fieles contrastes que lo admitiesen a examen y que si tuvieran motivos para no hacerlo que lo indicasen en el periodo máximo de tres

[145] Ibídem, f. 12r y v.
[146] Ibídem, f. 12v.
[147] F. P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX) repertorio biográfico*. Valencia, 2004, p. 687.
[148] A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, ff. 13r y v.
[149] Ibídem, f. 15r.

días[150]. Y así fue como, tras otorgar poder José Grao y Vicente Gálvez a Juan Serrano para que los defendiera y representara en la causa, los fieles expusieron los pretextos para impedir que se le examinase. El primero de ellos fue que no cumplía con lo dispuesto en las ordenanzas del buen gobierno del gremio, específicamente con el periodo de cinco años como aprendiz y dos como oficial, dado que para ejercer como aprendiz debió tener información acerca de su limpieza de sangre, exigida tanto en el caso del Reino de Valencia como en el de Murcia, lo cual no se había cumplido porque ésta fue presentada con fecha de 1730, y hasta 1734, data de solicitud de examen, no se alcanzaban ni tan siquiera los cinco años de aprendizaje, por lo que se ponía también en duda la veracidad de las palabras de Francisco Quinza. En lo que respecta al tiempo de oficial, los fieles estimaban que solo estaban probados unos veinte meses a lo sumo, por lo que tampoco satisfacía los dos años dispuestos en las ordenanzas. En última instancia, los maestros le requirieron un juramento claro y conciso en el que detallara el tiempo que estuvo como aprendiz y con qué artífices estuvo empleado en cada periodo, y si además era sabedor de que las ordenanzas valencianas no permitían que ningún mozo menor de doce años entrara de aprendiz, y que antes de entrar debía de presentar limpieza de sangre y el pago de la matricula correspondiente, lo que servía para estar inscrito y por tanto legalizado, a la postre circunstancia transcendental que no se daba en el caso de Jacinto[151].

> "… en atención a que por el espresado testimonio que llevo redarguido de falso no consta aunque fuese cierto haver sido algun tiempo aprendiz (…) combiene al dho de mis partes que dho Jacinto Fuentes Vajo de Juramento (…) Jure y declare clara y atentamente conforme a la Ley y Vajo supena que tiempo asido aprendiz y oficial de dho arte en que años lo asido y con que Maestros todo con claridad y distinción, y si sabe y le consta que según las ordenanzas de la Ziu[d] de Valencia que (…) ninguno puede entrar por aprendiz sin tener doze años de edad y hazer antes ynformazion de Limpiesa de Sangre, pagar cierta cantidad de peso y matricularse…"[152].

[150] Ibídem, f. 15v.
[151] Ibídem, ff. 18r a 19r.
[152] Ibídem, f. 19r.

La respuesta de Jacinto Fuentes no se hizo esperar, y el veintidós de enero de 1735 envió la información solicitada para que una vez valorada se le procediera a examinar, o en eso confiaba él, inconsciente del error que iba a cometer. En su explicación precisó que estuvo de aprendiz desde 1723 hasta 1728 con Francisco Quinza en su localidad, y que de 1728 hasta la solicitud del examen, 1734, ejerció como oficial con varios maestros, primero con Donate y Martínez en Murcia, luego con Carlos Llombart en Madrid, y de vuelta nuevamente con los mismo artistas anteriores. De igual manera ignoraba que las ordenanzas valencianas exigieran esa serie de requisitos determinados. En relación con el pago de la matrícula, eventualidad de suma gravedad, se defendió indicando que su padre pagó al fiel de Valencia los diez pesos para matricularse, pero que éste los retuvo, motivo por el que no aparece matriculado[153].

Con posterioridad a esta respuesta, el Concejo incluyó en el auto los capítulos de las ordenanzas de 1717 que estaban relacionados con el caso. De este modo, José Royo, escribano del Rey y Mayor del Ayuntamiento, testificó que en el libro de ordenanzas del gobierno del arte de los plateros existían dos capítulos, el primero y el segundo, que por las indicaciones de los fieles eran necesarios ser observados en este asunto. Ambos capítulos eran un auténtico obstáculo a las aspiraciones de Jacinto Fuentes. El primero porque precisaba un periodo de tiempo, que vinculado con el segundo capítulo, él no había demostrado cumplir. Es decir, el hecho de haber presentado su expediente de limpieza de sangre con fecha de 1730, requisito previo para poder iniciarse en el proceso de aprendizaje como se indica en el segundo texto, imposibilitaba que en 1734 hubiera ejercido durante siete años. A tenor de estas contradicciones, Fuentes otorgó poderes al procurador José Vázquez para que lo defendiera[154].

> "Que qualquiera que pretenda poner tienda de platería en esta Ziudad a de haver practicado el Arte siete años los cinco de Aprendiz, y los dos de oficial en casa de Maestros aprovados y después ha deser examinado por los fieles…"[155].

[153] Ibídem, ff. 19v a 20v.
[154] Ibídem, f. 23r.
[155] Ibídem, f. 21r.

> "Que no pueda exercer dho Arte por aprendiz ni oficial ni maestro ninguna persona que no sea Christiano Viejo (…) se prebiene que ningún Maestro reziba apreniz ni oficial sin veneplacito de todo el arte"[156].

Para, de algún modo, dar cumplimiento con los siete años requeridos por las ordenanzas, Jacinto sumó un nuevo documento relacionado con su limpieza de sangre cuya fecha era de 1728, ganando así los dos años que le faltaban para alcanzar los siete indicados. En este nuevo texto, los setabenses Onofre Navarro, maestro de herrero, y Pedro Juan Canzor, maestro de carpintero, confirmaba la buena estirpe de los antepasados del protagonista[157].

A finales de enero, Vázquez en defensa de su representado, una vez vista y aportada la documentación por su cliente, instó a los fieles del arte de Murcia a que examinasen a Jacinto Fuentes por haber demostrado su ejercicio como oficial durante un tiempo superior al solicitado en las ordenanzas. Este requisito lo probó en razón del documento de limpieza de sangre que en 1728 presentó a Andrés Donate para poder ejercer en su tienda como oficial, y que el de 1730 solo se hizo para darle mayor formalidad. Por otro lado, la defensa consideraba que las acusaciones vertidas sobre Esbrí acerca de que no había estado cinco años como aprendiz eran despreciables, pues los testigos así lo atestiguaban. Por último, centró todos sus esfuerzos en el capítulo tercero de las ordenanzas, mediante el cual él intentó tener éxito en su propósito de examinarse. Este capítulo precisaba que si un oficial forastero - por ello hacía tanto hincapié en que había ejercido de oficial - quería poner tienda en la ciudad, solo tenía que presentar limpieza de sangre, por lo que consideraba ocioso el querer averiguar acerca de su aprendizaje. Cerraba la intervención el apoderado con una alusión un tanto desafiante, dado que si Jacinto quería ser examinado en Murcia, por qué se debían de seguir las ordenanzas de Valencia[158]. En definitiva, lo que procuraba esta parte era centrar toda la atención en el tercer capítulo de las ordenanzas murcianas, el cual no decía nada de las fechas necesarias, solo de la limpieza de sangre y de haber sido oficial bajo el mandato de algún maestro,

[156] Ibídem, f. 21v.
[157] Ibídem, ff. 24r a 25v.
[158] Ibídem, ff. 26r a 27v.

circunstancia que también demostraba con mucho ahínco. A su vez obviaba los requisitos de las valencianas, dado que la solicitud era por Murcia.

> "Que si hubiese algun oficial forastero y pretendiese poner tienda en esta Ciudad, a trabajar como tal oficial en casa del algun Maestro, no se le ha de permitir que la ejecute sin que primero Justifique ser christiano viejo (…) y después se ha de examinar…"[159].

A pesar de que a priori los argumentos de Fuentes parecían poderosos para no continuar con el litigio, sobre todo en lo que respecta a ese capítulo tercero de las ordenanzas murcianas, los fieles del gremio, quizás presionados, como se verá más adelante, no cesaron en su postura y volvieron a pronunciarse en contra de la nueva solicitud de examen. Juan Serrano, por parte de los fieles, volvió a dirigir las miradas hacía el título uno de la citada normativa, por el que cualquiera con intención de instalar tienda debía de cumplir con los requisitos de cinco años como aprendiz y dos como oficial, los cuales, sobre todo como aprendiz, no tenía Fuentes justificados, dado que los testigos ofrecidos por su parte no eran de crédito[160]. Además, contaban con un documento firmado por Francisco Antonio Ferriz, miembro de la Real Junta General de Comercio y Moneda con delegación en Valencia, quien dio fe y verdadero testimonio de dos aspectos vitales. El primero de ellos confirmaba que Jacinto Fuentes no aparecía en el libro de aprendices de Valencia junto a ningún maestro platero, ni tan siquiera con Francisco Quinza, con quien supuestamente había pasado cinco años. En segundo lugar, y mucho más importante, resultaba que Quinza se examinó en 1724, un año después de que supuestamente Esbrí entrará a trabajar en su taller, lo cual suponía una infracción dado que nadie podía admitir aprendiz sin estar examinado y mucho menos tener tienda propia. Este dato reducía, siempre que fuera verdad, a cuatro años el tiempo de aprendizaje de Jacinto, lo que se presentaba como un nuevo escollo para solicitar el examen[161]. Además, los fieles, consideraron esta aportación suficiente como para que se dictase sentencia y se le obligara a correr con el pago de las costas[162].

[159] Ibídem, f. 26r.
[160] Ibídem, ff. 30r a 31v.
[161] Ibídem, f. 32r y v.
[162] Ibídem, f. 33v.

Aunque el curso del proceso iba contra la voluntad de Fuentes, éste no se echó atrás y volvió a la carga recurriendo a nuevos argumentos que no hacían sino enredar más la situación, diluyéndola en el tiempo y volviéndola aún más complicada. Él era consciente de que su baza principal era recurrir e insistir en lo indicando en el tercer capítulo de las ordenanzas, lo que a su parecer le daba vía libre para examinarse, dado que como forasteros los dos primeros capítulos no le afectaban. Ante las denuncias de que las declaraciones aportadas por él eran extrajudiciales, Jacinto Fuentes indicó que no estaba estipulado como debían ser realizadas, de modo que tenían que ser consideradas óptimas. En relación con el dato ofrecido por la Junta de Comercio, solo pudo decir que él había empezado como aprendiz en torno a 1723, pero que no podía precisar un día y un mes. En definitiva, por todo ello, abogaba que se cumpliera con el dictamen del 14 de enero que veía razonables sus propósitos y le facultaba para examinarse[163]. Hasta aquí todo en líneas generales era una reiteración por su parte, sin embargo iba a abrir dos nuevas líneas de debate. La primera de ellas recriminaba que todo el conflicto estaba generado por su antiguo maestro Andrés Donate, quien no había aceptado que Jacinto Fuentes hubiera rechazado ejercer con él como oficial en su taller, y que por ello, como una clara venganza, estaba presionando para que no se le examinara. A esto añadió que a los maestros Andrés Donate, Nicolás Tarragón y Antonio Jiménez, todos ellos forasteros, solo se les solicitó la limpieza de sangre, y por tanto con ellos si se aplicó el artículo tercero[164].

La extrema gravedad y las proporciones del conflicto conllevaron la realización de una junta del gremio el 17 de enero, en las que se dieron cita la mayoría de los plateros de la ciudad para debatir la postura de la congregación. En ella se respaldaron las actuaciones de los fieles, permitiéndoles financiar los gastos del proceso con el dinero del arca, dado que no estaba demostrado que hubiera estado cinco años de aprendiz[165]. Gracias a documentos posteriores se tiene constancia de que la junta fue problemática, en tanto que Nicolás Martínez salió en defensa de Esbrí, solicitando que a pesar de lo indicado por todo el mundo se le debía de examinar. Igualmente, aunque de forma más vehemente, intervino Pedro Martínez, que luego resultó ser el platero que daba cobijo a

[163] Ibídem, ff. 38r a 39r.
[164] Ibídem, f. 38r y v.
[165] Ibídem, ff. 40r a 41v.

Jacinto Fuentes, quien se encaró con Alejandro Vigueras, a quien llegó a espetarle "… que siempre saltava como granizo en albarda, y que todavía avia de oler mal la dependencia…"[166]. Sin embargo, y a pesar de la protesta de Nicolás Martínez, incluso con el abandono de la junta, y del grave incidente con el otro Martínez, ambos plateros, al parecer aconsejados, acabaron aceptando la resolución de la junta, a la que también dijeron no estar de acuerdo con que las costas se financiasen con dinero del caudal común[167].

Con el respaldo del gremio, Vicente Gálvez y José Grao, no se amilanaron ante la incansable postura de Fuentes, a quien recordaron el necesario cumplimiento del primero capítulo, dado que el tercero, del que se servía el aspirante, no derogaba ni entraba en contradicción con el primero. Volvieron a insistir en la obligación de cumplir con las ordenanzas y a recalcar que no estaba demostrado su periodo como aprendiz tanto por tiempo como por no estar matriculado. A este respecto incluyeron la documentación relativa a los procesos de examen de Agustín Martínez, de Murcia, y de Pascual Pacheco, natural de Orihuela que había pedido examinarse en Murcia, y por lo tanto en la misma situación que Jacinto Fuentes, aunque con toda la documentación en regla. Ante las graves acusaciones acerca de la influencia que sobre ellos estaba teniendo Donate, apuntaron que las insinuaciones vertidas eran falsas, dado que la ciudad cuenta con un amplio número de oficiales válidos que habrían podido cubrir las necesidades del dicho Donate. Finalmente, se volvió a pedir responsabilidades con el pago del proceso por faltar repetidamente a la verdad[168].

Después de unas semanas de reflexión, solicitadas por el apoderado de los fieles, éstos no se replantearon su posición sino que arremetieron con un mayor número de argumentos, en su mayoría procedentes de los maestros plateros de la propia ciudad natal de Jacinto Fuentes, lo que se presentaba como el golpe definitivo. Así, a finales de marzo, recibieron noticias acerca de Fuentes y su formación en los siguientes términos:

> "… y aora nuevamente ha llegado a noticia demis partes, y asi lo puso en sus animas, el que dho Jacinto fuente, hijo de Vicente fuentes,

[166] Ibídem, f. 45v.
[167] Ibídem, ff. 45v y 46r.
[168] Ibídem, ff. 42r a 45r.

> dio principio a aprendiz de dho arte de platero como aprendiz en casa de Jacinto fozes en la Ciudad de Gandia de dho Reino, donde estubo muy pocos dias, y desde allí se paso a la de fran. Quinza en la de San Phelipe; y aviendole recombenido Ygnacio Juan (…) para que se matriculase en la de Valencia, porque sin estarlo no le podía permitir el que fuese tal aprenzi, ni reconozerle por tal, se ausento de la expresada de San Phelipe, y aunque después volvió a ella, lo mas del tiempo se estaba paseando sin asistir en Casa de Platero alguno; y aunque despues quiso continuar en casa de algunos maestros, haciendo la visita que haze el arte de dha Ciudad de Valencia, y dichole que Como pretendía aprender el arte sin estar matriculado por aprendiz en ellas, respondio que donde avia aprendido, como tal aprendiz, era en esta de Murcia, con cuio motivo le concedio la Visita dos meses de termino para que en ello lo pudiese justificar, lo que no hizo en manera alguno, y por ello, no se le ha tenido ni tienen en dha Ciudad de San Phelipe por tal aprendiz ni oficial del arte…"[169].

En vistas de todo ello, le dieron un tiempo para justificarlo con documentos, los cuales nunca llegó a aportar. En conclusión, los fieles dijeron que ni en su ciudad natal se le tenía por aprendiz ni oficial de platero. Además solicitaron más interrogatorios con otros testigos tanto de Murcia como de la ciudad valenciana.

Con esta instrucción se procedió a interrogar a una serie de plateros murcianos, a los cuales se les sometía a cuatro preguntas. La primera acerca de si conocían el litigio y su desarrollo. La segunda sobre si sabían que tiempo de oficio ha tenido Jacinto. La tercera, curiosamente, preguntaba sobre el conflicto vivido en la junta del mes de enero, y, finalmente, la cuarta era un trámite acerca de si decían la verdad y de si podían publicarse sus respuestas[170]. Los elegidos fueron Nicolás Tarragón, Ignacio Casa, Alejandro y Alonso Vigueras, Eugenio García Puerta, Francisco Martínez Cano, José Jiménez, Benito Franco, Juan Antonio Guerrero y Nicolás García Taybilla. A grandes rasgos, ninguno se salió de la ruta establecida por el gremio en la junta, dado que todos

[169] Ibídem, f. 48r y v.
[170] Ibídem, f. 54r y v.

respondieron conocer el caso, haber visto a Jacinto Fuentes trabajar unos doce meses con Donate y otros ocho con Martínez, salvo pequeñas matizaciones. También narraron del mismo modo el incidente de la reunión y no temían a que sus respuestas se publicasen[171]. Los interrogatorios fueron presentados ante Diego de Velasco y Córdoba, fiscal de justicia mayor, quien dio veinte días a la parte contraria para presentar alegaciones, a la vez que autorizaba nuevos interrogatorios a los plateros de Játiva, los cuales se llevaron a cabo en abril[172]. A José Gozalbo le constaba que Jacinto Fuentes había iniciado su formación en Gandía, pasando después cuatro años con Quinza, salvo un periodo en el que se ausento cuando Ignacio Juan le indicó que debía viajar a Valencia a matricularse. Después conocía que había sido oficial en el obrador de Francisco Sanmartín y en otros, todos de Játiva[173]. Una de los interrogatorios más importantes fue la que se tuvo con Francisco Quinza, con quien Fuente decía haberse instruido cinco años. Éste respondió que ciertamente fueron cuatro, evidentemente no podía decir cinco, dado que sino incurría en una sanción por haberlo acogido antes de estar declarado maestro. Confirmó que el por entonces aprendiz marchó a Valencia para matricularse, y que él, al enterarse con el paso de los años de que no lo llegó a hacer, lo echó. Ratificó que tras un periodo en varios talleres de la villa, y después de no atender a las peticiones del gremio valenciano acerca de su formación, se marchó a Murcia. En fin, no le puso las cosas fáciles al pretendiente, lo que de algún modo intentó suavizar al final, alegando que el responsable de todo era el padre de Jacinto, Vicente Fuentes, quien no le había asistido[174]. Tanto Antonio como Jacinto Llaudens dijeron lo mismo, incluyendo el taller de Játiva de Constantino Fossar como otro donde el protagonista trabajó[175].

Los defensores de Fuentes intentaron contrarrestar todo lo que se cernía sobre él con nuevos testigos, a los cuales les formularon las siguientes preguntas. Primero el trámite de saber si estaban al tanto del litigio y su desarrollo, después si conocían cuanto tiempo estuvo el implicado en el taller de Quinza, así como en una tercera pregunta si sabían que hubiese sido oficial en otros negocios. En cuarto lugar se volvió a la carga con el trato desigual ofrecido tiempo antes a Donate, Tarragón y Jiménez, y se preguntaba a

[171] Ibídem, ff. 55r a 71 r.
[172] Ibídem, ff. 78r a 79v.
[173] Ibídem, ff. 80r a 81r.
[174] Ibídem, ff. 81r a 83r.
[175] Ibídem, ff. 83r a 85r.

los testigos si corroboraban que a estos solo se les pidió cumplir con el tercer título de las ordenanzas. Para finalizar, y antes de preguntarles por la veracidad de sus respuestas, les pidieron que dieran su opinión acerca de si todo esto era propiciado por las presiones que Donate estaba ejerciendo sobre los fieles de Murcia[176]. El primero en intervenir fue Nicolás Martínez, platero cuñado de Pedro Martínez, con quien se hospedaba Jacinto Fuentes. Cinco años de aprendiz son los que había escuchado que el susodicho había estado, así como que de 1728 a 1734 trabajó como oficial con Donate y Martínez, viajando algún tiempo a Madrid. A la cuarta pregunta respondió que a dichos artistas forasteros solo se les exigió el cumplimiento del tercer artículo, limpieza de sangre y su tiempo de oficial. Finalmente, ante la cuestión de Donate, dijo que le constaba como éste iba mucho a casa de los fieles Vicente Gálvez y José Grao[177], ¿quizás a presionarles? Agustín Pérez, maestro platero, además de ratificar lo dicho por Nicolás Martínez, aportó un nuevo dato, relativo a como Donate un día insistió mucho al artífice Blas de Aguilar para que éste actuara contra Esbrí[178]. Otra serie de personajes también intervinieron, como un tal Pablo de Játiva, vecino y amigo de Jacinto que avalaba las fechas dadas por su amigo[179]. Juan Bautista, torcedor de seda de origen setabense pero residente en Murcia indicó lo mismo, al igual que Pedro Aledo y Salvador y Antonio Ramos, vecinos también de Murcia[180].

Después de unos meses, en noviembre del mismo año de 1735, los fieles volvieron a arremeter contra la falta de verdad con que había obrado Fuentes, en tanto que era imposible que ejerciera como aprendiz con Quinza si éste no era maestro hasta el 1724, como él mismo había precisado. Asimismo, restaban importancia a las opiniones de Nicolás y Pedro Martínez, pues se conocía que ambos eran sus íntimos amigos. Y con respecto a Donate, indicaron que no era cierto que éste ejerciera ningún tipo de presión, ya que ellos cumplían con las obligaciones que estaban escritas en las ordenanzas[181].

[176] Ibídem, f. 86r y v.
[177] Ibídem, ff. 87r a 89r.
[178] Ibídem, ff. 89v a 92r.
[179] Ibídem, ff. 92v a 93v.
[180] Ibídem, ff. 93v a 102v.
[181] Ibídem, ff. 103r a 105r.

Con todos estos datos, informes y testimonios, y tras la ausencia de respuesta por parte del aspirante, Juan Francisco de Lujan y Arce, Corregidor de Justicia Mayor de Murcia, sentenció que Jacinto Fuentes Esbrí no había probado los requisitos necesarios para procedérsele a realizar el examen afín de adquirir la maestría de platero, mientras que los fieles del gremio de plateros de Murcia si habían justificado sus alegatos en el incumplimiento de los requisitos de las ordenanzas. Por tanto, no había de ser examinado y además debía de correr con el pago de las costas de la causa[182]. La sentencia fue apelada a mediados de diciembre, basando la reclamación en el agravio que había recibido Fuentes, de modo que solicitaban su subida a la Real Chancillería de Granada[183], apelación que según los fieles era excesiva e inadecuada, dado que el asunto correspondía ser tratado en todo caso por la Real Junta de Comercio y Moneda, la misma que ya había intervenido en favor del gremio[184]. Durante las siguientes semanas no se volvió a saber nada de la parte de Fuentes, que no respondía a las notificaciones que le interpelaban a mejorar su apelación, de modo que a comienzos de 1736, el Corregido dio la sentencia definitiva al pago de las costas, que fueron estipuladas en doscientos noventa y nueve reales[185].

Ahora sí que parecía que todo había finalizado, pero nada más lejos de la realidad, ya que Jacinto Fuentes desapareció de la ciudad, y no se le conocía el paradero, por lo que se solicitó el embargo de sus bienes para cubrir el pago al que había sido sentenciado[186]. En junio fue finalmente localizado y apresado, ingresando en la Cárcel Real de la ciudad[187]. Tras ser puesto bajo control del Alcaide, Fuentes hizo una declaración en la cual se lamentaba por estar preso, sin familia ni amigos que le ayudaran en la ciudad, y hacía un resumen de todo lo sucedido, hasta que se marchó de la ciudad sin saber que había sido condenado, y que al tener constancia volvió para cumplir sus obligaciones, pero que no tenía medios para enfrentarlas. Por ello, ofreció su trabajo para pagarlas, implorando a la vez su libertad por ser desproporcionado su encierro solo por no haber pagado. En última instancia, pedía que valorasen los bienes que aún le quedaban

[182] Ibídem, f. 109r.
[183] Ibídem, f. 110r.
[184] Ibídem, f. 111r y v.
[185] Ibídem, f. 116v.
[186] Ibídem, f. 118r y v.
[187] Ibídem, f. 120r.

para que comprobasen si les servían para cubrir el pago, y así se le liberase[188]. El 28 de julio se dictó su libertad, y tras la decisión del gremio, Esbrí entró como oficial a servicio de Nicolás Martínez, quien debía retenerle todos los meses el sueldo hasta que satisficiera la cantidad estipulada por el proceso[189].

Tuvo que enderezar su rumbo el platero valenciano, puesto que en 1737 contrajo matrimonio con María Teresa, hija de Antonio Mariscotti, uno de los maestros más reconocidos del momento, con quien tuvo cinco hijos. En 1757, en el Catastro del Marqués de Ensenada, aparecía como maestro platero, casado y con cuarenta y cinco años, con tres hijos menores de dieciocho años y dos aprendices[190]. La muerte le llegó en 1762, enterrándose en la parroquia de los plateros, San Bartolomé[191].

El caso de Jacinto Fuentes no fue el único conflicto relacionado con el acceso a la maestría en la ciudad de Murcia. Poco después, Vicente Rovira, pidió que fuese confirmado maestro, presentando para ello testimonios otorgados por un escribano valenciano. En ellos se especificaba que había obtenido el título, en Valencia, en 1734, pasando posteriormente por Orihuela, su ciudad natal, donde fue fiel contraste. En Murcia, sus aspiraciones se vieron truncadas por la actuación de Antonio Jiménez y Nicolás Martínez, este último ahora una situación inversa, con una postura muy distinta a la que había tenido con Fuentes. Ellos argumentaban que mientras no se aprobasen las nuevas ordenanzas no se debía de examinar a ninguna persona. Una opinión que fue contradicha por el regidor Manresa, quien dio conforme a lo establecido en las ordenanzas de 1717, concretamente en la tercera, los permisos para ser examinado. Una vez presentada la limpieza de sangre, se le aceptó el trámite, aunque su examen se retrasó hasta 1748, y a partir de entonces ejerció en la ciudad[192]. En definitiva, el caso de Rovira puso de manifiesto la reticencia que había acerca de los plateros llegados de otras tierras,

[188] Ibídem, ff. 121r a 122r.
[189] Ibídem, ff. 123r a 124v.
[190] F. CANDEL CRESPO, "Los plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 86-87.
[191] Archivo Parroquia de San Bartolomé de Murcia (en adelante A.P.S.B.M.), Libro de defunciones nº 10, f. 22v.
[192] M. C. de la PEÑA VELASCO, "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 189. A.M.M. Actas Capitulares 1737, f. 223r y Actas Capitulares 1738, ff. 18v y 19r.

algo habitual en todas las ciudades, como también ocurrió con al murciano Antonio Morote, que le hicieron examinarse de nuevo los miembros del arte de la platería de Valencia.

2.3.1.4. El último paso: la marca de platero

El último paso una vez obtenido el visto bueno en el examen consistía en presentar ante el Concejo el sello propio para que la institución lo aprobase. Al respecto, el capítulo noveno de las ordenanzas de 1738 obligaba a que todos los miembros del arte de la platería tuvieran un signo distintivo con el cual marcaran las piezas que labrasen, de manera que se pudiera identificar al autor de las mismas. Para ello, existía un libro de marcas en el que aparecían reflejadas todas las que había en el reino. No obstante, son escasas las solicitudes por parte de los plateros al Ayuntamiento en este sentido; de hecho, hay que esperar hasta mediados del siglo XVII para encontrar las primeras peticiones, lo que hace pensar que hasta ese momento no fuera un trámite obligatorio en Murcia, lo que a su vez explicaría la ausencia de marcas en gran parte de las pocas piezas anteriores que se conservan. En 1643, el platero Luis de Lamar, procedente de Orihuela, presentaba ante el Concejo murciano la marca que usaba en sus piezas, con el deseo de que fuera aprobada y reconocida[193]. No solía poner pegas el Ayuntamiento ante estas presentaciones, como se puede ver en la aceptación de la marca del platero Ginés de Vargas en 1646[194], o en la de Pedro García Linares en 1651[195], el mismo año en la que fue aceptada la de Vicente Suárez[196]. Una breve recolección y muestra de las marcas de los profesionales murcianos fueron expuestas ya por Sánchez Jara[197]. En ella se puede comprobar como en su mayoría los plateros usaban sus nombres, apellidos o iniciales como símbolos de identidad.

2.3.2. El arte de la platería: cargos y funciones

Para poder ejercer el control de la profesión en todos sus aspectos, se hizo indispensable la creación de una estructura, a modo de aparato institucional, que como directiva organizase todas las funciones vinculadas a la congregación. El segundo capítulo de las ordenanzas de 1738 estableció cuales y cómo debían de ser los distintos

[193] A.M.M. Actas Capitulares 1643, f. s.n.
[194] A.M.M. Actas Capitulares 1646, f. 441r.
[195] A.M.M. Actas Capitulares 1651, f. 284v.
[196] Ibídem, f. 32v.
[197] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 43-45.

cargos del gremio, que anualmente eran elegidos el día de la fiesta de San Eloy: el veinticinco de junio. Esa tarde todos los hermanos de la ciudad, así como aquellos del reino que pudieran y quisieran asistir, debían de congregarse para elegir a los nuevos plateros que les representarían. El primer cargo que se elegía era el de mayordomo, cuya elección era secreta entre los dos maestros que los cargos salientes estimaban más idóneos por sus circunstancias, siendo el segundo de ellos el suplente del designado en caso de necesidad. Posteriormente, otros cuatro artífices, elegidos por sus buenas intenciones, su conciencia, su inteligencia y su espíritu pacífico eran presentados, dos para veedores de oro y otros dos de plata, los cuales no podían rehusar su elección, como tampoco el celador, responsable de otros centros del reino. Nuevamente el que no había salido elegido quedaba como reserva[198]. Los nombramientos de mayordomo y de veedores tenían una duración de un año, que no podía ser renovado, teniendo que dejar un espacio de dos años para ser nuevamente designados. También entre los puestos más distinguidos se encontraba el de secretario, verdadero corazón y cerebro del gremio, que venía seleccionado por reunir los siguientes requisitos: celoso, capaz, recto, instruido, inteligente y, sobre todo, conocedor de todos los aspectos de la platería. Sus funciones eran las de recoger y autorizar los acuerdos establecidos en el cabildo, dándoles la legalidad que su firma ofrecía. A su vez, era el encargado de supervisar y controlar el libro de oficios, en el cual debían recogerse los datos de los seleccionados, así como su consentimiento. A diferencia de los anteriores representantes, el puesto de secretario, sinónimo de su relevancia, era por un periodo de tres años, que si la congregación lo estimaba conveniente podía ser extensible otros tres. Otros puestos de menor renombre, pero igualmente con una función importante para el funcionamiento del gremio, eran los de maestro de ceremonias, comisionado de la organización de todos los actos festivos y religioso del gremio[199], y el de los examinadores. Estos últimos eran escogidos por los veedores, quienes seleccionaban cuatro maestros que fueran capaces de cumplir con los requisitos y circunstancias de su labor, que no era otra que la de examinar a los futuros maestros y, por tanto, de realizar el último paso para el ingreso en el gremio[200]. Todos

[198] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 5. "… A tanto que en el caso de fallecimiento Indisposicion o ausencia de los fieles Vehedores haian de sustituirle en todo los acompañados…".
[199] Ibídem, Capítulo 2.
[200] Ibídem, Capítulo 3. "… examinadores que aprecien a los que bajo los requisitos y circunstancias que se expresaran, pretendiesen entrar en el numero de congregantes Plateros teniendo la Inteligencia e Idoneidad suficiente o los reprueben sino los allaren capaces de Exercer este arte…".

estos cargos eran jurados en presencia de un sacerdote inmediatamente después de su elección[201].

2.3.2.1. El fiel contraste y marcador de plata

La figura del fiel contraste, nombre que fue variando con el paso de los años, tiene sus primeras reminiscencias en la Sevilla islámica, dado que ya por entonces existió una persona encargada de custodiar y afinar los pesos y balanzas, dejando su sello como rubrica del proceso. La ordenación gremial iniciada durante la Edad Media por parte de los reyes cristianos, en su deseo por crear una economía que diera prosperidad a las nuevas tierras reconquistadas, hizo que se regulase la actividad gremial. En el caso de los plateros sevillanos, el ordenamiento de Alfonso XI en 1344 registra la necesidad de establecer una vigilancia acerca de la ley de la plata, función que recayó en los fieles nombrados por el propio monarca. Probablemente, la plata revisada fuera ya desde este periodo marcada, como método para dar fe de ese control por parte de la ciudad de la calidad de la plata[202]. Como ya se ha visto, los Reyes Católicos regularon también la vida de los gremios de sus reinos, de modo que un mayor control derivara en un mejor gobierno de la ciudad. Murcia fue una de las urbes que recibió unas ordenanzas generales para diferentes agrupaciones, y en ellas quedó fijada la figura del marcador, que por vez primera recayó en Murcia en el platero de los reyes Pedro de Vegil, quien delegó en su hermano Suero de Vegil la garantía de las piezas que se fabricaban en Murcia[203]. No obstante, poco duró esta situación, dado que en 1488 ya se proponía que las ciudades cabeza de partido tomaran la iniciativa, medida finalmente obligatoria en 1499 cuando los Reyes Católicos impusieron a cada una de las ciudades la creación y designación de su propio fiel contraste[204]. Ya, en 1476, habían fijado que solo se pudiera marcar la plata de once dineros y cuatro granos, conforme Juan II fijó en 1435 para Castilla, cantidad que se mantuvo hasta 1730, cuando Felipe V limitó a once dineros, reducidos a nueve en 1792

[201] Ibídem, Capítulo 7. "… que inmediatamente que sean elegidos los sujetos que han de servir estos empleos haian de prestar Juramento en manos de un sacerdote de cumplir exactamente su obligación según en estas Ordenanzas se refiere y que obdeceran en todo y por todo…".
[202] M. J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano*… ob. cit., pp. 17-18.
[203] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 444.
[204] A. A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 73 y 78.

por Carlos IV para las piezas menudas[205]. De este modo, se advierte un creciente interés por regular el valor del oro y de la plata y su marcaje en todo la Península, extensible a los territorios de ultramar[206], evitándose así posibles fraudes en la aleación del material[207].

La figura del marcador en Murcia ya ha sido puesta de manifiesto por la profesora Torres-Fontes Suárez, quien ha desgranado los aspectos más relevantes a la par que interesantes de este importante cargo, que tuvo entre mediados del siglo XVII y finales del siglo XVIII sus momentos de mayor trascendencia. La elección del marcador se iniciaba con la votación secreta que tenían los plateros reunidos en cabildo para la elección de oficios, de entre los cuales, junto al mayordomo, secretario y demás ya abordados, elegía dos plateros para fiel contraste y marcador. Seguidamente a esta elección, el colegio de plateros trasladaba sus nombres al Concejo, que en ningún momento se dejó guiar por las decisiones de la congregación, designando en muchos casos aquellos que el corregidor estimaba oportuno, mostrando así autonomía e independencia ante los plateros, lo que en alguna ocasión terminó en problemas. Un ejemplo de ello es el que tuvo lugar en 1741, cuando Andrés Donate, quizás por pretensiones personales, envió al Consistorio una misiva para que en el plazo de quince días nombrara un fiel contraste, conforme a la Real Provisión de 1738 de la Junta de Comercio, Moneda y Minas, dado que llevaba cuatro años suspendido. Dicha petición no fue tomada en cuanta y nuevamente sólo se eligió el cargo de marcador, que en esos momentos recayó otra vez en Vicente Gálvez[208]. Hay que señalar que la unificación del cargo sólo se llevó a cabo en 1751, y hasta entonces anualmente eran designados dos plateros, uno como fiel contraste de oro y otro como marcador de plata. En definitiva, la elección era efectuada entre dos plateros, siendo el candidato el que mayor número de votos obtenía entre los regidores y demás miembros del cabildo[209]. Sin embargo, la

[205] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, pp. 73, 124 y 149.
[206] J. C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZELEY HERRERA, "El 20 como marca para las piezas de oro en la Nueva España y la Nueva Galicia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 361-371; A. A. BARRÓN GARCÍA, "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI". *Letras de Deusto* vol. 38 nº 121 (2008), pp. 131-166.
[207] I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "El marcaje de la platería guipuzcoana en el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 303-323.
[208] A.M.M. Actas Capitulares 1741, ff. 233v y 234r.
[209] La votación era secreta, teniendo que depositar el regidor en una urna de plata una cedulilla doblada con el nombre de su elegido, ver: A.M.M. Actas Capitulares 1650, ff. 366v y 367r.

elección no siempre era tan sencilla, dado que surgían ciertas controversias, como en 1660, año en el que la votación se tuvo que repetir a voz alzada entre los dos plateros más significativos del siglo XVII, Luis de Córdoba, en ese momento fiel contraste de oro, y Bartolomé de Acha, resultando finalmente vencedor por dos votos el segundo[210].

El Concejo tuvo que hacer frente a diferentes quejas vinculadas a este oficio. Entre ellas hay que reseñar la que en 1653 afectó al platero del origen napolitano Felipe Abitable, quien ese año superó en la votación como fiel contraste de oro a Luis de Córdoba, por lo que tuvo que examinarse del oficio con Manuel de Morales y Melchor de la Roda[211]. Sin embargo, el platero elevó una queja dado que en el examen no se atendió a las funciones del puesto, sino a sus dotes para leer y escribir, lo que según él no era correcto, de modo que abogó al Consistorio a que valoraran sus cuarenta años de ejercicio, sin necesidad de que se tuvieran en cuenta las facultades requeridas a examen[212]. A pesar de ello, el Concejo estimó oportuno diferenciar entre los requisitos exigidos para los dos puestos. Para el primero, el de fiel contraste de oro, era necesario saber leer y escribir pues se debe saber y certificar el peso de las piezas y llevar el libro de cuentas, mientras que para el marcador de plata, dado que sólo debía reconocer la calidad de la plata bastaba con que supiera marcar si era de ley o no[213]. De manera que finalmente se tomó la decisión de examinar a Abitable de lo segundo, quedando éste como marcador de plata y Luis de Córdoba como fiel contraste de oro y plata[214]. A finales de 1700 el Concejo atendió también la queja del fiel contraste Dionisio Gómez, quien vio numerosos inconvenientes debido a la variedad de pesos y pesas que había en el reino, así como de monedas de oro y otros géneros, por lo que solicitó examinar las pesas de la ciudad, las que no coincidían con las de otros lugares. Este hecho fue atendido por el cabildo con el nombramiento del regidor Francisco González Avellaneda para que supervisara el asunto[215].

[210] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste de oro y el marcador de plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 621-634.
[211] A.M.M. Actas Capitulares 1653, ff. 239r a 240v.
[212] Ibídem, f. 244r y v.
[213] Ibídem, f. 264r y v.
[214] Ibídem, ff. 275v y 276r.
[215] Ibídem, f. 170r.

Las ordenanzas de 1738 recogían en su artículo cuatro que para que las piezas de plata tuvieran la ley y quilates correspondientes hubiera un artífice de plata y oro que tenga el oficio de contraste y marcador, que cumpla con las funciones de reconocer las alhajas ajustadas a la ley[216]. A nivel nacional hubo que esperar hasta 1745 para que se diera una normativa con respecto a las intervenciones, obligaciones y derechos de los marcadores, contrastes y tocadores de oro. Desde ese mismo año se inició en Murcia la unificación de los cargos, siguiendo la política de racionalización emprendida por Fernando VI, adelantándose Murcia unos años al resto de la Península. Por entonces la decisión del Corregidor seguía siendo determinante, como refleja el caso vivido en 1751 en la elección entre Nicolás Martínez y Antonio Grao, el primero, preferido por el Corregidor, y el segundo, que lo era por otros regidores, quienes tras una pequeña disputa sin resolver tuvieron que acatar la decisión del Corregidor Francisco Rocamora[217]. Finalmente, Nicolás Martínez fue cesado en 1762, dado que no cumplió con el requisito promulgado en un Real Decreto en 1752, que no era otro sino acreditar que la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas, había aprobado su nombramiento[218].

En suma, el nombramiento como fiel contraste de oro y marcador de plata, en cualquiera de sus denominaciones, era ansiado y deseado por la mayoría de los plateros, que veían en ese título un nuevo medio de reconocimiento y poder, hasta el punto de ser solicitado por los propios plateros, como hizo Isidoro González en 1812. No en vano todas las piezas fabricadas en Murcia debían de contar con su beneplácito, lo que no sólo le acarreaba un estipendio extra a su labor como platero sino que le ofrecía unas influencias al alcance de pocos. Por ello no es de extrañar ver como una misma figura se perpetuaba en el cargo por un amplio periodo, siendo el de Vicente Suárez el más longevo con veintiocho años, hasta que la Real Junta fijo la duración en seis prorrogables una vez. No obstante, y a pesar de lo apetecible del puesto, existieron renuncias al mismo, aunque en su mayoría por justificaciones de salud. Así Dionisio Gómez Merino solicitó en 1708

[216] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 4. "… para que las operaciones y lavores asi de plata como de oro, que Executaran sus indibiduos, tengan la Ley y quilates correspondientes: Mando que haia un artífice de plata u oro que tenga el oficio de contraste y marcador (…) reconocer tasar y marcar toda clase de alajas de plata y de oro (…) ajustadas a las leies de once dineros de plata y veinte y dos quilates el oro…".

[217] A.M.M. Actas Capitulares 1751, ff. 236v y 237r.

[218] A.M.M. Actas Capitulares 1762, f. 233r y v.

que se le excusara del cargo por ser anciano y tener problemas de visión, petición que fue aceptada, aunque tan sólo por dos años. Durante este periodo ocupó su lugar Juan Rubio, siendo nombrado nuevamente Gómez en 1710, que en 1713 volvió a quejarse al Ayuntamiento, esta vez por tener que alojar soldados en su casa a su edad y pese a ser fiel contraste, queja que se repitió pocos meses después, cuando un capitán hospedado le llenó de sacos de trigo la casa[219]. El mismo motivó fue esgrimido por José Esbrí Ruíz-Funes y Vicente Gálvez, que tras dieciocho años suplicó que se le excusara dada su corta visión[220].

2.3.2.1.1. El nombramiento de Antonio Gozalbo como fiel contraste

En este caso concreto fueron muy significativas las consecuencias que le acarreó a Antonio Gozalbo no estar examinado conforme a lo ordenado por la Real Junta de Comercio[221]. Todo comenzó cuando Antonio Morote, amigo de Gozalbo, tal y como se deduce de la recomendación que hizo para que éste le sucediera en el cargo de fiel contraste. Y es que el platero Morote solicitó tras nueve años que se le excusara de ese cargo, argumentando estar enfermo para ejercer dicho ministerio[222]. Es aquí cuando se inició el problema para Gozalbo, dado que el cabildo aprobó la recomendación de Morote sobre dicho platero y tras ver que era un maestro "de opinión, conducta, inteligencia y con las cualidades y circunstancias que se requieren para ejercer los citados empleos" le nombra por tiempo de seis años fiel contraste. En este mismo documento el Concejo pidió la aprobación de la Real Junta de Comercio y Moneda, a cuyo efecto le remitió testimonio de esta resolución[223]. Dicho nombramiento fue ratificado en la elección de cargos que anualmente se realizaba[224]. La sorpresa llegó a mediados de 1785, concretamente el diecinueve de Junio, cuando la Junta General de Comercio indicó que el maestro platero no tenía la "calidad de ensayador que se requiere según las ordenanzas", tal y como se demandaba desde 1752 para poder ejercer el cargo. Por ello, la Junta General de Comercio requirió que antes de proceder a la aprobación del nombramiento de Gozalbo, éste se

[219] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 132-133.
[220] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII" ob. cit., pp. 450-451.
[221] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero Antonio Gozalbo Llaudens y la custodia de la Parroquia de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 187-202.
[222] A.M.M. Actas Capitulares 1784, f. 332r.
[223] Ibídem, f. 332v.
[224] Ibídem, f. 353v.

presentase en la Corte para ser examinado de ensayador por el mayor de estos reinos[225]. En la reunión ordinaria del veintitrés de Julio, el cabildo haciendo caso a la recomendación de la Juna de Comercio mandó que Gozalbo fuera examinado y que mientras se buscase un platero que desempeñase las funciones de fiel contraste como interino. Dicha búsqueda corrió por cuenta de José Monino y Antonio del Castillo, quienes debían de elaborar una lista de posibles aspirantes al puesto que estuvieran examinados en la corte de ensayadores[226].

En el siguiente pleno ordinario los citados Monino y Castillo indicaron que tras entrevistarse con Juan Antonio de Maya, secretario en el arte de la platería, y tras haber consultado éste los libros que están a su cargo, no constaba que entre los individuos que componen el gremio hubiera alguno con el título de ensayador. Finalmente, el cabildo nombró a Bartolomé Manresa, contraste, marcador de plata y tocador de oro interino mientras Gozalbo se examinaba[227]. Tras esta hecho el Ayuntamiento aprobó que a partir de ahora no fuera designado para este oficio ningún platero que no estuviera examinado de dicho título, o que no estándolo lo obtuviera en el plazo de seis meses[228].

Acabado el año, en el pleno de nombramiento de cargos de la ciudad Gozalbo aún no disponía del título, pues se recoge como Bartolomé Manresa ejerce de interino[229]. Hubo que esperar a finales de marzo de 1786 para que la Real Junta de Comercio aprobase el nombramiento de Gozalbo para el cargo de fiel contraste y, por consiguiente, el cese de Manresa[230]; por lo tanto, Gozalbo ya habría aprobado el examen. Además en cabildo de agosto del 1787, el Ayuntamiento accede al memorial de Gozalbo, "Ensayador por S.M. y Fiel Contraste Marcador de Plata y Tocador de Oro en esta ciudad" en el que pedía licencia para colocar las armas de la ciudad en su platería, "como los tienen los que desempeñan sus cargos en la Villa y Corte de Madrid, Toledo y otros lugares"[231]. Gozalbo fue reelegido en 1791 por otros seis años más en el cargo[232], hasta 1797, año en el que

[225] A.M.M. Actas Capitulares 1785, f. 212v.
[226] Ibídem, f. 216r y v.
[227] Ibídem, ff. 220r, 221r y v, 222r y v y 226r.
[228] Ibídem, f. 230r y v.
[229] Ibídem, f. 353r y v.
[230] A.M.M. Actas Capitulares 1786, f. 49r y v.
[231] A.M.M. Actas Capitulares 1787, f. 320r y v.
[232] A.M.M. Actas Capitulares 1791, f. 393r.

entre los agradecimientos del cabildo será reemplazado por José Esbrí[233], una decisión que le costó asumir, ya que el Ayuntamiento se vio en la obligación de ordenarle que le hiciera entrega de las marcas[234]. No obstante, algunos plateros salieron en protesta del nuevo nombramiento, argumentando que Esbrí era soltero, vivía con sus progenitores y quería librarse del servicio militar y además estaba emparentado con muchos miembros del arte de la platería en Murcia[235]. Cuestión que no fue atendida por el Concejo.

2.3.2.1.2. Funciones del fiel contraste y marcador de plata

La persona que ocupaba este cargo tenía sobre sí una gran responsabilidad, acrecentada en el momento en el que se fusionan ambas figuras en una sola; en Murcia, a partir de 1745. El fiel contraste tuvo a lo largo de los años varias funciones, siendo la primera y más fundamental, motivo de la creación del oficio, la vigilancia, el control y la comprobación de la ley del oro y la plata , la cual para ser adecuada y legal debía de contar con su marca personal y la de la ciudad. En definitiva, era el garante del cumplimiento de la ley de los nobles metales, sirviéndose para ello del estudio de los pesos y las medidas, lo que realizaba con una serie de instrumentos que tenía en su poder. De este modo cumplía con el capítulo cuarto de las ordenanzas de 1738, exigiendo que los plateros hicieran sus piezas con la ley y quilates correspondientes, marcándolas siempre y cuando fueran aptas, tal y como señaló expresamente el Concejo en 1702 al platero Antonio de Castro:

> "… que los fieles marquen las piezas quese fabricazen por todos los plateros desta ciudad siendo de calidad, y que sin esta zircunstancia no se puedan vender aunque sea en tiempo de ferias ni las que traen los plateros forasteros para que por este medio se evite el perjuicio que se sigue a lo publico de comprar por su justo precio plata inferior, y para que asi lo executen los dichos fieles y plateros se les haga notorio y se publique esta resolucion y para su mas exacto cumplimiento se encarga

[233] A.M.M. Actas Capitulares 1797, f. 452r y v.
[234] A.M.M. Actas Capitulares 1798, f. 14r.
[235] A.M.M. Actas Capitulares 1797, ff. 64v y 65r.

a los caballeros fieles executores actuales y los que en adelante fuesen, hagan todas las Visitas y reconocimientos que combengan"[236].

Se puede ver en este texto que tenían otras funciones, además de ejercer el control sobre el oro y la plata. Lo cierto es que la regulación del fiel contraste fue un tanto escasa, al menos hasta que en 1745 se publicó una normativa nacional que amparó el trabajo de los contrastes, con sus obligaciones y derechos. Esta legislación aclaró, por tanto, cuáles eran los campos de actuación del fiel contraste y, muy importante, cuál era su remuneración en base a su trabajo[237]. A comienzos del siglo XIX, en 1805, fue publicada otra nueva normativa en la que se estableció el arancel de los derechos de los ensayadores, fieles, contrastes y tocadores, que ensayan, reconocen, pesan y marcan el oro y la plata[238]. No obstante, los problemas vinculados al valor del oro y de la plata no cesaron a pesar del control, como demuestra la circular emitida por el Ministerio de Haciendo en 1825, en la cual informaba que el fiel contraste de Bilbao había advertido irregularidades en las monedas, apuntando al campo de Gibraltar, donde no hay fiel contraste, como el punto de partida de estos problemas. Por ello, junto a nuevas reglas se estableció la obligatoriedad, nuevamente, de que en las cabezas de partido hubiera un fiel contraste, así como en aquellos lugares que a pesar de no ser cabezas de partido lo necesitaran por su relevancia[239].

Como se ha adelantado, el marcaje no fue la única función, ya que las ordenanzas y las resoluciones del cabildo municipal le otorgaron otras tareas al fiel contraste. Entre ellas se encontraba la de controlar también la venta de alhajas defectuosas y bajas de ley, establecida en once dineros para la plata y veintidós quilates para el oro[240], regulando el control de las mismas con vigilancia, denuncias y sanciones, observando cuidadosamente aquellas procedentes de otros centros de producción[241]. Importante también fue la

[236] A.M.M. Actas Capitulares 1702, f. 151v.
[237] M. J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano*… ob. cit., pp. 124-125.
[238] A.M.M. Leg. 1579.
[239] Ibídem.
[240] En 1790 y 1792 fueron publicadas sendas cedulas a nivel nacional por las que se permitían las alhajas menudas de plata, llamadas enjoyelado, a dieciocho quilates en 1790, y a nueve dineros en 1792. A.M.M. Leg. 1461.
[241] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 10. "Por quanto se ha experimentado que barios sujetos asi naturales como extranjeros de estos Reynos han introduzido en la Ziudad de Murcia y en los demas pueblos de su Reyno barias alajas de oro y plata que no tienen la correspondiente Ley y otros rtaen

reglamentación acerca de los juegos de varias piezas, para los cuales era obligatoria una marca en cada elemento, que por supuesto, aunque a un menor precio, era cobrada a dos maravedís[242]. Asimismo, era su deber vigilar el mercado de piezas robadas o perdidas, así como la venta en ferias y mercados, siempre tan problemática. Igualmente las joyas de perlas y piedras preciosas debían de ser validadas, anotándolas también en el libro de cuentas[243]. Por otro lado, aquel platero que no cumpliera con lo establecido en las labores del marcador, se enfrentaba a una pena de mil ochocientos maravedís.

Otras de las tareas que desempeñó el fiel contraste fue la de visitar las tiendas y obradores de la ciudad, conjuntamente con los veedores, el mayordomo y el secretario, quienes debían de reconocer cada semana y cuando estimaran conveniente los obradores, aunque realmente el funcionamiento fue mensual y con grandes lagunas temporales[244]. En este caso, y para un mayor control el Consistorio llegó a nombrar en 1699, y desde 1730 hasta finales de siglo, un comisario especial para las visitas de platería, de modo que controlara el posible engaño resultante de la plata hecha con aleaciones de otros metales[245].

2.3.2.1.3. El marcaje

Una vez que el marcador analizaba y valoraba el valor de la pieza, y que estuviera realizada conforme a lo dictaminado por ley, procedía a su función más importante, el marcaje, de donde viene su nombre. Ello consistía en marcar las piezas de nuevo cuño con los sellos que le identificaban a él como garante y a la ciudad, de modo que estampaba

(…) muy defectuosas (…) hordeno y mando que los fieles vehedores (…) tenga facultad y obligación de reconocer las expresadas alajas, y en caso de no allarlas de la ley, y calidad que corresponde las denunziaran…".

[242] Ibídem. Capítulo 8. "… y por que ay muchas alajas que aunque se comprenhenden bajo el nombre o nominación de una pieza se componen de muchas y muy diversas como son las alajas de yglesia las lamparas candeleros y blandones y otras, y en las profranas los Talleres y aderezos de mesa, saleros, velones, escrivanias y otras muchas que cada dia se imbentan, como las que llaman sertu, o perley que se componen de doce veinte y treinta piezas continuas y de adornos sobres puestos, ojas cartelas y molduras de mas de ciento y zinquenta piezas soldadas de que se deven rexistrar las veinta y treinta y marcarse diez o doce, según lo permite su echura y a su proporción…".

[243] Ibídem. Capítulo 25. "… y por lo respectivo a las joias de perlas y piedras preciosas, deverá asimismo tocar el oro y la plata…".

[244] Ibídem. Capítulo 11. "… puedan y devan reconocer cada semana y siempre que los Juzgasen conveniente los obradores o paraje donde se travajara plata u oro y tomar ambas especies (…) para su reconocimiento…".

[245] A.M.M. Actas Capitulares 1699, ff. 139v y 140r.

dos marcas. También entre sus tareas estaba la de marcar toda aquella pieza que se comprara o vendiera en la ciudad, aunque se hubiera hecho en otra. De ahí que algunas piezas cuenten con las marcas del marcador y de la ciudad por partida doble, aunque en la práctica no se realizaba, ya que las piezas procedentes de otros enclaves se comercializaban al margen de la ley, principalmente en ferias y mercados sin regular. Este asunto no estaba exento de fuertes controversias, las cuales acababan en largos pleitos, como se ha documentado en la ciudad de Sevilla[246], y en la propia Murcia, donde Luis de Córdoba junto a Pedro López Moreno apoderaron al procurador Simón Guerra para que los defendiera del pleito iniciado contra ellos por haber vendido piezas con marcas foráneas[247]. En otros casos los pleitos venían por la falta de marcas, como sucede en 1680, cuando Juan Mínguez Martín, como representante de un grupo de plateros, elevó su queja al Concejo, dado que el marcador, Vicente Suárez, no quería marcar las alhajas, según ellos por su áspero natural. Por ello solicitaron su cese y el nombramiento de un nuevo cargo, de modo que pudieran vender sus obras. Sin embargo, sus peticiones no fueron atendidas, dado que el cabildo sólo acordó darle un toque de atención[248]. Mejor parecía llevarse el marcador con el platero de origen lorquino Juan López de Quevedo, quien afirmó en 1674 que tenía una cuenta pendiente con Suárez[249].

La marca de la ciudad de Murcia fue variando con el tiempo, a diferencia de lo sucedido en otras ciudades, como en San Sebastián, que giraba en torno a la doble ese[250]. Así pues, según las piezas marcadas conservadas la marca de Murcia tuvo una evolución, desde las letras MUR bajo corona en los siglos XVI y XVII, pasando a las siete coronas en el siglo XVIII, para cambiar a finales del mismo con la fusión entre la marca de la ciudad y la del contraste, como demuestra los ejemplos de Antonio Gozalbo, G en escudo y coronada con la cifra 86 debajo, y el de José Esbrí, E en escudo y coronada con la cifra 98 debajo, con la que ya se entra en el siglo XIX[251]. A partir de 1836 la marca utilizada

[246] M. J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano*… ob. cit., pp. 128-129.
[247] A.H.P.M. Not. 1347, f. 259r y v.
[248] A.M.M. Actas Capitulares 1680, ff. 46v y 47r.
[249] A.H.P.M. Not. 1082, f. 527v.
[250] I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "El marcaje de la platería guipuzcoana…" ob. cit., p. 304.
[251] A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y I. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 266.

fue la M coronada con la cifra 36[252]. La fecunda actividad del arte durante el Setecientos permitió incluso que otras ciudades del reino, como Lorca, Caravaca de la Cruz y Yecla contaran también con sus propias marcas de garantía. En el primer caso se correspondía con el escudo de la ciudad, presente en algunas piezas del Monasterio de Santa Ana y la Magdalena, en el nimbo de la Virgen de los Dolores del Paso Azul y en unos portapaces de la Colegiata de San Patricio. Por su parte, la de Caravaca estaba formada por la propia cruz de Caravaca sobre un toro, marca presente en el portarreliquias de la cruz.

Uno de los problemas que existen con muchas piezas es discernir entre las propias obras del fiel contraste y las que él certifica en su cargo, por ejemplo, en la parroquia de Nuestra Señora del Socorro de La Ñora se encuentra un copón con la marca de las siete corona, y la de Vicente Gálvez, sin hallarse una tercera marca que aclare la autoría de la pieza, quedando la posibilidad de que fuera del propio Gálvez. Este mismo problema surge con otras piezas, basta con mencionar el ejemplo de un cáliz de la parroquia de la Purísima de Javalí Nuevo, con las marcas de Martínez, a saber el contraste Nicolás Martínez, y las siete coronas. Con todo, lo más probable es que el fiel contraste y autor, al ser su obra, evitara repetir su marca dos veces.

2.3.2.1.4. El toque, el ensaye y el parangón

Para llevar a cabo el marcaje, y por tanto la legalización de la pieza que le habían llevado, el marcador debía realizar al objeto una serie de pruebas que realmente demostraran su buena hechura. Las tres pruebas establecidas eran las del toque para el oro, y el ensaye y el parangón para la plata. Éstas técnicas fueron descritas por Juan de Arfe en los capítulos tercero y cuarto de su obra publicada en 1572 acerca de la plata, el oro y las piedras[253]. De estos procesos el más fiable era el del ensaye, aunque el del parangón por su facilidad y por no afectar tanto a la pieza era el más practicado. Éste consistía en obtener una pequeña muestra de la obra, una viruta arrancada con el buril de ahí que sea conocida como burilada, la huella que deja. Posteriormente era calentada y fundida mediante un proceso meticuloso, para finalmente ser comparada tanto en color

[252] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII" ob. cit., p. 449.
[253] J. ARFE VILLAFAÑE, *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid, 1572, ff. 5v a 11v.

como en consistencia con el trozo procedente del lingote oficial de plata[254]. No obstante, la hechura de las piezas no permitía siempre llevar a cabo esta prueba, por lo que había que recurrir al toque, cuya fiabilidad no era tan elevada. De este modo el engaño existía y en muchas ocasiones había que fiarse de la palabra del artífice.

Una vez que las pruebas estaban ejecutadas y la pieza pasaba el trámite, el marcador emitía un certificado en el que indicaba haber visto, reconocido y tasado los objetos. Muestra de este documento es el certificado que en 1801 elaboró José Esbrí y Funes, cuyo título es el de artífice platero, ensayador de los reinos, de oro, plata, vellón rico y otros metales, tasado de joyas por su majestad, fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de la ciudad y el reino de Murcia. En él dio cuenta de una cruz de oro con piedras preciosas, de dos arracadas o pendientes de oro con veinticinco diamantes rosas de varios tamaños y de un anillo de oro con siete piedras. Este lote, que evidentemente se corresponde con el juego de joyería de una mujer, le reportó nueve maravedís[255].

2.3.2.1.5. El fiel contraste y marcador de plata en Lorca

Durante el siglo XVIII la pujanza del arte de la platería en general en Murcia y en particular en los centros periféricos condujo a éstos a iniciar algunas medidas en busca de ganar autonomía con respecto a la capital. Entre estas acciones, de las que destaca el intento fallido de crear un gremio propio en Caravaca, está la del nombramiento de un fiel contraste de oro y plata en la ciudad de Lorca. En los primeros días de 1725, momento en el que se solía nombrar los diferentes cargos para todo el año, el Concejo de Lorca consciente del daño producido por la entrada de piezas faltas de ley decidió nombrar al maestro Pedro Vidal como Fiel Contraste, en base a su conocimiento y habilidad, para que garantizara el cumplimiento de la legalidad. Años más tarde, en 1772, la ciudad obtuvo por regalía el poder para nombrar contraste, por lo que desde ese momento se hizo oficial el nombramiento, sin saber el alcance que esta situación generó con el gremio de

[254] B. MUÑÓZ DE AMADOR, *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica y la practica, en el qual se explica también el oficio de Ensayador, y Marcador mayor de los Reynos; el de los Fieles Contrastes de Oro, y Plata; el de los Marcadores de Plata, y Tocadores de Oro; y el de los Contrastes, Amotacenes, segun las Leyes de estos Reynos*. Madrid, 1755.
[255] A.H.P.M. Not. 4302, f. 436r y v.

Murcia. Por estos años ocupó el cargo Bartolomé Valdivieso, a pesar de las reticencias de Joaquín de Albarracín[256].

La posibilidad de poder contar con un contraste propio, facilitando así la actividad de los plateros locales, que evitaban desplazarse o esperar la llegada de los contrastes murcianos, llevó aparejada a su vez la necesidad de una marca propia, que en el caso de Lorca fue la del escudo de la ciudad, aunque bien es cierto que no tuvo gran difusión. Asimismo, las circunstancias que afectaban a los contrastes de Murcia también debían de ser atendidas por los de Lorca, como la obligación de estar examinados de ensayador. De esta manera, la Junta General de Comercio y Moneda envió en 1785 una orden al corregidor de Lorca para que aquellas piezas que excediesen de dos marcos los rieles de plata u oro se reconocieran por la técnica del ensaye, para lo cual necesitaban los contrastes estar examinados de ensayador, advirtiéndose de su cumplimiento en el plazo de seis meses. Al mismo tiempo daban otra serie de indicaciones relativas a las pruebas del toque y el parangón, motivo por el cual se dio un ejemplar del nuevo arte de ensayar oro y plata escrito por el francés Sage, para que se tuvieran en cuenta las premisas en él escritas[257].

En 1804 la Junta General de Comercio y Moneda estimó a raíz de un informe sobre los obradores del reino que los plateros de todos los pueblos, entre ellos los de Lorca, a que acudieran a Murcia o Cartagena para marcar sus piezas. Ante este acontecimiento los maestros lorquinos, Antonio Albarracín, Juan Lorenzo, Antonio Laborda, Mariano Martínez, Roque Morillas y Fulgencio Andreu enviaron una solicitud por la que demandaban que se conservara el cargo de fiel contraste en la ciudad conforme a lo establecido en la regalía de 1772[258]. Finalmente, mientras que por un lado se continuaba instando a los plateros de Lorca a que acudieran a Murcia, por el otro el Concejo lorquino seguía nombrando anualmente su fiel contraste.

2.3.3. El arte de la platería: organización del trabajo

La ausencia de documentación precisa y directa acerca de la ordenación y desarrollo del oficio de los plateros murcianos sólo permite realizar el acercamiento a este aspecto

[256] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 425.
[257] Ibídem, pp. 427-429.
[258] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 88-89.

a través de otros datos y noticias. Éstas hay que buscarlas en los protocolos notariales y en los documentos vinculados al Ayuntamiento, siendo las únicas fuentes que en contadas ocasiones arrojan alguna luz acerca de los obradores de los plateros, cuya industria tenía su plasmación en la calle Platería, epicentro de la vida económica y social de los plateros y también de la ciudad. La casa del platero era vivienda, taller y tienda, tal como era lo característico, uniendo así la manufactura y el comercio de la platería en un único espacio. A pesar de este déficit de información debió de ser una actividad perfectamente estructurada, con sólidas bases fijadas en las ordenanzas y una organización acorde a uno de los gremios de mayor relevancia en la ciudad.

Es de imaginar que los diferentes maestros plateros su pusieran de acuerdo para alcanzar decisiones conjuntas que beneficiaran a la totalidad de los profesionales de este arte, con el fin de garantizar la calidad de sus obras y de los materiales empleados en sus talleres, evitar el abuso y el engaño y combatir la competencia foránea. De dichas acciones se conservan algunos testimonios que dan idea de la unión de los artífices para defender sus intereses, como documenta el escrito que enviaron un grupo de plateros murcianos al Concejo para que no permitiera la venta de platería cordobesa en la ciudad, dado que ello estaba afectando a sus negocios[259]. Pero la unión de los plateros no sólo fue contra otros artistas del mismo oficio, sino que además tuvieron que hacer frente a las pretensiones de otros gremios locales, sobre todo a los maestros de la seda, que constituyeron uno de los grupos más poderosos de la Murcia barroca y, por tanto, un rival directo en las pretensiones de los plateros. Menos probables, salvo puntuales excepciones, tuvieron que ser las uniones en los talleres de otras localidades, como Lorca, Cartagena o Caravaca, dado que estos no eran tan activos y poderosos, lo que limitaba los enfrentamientos.

2.3.3.1. El gremio de plateros-vaciadores de cruces de Caravaca de la Cruz

Aunque la ciudad de Murcia se erigió desde un primer momento como el mayor centro platero del reino, de hecho, allí se instituyó el gremio y la mayor parte de los maestros, lo cierto es que la actividad del arte de la platería no se circunscribió exclusivamente a la capital. Esta circunstancia estaba recogida en las ordenanzas de 1738, donde se atendía a las necesidades y obligaciones de los talleres presentes en otras

[259] A.H.P.M. Not. 1368, ff. 48r a 49v.

ciudades del reino, llegando a contar con ciertas ventajas económicas. Concretamente, el capítulo treinta y cuatro confirmaba que eran varias las ciudades y villas que contaban con plateros, suponiendo ello un problema de control y gestión, por lo que se obligaba a cualquier ejerciente a que se presentase y examinara en Murcia pagándola mitad que uno de Murcia. También disponía que un miembro del gremio visitara los talleres situados fuera de la capital para reconocer la valía de las piezas que se vendían lejos del control de la corporación[260].

Así, se crearon diversos centros periféricos como Lorca, Cartagena y Caravaca de la Cruz que contaron desde bien temprano con un grupo de maestros que situaron sus negocios en las calles más céntricas de estas ciudades. En Lorca se ubicaron en la Calle Cava, dentro de la parroquia de Santiago, mientras que los maestros de caravaqueños se instalaron en la vía principal, la Calle Mayor, así lo demuestra el contrato de arrendamiento de Juan Torrecillas, platero que alquiló una casa en esta calle junto a la del también maestro Diego Calvo[261]. Estos plateros cubrirían las necesidades de los templos locales y de aquellos vecinos, que por cercanía acudían a sus negocios, recurriendo a Murcia solo para las obras de mayo envergadura. En el caso concreto de Caravaca, al abrigo del culto a la Vera Cruz y de todo lo que a ello iba aparejado, como la llegada de peregrinos, se formó un importante núcleo de maestros, no necesariamente plateros, cuya actividad se centró principalmente en la hechura de cruces de Caravaca[262]. Este hecho motivó que diversos plateros y cruceros de alquimia, se aglutinaran para demandar la formación de un gremio propio, para que no tuvieran que depender del control ejercido

[260] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 34. "Por quanto la Ziudad de Murcia es cabeza de Reynos en las qual se asegura mejor fabrica y sentimientos acendrados (…) teniendo presente que en las Ziudades Villas y lugares de su comprehension se han establecido algunos Plateros sin estar aprovados en descredito de tan noble arte asi por los errores que cometen en la perfeczion de las piezas como po la poca legalidad que observan en la calidad que según Ley debe tener el oro, y la plata que trabajan y siendo necesario ocrurri a estos perjuicios: Ordeno y mando que pueda esta congregación de la Plateria de Murcia compeler a los que abrieran Tienda y obrador de piezas de plata u oro en qualquier Ziudad Villa o lugar del mismo Reyno, a que primero se examinen del arte y profesión de Plateros com la mitad de gastos de los que hubieren de ser en la Ziudad de Murcia como queda prevenido, y a los que ya lo fueren y tuvieren las tiendas abiertas se haia de imbiar a n congregante (…) que visitase, para que vea y reconozca conforme a ella las quebras de sus obras, y siendo fabricadas según Ley las maque o selle…".

[261] A.H.P.M. Not. 7264, f. 504r y v.

[262] J. A. MELGARES GUERRERO, "Orfebres y plateros al servicio de la Cruz de Caravaca durante el siglo XVIII", en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, 1997, pp. 13-14.

por Murcia. Así, en 1766, los plateros Luis Burruezo y Domingo Alarcón junto a los alquimistas Juan García Pérez y Luis Hervás formalizaron ante el notario Francisco Iniesta una petición para que se estudiase la creación de un gremio, en base al trabajo y la producción de cruces de plata que desde Caravaca salían para todo el mundo, siendo una de las actividades más rentables para los artífices que necesitaba de una regulación para garantizar su calidad, el tamaño, la forma y los materiales usados en la reproducción de la Vera Curz, evitando así los fraudes e imperfecciones[263]:

> "… que siendo este Pueblo de donde se surten hasta los mas remotos de Cruzes, asi de plata como de Alquimia, con el motivo de estar fixo, en el la milagrosa efixie de la SS.ma Cruz colocada en su Yglesia sita en el Castillo y R.l Fortaleza de esta dha Villa, donde concurren multitud de gentes a visitarla, llevando dhas cruzes tocadas, a esta SS.ma Reliquia; viendo los susodchos la imperfeccion con que estas se travajan,: Determinaron establecer Gremio en esta dha Villa, y para ello recurrieron con su memorial al Consejo Justicia y Reximto de ella; y en virtu de su pretensión seles mandó redactasen las ordenanzas que havian de observar; en cuia inteligencia, y la de el informe dado por su Comisario Nombrado, con el Procurador se dixo: acordo esta villa se acudiese al R.l Consejo de Ordenes, para si Su Mg.° y señores de el, tenia por Conbeniente conzeder su Real aprova.on en cuio supuesto y para que haia sujeto que se presente con las referidas diligencias en dicho Real Consejo y pida la aprova.on de dicho gremio: otorgan que dan su poder cumplido vastante el que de derecho se requiere a Dn Franco Zorrilla, contador de la Orden de Sor Santiago, en la villa y corte de Madrid..."[264].

Este intento fallido se sustentaba en la difusión que la Cruz de Caravaca alcanzó como símbolo de devoción a la reliquia, permitiendo a los plateros locales sobrevivir en base a la confección de estas cruces, que llegaron hasta América, como demuestra la petición que en 1685 dirigieron al tribunal de la Inquisición de Murcia los plateros Alonso

[263] G. SÁNCHEZ ROMERO, "El gremio de vaciadores de cruces de Caravaca en el siglo XVIII un intento fallido", en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, 1997, pp. 9-10.
[264] A.H.P.M. Not. 7451, f. 157r y v.

de Llamas y Francisco de Monreal en busca de satisfacer una deuda que con ellos habían contraído[265]. Éstos habían dado unas cruces de latón por valor de ocho mil reales al mercader Francisco Sánchez, que prometió pagarlas a su vuelta del puerto de Santa María. No obstante, el comerciante fue arrestado por la Inquisición, que requisó sus bienes, encontrándose entre ellos tabaco y chocolate, productos del nuevo continente que adquirió posiblemente a cambio de la venta de las cruces[266].

2.3.3.2. El taller y la tienda de los plateros

La apertura de la tienda era el paso siguiente después de haber aprobado el examen realizado por el gremio. Seguidamente el platero tenía que acudir al Concejo para que este organismo le reconociera la marca de platero y lo estimara como tal. Sólo así el secretario de la congregación hacía constar en los libros la autorización para abrir negocio y obrador. El inicio del negocio conllevaba una tasa de apertura, establecida también en las ordenanzas, de veinticinco pesos. Ya se ha visto en el caso de Jacinto Fuentes las dificultades que tenían los artífices forasteros para instalarse en Murcia, hasta el punto de que debían de volver a examinarse para que se les concediera licencia de apertura. Esto mismo regía para aquellos plateros ubicados en otras localidades del reino, pues todos debían de estar al corriente tanto en examen como en impuestos para poder abrir negocio[267]. En ocasiones los nuevos maestros no podían hacer frente a los gastos derivados de la puesta en marcha del negocio, de manera que debían pedir ayuda. Este hecho se atestigua con la fianza otorgada por Bernardo Rodríguez, vecino de Orihuela, a Rafael Proens, quien carecía de los medios, una vez examinado, para abrir su tienda y taller[268]. A veces los plateros también ayudaban a otros profesionales, a tenor de la fianza que el platero Francisco Portillo hizo a favor de Miguel López, confitero, para que éste pudiera poner tienda[269]. No obstante, dada la continuidad familiar de los talleres, muchos artistas no tenían problemas a la hora de trabajar, dado que sus padres les legaban los obradores y todo su contenido, como así indica la transacción que el entonces enfermo

[265] I. J. GARCÍA ZAPATA, "La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca, «blasón grande de estos reinos»". *Toletana* nº 32 (2015), p. 293.
[266] A.H.P.M. Not. 7162, ff. 156r a 157r.
[267] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 32 y 34.
[268] A.H.P.M. Not. 2784, f. s.n.
[269] A.H.P.M. Not. 1578, ff. 1018v a 1020r.

Nicolás Esbrí hizo en favor de su hijo Hipólito, aunque curiosamente ésta fue anulada poco después[270].

Las tiendas de los plateros estaban ubicadas en su mayoría en calle Platería y en el entorno de la parroquia de San Bartolomé, circunstancia que viene ya de la época medieval y que quedó patente en el capítulo decimotercero de las ordenanzas, donde se estableció esta calle como el lugar obligatorio para que se instalasen los plateros. El motivo, según el reglamento, tiene su fundamento en el hecho de que no sólo históricamente ha sido el lugar de los orfebres sino que además esta situación facilitaba la venta de piezas por ser un enclave céntrico y concurrido. La misma situación se daba en la mayoría de las ciudades, donde los plateros ocupaban calles céntricas con la misma o parecida denominación, como los boloñeses, situados en la Via degli Orefici[271], los cordobeses, en la actual calle Corregidor Luis de la Cerda[272], o los conquenses, establecidos entre las calles Correría y Pellejería[273], de manera que el arte de la platería estaba bien delimitado en la geografía urbana. Motivos a los que se añadía el hecho de que todo aquel artífice situado en otros barrios estaba visto con peores ojos, dado que estaba demostrado como en estos lugares era donde se negociaba con piezas y alhajas robadas y sin el control necesario. Ello les pudo suceder a José Arias y Lorenzo Vigueras, que fueron denunciados por no ser maestros y por tener su obrador oculto fuera de la calle Platería, por lo que fueron condenados a prisión, de la que se libraron gracias a Francisco Forner, quien salió como fiador[274]. Hubo plateros instalados sobre todo en la zona de Santa Eulalia, donde se ubicaron en el siglo XVII Juan Mínguez, Manuel López e Isidro Lorenzana. En el siglo XVIII otros, como Juan Mínguez, Francisco Portillo y Andrés García, se instalaron en la parroquia de San Lorenzo[275].

Los plateros fueron conscientes de lo que la Platería representaba para la profesión, no sólo por el factor económico sino también por el estatus que llevaba. Por ello mismo, y como se verá más adelante, mantuvieron un pleito con el gremio de la seda, que buscó

[270] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 71.
[271] R. PINI, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*. Bologna, 2007, pp. 28-29.
[272] F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros*… ob. cit., p. 70.
[273] A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, p. 25.
[274] Ibídem.
[275] A.H.P.M. Not. 3322, ff. 320r y v.

ir ocupando posiciones en la citada calle. Sin embargo, no sólo se enfrentaron a los sederos, sino también a aquellos individuos que atentaban contra los intereses de los plateros. Por ejemplo, en 1747, se iniciaron autos por parte de los fieles contrastes contra Felipe García Conde, portero de sala y administrador de una casa en la calle Platería, propiedad de María Teresa Ladrón de Guevara, residente en Madrid. Dicho García Conde había solicitado a Blas de Aguilar, platero, que abandonara la casa donde residía, tenía taller y tienda, a lo que argumentaron desde el gremio acerca de la relevancia del arte de la plata y su localización, iniciándose así la defensa de Aguilar para que pudiera permanecer junto al resto de profesionales del sector[276].

La presencia de los plateros en dicha calle se puede constatar con los continuos arrendamientos que han quedado registrados en los protocolos de los notarios murcianos, sobre todo en lo que respecta a los siglos XVII y XVIII. Francisco de Torres, a finales de su vida, se obligó a pagar mil cincuenta y seis reales a Francisco Rocamora en 1625 por el alquiler de la casa número cinco en la céntrica vía, contrato que fue renovado más tarde por cuatro años a razón de trescientos setenta reales cada uno, acuerdo que otra vez se renovó en 1633[277]. En aquellos años, el mismo arrendatario alquilaba la casa número tres desde 1625 hasta 1639 a Luis de Roa, padre de los también plateros Francisco y Juan de Roa, quienes aprenderían en el taller de su progenitor el oficio[278]. Y en 1628, nuevamente Rocamora, que actuaba como administrador de los bienes de Juana Riquelme, alquiló a Sebastián Portillo las casas número uno y dos, por tres años a seiscientos reales cada uno[279]. Cuarenta y cuatro ducados anuales pagó Francisco Riojano desde 1637[280]. Aunque en estos contratos se habla de casas, evidentemente se corresponden no sólo con las viviendas de los plateros y sus familias, incluidos aprendices, sino que además engloban el taller y la tienda, que sería el espacio abierto hacia la calle. Otros casos son los de Miguel Enciso en 1641, que alquiló una tienda con los aposentos en los que había vivido hasta entonces[281], y Miguel Blas en 1645, que debía ciento cincuenta reales al platero

[276] A.M.M. Leg. 4064, f. s.n.
[277] A.H.P.M. Not. 1581, ff. 279r y v, Not. 1584, f. 170r y v, Not. 1167, f. 212r y v.
[278] A.H.P.M. Not. 1581, ff. 276r y v, Not. 1584, ff. 140r a141v, Not. 1171, ff. 309v y 310r.
[279] A.H.P.M. Not. 1584, f. 144r y v.
[280] A.H.P.M. Not. 1903, f. 628r y v.
[281] A.H.P.M. Not. 1302, ff. 287v y 288r.

Pedro López Moreno, quien seguramente le había realquilado un local[282], tal y como hizo Sebastián Portillo con Eugenio González Figueroa en 1626, Luis de Roa con José Figueroa en 1633, e Ignacio Casas con Manuel Medina en 1750, lo que documenta como entre los propios artífices se arrendaban los negocios[283].

La misma tónica se dio en la centuria siguiente. Enrique Picard arrendó en 1708 ante Pedro Rubio una casa en Platería propiedad de la marquesa viuda de Torre Pacheco[284]. Ya entrado el siglo, en 1721, Francisco Cutillas alquilaba a Bernabé Vallejos, jurado y vecino de Murcia, una casa en la citada vía por un periodo de seis años, durante los cuales se comprometía a pagar seiscientos reales anuales[285]. A finales de este siglo, por parte de los plateros Hipólito Esbrí y Bartolomé Manresa se ofreció una nueva fórmula para el alquiler, que no era sino un arrendamiento vitalicio. Así, ambos artífices, aunque de forma independiente, cerraron en 1794 estos acuerdos con José Almeda, quien se hacía cargo de cualquier obra o reparación que fuera necesaria en la vivienda[286]. También, Tadeo Martín mostró en estas fechas otra nueva forma de cumplir con sus pagos, dado que para saldar la deuda que tenía con Juan María Albuquerque, alquiló las dos casas que el tenía en Murcia, siendo una de ellas en la Platería, la cual, a su vez realquilo al platero Pascual Gómez Arroyo[287]. Situación similar era la que se daba con los plateros de Caravaca de la Cruz en la Calle Mayor y los de Lorca en la Calle Cava.

A pesar de poder acudir a todos esos ejemplos, en su mayoría los documentos correspondientes se limitan a arquetípicas soluciones burocráticas, que si bien ayudan a conocer y confirmar la continua actividad de los plateros en las zonas principales de las ciudades, no son una fuente destacable para averiguar cómo estaban conformados los talleres y las tiendas. La aproximación a ambos espacios debe abordarse desde los inventarios ejecutados como recopilación de las dotes presentadas al matrimonio o como anotación de los bienes legados en testamento. Sólo a través de estos documentos se pueden conocer al menos que enseres componían el núcleo principal de la actividad profesional. En 1613 se llevó a la práctica el inventario de los bienes de Francisco Ortiz,

[282] A.H.P.M. Not. 1543, ff. 1195r a 1197v.
[283] A.H.P.M. Not. 1515, ff. 1393r y v, Not. 2125, ff. 161v y 162r.
[284] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 226.
[285] A.H.P.M. Not. 2565, f. 65r y v.
[286] A.H.P.M. Not. 2622, ff. 126r a 130v.
[287] A.H.P.M. Not. 3777, ff. 252r a 254v.

con motivo de su enlace con Catalina Jiménez. En la relación realizada ante el escribano Francisco López se anotaron todos los objetos pertenecientes al platero, de entre los cuales destacan los enseres más usados en el oficio, como un conjunto de arcas de madera de pino de diferentes tamaños con sus cerraduras, posiblemente para guardar las alhajas de oro y plata, y unas mesas, unos bancos de nogal y un aparador, muebles todos ellos necesarios para el desarrollo de su trabajo. Asimismo, quedaron registradas las herramientas más precisas de los trabajadores del metal, como un torno, un fuelle, limas, tijeras, martillos, cinceles, tenazas de varios tamaños y, sobre todo, llamaba la atención unos dibujos de Roma, posiblemente como modelos a seguir. Si estos enseres ayudan a conocer cuáles eran los útiles del artista, otros objetos, especialmente un tablero, un cajón, una galerilla y un aparador, reflejan el mobiliario, que tal y como se recoge en la descripción era de la tienda, para exponer el oro y la plata labrados por uno de los maestros plateros más activos a finales del siglo XVI y principios del XVII, aunque sí que se echan en falta en dicha descripción piezas de plata concretas[288]. Una práctica poco conocida pero documentada, era la compra de piezas ya labradas en otros ciudades, que quizás formaron parte de esos expositores, según manifiesta un documento relativo a Sebastián Portillo, que en 1624 apoderó a su hermano Nicolás para que vendiera en las ciudades andaluzas de Córdoba, Sevilla y Granada seiscientas libras de seda joyante y con el dinero obtenido por esa venta comprara oro y plata labrados, lo que evidentemente hace pensar que fuera para su venta en Murcia, circunstancia que ofrece una nueva vía para conocer cómo llegaron a la zona alhajas de otros lugares[289]. Esta práctica ya había sido puesta en marcha en 1561 por Alonso del Castillo y el platero Carlos Vergel, que en común acuerdo con el primero iba a ir a Sevilla, Córdoba y otras ciudades para comprar oro labrado con el objetivo de venderlo en Lorca[290].

Todos los inventarios relativos a los testamentos de los plateros Domingo de la Hoz y Francisco Riojano, ambos en 1643, el de Miguel Blas dos años más adelante, el de Luis de Roa, también de la misma década, así como los de Juan López Quevedo y Juan Mínguez en el último cuarto de dicho siglo, van a aportar pequeños detalles que

[288] A.H.P.M. Not. 684, ff. 409r a 412v.
[289] A.H.P.M. Not. 1580, ff. 660v y 661r.
[290] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 408-409.

contribuyen a conocer cómo eran esos obradores y tiendas que los plateros tenían para su comercio. En el inventario de Miguel Blas, de 1645, se citan un cajón para la tienda, otro cajón de madera viejo que se ponía en la puerta de la tienda y un aparador de la tienda que tenía una red de alambre con la que evitar los hurtos[291]. Por su parte, con Luis de Roa se menciona un aparador para mostrar la plata[292]. Mayor cantidad de detalles hay respecto a las herramientas de estos maestros, siendo algunos de estos inventarios recopilaciones exhaustivas. Por citar sólo un ejemplo, cuando se hizo registro de los bienes de López Quevedo se abrió un arca de madera en la que se encontraron prensas de madera, rilleras de hierro, chambrotes, pulgaretes, una bigornia, una estaca, dos tenazas, ocho martillos de aplanar, un martillo grande de forjar, muelles, un tas para aplanar el hierro, tijeras, pesos, etc[293]. Por último, estos testamentos reflejaban algunas veces los intercambios entre plateros, siendo algunos de ellos deudores de otros, como es el caso de Juan Rubio, quien tenía por deudor a un desconocido platero moro llamado Ángel, que le debía cincuenta y seis maravedís, a la vez que le adeudaba treinta y dos José Jiménez de Cisneros, también platero que le adeudaba treinta y dos[294].

En los mostradores de las tiendas se exponían todo tipo de objetos, desde aquellos destinados al culto hasta los que formaban parte del ajuar de las casas y de las personas. Los inventarios anteriormente citados son un buen reflejo de las alhajas que se ubicaban en esos mostradores que estaban de cara al público. Así se conoce que Francisco Riojano vendía sortijas, pendientes, medallas, jarros, salvillas, saleros, pimenteros, botones, llaveros, campanillas, cubiertos, candeleros y un sol de custodia[295]. También que Pedro García tenía a la venta en 1670 unas sortijas, dos gargantillas, seis salvillas, dos pares de candeleros de plata por valor de seis marcos y tres onzas, dos jarros de cinco marcos, seis saleros, ocho pimenteros, once campanas, un anillo, varias cruces, un cáliz de cinco marcos y, sobre todo, treinta bernegales de diferentes hechuras y cincuenta tembladeras también de diferentes pesos, lo que demuestra como la platería civil era aquélla que

[291] A.H.P.M. Not. 1543, ff. 1211r a 1213v.
[292] A.H.P.M. Not. 1782, f. 972r.
[293] A.H.P.M. Not. 1082, ff. 526r a 536r.
[294] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 235.
[295] A.H.P.M. Not. 2018, ff. 483r a 485v.

fácilmente se encontraba puesta a la venta, mientras que los objetos de culto eran confeccionados previo encargo[296].

Con respecto a la venta de estas alhajas las ordenanzas de 1738 establecieron una serie de criterios para cumplir con el buen gobierno de que de ello se esperaba, pues no siempre se ofrecía una obra de calidad. Al parecer se habían descubierto casos de artífices que soldaban piezas de plata con metal de peltre, una aleación de cinc, plomo y estaño. Esta circunstancia obligó al gremio a emitir un artículo destinado exclusivamente a prohibir su hechura y comercialización, bajo pena de mil ochocientos maravedís, sanción que también se hacía extensible a alcuceros y latoneros[297]. También las ordenanzas contemplaban el fraude consistente en dorar con latón, cobre y hierro en vez de con oro molido y azogue, lo cual quedó vetado y penado con tres mil seiscientos maravedís, a excepción de las piezas que iban destinadas a las iglesias, algo que entonces si estaba permitido[298]. Mayor restricción existía con el engarce de piedras falsas, dado que el gremio podía contar con la presencia de un alguacil para reconocer cualquier tienda en la que se sospechara que se vendían estas piedras falsas, de modo que su uso estaba totalmente prohibido tanto para plateros locales como para forasteros[299].

Acerca de las piezas robadas también existía la oportuna reglamentación, por la que se avisaba a los plateros que cuando tuvieran conocimiento de que se estaba vendiendo en las tiendas alhajas procedentes de hurtos o usadas, tenía obligación de retenerlas y alertar a los veedores. Ciertamente avisar de estas ventas ilegales era una buena apuesta para los plateros, dado que de la pena impuesta al comerciante, mil ochocientos maravedís, una tercera parte era para el denunciante[300]. En los casos de plateros que

[296] A.H.P.M. Not. 2050, ff. 342r a 345v.

[297] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 14. "… se han introducido el abuso y perjuicio de soldarse muchas piezas en plata con metal de peltre, y deviendo hacerse con plata Mando que ningún artífice platero pueda soldar las mencionadas piezas con otro metal (…) ningún alcucero ni latonero, a quienes se les requiere para que asi lo executen vajo las mismas penas…".

[298] Ibídem. Capítulo 16. "Siendo muy continuos los fraudes (…) con la permision de dorar el laton, cobre y Yierro, y otros metales bastos (…) Mando que ninguna persona (…) peda platear ni dorar piezas algunas de laton cobre o Yierro (…) a excepcion uncamente de las alajas que fueren y que huvieren de servir para las Iglesias…".

[299] Ibídem. Capítulo 17. "… que ningun artífice Platero ni otra alguna persona pueda engastar o enjoyelar de frio en Oor, piedra que no sea fina…".

[300] Ibídem. Capítulo 18. "… que si algun platero aprobado que tenga tienda alguna abierta se llevare a vender alguna alajao porción de oro o plata para fundir y supiere o sospechare que no sea persona conocida la que la llevare, que ha sido perdida o urtada, tenga obligación de retenerla y avisar…".

incumplieran lo dispuesto, el gremio para velar por su buena imagen podía actuar en consecuencia, tal como sucedió en la denuncia que se interpuso en 1764 contra José Saura por vender hebillas con menos peso del indicado y en 1766 a Pedro Martínez Hernández por haber comerciado con piezas de plata faltas de peso. Aunque en esta demanda se abstiene su cuñado Nicolás Martínez-Galarreta, también platero[301]. Poco tiempo antes, el gremio también había unido sus fuerzas contra Nicolás Tarragón, quien había abierto dos obradores, circunstancia extraordinaria que no sólo refleja la visión expansionista de este maestro, sino además la respuesta de la congregación para evitar los excesos y controlar el reparto equitativo del trabajo[302]. En otro sentido puede citarse la reivindicación que en 1745 llevaron a cabo los plateros ante el Concejo alertando del alto precio del carbón, material imprescindible para el oficio[303].

2.3.3.2.1. Las visitas de los veedores a los obradores y tiendas de los plateros

Para controlar que los plateros cumplieran con la venta legal y honesta que establecían las ordenanzas, el propio gremio creó en estos reglamentos el oportuno mecanismo de autocontrol. La herramienta fundamental de la congregación para gestionar estos aspectos consistió en el nombramiento de unas personas que, al igual que los fieles contrastes, realizaban una serie de visitas periódicas a los talleres y las tiendas de los plateros. Por ello, en la asamblea de elección de cargos del mes de junio eran nombrados dos miembros como fieles veedores del gremio, los cuales tenían una misión clara, cuidar de que todas las obras del reino se ejecutasen conforme a las normas de la plata y el oro -once dineros para las primeras y veintidós quilates para el oro según las ordenanzas de 1738-, sin los engaños antes mencionados. Para ello tenían autoridad para visitar todos los obradores de la ciudad y del reino para reconocer que las alhajas cumplían las leyes de las ordenanzas, así como para destruir aquellas que no estuvieran dentro del marco vigente. Además tenían la facultad de poner multas a los artífices que incurrían en faltas vinculadas a la venta de piezas incorrectas, sanciones que podían cobrar y cuya suma debían guardar en el arca de cuatro llaves del gremio. Por este trabajo los visitadores recibían en cada tienda examinada un doblón de a cuatro pesos, de a ocho reales. También, los veedores, junto al resto de miembros de la directiva, tenían la obligación

[301] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 251 y 201.
[302] A.H.P.M. Not. 3687, ff. 169r a 170v.
[303] A.M.M. Actas Capitulares 1745, f. 198r y v.

anual de llevarse los marcos para cotejar con los originales que estaban en propiedad del marcador[304].

A la corporación le preocupaban especialmente los talleres ubicados en las localidades del reino, por lo que instituyó el cargo de Celador, una figura que apareció en las ordenanzas del gremio de Málaga en 1733[305]. Era elegido entre los plateros de la villa, a saber, Lorca, Caravaca y Cartagena, y sus funciones eran las mismas que los veedores, pero en la villa del reino donde habitaban. Por su actividad recibían la tercera parte de las multas que emitiese, exponiéndose a una sanción de tres mil maravedís en el caso de incurrir en fraude[306]. Para ello se le daba un título de Fiel Celador, con el cual adquiría los poderes y la confianza que el gremio depositaba en él para controlar los negocios de su ciudad. En el caso de Antonio Laborda en 1799 para Lorca el documento contaba con una imagen de San Eloy[307]. Como ya se ha mencionado anteriormente, la congregación apostaba porque los plateros se limitasen a abrir sus tiendas en la calle Platería o en las establecidas en otras ciudades, Calle Mayor en Caravaca y Calle Cava en Lorca, de modo que así también se pudieran facilitar las visitas semanales[308].

Al parecer, al igual que sucedió con el fiel contraste, las funciones de los veedores no estaban del todo claras, aunque fueron reguladas a nivel nacional en 1744. También es posible dada la ausencia de documentación relativa a estas visitas que no se efectuaran tal y como estaban enunciadas en las ordenanzas, de ahí que desde la Real Junta de Comercio y Moneda se mandaran estas instrucciones a todas las grandes ciudades de la corona. Éstas estaban compuestas por ochos puntos de obligado cumplimiento. En primer

[304] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 15. "… tendran obligación una vez al año de llevarse consigo todos y qualesquiera marcos que tengan a fin de comprovarlos con los orixinales…".
[305] R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Las platerías de Málaga en el siglo XVIII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 248.
[306] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 6. "… Y para que los pueblos de su Jurisdiczion de dicho Reyno se observe la Ley prevenida en estas hordenanzas, ha de nombrarse en cada un año un celador que tenga oligacion de visitar las tiendas y obradores de todos los artifices plateros…".
[307] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 87-88.
[308] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 13. "… no sea licito ni permitido a ningún Platero de la Expresada Ziudad de Murzia el trabajar ocultamente en Quantos obradores ni desbarres sino que precisamente devan trabajar en tiendas publicas las quales haian de tener en la calle llamada de la Plateria (…) por ser el paraje mas publico, y en el que siempre han acostumbrado vivir los Plateros que han procedido con legalidad en el ministerio de su arte; cuia providencia facilitara no solo la brevedad en hacer las visitas, sino también el descubrimiento de las alajas que se pierden o urtan, para que sean restituidas a sus Dueños lo que no sucederá viviendo los Platero en varrios extraviados…".

lugar, los visitadores debían estar acompañados por el marcador; sólo así podían examinar las ventas de los plateros y mercaderes, reconocer los marcos, pesos y pesas del maestro. Éstas alhajas serían valoradas mediante el toque y el parangón, procurando no dañarlas. Si las piezas resultaban faltas de ley y el dueño solicitaba que fueran reconocidas mediante el ensaye, se podía proceder con esta prueba, pero sólo si el propietario la requería. Si aun así no eran de ley serían desechas, imponiendo las sanciones preestablecidas en las ordenanzas y se haría un auto formal de la visita. En aquellas ciudades que carecieran de ordenanzas sería la junta la que tomaría las decisiones pertinentes acerca de aquellos plateros que labrasen piezas fuera de ley. A la Real Junta se emitirían las diligencias oportunas en caso de que el platero no estuviera de acuerdo con la decisión de los veedores, quedando en depósito las alhajas sin deshacer hasta la resolución de la Junta. En sexto lugar se recordaba que, según mandato de 1730, las piezas de plata debían de ser de once dineros y las de oro de veintidós quilates, añadiéndose que desde 1744 bastaba con que tuvieran veinte quilates las alhajas de oro menudas, como veneras, cajas, estuches, hebillas o botones. También tendrían el deber de revisar todos los pesos y pastas, requisándolos en caso de ser incorrectas. Especial mención se hacía de los pesos y pesas extranjeros, apercibiendo a su poseedor de que se procedería contra ellos. Por último, los visitadores no podían admitir ningún tipo de gratificación por parte de los dueños de los obradores inspeccionados, para evitar así el soborno[309].

Una vez que fueron recibidas en Murcia por el Corregidor Teniente Javier García Cerón, se citó a Vicente Gálvez y Alejandro Vigueras, fieles contrastes, para que cumplieran con las visitas a los plateros[310]. A tenor de los recibos incluidos en el legajo, las visitas sólo se ejecutaron mes a mes por un corto periodo de tiempo[311]. Hasta el punto debió de ser esta situación normal en el conjunto del país -entre cuyos ejemplos pueden citarse los de La Coruña y Lugo, donde los plateros no estaban tampoco acostumbrados a esta serie de inspecciones, lo que demuestra una relajada actitud ante las ordenanzas[312]-

[309] A.M.M. Leg. 4103, Doc. 1.
[310] Ibídem, Doc. 4.
[311] Ibídem, Doc. 5.
[312] M. SAÉZ GONZÁLEZ, "Visitas a las platerías de La Coruña por el contraste-marcador de la ciudad, Juan Antonio Piedra, y protesta de los plateros (1788-1790)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 323-324, ver: M. PÉREZ GRANDE, "La Visita municipal a la platería de Toledo en 1675". *Anales toledanos* nº 35 (1998), pp. 151-166; S. PÉREZ MARTÍN, "La

que una nueva orden llegó en 1746, por la cual Francisco Gamiedes, en nombre del Estado, se quejaba de que no se estaban cumpliendo las disposiciones emitidas dos años antes, destacando algunas villas y lugares, y en especial las ferias[313]. Esta advertencia fue atendida por el Consistorio, que nuevamente convocó a los fieles contrastes para informarles del malestar por el incumpliendo de las normas. De esta manera, las visitas continuaron con una periodicidad que fue variando en el tiempo, hasta que en 1749 dejaron de realizarse. De todas ellas destaca la última registrada en los documentos, dado que se da cuenta de las piezas que albergaban los plateros murcianos en ese momento[314].

Diez años después el corregidor Diego Manuel Messia y Barnuevo ordenaba en cumplimiento de las órdenes recibidas, no se sabe si en referencia a las de 1744 o a una nueva solicitud emanada desde Madrid, la ejecución de la visita reglamentaria a las tiendas y talleres de los plateros de la ciudad. En aquel examen, realizado el nueve de agosto, el corregidor se hizo acompañar de los cargos del gremio, entre los que se encontraban los contrastes Juan Antonio Guerrero y Nicolás Tarragón. Durante la visita a los veinticinco talleres existentes se llevó a cabo un control acerca de todas las alhajas labradas y a las que en esos momentos se estaban elaborando. A parte de ello, se retiraron dos piezas por taller para que los contrastes las reconocieran con mayor rigurosidad. De entre ellas destacaban el atril con forma de almeja que estaba trabajando Antonio Grao, quizás para la Catedral, de donde por entonces era el maestro platero, y la bandeja de plata conocida como azafate por parte de Ignacio Alarcón. El resto de plateros estaba realizando generalmente piezas menores, principalmente vinculadas a la platería civil, como hebillas, botones, cubiertos, saleros y colgantes entre otros, notándose la ausencia de elementos destinados al culto. La validez de las piezas fue refrendada algunas jornadas después, cuando el corregidor certificó el valor de las mismas una vez que los fieles realizaron su tarea[315].

El problema de las visitas fue una constante en las décadas sucesivas, a pesar de que diez años antes si se estaban realizando las visitas en el territorio de la diócesis, ya

visita a la platería de la ciudad de Zamora en 1638". *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* nº 29 (2012-2014), pp. 249-263.

[313] Ibídem, Doc. 6.

[314] Ibídem, Doc. 13.

[315] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 43-45.

que uno de los Esbrí, actuando como miembro del gremio, hizo lo indicado en Albacete[316]. Las advertencias de la Junta de Comercio y Moneda también llegaron hasta Lorca, donde en 1782 tuvieron que tomar en cuenta las indicaciones e iniciar las visitas por los talleres de la ciudad[317]. Sin embargo, en 1829 hubo un acuerdo del cabildo, tras recibir notificación por parte del Intendente de la provincia en relación con la no realización de las visitas mensuales a los plateros según estaba ordenando por la ley de 1749 y de 1788, por la que se establecía que un día al mes se hicieran visitas ordinarias a platerías, tiendas y demás en que haya alhajas de oro y plata, pesos y pesas para vender y cambiar. Este nuevo requerimiento llegó tras las quejas del Ensayador Mayor de los Reinos, Carlos Fivercio de Rojas, quien expuso que los ayuntamientos no llevaban a cabo las visitas. Denuncia que recogió el Consejo de Hacienda, de donde se emitieron unas misivas tanto a los intendentes como a los delegados de la Real Junta de Comercio. El corregidor de Murcia, ante la solicitud, informó a los comisarios de platería, por aquel entonces Salvador Gil de Pareja, Antonio Roca Baíllo y Eugenio Manresa para que llevaran a la práctica las visitas[318].

2.3.3.3. Las compañías de plateros

Los plateros, al igual que otros artistas, también se unieron en ocasiones con el deseo de mejorar sus ventas. Así, sucedió por ejemplo en Salamanca, donde tanto en 1572, 1578 y 1581 se registraron compañías de plateros[319]. De este modo algunos maestros se establecieron bajo la figura legal de una compañía, es decir la unión de dos o más artífices que establecían una serie de acuerdos para mantener un negocio de forma conjunta. En la ciudad de Murcia dicha práctica también tuvo su desarrollo. Algunos ejemplos son los de los escultores sicilianos Alberto Calvino y Francesco Mostazo, quienes se instalaron en Murcia a mediados del siglo XVIII[320], aunque mayor interés alcanzó entre los bordadores, en cuyo campo fueron muy frecuentes estas uniones,

[316] Ibídem, pp. 99.
[317] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 426-427.
[318] A.M.M. Leg. 3444, Doc. 1.
[319] F. J. LORENZO PINAR, "La formación de compañías comerciales en Salamanca en el siglo XVI". *Obradoiro de Historia Moderna* nº 22 (2013), pp. 311-312.
[320] M. C. de la. PEÑA VELASCO, "Una compañía de escultores sicilianos del siglo XVIII en España". *OADI Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia* nº 7 (2013), pp. 1-20.

destacando la que durante doce años vinculó a Antonio y Agustín García con Lorenzo Suarez, o la de Alonso de Molina y Miguel de Ávila[321].

En el caso de los orfebres este tipo de asociaciones también se dio, incluso con artistas de otros campos, como sucedió con el platero toledano Juan Antonio Domínguez y el pintor de abanicos Clemente Terrón, quienes se unieron para el comercio de la platería, aportando el primero el trabajo y el segundo el dinero[322]. En Murcia, las primeras referencias datan del siglo XVI, durante un tiempo de gran auge de la platería local. Entre ellas, la de Bernardo Muñoz con Juan Muñoz, seguramente parientes. Posiblemente el importante encargo que recibió el primero por parte de Chinchilla, fue lo que motivó la ruptura de su acuerdo con Juan Dimas, con quien mantenía una sociedad comercial[323]. También trabajaron juntos Pedro Ruiz y Alfonso de Lagasca, quienes reclamaron justicia porque al tener las vitrinas con los objetos en la calle, como era costumbre en Castilla, un alguacil les había denunciado y requisados sus piezas[324]. Por último, una más sería la de Pedro Arroniz y Francisco de Torres, quienes en mancomunidad se comprometieron a pagar al también platero Alonso de Gasca por la ejecución de un trabajo[325]. No obstante, la más importante de esta centuria fue la que acordaron en 1578 Juan Dimas y Miguel de Vera, en la que participó por un tiempo Juan Ortiz. Esta sociedad realizó una custodia para Jumilla de sesenta marcos, otra para Chinchilla de doscientos cincuenta, otra para Lorca de veinticinco, una cruz para Jorquera y otra para Mazarrón. Sin lugar a dudas, una compañía con mucha actividad, lo que hizo necesario la puesta en común de un arca de dos llaves, en la que se introdujo un libro de cuentas con los caudales que entraban y salían, tal y como se acordó ante Gaspar Ruiz de la Ronda[326].Contemporáneamente, en Lorca, Alonso del Castillo y Carlos Vergel firmaban una colaboración por la que el primero daba doscientos ducados a Vergel, quien iría a Sevilla o Córdoba para comprar

[321] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia*… ob. cit., p. 27.
[322] P. REVENGA DOMÍNGUEZ, "Los inicios de la trayectoria profesional del platero Juan Antonio Domínguez: (a propósito de un contrato de compañía)". *Cuadernos de arte e iconografía* t. 11 nº 21 (2002), pp. 103-118.
[323] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia, 2010, p. 53.
[324] C. GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, *Historia de la Región Murciana*, vol. V. Murcia, 1980, pp. 436-439.
[325] A.H.P.M. Not. 630, f. 460r.
[326] A.H.P.M. Not. 551, f. s. n.

oro labrado, que posteriormente se vendería aquí repartiéndose las ganancias o las perdidas[327].

Durante la centuria siguiente estuvo activa la compañía formada en 1603 por Domingo Julio, portugués residente en Murcia, que puso cien ducados en oro y plata labrada, mientras que Esteban Díaz Bravo, comprometía su trabajo y el dinero que ya había dado antes a su compañero luso[328]. Otro portugués, estaba vez Juan Luis, se unió a Roque Muñoz para hacer el tabernáculo de plata de la Virgen de la Arrixaca[329]. Otras más fue la que formaron Pascual Gómez Arroyo y Juan Pérez Arroyo, y la de Sebastián de la Portilla y Francisco González de Figueroa[330].

2.3.3.3.1. La compañía de Antonio Gozalbo y Juan Ortiz

No obstante, el caso más claro es el de Antonio Gozalbo y Juan Ortiz. El platero procedente de Játiva, Gozalbo, junto a su faceta artística, donde destacaron sus trabajos para la parroquia de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia, en especial el ostensorio con la imagen de la Fe en el astil, desempeñó una profusa actividad comercial. Ésta no sólo se limitó a sus negocios económicos vinculados a la tierra y al prestamismo, sino que también estuvieron relacionados con el mundo de la platería. Fruto de esa visión comercial y económica de Gozalbo fue la compañía que estableció a partir de 1793 junto con el platero cartagenero Juan Ortiz[331].

Gozalbo entendió prematuramente que la mejor forma de extender su negocio era mediante la expansión del mismo fuera de Murcia. A la par fue consciente del gran papel de la ciudad portuaria de Cartagena, desde donde podría crear un punto de salida y distribución por todo el Mediterráneo, al tiempo que esa misma ciudad era una referencia para los pasajeros llegados en barco, de modo que Cartagena era sin duda un gran escaparate. En 1793, ante Espinosa de los Monteros, se realizó el primer convenio de trabajo; sin embargo, el nuevo matrimonio de Juan Ortiz en 1795 derivó en una nueva situación que tuvo que actualizar la anterior, dado que la esposa pasaba a formar parte de

[327] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 408-409.
[328] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 156.
[329] Ibídem, p. 186.
[330] A.H.P.M. Not. 1162, ff. 24r a 26r.
[331] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero Antonio Gozalbo Llaudens..." ob. cit., pp. 187-190.

la compañía. Por ello, su mujer ante la imposibilidad de acudir a la capital por estar al cuidado del negocio, otorgó potestad a su marido para que fuera a Murcia a rubricar las nuevas condiciones. Quedaba suspendido por tanto el primer acuerdo y se iniciaba la andadura del más productivo, por el que ambas partes pensaban que "la formación de la compañía les era útil y beneficiosa"[332].

El nuevo acuerdo quedó formalizado en marzo ante Bocio y Belda. En él se estableció la fecha de inicio en abril de ese mismo año, además de que quedaría disuelta la unión cuando una de las dos partes lo estimara conveniente, sin poder forzar ninguna parte a la otra a continuar. Para evitar malos entendidos y problemas de futuro, el platero murciano debía recibir de Juan Ortiz un inventario de lo que había en la tienda de éste antes del comienzo de la compañía. Una relación de objetos que debía llevarse a cabo cada cuatro meses, salvo que Gozalbo quisiera uno extraordinario, para lo cual tenía autoridad. En este convenio, y dado que ya habían trabajado conjuntamente con anterioridad, también quedó patente la relevancia del negocio, ya que se aludía al salario de los oficiales, lo que indica que trabajaban varias personas en el taller de Cartagena. Además de esos gastos, se contemplaban los de Ortiz y su familia, el alquiler de la casa y los demás de la compañía, a los cuales se tenía que hacer frente con los réditos producidos por el negocio, quedando el sobrante como ganancias. Al mando de todo ello estaría Ortiz y su mujer, quienes asistirían personalmente la casa y el obrador en que se estableció la compañía: "Para que su presencia, cuidado, eficacia y vigilancia, anime a los oficiales y operarios en el trabajo, y cuiden y prevengan todo extravío". Finalmente, y para velar por el cumplimiento de las ordenanzas, un punto del contrato dejaba bien claro que se debían de tratar: "únicamente empeños, efectos y alhajas de oro, plata y pedrería fijada y puesta sobre estos materiales, y no en otras cosas, procurando que todo sea de ley, sin fraude ni engaño" para así evitar "contratiempos y vivir como es correspondiente entre personas de buena conciencia". El convenio también establecía dos normas para la finalización y el control del mismo. La primera que al término de la compañía, indistintamente del motivo, Ortiz entregaría a Gozalbo en los primeros cuatro meses a la disolución, la cantidad depositada en su poder, junto a documentos e inventarios, que atestigüen las ganancias,

[332] A.H.P.M. Not. 2548, ff. 169r a 171v.

de las cuales se le entregaría la mitad. En el caso de algún incumplimiento, el otro quedaba facultado para emprender acciones legales tanto en Murcia como en Cartagena[333].

En julio de ese mismo año se dio cumplimiento al primer inventario de los objetos existentes en la compañía. De éste se puede vislumbrar como el obrador no estaba dedicado al trabajo y comercio de grandes piezas de orfebrería sino que más bien trabajó los pequeños objetos, como medallas, cruces, candados, palilleros, anillos, pendientes, llaveros, pitos, saleros, cubiertos, puños, dedales o cajas para tabaco entre otros. Este hecho refleja como el comercio estaba enfocado a la venta directa de platería civil, más vendible y fácil de consumir, así como de transportar por aquellos viajeros que pasaran temporalmente por Cartagena. Tuvo que dar resultado esta forma de llevar el negocio, debido a que a final de estos primeros meses las ganancias ascendían a un total de doscientos ochenta y siete reales, sin contar el dinero que les adeudaban. Asimismo, la cantidad de piezas inventariadas ofrecían una suma de veinticuatro mil ciento sesenta reales[334].

La compañía quedó disuelta en febrero de 1798, seis años más tarde de la primera unión y tres después de la incorporación de la mujer de Juan Ortiz. En esta carta de disolución, ante Bocio y Belda, Juan Ortiz entregaba cuanto le correspondía a Gozalbo, y ambos firmaban una disolución amistosa de la compañía "quedando a salvo el honor y honradez de ambos socios"[335].

2.3.3.3.2. Las uniones esporádicas para la confección de una pieza

La formación de compañías no fue la única forma de trabajar en comunidad en pro de una prosperidad en el negocio, como hicieron Gozalbo y Ortiz, dado que los maestros de este arte pudieron unirse en circunstancias concretas para la elaboración de un proyecto determinado, que por su envergadura necesitaba del trabajo conjunto de dos artífices. De esta manera se registraron numerosos casos de plateros que recibieron encargos conjuntos, una práctica habitual, sobre todo durante el siglo XVII.

[333] A.H.P.M. Not. 2548, ff. 172r a 176v.
[334] Ibídem, ff. 439r a 443v.
[335] A.H.P.M. Not. 2553, f. 46r y v.

Entre los numerosos trabajos conjuntos destacan varios por su interés artístico. Ya a finales del siglo XVI Alonso Cordero, uno de los plateros más activos durante este periodo, incluso maestro platero de la Catedral, se unió a Juan Dichart, artífice del que apenas se tiene datos. Cordero se especializó en la confección de cruces para las parroquias murcianas del noroeste, como son Mula y Moratalla, ambas en el último cuarto de dicho siglo. Tal interés debió de generar su obra que en noviembre de 1593, cuando entregó la cruz procesional para Moratalla, recibió el encargo de elaborar otra para Pliego, aunque en esta ocasión conjuntamente con Dichard[336]. Una nueva cruz, aunque en esta ocasión para la parroquia de la Asunción de Mahora, por entonces dentro de la diócesis de Cartagena, fue ejecutada por los plateros Juan Bautista Herrera y Juan Castro, ambos cordobeses instalados por un tiempo en Murcia. El contrato establecía que la nueva hechura sería confeccionada con la plata de la antigua cruz, que fue robada y más tarde recuperada en malas condiciones[337]. A mediados del siglo XVII se dio un nuevo caso, en el que los protagonistas eran Francisco Figueroa y Francisco Riojano, quienes recibieron un importante encargo por parte del convento de la Trinidad de Murcia. El lote estaba compuesto por una vara que debía seguir el modelo de la que se encontraba en la Catedral, por seiscientos reales; dos ciriales por la misma suma según el modelo proyectado y una cruz como la de la parroquia de San Eulalia[338]. Por último, Ignacio Guardiola y Juan de Aldaca contrataron la hechura de una custodia con fray Pedro de Alarcón para el convento de San Francisco de Cartagena. La pieza debía imitar la que tenían las monjas capuchinas de Murcia -la cual habían examinado los artífices- a excepción de los esmaltes sobrepuestos, que debían ser sustituidos por cabezas de serafines. Toda ella sería de plata blanca, sin ninguna parte dorada, de peso de ciento veintiocho onzas y por valor de mil trescientos reales[339]. Aunque con menor frecuencia, durante el Siglo de las Luces, también se dio está forma de trabajo. Así, Enrique Picard y su yerno José Grao realizaron entre 1719 y 1721 las lámparas del altar mayor de la Catedral, por un importe de casi treinta y cinco mil reales, desgraciadamente desaparecidas en el incendio de 1854[340].

[336] A.H.P.M. Not. 611, f. 85r.
[337] A.H.P.M. Not. 2100, ff. 169v y 170r.
[338] A.H.P.M. Not. 1345, ff. 477v a 478v.
[339] A.H.P.M. Not. 2059, ff. 74r a 75v.
[340] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El Incendio en la Catedral de Murcia, de 1854, y la posterior restauración del templo: Una visión a través de la prensa periódica nacional y local", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M.

2.3.3.4. El papel de la mujer en los negocios de los plateros

La situación de las mujeres en los negocios de sus maridos, para los cuales ellas en muchas ocasiones habían colaborado como firmantes en los préstamos o con la dote presentada al matrimonio, es en gran medida desconocida, ya que no existe mucha documentación al respecto. No obstante, es de suponer que ellas colaborarían en la tienda y en el taller de sus esposos, atendiendo, limpiando o quién sabe si incluso trabajando directamente sobre el metal. Ello no es del todo descabellado, como atestigua Josefa Proens, mujer del afamado platero italiano instalado en Murcia Carlos Zaradatti. Ella, tras la muerte del maestro en 1811 a causa de la peste que asoló la ciudad, se estableció al frente del taller del marido, ocupándose de su continuidad y desarrollo, una capacidad que incluso le llevó a asumir el cargo de maestro platero de la Catedral, que había pertenecido con anterioridad a su esposo y su padre. Dicho cargo lo desempeñó hasta los años treinta, periodo durante el cual elaboró las lámparas de la capilla mayor, trabajo por el que al parecer el cabildo quedó muy satisfecho, a tenor de la defensa que hicieron de ella desestimando las peticiones de diferentes maestros de la ciudad, como Juan Casado, quienes argumentando que era una mujer reclamaban el puesto para un hombre, a poder ser ellos mismos[341]. Igualmente han sido puestas de manifiesto otras mujeres en el desarrollo de esta actividad en el resto de España, como Isabel Escudero, platera de la Real Casa a finales del siglo XVIII[342].

La situación de la mujer dentro de las ordenanzas de 1738 quedó claramente establecida en su artículo treinta y seis, en el que se definió que las mujeres que enviudaran podían mantener la tienda con un mancebo, sin que en ella se pudiera fundir metal ni trabajarlo, teniendo que recurrir a otros maestros para que le trabajasen[343]. Así sucedió con el taller de los Tarragón, cuando falleció el hijo de Nicolás Tarragón,

---

PÉREZ SÁNCHEZ (Coord.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, 2014, pp. 388-408.

[341] I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII". *OADI Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia* nº 13 (2016), pp. 101-102.

[342] P. NIEVA SOTO, "Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 361-387.

[343] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 36. "… y si quedare viuda con hijas, y le pareciere que pueden mantener la tienda con un manzevo, ordeno asi mismo que en ella no se pueda fundir metal ni trabajarle sino es de la obra que necesitare para su comercio aunque en la tienda permanezca algun hijo suio que no este aprovado la ha de travajar artífice que lo sea y no otro…".

Alejandro Antonio Tarragón, quien había heredado el taller de su padre, pero que al morir sin descendencia dejó el negocio en manos de sus dos hermanas. Éstas, conforme a las ordenanzas, contrataron al platero cartagenero Juan Casado para que estuviera dedicado a la hechura de las piezas, mientras ellas se hacían cargo de las ventas. Tuvo que ser prospero el negocio, dado que desde 1776 se prolongó la actividad hasta 1811, etapa durante la cual Bernardino López, vecino de Fortuna, se comprometió a pagar a las señoras del comercio trescientos cincuenta reales por diversos objetos que fueron adquiridos por personas de esta localidad murciana. Sin embargo, no sólo distribuyeron a particulares sino que además tuvieron que vender objetos a otros plateros, ya que el maestro Nicolás García Gutiérrez declaró que debía una cantidad de entre treinta y sesenta reales por una campanilla de plata[344]. Una vez que la última de las hermanas murió, la tienda se dejó en testamento a Isabel y Victoriana Pretel, dos hermanas de origen francés, que habían servido a Antonia Tarragón durante muchos años, tiempo en el que les cogió tal cariño que declaró tenerlas como hijas propias y por tanto herederas universales de todos sus bienes. Ambas hermanas tomaron la decisión de mantener en pie el taller, pero al parecer algunos individuos del gremio protestaron enérgicamente, incluso judicialmente, a lo que las citadas mujeres contestaron con un asesoramiento externo, el cual les indicó que si ponían alfrente del taller a un maestro aprobado cumplirían con lo acordado en las ordenanzas y nadie podría negarles su derecho. Es así como se volvieron a poner de acuerdo con Juan Casado, a quien hicieron entrega de las herramientas y demás útiles del taller para que aceptara la empresa y se hiciera cargo, tal y como ya había hecho anteriormente con las hermanas Tarragón[345]. Isabel Pretel contrajo matrimonio con Francisco Pérez, unión de la que nació un hijo que tomó el mando tanto de la tienda como del taller hasta 1862[346]. Otras de las mujeres propietarias de un taller fueron María García, viuda de Domingo Icart, y Francisca Manresa, viuda de Pascual Gil de Mora, que mantuvo abierto el taller con un oficial al frente mientras que su hijo Marcos estaba de aprendiz en el obrador de la también fémina Rafaela Ruiz-Funes, viuda de Esbrí que lideró el taller familiar con mucho éxito[347].

---

[344] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 257.
[345] A.H.P.M. Not. 4289, ff. 151r a 152v.
[346] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 257.
[347] F. CANDEL CRESPO, "Los plateros de Murcia en el censo para el reclutamiento general (1809)". *Imafronte* nº 11 (1995), pp. 60-61.

Mientras tanto, en Caravaca, las hijas del maestro Pedro León de Laborda, Polonia y Joaquina Laborda García, tenían a finales del siglo XVIII una compañía de platería y alquimia con varios oficiales, siendo su único sustento de vida por lo que pedían que no se les impidiese continuar con la actividad[348]. Fue esta una familia de mujeres plateras, dado que la segunda esposa de Antonio Laborda, hermano de Polonia y Joaquina, Josefa Benítez Camacho, mantuvo el negocio familiar en Lorca tal y como había precisado su marido, que en su testamento alabó la buena dirección que de la tienda había llevado su esposa[349].

La posibilidad de que las viudas pudieran continuar comerciando en las tiendas de sus maridos, fue quizás el resultado de la victoria que las mujeres de Toledo obtuvieron en 1681. Por entonces, en cabildo ordinario del gremio de plateros de aquella ciudad, se emitió un memorial mediante el cual se exponían los motivos por los cuales las féminas no podían continuar regentando los negocios. En este escrito, bastante duro, se le negaba a la mujer el papel de pertenecer a este noble arte, así como a tener marca registrada, dado que no habían realizado el proceso de aprendizaje y examen. Asimismo, y en referencia a los modos de proceder de la mujer, la codicia, la caridad, la fragilidad, la conciencia y la ingenuidad iban a ir a detrimento del negocio, dado que la ausencia de conocimiento y aptitudes degenerarían en engaños y errores, que afectarían al honor del arte de la platería. En base a este texto, los plateros toledanos no dudaron en iniciar un pleito contras las viudas que tenían abiertas las tiendas. Sin embargo, poco recorrido tuvo este juicio, en tanto que al Concejo accedió a la petición de las mujeres de otorgarles licencia de apertura de las tiendas, lo que el gremio entendió como una derrota y, por tanto, reconociendo también el desamparo al que se enfrentaba la viuda tras la ausencia de su esposo, se retiraron del proceso, restableciendo los lazos con aquellas mujeres que regentaban las tiendas[350].

El papel de la mujer en Murcia no está sólo ligado a la platería, puesto que también se implicó en los negocios familiares. Por ejemplo, son continuas las referencias a la mujer del platero Sebastián Portillo, Lucía Ferrer, muy activa en la venta y alquiler de

[348] J. A. MELGARES GUERRERO, "Orfebres y plateros al servicio de la Cruz de Caravaca…" ob. cit., p. 14.
[349] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 97-98.
[350] A.H.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, Caj. nº 1, Leg. nº 1, ff. 101v a 107v.

tierras[351]. Igualmente Tomasa Rodríguez, mujer de Abitable, María González de Figueroa, viuda de Lamar, y Ana Monte, de Juan Cano, aparecen en algunas ocasiones vinculadas a transacciones económicas, ventas y alquileres de tierras, como fiadoras y pagadoras junto a sus maridos. Aspectos que demuestran como las mujeres tuvieron un papel dentro del negocio familiar, si bien no principal, si al menos suficiente para merecer un reconocimiento.

2.3.3.5. Las ferias un foco de problemas: el caso de la feria de Lorca

Uno de los aspectos menos conocidos, pero también importantes para el negocio de los plateros, fue el referente a las ferias, que periódicamente se venían realizando en las grandes ciudades de España. En cuanto al arte de la platería, las ferias estuvieron particularmente dominadas por los plateros cordobeses, verdaderos mercaderes que recorrieron la geografía peninsular de feria en feria, sobre todo en las regiones del sur y del este, entre las que se encontraba como objetivo principal Murcia[352]. Este hecho no les granjeó una buena fama, hasta el punto de que mantuvieron importantes litigios con otras corporaciones. Uno de los pleitos más importantes que tuvieron fue con el gremio de Málaga. El aumento del número de plateros en Córdoba durante el siglo XVIII, que llegó a tener un techo de ciento treinta y seis, con el consiguiente aumento de la producción y el abaratamiento de los precios, fueron circunstancias transcendentales en la expansión de las piezas cordobesas. Las limitaciones geográficas de Málaga capital, y la facilidad de otros gremios para llegar al resto de localidades de la zona, junto a la presencia de los puestos ambulantes de los cordobeses en la propia ciudad, desencadenó el recelo y el malestar de la congregación malagueña, que en gran medida no podía competir con los precios que ofrecían los artistas forasteros. Esta situación les hizo iniciar un pleito contra aquellos maestros que llegaban a la ciudad, como se hizo en 1775 con José Barranco y Bartolomé Bermúdez, a quienes les comprobaron la valía de sus piezas, que al resultar correcta impedía al gremio actuar en su contra. Fue por ello por lo que tuvieron que buscar nuevos medios, emitiendo un memorial de protesta contra estos transeúntes cuya venta suponía un gran perjuicio para el colegio de la ciudad. Además, argumentaron que, para evitar el fraude, así como la salida rápida de la ciudad en caso de engaño, los plateros

[351] A.H.P.M. Not. 2019, ff. 20r a 23v.

[352] M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

debían de avecindarse en la ciudad antes de entablar el negocio. El gremio de Málaga encontró apoyo en la Junta de Comercio, que emitió una orden por la que prohibía a los feriantes cordobeses la apertura temporal de tiendas, excepto en el periodo de las ferias, medida que se extendía a todas las villas con congregaciones activas. Esta situación tuvo como consecuencia el inicio de contramedidas por parte del gremio cordobés, las cuales fueron expuestas por el platero más prestigioso de Córdoba, Damián de Castro. Sin embargo, éstas no fueron aceptadas, y la Junta de Comercio ratificó la decisión de 1775. Un fallo que en muchos casos fue obviado por los plateros cordobeses, quienes continuaron con su práctica, enfrentándose a diferentes pleitos, como los que afectaron a Ventura Jiménez en Zaragoza, o a Cruz Vázquez, Antonio de León, Francisco de Cáceres y José de Luna en la feria de Loja[353].

La participación de los plateros murcianos en las ferias no está suficientemente documentada, aunque es de suponer que su presencia existió, dado que en algunos de los inventarios de los bienes de los maestros se recogen elementos que están destinados a instalar los puestos ambulantes. Así, por ejemplo, tras el fallecimiento de Pedro García Linares se inventarían seis tablas para llevar a la feria con sus marcos dorados, y otras con el mismo destino pero con los marcos negros, junto a dos arcas de pino usadas que se empleaban en las ferias, posiblemente para el transporte del material[354].

En relación a las ferias, y para controlar las ventas en estos mercados, las ordenanzas de 1738 obligaban a que ningún platero pudiera llevar a las ferias piezas que previamente no hubieran sido mostradas y reconocidas por los fieles y veedores, bajo pena de mil ochocientos maravedís. Por ello, en el nombramiento de contraste se especificaba claramente que se debían marcar todas las especias, incluidas aquellas destinadas a las ferias[355]. También, sabedores de la facilidad que las ferias ofrecían para la venta de piezas hurtadas, las ordenanzas fijaron medidas de seguridad, entre ellas la

[353] R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)". *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* nº19 (1997), pp. 59-68.
[354] A.H.P.M. Not. 2050, ff. 344v y 345r.
[355] A.M.M. Actas Capitulares 1736, f. 226v. "La ciudad nombra por marcador de oro y plata p dicho año a Antonio Mariscotti, Maestro de Platero y ordenó se le haga saber su obligación de que todas las piezas que por los Maestros se fabricasen sean de calidad, y hayan de ir marcadas, sin cuya circunstancia no se pueden vender, aunque sea en tiempo de Feria. Y lo mismo se practique con los Maestros Forasteros, arreglándose en todo a las ultimas Ordenanzas".

prohibición de que aprendices, oficiales ni hijos de artífices pudieran salir a las ferias, pudiéndolo hacer sólo maestros aprobados[356].

En el Reino de Murcia las ferias más importantes se celebraban en Murcia y Lorca. Si bien, con respecto a la primera no son muchos los datos con los que se cuentan, aunque si existen noticias que demuestran cómo eran un foco de problemas para los participantes. Así, por ejemplo, Juan Bautista Pérez, comerciante de Cartagena, lamentó que en 1707 se negase la entrada a la feria de Murcia a los comerciantes de la ciudad portuaria[357]. Durante este siglo también eran recurrentes las quejas de algunos profesionales, especialmente talabarteros, que no aceptaban el puesto que los comisarios de la feria les habían asignado[358]. En Murcia, el Ayuntamiento llegó a precisar que los plateros presentes no instalaran sus armarios en la plaza de San Bartolomé, dado que la estrechez de la misma impedía el paso de personas y carros en estas jornadas tan concurridas, indicándoles que se ubicaran en la Plaza de Joufré[359]. Enclaves ambos donde los plateros murcianos habían tenido un conflicto con los veloneros, a causa de esos armarios.

Lorca contaba con una de las ferias más dinámicas del sureste peninsular, y por ello, hasta la ciudad fronteriza se dirigieron continuamente plateros y otros artífices llegados principalmente desde Murcia, Cartagena, Yecla y Córdoba, en busca de hacer negocio con la venta de todo tipo de alhajas. Ésta se celebraba a extramuros de la ciudad, junto al Convento de Nuestra Señora de las Huertas, por espacio de quince días en el mes de septiembre, tiempo durante el cual los comisarios nombrados por el concejo debían de facilitar y acordar el arrendamiento de las tiendas del recinto ferial. Fue en el transcurso del siglo XVIII cuando la feria de Lorca alcanzó un mayor apogeo, en parte gracias al nuevo recinto construido en el primer tercio de la centuria, cuyo interés incluso haría que se repitiera el mismo esquema en el recinto ferial de Nuestra Señora de los Llanos de Albacete[360].

---

[356] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 19. "…que a ningun mancebo oficial aprendiz ni hijo de artífice le ha de ser permitido salir a correr dichas ferias, ventas ni comprar, dentro ni fuera de la Ziudad de Murcia no siendo artífice aprovado…".

[357] A.M.M. Leg. 2768.

[358] A.M.M. Leg. 2792, 2782 y 2789.

[359] A.M.M. Actas Capitulares 1770, ff. 214v y 215r.

[360] P. SEGADO BRAVO, "El recinto ferial de Lorca, muestra de arquitectura civil barroca". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 411-420.

Entre los maestros cordobeses destacó en el siglo XVII Juan Casas, quien en el breve transcurso de dos años, entre 1618 y 1620, trajo más de quinientas piezas labradas, seguramente destinadas a su venta directa en la feria[361]. En la segunda mitad del Setecientos está más documentada la presencia de estos artífices provenientes de Córdoba, entre ellos, en 1764, Vicente Vázquez de la Torre y Monte, solicitó que se le otorgara la casa tienda ocupada por el también platero cordobés Luis Avilés, en caso de que éste no hiciera uso de ella, ofreciendo para ello la suma de sesenta reales de vellón[362]. Más adelante, en 1769, fue José Lara quien dio otros sesenta reales y además se comprometió a arreglar con su dinero la casa tienda número ciento tres, situada mirando al brazal de Tamarchete, zona en la que parece quedaron circunscritos los puestos de los plateros[363]. En la década de los ochenta fueron llegando otros cordobeses que se sumaron a los anteriores, como Bartolomé Bermúdez, Fernando de la Vega, quien solicitó tienda lindando con el anterior, y Miguel de Austria, quien a su vez hizo lo mismo pidiendo el puesto colindante a Vega y a Rafael Junquito[364]. Junquito era al parecer otro de los asiduos a la feria lorquina, quien hizo varias ventas entre 1777 y 1779, como un copón realizado por los cordobeses Juan de Luque y Leiva y Antonio Ruiz, por valor tres mil trescientos cincuenta y cinco reales[365]. En otra ocasión, Junquito aparece junto a los cordobeses Fernando de la Vega y Manuel de Rojas, en una obligación de pago que el platero local Roque Morillas había contraído con ellos por varias hechuras de plata que les compró, valoradas en dos mil cuatrocientos reales, cuya suma debían de dar a Antonio León Laborda, platero local que actuaba en nombre de los maestros cordobeses[366].

Lógicamente la feria de Lorca también despertó el interés de los plateros de Murcia y de otras ciudades cercanas. De la capital del reino está registrada una ingente nómina de maestros, sobre todo en las últimas décadas del siglo XVIII. Previamente habían

[361] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 415-416.

[362] Archivo Histórico de Lorca (en adelante A.H.L.) Libro de Escrituras Municipales 1758-1766, 19 de septiembre de 1764, f. 69r. Hay que agradecer a Manuel Muñóz Clares y a Eduardo Sánchez Abadíe, del Archivo Histórico de Lorca la información proporcionada y las facilidades recibidas.

[363] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1758-1776, 21 de septiembre de 1769, f. 209r.

[364] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1770-1785, 18 de septiembre de 1781, f. 117r; 20 de septiembre de 1781, f. 126r y 20 de septiembre de 1785, f. 202r.

[365] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 34 y J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit. P. 255.

[366] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., p. 86.

participado en ella, por ejemplo, Nicolas García Taybilla, quien arrendó una de las casas tienda del recinto en 1739[367], o Andrés Donate, que en 1757 otorgó poderes a Pedro Quirós para que le alquilara uno de los puestos, operación que repitió dos años después pero para la feria de septiembre de Murcia[368]. La relación de plateros murcianos se completa con Francisco García, que pidió el lugar del también platero murciano Vicente Gálvez si éste no acudía a la feria, dando para ello diez reales; Pascual Gómez, quien demandó una gracia por parte de los comisarios para un hueco en la pared de la valla de Tamarchete, entre las casas tienda de José López y Juan Bautista Salomón, dando quince reales para ello; Juan Esbrí, que requirió casa tienda en 1765 y 1767; Nicolás Martínez; que demandó un frontis pagando para ello la madera usada, práctica que también usaron otros plateros; Vicente Gálvez; Nicolás Esbrí; Juan Beltrán; Bartolomé Manresa, que requirió una de las casas tiendas recientemente construidas y años después un puesto de madera entre otras tiendas para acomodar allí a su hijo Eugenio Manresa; Javier Ruiz Funes, quien por su parte solicitó casa tienda en la segunda calle de la feria, lindando con la principal casa de la ciudad; Francisco Teruel, que requirió la casa tienda de Juan Beltrán mediante poder otorgado a Antonio Carlón, localizada en la valla de en medio con dos puertas, como se entra por el camino el Espejico lindando con Juan Bautista Casola, platero local y otras casas sin arrendar; Pedro Lope Masa, quien demandó la casa tienda de Francisco García; el propio fiel contraste Antonio Gozalbo también tomó partida en la feria, cuya escritura de adjudicación sirve de ejemplo para el resto de casos, tenía que reparar la casa tienda el maestro, dar la correspondiente gratificación, en este caso de ciento cincuenta reales, que debe de pagar anualmente el alquiler, y que en caso de no participar debía de comunicarlo con quince días de antelación; Cayetano González; en esta ocasión solicitando la mitad de una casa tienda; Pascual Gil e Hipólito Esbrí. Ya entrado el siglo XIX hay noticias de la presencia de José Esbrí Ruíz-Funes en 1806 dando poderes ante el platero lorquino Antonio Albarracín[369], y más adelante los registros conservados reflejan la llegada de Nicolás Bautista y de Agustín Jiménez, quien a través de María de la Concepción de Torres, mujer y apoderada del platero, solicitó para su

[367] P. SEGADO BRAVO, "El recinto ferial de Lorca…" ob. cit., p. 413.
[368] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 89.
[369] Ibídem, p. 98.

marido, por ocho años, la casa tienda de la feria marcada con el número tres[370]. Del mismo modo, los plateros murcianos marcharon a otras ferias más allá de las fronteras del reino, como por ejemplo a la cercana Alicante, donde camino de ella Francisco García Teruel denunció el robo de varias de sus alhajas por parte de unos muchachos, piezas que luego recuperó[371].

A los artífices de Murcia hay que añadir en la feria de Lorca otros de diferentes ciudades del reino, por ejemplo de Cartagena llegaron Alfonso Vigueras, José Aguirre y Luis García; mientras que de Yecla pidió lugar Francisco García Villalba de la Rosa[372]. Igualmente participaron los maestros locales, sobre todo ya en el siglo XIX, entre ellos Bartolomé Valdivieso, Juan Bautista Cassola, Antonio Laborda, Andrés García y José María Laborda[373].

Por supuesto, no siempre fue pacifica la celebración de estas ferias, documentándose varios litigios de interés, ya fuera por una mala gestión de los espacios o por las trabas e impedimentos interpuestos para con otros plateros foráneos, en los que se demuestra el recelo entre los plateros y autoridades de diferentes ciudades, que buscaban proteger sus intereses frente a las injerencias del resto. En 1790, Francisco Javier Ruiz Funes, Nicolás Esbrí y Nicolás Bautista, artífices plateros todos ellos de Murcia, acudieron a la justicia para expresar la dificultad que habían tenido la pasada feria para vender sus productos y las casas que hay sin arrendar, solicitando para su establecimiento un testero en la primera calle entre las casas de Juan Berdoulou y Juan

[370] En esta nota se agrupan las referencias a todos los plateros mencionados. A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1758-1776, 29 de septiembre de 1761, f. 58r a 59r; 22 de septiembre de 1762, f. 26r; 17 de septiembre de 1765, f. 85r y 22 de septiembre de 1767, f. 182r; 17 de septiembre de 1765, f. 90r; 18 de septiembre de 1765, f. 99r; 20 de septiembre de 1765, f. 118r; 21 de septiembre de 1773,f. 219r; Libro de Escrituras Municipales 1770-1785, 22 de septiembre de 1782, f. 139r; 22 de septiembre de 1783, f. 158r; Libro de Escrituras Municipales 1786-1799, 24 de junio de 1791, f. 45r; 15 de septiembre de 1794, f. 66r; 22 de noviembre de 1794, f. 71r; 12 de noviembre de 1795, f. 83r; 3 de octubre de 1797, f. 127r; 14 de julio de 1798, f. 140r; Libro de Escrituras Municipales 1823-1827, 25 de septiembre de 1825, f. 97r y 24 de agosto de 1825, f. 94r.

[371] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 125.

[372] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1758-1776, 18 de septiembre de 1765, f. 97r; Libro de Escrituras Municipales 1786-1799, 11 de diciembre de 1790, f. 40r; 22 de septiembre de 1797, f. 111r y, en el caso del platero yeclano, Libro de Escrituras Municipales 1770-1785, 22 de septiembre de 1782, f. 140r.

[373] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1758-1776, 17 de septiembre de 1767, 176r; Libro de Escrituras Municipales 1770-1785, 21 de junio de 1785, 187r; Libro de Escrituras Municipales 1812-1816, 12 de septiembre de 1816, f. 192r; Libro de Escrituras Municipales 1823-1827, 20 de agosto de 1825, 85r y 23 de septiembre de 1825, 96r.

Bautista Subiela, donde poder colocar sus armarios de platería sin molestar al tráfico, petición que fue atendida por el concejo lorquino[374]. Ocho años después, ante los problemas de aglomeración de la gente, se decidió reorganizar justamente ese espacio, impidiendo a estos tres plateros continuar con su actividad y desplazándolos a otro lugar, ante lo que Ruiz Runes y Bautista reclamaron la posibilidad de hacer casa tienda en el mencionado testero, corriendo por cuenta de ellos los cuatrocientos setenta y dos reales en los que fue valorada la actuación por Félix Molina[375].

En 1797 se produjo uno de los principales conflictos, cuando los plateros de Murcia y Cartagena, Manuel García, Hipólito Esbrí, Pascual Gil, Andrés Suaver y Lucas Jiménez presentaron una petición al corregidor de Lorca en la que trasladaban su malestar porque este año no habían encontrado asiento en la feria, a pesar de que era habitual ser acomodados sin problemas, lamentando el perjuicio para los propios maestros por los gastos de transporte y por las piezas determinadas que habían hecho conforme al gusto local. De esta manera solicitaban se les diera un lugar en las aceras de la calle donde no supusieran un impedimento, ofreciéndose a pagar el doble por ello. Esta demanda fue contestada duramente por los comisarios de la feria que veían la petición de esos puestos un estorbo y un escándalo. Por otro lado, llegaron a dudar de las piezas hechas exclusivamente para Lorca, asegurando que se podrían vender en cualquier ciudad pues la moda y el uso es idéntico en ambas ciudades, aunque se ofrecían para examinarlas y comprobar si había particularidades. En tercer lugar, indicaban que ya habían avisado en Murcia de la supresión de los puestos en medio de las calles del recinto ferial, por lo que estaban sobre aviso. Por último, los comisarios aseguraban que no se perdería nada si estos plateros no estaban presentes en la feria. Finalmente, algunos como Gil y Esbrí encontraron acomodo con otros compañeros, García se fue a una tienda sólo y Suaver y Jiménez quedaron pendientes de una tienda junto a las del resto de plateros[376].

Otro de los conflictos más importantes fue el entablado contra los artífices plateros de la vecina Orihuela, a raíz de la venta de objetos sin reconocer. En mayo de 1817, los plateros murcianos Nicolás Bautista, Agustín Jiménez y Rafael Esbrí denunciaron a

[374] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1786-1799, 22 de septiembre de 1790, f. 42r.
[375] A.H.L. Libro de Escrituras Municipales 1786-1799, 20 de septiembre de 1798, f. 146r.
[376] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 429-430.

Rafael Torres y Mariano Rambal, artistas oriolanos, por haber llevado a la feria de Lorca piezas sin estar dispuestas a las ordenanzas, es decir sin estar reconocidas por el fiel contraste de la capital, además de venir sin los documentos que demostraran ser plateros oficiales. La acusación incluía un repertorio de las piezas que dichos maestros habían llevado a las ferias de Albacete, Caravaca, Vélez, Villena y Lorca entre otras, en las cuales habían participado con la venta de campanas, cuarenta relicarios, seis cruces de formato grande, rosarios, medallones y otros objetos menores. Esta denuncia fue respondida por Torres y Rambal con una nueva denuncia del mismo tipo pero a la inversa, pues esta vez ellos se quejaban de Esbrí y compañía. Esto derivó en una exhaustiva investigación a los plateros presentes en las ferias, caso de Nicolás Bautista, Manuel y Francisco Crespo, Agustín Jiménez, Gregorio Hermosa, Antonio Laborda, Andrés García, Mariano Pérez y Rafael e Hipólito Esbrí. Los inventarios resultantes de estas comprobaciones demuestran como los objetos destinados a las ferias eran en su mayor parte de pequeña envergadura y principalmente de carácter civil, desde adornos personales, como anillos y arrancadas hasta rosarios, medallas, dedales y cubiertos, todo ello entre un amplio repertorio. No obstante, también se anotaron piezas destinadas al culto, como cuatros cálices y dos copones que llevaban los hermanos Crespo, así como las siempre recurrentes cruces de Caravaca.

Los plateros oriolanos tuvieron que hacer frente al cierre de sus puestos, por lo que se quejaron esgrimiendo los lazos familiares que unían al fiel contraste de Murcia, José Esbrí, con dos de los plateros relacionados con el suceso, Rafael e Hipólito. Al mismo tiempo solicitaron la revisión de los pesos y medidas de las alhajas de los plateros de Murcia. Poco después el corregidor de Lorca emitió una serie de multas a algunos plateros de la capital, por haber introducido piezas sin conformidad a las ordenanzas. A la vez, el corregidor lorquino alentaba al gobernador de Cartagena a que reconociera los objetos embargados a Torres y Rambal, lo que ellos intentaron impedir pidiendo que fueran reconocidas por Madrid. Tampoco se mantuvieron al margen los miembros del arte de Murcia, que solicitaron la suspensión de las penas para poder acudir a otras ferias, ante lo que se quejaron los plateros levantinos. La situación continuó con dimes y diretes durante algún tiempo, hasta que ambas partes fueron conscientes de que en esta lucha todos perdían, por lo que desistieron en sus pretensiones, lo que propició también la

entrega de las piezas legales que había revisado Rufino Beltrán, contraste de Cartagena[377]. Para entonces, el corregidor de Lorca, Pedro de la Puente, había multado a varios de los plateros de la feria por introducir alhajas sin arreglo a las ordenanzas[378].

En efecto, las feries representaron un importante hito a lo largo del año para las ventas de los plateros, de ahí el interés manifiesto por tener puesto en ellas, especialmente en el caso de Lorca, cuya feria alcanzó un destacado protagonismo en el siglo XVIII, como refleja la llegada de plateros cordobeses y de otras ciudades del Reino de Murcia. Si bien, estas ferias solían despertar algunos problemas entre plateros, fundamentalmente con aquellos procedentes de otras ciudades forasteras, que no eran bien acogidos por los maestros locales ante el temor de perjudicar sus negocios, así que en diversas ocasiones denunciaron las malas prácticas, caso de José Saura, quien lamentó la falsedad que introducían otros artistas llegados de tierras lejanas a las ferias[379].

2.3.4. El arte de la platería: sustento económico

2.3.4.1. Economía interna de la congregación: tarifas, tasas y sanciones

La organización del gremio necesitaba de una base económica con la que poder proceder, actuar y desarrollarse. Las cuestiones económicas siempre fueron un hecho que preocupó a la corporación, cuya situación en este sentido no fue nunca muy boyante, como se denota de los escritos de principios del siglo XVIII, cuando se manifestó que las arcas no se encontraban muy bien. No obstante, es cierto que a mediados de esta centuria el arte de la platería en Murcia pudo permitirse el encargo de una nueva imagen de San Eloy, nada menos que al escultor más relevante del momento, Francisco Salzillo, lo que a la postre es una pequeña muestra de una situación sino buena, al menos lo suficientemente decente como para emprender este tipo de encargos. Igualmente, el esplendor de las artes en la diócesis de Cartagena durante este tiempo tuvo que repercutir de algún modo en los plateros, que recibieron más y mejores encargos. Sin embargo, la congregación murciana nunca alcanzó el estatus económico que otras formaciones si

[377] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 436-439.
[378] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 90-91.
[379] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII…* ob. cit., p. 251. "Tanto por la poca enmienda de los artífices reprendidos, como por la falsedad de otros que de extrañas tierras concurren a las Ferias y otras temporadas en esta Ciudad donde abren sus tiendas y despachan al Publico".

lograron en diversas ciudades de la Península, de suerte que no pudieron emprender grandes acciones. Una comparativa con las actividades que llevaron a cabo otros gremios de plateros en Sevilla, Granada, Córdoba o Toledo, demuestra el escaso nivel de la corporación murciana. Por ejemplo, en Sevilla llegaron a construir y regentar un hospital, desde donde llevaron a cabo parte de su labor asistencial. Asimismo, en la ciudad del Guadalquivir la cofradía tuvo un auge exponencial durante el siglo XVII, en parte gracias al comercio con Hispanoamérica, lo que se tradujo en la adquisición de un rico patrimonio artístico[380]. Situación parecida fue la que acaeció al gremio toledano, que no dudo en gastar lo necesario en un nuevo retablo y altar en el convento del Carmen para su patrón[381]. La capacidad económica de los gremios también se podía comprobar mediante el grado de implicación que ostentaban durante las fiestas extraordinarias. Así, por ejemplo, los miembros de este arte en Granada realizaron un extraordinario monumento efímero con motivo de las fiestas de consagración del nuevo templo de la casa madre de la orden de San Juan de Dios en Granada, lo que revela sus suficiencia económica[382].

Las fuentes principales de ingreso de la corporación estaban establecidas en las ordenanzas, siendo algunas de ellas fijas y otras variables en función de los acontecimientos. La primera de ellas era la tarifa gremial, una cantidad de quince reales de vellón que anualmente tenían obligación de entregar todos los plateros del reino a los veedores que visitaban las tiendas[383]. Otra serie de tasas previamente establecidas eran las referentes a las piezas nuevas, las visitas, los exámenes, las matrículas y las aperturas, aunque todas ellas variaban en función del número de casos que se daban al año. En el caso de las piezas de nueva hechura, la suma entregada era diferente según los marcos, siendo un marco de ciento veintiocho onzas quinientos diez maravedís[384]. Por las visitas,

[380] M. J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros 1341-1914*. Sevilla, 1996, pp. 106-156.
[381] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos…" ob. cit., pp. 184-189.
[382] A. PARRA Y COTE, *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del sagrado orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*, Madrid, 1759, pp. 303-349. I. J. GARCÍA ZAPATA, "El tabernáculo de la urna de San Juan de Dios en Granada, obra del platero Miguel de Guzmán". *Laboratorio de arte* nº 28 (2016), pp. 320-321.
[383] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 1. "… y que cada uno de los referidos Artifices ha de pagar quince reales de vellon cada un año, que servirán para los fines que en adelante se expresaran…".
[384] Ibídem. Capítulo 15.

ya se ha visto que cada platero debía contribuir con un doblón al veedor, cifra que aunque no era directamente para el gremio, si ayudaba a los gastos de éste, de modo que el gremio se ahorraba cubrirle por el tiempo que se dedicaba a ello[385]. Tres importantes impuestos eran los que regulaban el acceso a la profesión, cuya cantidad servía de control y restricción. Por hacer el examen, el aspirante debía de pagar doscientos ochenta y un maravedís a los veedores, mayordomo, marcador y secretario[386]. Posteriormente, en caso de aprobar, nuevamente tenían que hacer un importante desembolso, esta vez directamente en las arcas del gremio. Era la denominada tasa de matrícula, que para los plateros de la ciudad era de cincuenta pesos de a ocho reales de plata antigua, y para el resto de individuos llegados de otras zonas del Reino de Murcia la mitad, cifras que disminuían a una cuarta parte en caso de ser hijos de plateros. Finalmente, el último paso para poder iniciar la andadura profesional era abrir el negocio, lo que llevaba una tasa de apertura de veinticinco pesos[387]. Las citadas cantidades se complementaban con las penas, cuyas cifras también estaban fijadas, en las que incurrían los plateros por el incumplimiento de algunos de los capítulos, por ejemplo por vender piezas faltas de valor, por acudir a las ferias sin marcar las piezas o por tener aprendices y abrir tiendas sin conformidad a lo establecido. Toda la contribución, así ordinaria como extraordinaria, se debía de custodiar en un arca de cuatro llaves y cerraduras distintas, teniendo cada una de ellas el mayordomo, los veedores y la última el secretario. El arca quedaba por tanto a buen recaudo, allí donde se considerara oportuno. De ella saldrían los caudales para los gastos comunes, limosnas, obras pías y actuaciones destinadas al socorro de los artífices menos favorecidos, a las viudas e hijos[388].

[385] Ibídem. Capítulo 23. "… en las referidas visitas haia de contribuir cada un doblon de a quatro pesos de a ocho reales de plata antigua…".

[386] Ibídem. Capítulo 47. "En atenzion al trabajo que han de tener los Veedores (…) es justo tengan alguna gratificazion (…) se les haya de pagar a cada uno de los referidos por razon de propina doscientos ochenta y un maravedís…".

[387] Ibídem. Capítulo 32.

[388] Ibídem. Capítulo 37. "… asi por razon de multas, penas pecuniarias, contribución de quince pesos al año, y demas caudales que por cualquier razon pertenezcan a la congregación, se ha de custodiar en un arca de cuatro llaves y cerraduras distintas, que han de tener una el Maiordomo, los fieles Veedores y la quarta el Secretario (…) cuio caudal ha de servir para hacer las limosnas, obras pias y demás fines que pareciere al Colegio (…) se haia de distribuir prefiriendo a los colexiales plateros pobres, sus viudas e hijos segun sus necesidades…".

2.3.4.1.1. La concordia y obligación del gremio de plateros de 1708

El arca del dinero surgió a consecuencia de los graves problemas económicos de 1708. Un año antes se celebraron por toda la geografía las fiestas con motivo del nacimiento del Príncipe de Asturias Luis I de Borbón. En Murcia se dispusieron ocho días de celebración, de los cuales uno fue organizado y gestionado por la corporación de plateros, que para la ocasión preparó un carro triunfal, fuegos artificiales, grandes luminarias y otra serie de elementos que supusieron un gasto final de cinco mil trescientos sesenta y seis reales. De esa cantidad, en noviembre de 1708 solo se había hecho el pago de dos mil cuatrocientos sesenta reales, una suma que había sido satisfecha a partes desiguales entre los miembros de la congregación, dado que algunos tenían una situación extremadamente delicada, económicamente hablando. El resto había sido puesto en parte por el veedor Dionisio Gómez. Ante esta situación, primero la importante deuda contraída y después la discordancia en torno al dinero puesto por cada uno, aparecieron ante el escribano Pedro Rubio, Dionisio Gómez Merino y Juan Rubio, maestros veedores, junto a otros maestros, a saber Fernando Melo, Juan Martínez, Antonio Jiménez, Domingo Icarte, Bernabe Taybilla, Antonio Mariscotte, Bartolomé Vigueras, Miguel Morote, Miguel de Casas, José Grao y Jacinto de Torres. Todo ellos, y en nombre del resto, se presentaron ante el notario para acordar la creación de un arca de caudales, con tres llaves que fueron repartidas entre los dos veedores y el maestro de mayor antigüedad[389].

A dicha arca debían de aportar cada sábado todos los plateros cuatro cuartos. De esta forma, el arte de plateros de la ciudad pretendía evitar los gastos superfluos y desorbitados, así como la descompensación entre profesionales. Por ello, a partir de entonces, todos los gastos anuales saldrían del dinero recogido en ella, cubriéndose así los importes de las fiestas del patrón o el coste de marcar la plata. En la misma obligación quedaron fijadas también otra serie de cláusulas, a manera de primeros capítulos. A partir de entonces abrir tienda tendría un coste de un doblón de a dos escudos de oro, negándosele la apertura a quien no lo realizara. Los veedores serían los encargados de cobrar el pago semanal, cuyo orden sería en función de la antigüedad. También controlarían la tasa de apertura y llevarían a cabo los procesos necesarios para recurrir a la justicia en caso de incumplimiento. Por último, para un mayor control de lo tocante al

[389] A.H.P.M. Not. 3897, f. 73r y v.

gremio quedaba establecida una serie de reuniones en la casa del fiel veedor, en la que participarían los maestros más antiguos que fueran citados, los cuales tendrían obligación de asistir, dado que la ausencia sin motivo justificado sería penada con un ducado que pasaría a ingresar en el arca[390].

Con este acuerdo el arte de plateros de Murcia sentaba las bases de un futuro económico mucho más estable, con una base desde donde partir y poder llevar a cabo sus labores anuales, atendiendo también en la medida de sus posibilidades aquellos eventos extraordinarios, tales como fiestas, conmemoraciones o cualquier gasto inesperado.

2.3.4.2. Sustento económico individual

Evidentemente el ingreso principal de los plateros era el resultante de su actividad en dicha profesión, es decir, del trabajo en su obrador y de la venta directa en la tienda o en las ferias, así como de los encargos que le fueran solicitados tanto por particulares como por las iglesias murcianas. La referencia más directa para conocer el nivel de renta de los plateros se corresponde con el catastro del Marqués de Ensenada de 1756, en el que se señalaba que maestros más pudientes tenían una renta de siete mil ochocientos reales y los menos adinerados de dos mil setecientos sesenta[391].

No obstante, la dedicación al ejercicio de la platería no fue la única forma de ganar dinero, dado que también obtenían generosos ingresos por las tasaciones de los bienes de plata y oro que se legaban en los testamentos, especialmente con las grandes fortunas. Los testamentos que incluyen los bienes inventarios y tasados son bastantes a lo largo del tiempo, aunque como es habitual los más relevantes son aquellos producidos durante los siglos XVII y XVIII. En Caravaca, Miguel Calvo y Pedro Navarro Iturri, ambos plateros de esta villa, tasaron en 1669 los bienes de la familia Montreal, entre los que se encontraban toda clase de elementos de platería civil, tanto aquellos destinados al adorno personal como a la casa[392]. Ya en Murcia, a comienzos de ese siglo, Julio Domingo y Francisco Ortiz valoraron conjuntamente la plata de Jerónimo López de Ayala y Catalina Ruíz de Alarcón[393]. A mediados de la centuria, Juan Bautista Herrera fue requerido para

[390] Ibídem, ff. 74r a 75v.
[391] F. CANDEL CRESPO, "Los plateros de Murcia en el Catastro…" ob. cit., pp. 63 y 70.
[392] A.H.P.M. Not. 7177, ff. 583r a 587r.
[393] A.H.P.M. Not. 1825, f. 20r.

tasar la plata y las joyas de la mujer del abogado Francisco de Molina[394]. No obstante, no sólo eran requeridos para apreciar la plata de gente importante sino también para aquellas personas más humildes que tenían algunas piezas que reconocer, como sucede con Juan Mínguez, que tasó la plata de la mujer del carpintero Bartolomé Piñero[395]. Para conocer el dinero que recibían los plateros por estos servicios hay que recurrir a las cartas de pago. Gracias a ellas se puede saber que Francisco Galindo obtuvo de Diego Fernández seiscientos reales por ejercer como tasador[396]. En ocasiones, los plateros también tasaban los bienes de otros maestros del mismo oficio, por ejemplo Juan Beltrán tasó los objetos de su suegro Nicolás Martínez-Galarreta[397].

El siglo XVIII está también repleto de ejemplos. Entre ellos pueden citarse varios como el peritaje que Francisco Teruel realizó de los bienes de Gaspar Ramírez: veinte onzas de plata en cubiertos, salero y cabo de un cuchillo, más un espadín, una lámpara, una cruz y dos veneras, todo ello valorado en Seiscientos sesenta y cinco reales[398]. Artífices más conocidos de esta centuria, como Antonio Grao y Antonio Mariscotti, realizaron asimismo varias tasaciones, destacando la que Mariscotte elaboró sobre las alhajas de López Noguera, cuyo inventario es un buen reflejo del ajuar de plata del primero cuarto de siglo[399]. En ocasiones, varios plateros trabajaban conjuntamente en algunas tasaciones; pasó así con Vicente Gálvez y Francisco Cutillas, en el importante peritaje de María Costa y García[400]. Otra tasación notable fue la que llevó a cabo Juan Esbrí García en 1793 sobre los bienes del comerciante francés Pedro Mediavilla, antepasado de renombrado Díaz-Cassou[401].

Otro tipo de ingresos eran los vinculados a la reparación o al aderezo de piezas que se encontraban en mal estado, ya fuera por un infortunio o por el uso. Testimonio de ello son los seiscientos reales que el cabildo catedralicio le dio a José Grao en 1712 a consecuencia del arreglo que había hecho en las gradas y en el trono de la Virgen de la

[394] A.H.P.M. Not. 1610, ff. 311r a 313v.
[395] A.H.P.M. Not. 944, ff. 167r a 171v.
[396] A.H.P.M. Not. 1430, f. 491r.
[397] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 79.
[398] A.H.P.M. Not. 3017, ff. 481r y v.
[399] A.H.P.M. Not. 3878, ff. 133r a 139r.
[400] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 86.
[401] Ibídem, p. 96.

Arrixaca, cuyas andas había realizado casi cien años antes Juan Bautista Herrera. También el mismo artífice recibió treinta reales de la fábrica de Santa Catalina por aderezar una cruz grande, un cáliz y un copón para los enfermos[402]. En ocasiones, el dinero obtenido por estos trabajos era sustancial; por ejemplo, Juan de Ribera recibió tres mil ochocientos cuarenta y siete reales por el arreglo de la custodia del Corpus de la Catedral, afectada en 1651 por la nefasta riada de San Calixto[403]. Junto al arreglo y compostura de aquellos objetos necesitados de un retoque, también ofrecía a los plateros un pequeño ingreso el dinero derivado de la limpieza de la plata, una actividad constante que se repitió periódicamente en todas las parroquias. En este sentido, un cargo que aunó ambos aspectos, reparación y limpieza, fue el de maestro platero de la Catedral. Este oficio, vinculado a la fábrica catedralicia, tenía por objetivo velar por el mantenimiento del ajuar litúrgico. Gracias a la relación que Zaradatti hizo en su primer año al canónigo Francisco Rubin se tiene constancia de las tareas ejecutadas durante este periodo, entre ellas una serie de doce trabajos, que ascendieron a una suma de trescientos setenta y nueve reales, principalmente de mantenimiento, como la limpieza de la plata, el bruñido de algún cáliz y el arreglo de piezas en mal estado[404]. Para los artífices de la ciudad poder asumir dicho empleo suponía contar con una fuente de ingresos fija, a la que podían añadir aquella producida por sus trabajos independientes[405].

2.3.5. El arte de la platería: cofradía asistencial

Uno de los aspectos fundamentales de las corporaciones estaba destinado a la función asistencial. Los gremios de platería desarrollaron una intensa labor ayudando a todos aquellos miembros y familiares que por diversas circunstancias necesitaban algún tipo de ayuda, física o económica, circunstancia que fue incluso regulada en las ordenanzas. Una de las ciudades donde la labor asistencial del gremio alcanzó unas cuotas más elevadas fue en Sevilla, donde llegaron a administrar un pequeño hospital con unas doce camas para asistir a hombres viejos, pobres y honrados[406]. En la cercana ciudad de

[402] Ibídem, p. 146.
[403] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 341-362.
[404] A.C.M. Leg. 95. Cuentas de 1795.
[405] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427-443.
[406] M. J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial*… ob. cit., pp. 106-117.

Córdoba, dada la prosperidad de los plateros, las ayudas fueron numerosas y constantes durante la Edad Moderna, existiendo documentos de peticiones de limosna y un registro de las cuentas relativas a ello por parte de los hermanos mayores, así, entre 1749 y 1842 se otorgaron un total de quinientas noventa y tres ayudas, en conceptos como enfermedad, entierro, necesidad y otros conceptos como deudas, arrendamientos, desplazamientos e infortunios varios que impedían a los maestros prosperar, curiosamente también se ayudaba con sesenta maravedís a los plateros de otras ciudades que estaban de paso y demandaban socorro[407].

En el caso concreto de Murcia, a tenor de lo expuesto en el artículo cuarenta de las ordenanzas, si algún miembro de la cofradía estaba enfermo los responsables del gremio debían escoger a dos plateros para que velasen por su salud tanto de día como de noche, hasta que finalmente mejorase. Si se daba el caso de fallecer y no tenía medios para el entierro, éste se pagaría con el dinero del arca del gremio. Es el triste caso de José Cutillas, que murió en 1785 pobre, sin poder testar y tras una enfermedad que llevó al gremio a intervenir en su cuidado y mantenimiento, llegando a pagar los gastos del entierro, sacerdote, hábito, ataúd y cera[408].

También dentro de esta actividad caritativa pueden advertirse las atenciones que el gremio murciano dispensaba a los familiares de los maestros plateros fallecidos. Por ejemplo, a los hijos que se dedicaran al mismo menester, pero que no fueran aún maestros, se les permitía mantener abierta la tienda del padre para comerciar, sin poder trabajar piezas, al tiempo que le permitían examinarse para adquirir el grado de maestro. A las viudas también les dejaban abrir la tienda, aunque nuevamente sólo para comerciar. Esta normativa permitía al menos continuar vendiendo el material que había quedado en stock, así como el que comprasen a otros plateros, mientras que les daba tiempo a buscar a un artista que trabajara en su obrador. En el caso de las hijas que habían quedado huérfanas, se les ayudaba a casarse y si contraían matrimonio con algún platero que no fuera maestro, a éste se le rebaja a una cuarta parte el pago de la contribución. Finalmente, el arca gremial tenía destinada una partida para hacer limosnas, obras pías y demás fines de caridad que

[407] F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, pp. 476-498.
[408] Archivo de la Parroquia de San Lorenzo de Murcia (en adelante A.P.S.L.M.), Libro Defunciones nº 8, f. 177v.

la cofradía estimara oportunos, quizás ayudando o patrocinando alguna celebración o construcción, aunque de ello no existen noticias, como si hicieron en Córdoba, donde llegaron a costear parte de la nueva campana del convento de San Pedro el Real, unas andas e incluso las obras del crucero del templo[409].

2.4. La defensa de la profesión: el conflicto con los plateros cordobeses

Los plateros eran especialmente recelosos de su trabajo, sobre todo contra el intrusismo ocasionado por otros individuos u oficios. Por ello, las ordenanzas fijaban su atención en este aspecto, destacando las de los cordobeses que penaban con fuerza a todos aquellos que realizaran o vendieran obras de platería sin ser maestros, llegando a destruir las fraguas y las piezas, requisar las herramientas y penar económicamente[410]. En Murcia, las ordenanzas de 1738 también destinaron dos capítulos a velar por la defensa de sus miembros frente al intrusismo de otros individuos y profesiones. Por ello, no se permitía que nadie que no fuera platero aprobado pudiera practicar ni tener relación con la labor y el comercio de la plata, el oro y las piedras preciosas, aunque estuvieran hechas por artífices reconocidos. De modo que sólo podían comprar para uso privado o para regalar, no para comerciar, siendo requisadas por la justicia si se tenía conocimiento de que el propietario traficaba con ellas[411]. Especial mención se hacía con los lapidarios, cristaleros y otros oficios afines al trabajo de los metales, a los que se les prohibía el trabajo de la plata, y el de ambos conjuntamente[412]. Este hecho ratifica la defensa de su profesión desde todos los sentidos.

En definitiva, los plateros no dudaron en blindar su oficio frente a las injerencias externas y aquellos que atentaban contra sus intereses acababan padeciendo la

---

[409] F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros*… ob. cit., pp. 498-499.

[410] Ibídem, p. 464. Estos mismos, antes de contar con su propio ordenamiento, se regían por las ordenanzas de la ciudad, que también se preocupaban de evitar el intrusismo laborar, ver: M. T. DABRIO GONZÁLEZ, "Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003.* Murcia, 2003, p. 145.

[411] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 21. "… el que no sea Platero aprovado no pueda enjoyelar ni dar a enjoilar, ninguna obra, ni tratar en cosa que toque a la platería y su arte aciendo y comerciando con piezas y alajas labradas de plata u oro ni piedras ni perlas aunque esten echas por artífice aprobado…".

[412] Ibídem. Capítulo 22. "Por quanto muchos sujetos que no son del arte de plateros travajen favores correspondientes desde arte: Ordeno y mando que el cristaleros o lapidario (…) pueda trabajar en obras de plata ni de oro…".

persecución del gremio[413]. Ya en el siglo XVI existe una queja formal de Juan de Arenas contra los tenderos de especiería en Lorca por la venta de plata labrada que estos estabas realizando sin ser maestros[414]. Así les sucedió en 1747 a los bordadores Francisco Rabanell y Antonio Águila Prats, quienes introdujeron, procedentes de Barcelona, alhajas de oro y plata, practicando una venta ilegal que les estaba prohibida[415]. Ante esta situación, el arte de la platería no dudó en recurrir a la justicia contra ellos, para evitar que en sus tiendas de bordados vendieran piezas de plata, lo que a la postre condujo a la cárcel a ambos bordadores, los cuales sólo se libraron de prisión gracias a que el maestro encajero Carlos Borreguero salió como fiador[416]. En Caravaca, los artífices Luis Buruezo, Francisco Bentura, Diego Lorenzo e Pedro de León Laborda emitieron en 1781 una queja contra Juan Lorenzo, Josef Rojas y Clemente Sánchez, quienes sin estar aprobados del arte de la platería tenían sus propios obradores donde realizaban piezas de plata y oro, que posteriormente comercializaban los tenderos Rosa Larra, Josef Perez, Juan Lucas García y Josef Andreu[417]. Así, lamentaban el incumplimiento de las ordenanzas y el daño que ocasionaba a su economía este negocio ilegal.

Una de las grandes batallas que mantuvieron los plateros murcianos en la segunda mitad del siglo XVII fue el enfrentamiento con los artistas cordobeses dedicados a introducir y vender piezas en el Reino de Murcia; es decir, el gremio murciano fue uno más de los afectados por esa expansión cordobesa que tantas quejas suscitó en otras ciudades, como ya se ha visto en el caso de Málaga[418]. El lento desarrollo de las artes en Murcia, sumado a los reducidos precios de la platería cordobesa, ánimo a los artífices andaluces a dirigirse a las ferias principales del reino, como era la de Lorca. No obstante,

---

[413] Ibídem. Capítulo 10. El capítulo número diez de las ordenanzas de 1738 hacía hincapié en el daño provocado por las piezas que no cumplieran con el valor establecido: "Por quanto se ha experimentado que barios sujetos asi naturales como extranjeros de estos Reynos han introduzido en la Ziudad de Murcia (…) barias alajas de oro y plata que no tienen la correspondiente Ley y otros traen a vender vaxillas, alajas y piezas de oro y plata, muy defectuosas, siendo la tal compostura, artificio e industria que su malicia y ambicion discurre que hace disimulable la falta de ley que tienen las tales alajas, lo que es de mucho perjuicio por carecer de la calidad que deven tener…".

[414] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 407.

[415] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia*… ob. cit., p. 136

[416] A.H.P.M. Not. 3784, f. 254r.

[417] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., p. 82.

[418] R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El pleito de la platería de Málaga con los plateros…" ob. cit., pp. 59-68.

algunos de ellos, verdaderamente conscientes del amplio campo todavía por explotar en la huerta del Segura, llegaron a instalarse en la ciudad. Así, por ejemplo, ya en 1565 Pedro Aragonés, platero cordobés, tomó en arriendo la encomienda de Ricote[419]. Aunque mucho más claro es el caso de Juan Bautista de Herrera, platero aprobado en 1608 en Córdoba, con trabajo y una carrera prospera y acomodada, como reflejan sus trabajos para diferentes templos y personajes de su tierra, que a pesar de ello se afincó en torno a 1627 en Murcia, aunque muy vinculado con Lorca, donde era estante. En esta última ciudad contrató una cruz y una naveta con su incensario para la parroquia de San Pedro, siguiendo el modelo que había hecho para los templos de San Patricio y San Juan, lo que demuestra ya una actividad previa, quizás a partir de su presencia en la feria de esta villa[420]. Tuvo que ser acertado su cambio de ciudad, a tenor de los numerosos encargos que recibió, entre ellos el del nuevo tabernáculo y las andas de plata para la imagen de la Arrixaca, una custodia para Alguazas, o las andas para la Virgen del Alcázar de Lorca, por sólo nombrar algunos de sus numerosos trabajos[421]. Juan Castro, con quien el mismo Bautista contrató conjuntamente la hechura de una cruz para la iglesia de la Asunción de Mahora[422], fue otro de los profesionales cordobeses que se instalaron en Murcia, al igual que Nicolás Cruz, Diego Riguera y, ya en el último cuarto del siglo XVIII, Antonio Martínez Moreno.

Es de suponer que estos personajes introdujeron alhajas procedentes de su lugar de origen antes del inicio de las reivindicaciones de los artistas murcianos, algo que posteriormente a esto quedó demostrado con la petición de Nicolás Cruz y Diego Riguera para vender las piezas de plata que habían traído de Córdoba. Misma solicitud hizo el cordobés Juan Casas que llegó a Lorca en 1618, 1619 y 1620 con ciento cincuenta piezas, doscientas y ciento setenta respectivamente, unas cifras desorbitadas que evidencia la fuerza de la platería cordobesa en el Reino de Murcia[423]. No obstante, la presencia de alhajas de otros lugares en Murcia no fue sólo cosa de los artistas foráneos, sino que también los maestros de la ciudad compraban plata ya labrada en otras ciudades y lugares,

[419] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 40.
[420] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., pp. 104-105.
[421] A. BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913, p. 77.
[422] A.H.P.M. Not. 2100, ff. 169r a 170v.
[423] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 415-416.

como demuestran los casos de Carlos Vergel en 1561 y de Alonso Cordero, quien adeudaba en 1614 casi cuatro mil reales al platero cordobés Miguel Jerónimo[424], maestro muy vinculado a esta tierra a tenor de las cartas de pago que a su nombre se comprometieron a dar distintos plateros murcianos, como el citado Alonso, Tomás García o Hernando de Roa, que pagó casi dos mil reales por dos marcos de oro labrados con piedras de veintidós quilates[425]. También se dio el caso de Sebastián Portillo, que otorgó poder a su hermano Nicolás para que vendiera en distintos lugares, entre ellos Granada, Sevilla y Córdoba, seiscientas libras se seda joyante, para comprar con lo obtenido oro y plata ya labradas, que es de suponer serían vendidas en Murcia[426]. La entrada de estas piezas no sentaría nada bien entre los profesionales locales, ya que en 1642, Luis de Córdoba, que a pesar de su apellido era de natural de Caravaca, y Pedro López Moreno, tuvieron que apoderar en nombre de los demás plateros -habría que preguntarse si todos o solo algunos- a Simón Guerra de la Vega para que los defendiera en el pleito que se había iniciado a raíz del hallazgo de piezas de plata con marcas de otras ciudades[427].

Este era el ambiente previo a la gran demanda que los plateros emitieron en 1658 ante la presencia constante y ampliamente demostrada de platería foránea, especialmente cordobesa, situación que había generado ya pequeños conatos de conflicto. A pesar del pleito de 1642, nada tuvo que cambiar, motivo por el que, con el fiel contraste Felipe Abitable a la cabeza, los plateros Francisco Lamar, Marcos Hurtado, Pedro García, Francisco López, Bartolomé de Acha, Antonio del Bosque, Pedro López Moreno y Benito Argüello decidieron emprender una protesta en Madrid, lo que hace pensar en un nulo entendimiento con el Concejo, por la entrada y libre venta de piezas por parte de los cordobeses en la ciudad. En dicha protesta argumentaban que los plateros murcianos siempre acudían en servicio de su majestad en todo aquello que se les requería, ya fuera para participar en la defensa de los reinos como en asegurar la ciudad ante las crecidas del rio Segura. Añadieron también que la situación económica de los mismos era débil, y que tenían que guardar las piezas que trabajaban para venderlas en verano, cuando la economía de la zona, a consecuencia del esquilmo de la seda y de las cosechas de la

[424] A.H.P.M. Not. 2074, f. s. n.
[425] A.H.P.M. Not. 1843, f. 129v.
[426] A.H.P.M. Not. 1580, ff. 660v y 661r.
[427] A.H.P.M. Not. 1347, f. 259r y v.

huerta, era más favorable para poder vender a un precio más razonable. Sin embargo, y ante la fragilidad de los obradores murcianos, aparecían plateros cordobeses y de otros lugares que vendían sus géneros, sin que estos fueran especialmente mejores que los trabajados en los talleres locales. Esta situación, que no sucedía en las villas de Madrid, Granada y Toledo, estaba ocasionando grandes pérdidas para el tejido comercial de la ciudad, dañando en especial a los plateros, a los que sólo les quedaría la pobreza y el desamparo. Por ello, y recalcando que ellos si contribuían a la ciudad y su trabajo estaba sujeto al pago de contribuciones, lo que el de los foráneos no, otorgaron poderes a Juan de Salvatierra y Andrés de Vriondo, secretario del Conde de Albatera, para que comparecieran ante el Real Consejo y su Majestad, así como donde fuera necesario, para pedir que los plateros cordobeses y de otros lugares no tuvieran permitida la entrada en el Reino de Murcia[428].

Pocas semanas después, nuevamente Felipe Abitable y el resto de plateros enviaron una súplica al Ayuntamiento para que atendieran sus demandas y prohibieran la entrada de plateros forasteros, dado el daño que ello estaba produciendo[429]. Sin embargo, dicha queja, que no debía de ser la primera, no fue atendida, por lo que se volvió a insistir al poco tiempo, implorando que se guardara lo acordado sobre que los plateros forasteros no vendieran, por haber pasado el tiempo de ocho días dado para ello, y que se nombraran comisarios para el asunto. Esta nueva solicitud fue respondida por el Concejo pidiéndole que se excusara por el acuerdo hecho, pues han pasado más de ocho días[430]. En esas mismas fechas, los plateros cordobeses Diego de Riguera y Nicolás de la Cruz solicitaron al Concejo licencia para poder vender la plata que habían traído de Córdoba, ante las quejas iniciadas por Abitable. El cabildo respondió afirmativamente, prorrogándoles la licencia por todo el mes de julio[431]. Sólo ateniéndose a este último dato, que debió repetirse con anterioridad, dado que lo que se les da es una prórroga, se entiende que los plateros murcianos acudieran a otras instancias, conscientes de que el Concejo no estaba por la labor de ayudarles, sino que al contrario facilitaba la venta de estos artistas

[428] A.H.P.M. Not. 1368, ff. 48r a 49v.
[429] A.M.M. Actas Capitulares 1658, f. 130v.
[430] Ibídem, f. 161r y v.
[431] Ibídem, f. 165v.

foráneos, quizás buscando una mayor apertura de la ciudad y un incremento de la actividad económica, lo que sin duda iba en contra del carácter cerrado del gremio.

En 1679 Pedro Navarro, fiel contraste, lideró una nueva petición al Concejo, protestando el hecho de que los plateros cordobeses, después de haber actuado en los lugares cercanos, estaban vendiendo en la propia ciudad de Murcia, perjudicando a los artífices locales, quienes estaban en una situación difícil después de dos años de contagio, por lo que la falta de trabajo a consecuencia del ingreso de los cordobeses había producido unos caudales bastante bajos. De este modo solicitaba que el Ayuntamiento les denegara la licencia de venta, petición que fue denegada por no haber lugar[432]. Un nuevo mazazo por parte del Concejo que dejó totalmente dañados a los artistas locales, que sin duda no sólo tuvieron que hacer frente a las dificultades diarias de su propio oficio sino que además debieron combatir la entrada de piezas foráneas mucho más baratas y de reconocido prestigio. No obstante, y como demostración de unidad, el gremio respondió conjuntamente a esta amenaza por los pertinentes cauces legales, aunque sin conseguir lo esperado. Nada cambió en el siglo XVIII, pues nuevas quejas se repitieron contra Luis de Avilés y José Laterga, cordobeses, en 1759 por la venta de alhajas defectuosas, o eso decían desde el colegio murciano. En 1776 un nuevo poder de la congregación otorgado a procuradores de Murcia, Granada y Madrid pone de manifiesto un nuevo intento a gran escala para acabar con los abusos que estaban acometiendo los plateros venidos de Córdoba, vendiendo piezas faltas de peso[433]. Pero nada tuvo que cambiar, llegando incluso los mercaderes cordobeses a introducir platería del nuevo continente en la catedral, concretamente siete bandejas en 1767[434]. También a tenor de los poderes que otorgó en 1798 Manuel de Rojas, platero cordobés, a José Esbrí Ruiz-Funes, quien mantuvo relaciones con otros maestros cordobeses, para que cobrara en su nombre lo que le debían en Murcia[435]. De esta manera durante los siglos XVII y XVIII, especialmente coincidiendo con el periodo de mayor esplendor de la platería cordobesa, la segunda mitad del Setecientos, los templos del Reino de Murcia adquirieron numerosas piezas procedentes de este centro, en su mayoría pequeños objetos de mayor facilidad para el

[432] A.M.M. Actas Capitulares 1679, f. 211r.
[433] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 39.
[434] J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), p. 255
[435] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 98.

transporte como el cáliz de Santa Cruz de 1772 perteneciente a la catedral o los del convento de Verónicas y la Iglesia de San Bartolomé, el propio templo de la corporación murciana. Y es que, la fuerza del comercio cordobés llegó a todos los puntos de la Península, e incluso, tal era su capacidad que llegaron a realizar a comienzos del siglo XIX cruces de Caravaca[436]. La constante llegada de piezas de otros centros, Andalucía, Castilla y el Levante principalmente, invita a pensar que los plateros murcianos no estaban posibilitados para determinados trabajos, especialmente para los realizados en oro con engastes de piedras.

Finalmente, y a pesar de que los plateros cordobeses constituyeron la mayor amenaza, no fueron los únicos que fueron acusados de intrusismo, dado que en 1685 también se emitió una queja al Concejo acerca de un francés que había instalado su cajón en Murcia y estaba vendiendo alhajas, situación que incomodó al gremio, que al parecer le atosigó y motivó la huida de este forastero y de otro que estaba haciendo lo mismo[437]. También, como ya se ha visto en el capítulo de las ferias, hubo sus más y sus menos con los plateros oriolanos, así como con los levantinos. De Valencia llegó la Custodia de las Espigas de la Catedral, cuya hechura corresponde a Ramón Bergón. Dicha pieza fue tasada por distintos plateros de Murcia, entre ellos Antonio Morote, por un valor menor que el que el propio autor le daba, lo que no sólo contentaba al cabildo catedralicio sino que además era un ataque directo ante la presencia de un artista forastero[438]. Por último, los granadinos también fueron motivo de queja para los plateros murcianos, quienes otorgaron poderes a José de Lis para que los defendiera ante las infracciones que se cometían por parte de los maestros de esta ciudad[439].

[436] J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit. pp. 251-272.
[437] A.M.M. Actas Capitulares 1685, f. 182r.
[438] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 217.
[439] Ibídem, p. 262.

3. Los plateros y su mundo

Al contrario de lo que ocurre con la vida social de otros artistas, en especial con los arquitectos, los escultores y los pintores, las cuestiones sociales de los plateros no han sido abordadas con el mismo interés por los investigadores, aunque en la actualidad esta situación está revirtiéndose, prestándose la suficiente atención a una serie de parámetros que interfirieron directamente con su actividad artística. Ciertamente, en el caso de los plateros, los estudios acometidos se han orientado a su faceta profesional, relegando todo aquello concerniente al ambiente familiar, social, económico y cultural del gremio y sus miembros a un papel secundario. No obstante, como se ha indicado, existen estudios que demuestran la realidad de algunos maestros y el impacto que algunas de sus acciones causaran entre sus contemporáneos, valorándose su papel dentro de la sociedad desde múltiples perspectivas. En este sentido, uno de los casos más célebres dentro del arte de la platería es el de Juan de Arfe, platero cuya figura ha transcendido sobradamente las cuestiones artísticas, gracias a las diferentes custodias que realizó para las catedrales más importantes de la Península así como por la teoría artística en torno a la platería que se convirtió en la guía a seguir de la mayoría de los maestros. De esta manera, en el caso concreto de Arfe las cuestiones relativas a su hidalguía así como su situación económica han sido atendidas particularmente[440]. Con todo, en los últimos años han proliferado notablemente las contribuciones acerca de la vida personal de numerosos plateros, poniendo el acento sobre los sucesos que acaecieron a lo largo de sus vidas y que de forma directa o indirecta repercutieron en sus obras, como otras actividades económicas, su vida religiosa, la pertenencia a cofradías, los vínculos con otros artistas etc…[441].

Mayor desarrollo han tenido los estudios relacionados con los gremios y su proyección en otros campos, sobre todo en lo religioso, con el culto a San Eloy, y como patrocinadores artísticos para honrar al santo patrón. Sin olvidar sus participaciones en eventos festivos, los cargos que algunos de ellos desempeñaron dentro de la sociedad civil, la labor asistencial entre ellos y con otros individuos de la ciudad. En definitiva, un

[440] M. C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, 2004, pp. 197-210.

[441] A. J. SANTOS MÁRQUEZ, "Nuevas noticias sobre el platero de Llerena Juan de Aldana". *Revista de Estudios Extremeños* vol. 62 nº 1 (2006), pp. 371-388.

amplio espectro de posibilidades que demuestran el papel desempeñado por las corporaciones artísticas y, en particular, por los plateros[442].

Por tanto, se debe reflexionar sobre la figura del platero como un miembro más dentro de la sociedad, de la que formó parte como un individuo más que no sólo se limitó a realizar obras de oro y plata, interactuando y siendo una pieza más del engranaje de la ciudad. En este sentido, contribuir con el conocimiento del mundo en el que se desarrolló la vida del artífice, como se ha indicado más allá de su papel como mero ejecutor, sobre todo durante la Edad Moderna, y especialmente durante el transcendental siglo XVIII en Murcia, supondrá una puesta en valor de la platería y las artes decorativas. A su vez, se alcanzará la valorización de este patrimonio artístico no como un objeto aislado sino como resultado de un proceso histórico-artístico. Todo ello sin olvidar el alto grado de estima que los plateros tuvieron hacía su propio oficio, que estuvo fielmente reconocido por su naturaleza noble y artística en la ciudad.

La constitución del gremio de plateros de Murcia a partir del siglo XVI tuvo su origen en la llegada y presencia fija en la ciudad de un conjunto de profesionales que dieron el impulso definitivo a los restantes plateros ubicados ya en Murcia desde la reconquista de la tierra, algunos de ellos llegados desde Génova, como Domingo Bicagia y Pantaleo Tubino, o Portugal, como Juan Luis y Domingo Julio. Desde ese momento ya hubo por tanto una platería auténticamente murciana, aunque sea en el sentido geográfico, dado que hasta entonces los encargos recaían en otros centros, principalmente levantinos, como Valencia según demuestra la custodia que el orfebre valenciano Mateo Danyo realizó para Lorca hacía 1450. Es así, con los maestros del Renacimiento, sobre todo en lo que respecta a la segunda parte del siglo -con nombres como Jaime Vives, que en 1554

[442] J. PRIETO GORDILLO, "La visita de Felipe V y su corte a Sevilla. El gremio de los plateros". *Atrio: Revista de Historia del Arte* nº 1 (1989), pp. 21-35; M. J. SANZ SERRANO, "Participación del Gremio de Plateros sevillano en las fiestas reales durante el siglo XVIII". *Laboratorio de Arte* nº 3 (1990), pp. 123-146; M. A. RAYA RAYA, "El patrimonio artístico del Gremio de los Plateros de Córdoba", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 363-378; I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII…" ob. cit., pp. 183-197. A este último trabajo hay que sumar un nuevo estudio que cubre la situación del gremio de plateros de Toledo durante los últimos años del siglo XVIII y el siglo XIX, a través de diferentes aspectos que ofrecen una amplía perspectiva de la situación de la corporación que ya iniciaba una inexorable caída en cuanto a su importancia y capacidad, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo entre 1786 y 1935: el declive de una institución", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2018*. Murcia, 2018, pp. 211-225.

reformó una cruz para Jumilla; Bernardo Muñoz, que en 1576 realizó una custodia para Caravaca; Juan de Alfaro, que en 1583 tasó la plata del Obispo de Murcia y Carlos Vergel, muy activo en Lorca, nombres a los que hay que sumar los de Juan Pérez, Bartolomé de Arenas, Gil de Vitoria, Pedro Arroniz, Alonso de Gasca y, sobre todo, el de Juan Ortiz, presente en las villas de Alguazas, Chinchilla y Jorquera- como se configuró la primera gran generación de plateros murcianos, que se extendió a los primeros años del siglo XVII a través de Francisco de Torres y del importante maestro Alonso Cordero, figura básica en el contexto del cambio de siglo. Ya dentro de la nueva centuria, una segunda generación iba a tomar por completo el panorama local, con una cuantiosa nómina de plateros compuesta por artífices como Bartolomé de Acha, Francisco Aguilar, Miguel Blas, Miguel Enciso, Diego Gaona y Tomás García. Entre ellos iban a figurar, ahora sí, un importante número de artífices foráneos, algunos de lugares próximos, como Luis de Córdoba o Francisco Rosillo, ambos de Caravaca; Nicolás de Torrecilla, de Librilla; Juan de Balquenda y Diego de Guevara, los dos de Cartagena, y Melchor Rodríguez Moreira, de Lorca. Desde otras zonas de la Península llegaron José Grao y Francisco Lamar, de Orihuela; Bernardo y Lorenzo Aulet, de Valencia; Francisco Riojano, de Cuenca; Aloi de Pina, de Mallorca; Antonio González y Pedro Romabilla de Granada, y, en especial, Juan Castro, Nicolás Cruz, Esteban Díaz Bravo, Diego de Riguera y el más popular, Juan Bautista Herrera, todo ellos de Córdoba. También los hubo llegados de más lejos, como Enrique Picard, de Centroeuropa y Felipe Abitable, de Nápoles. No obstante, bien es cierto que no todos se instalaron definitivamente en Murcia, aunque confirman el polo de atracción que suponía el sureste peninsular por sus ventajas y sus oportunidades.

Sin embargo, el gran periodo de esplendor de la platería murciana, así como del resto de las artes, fue el siglo XVIII, un tiempo durante el cual continuaron llegando artífices forasteros, tanto de distintas villas del reino, Juan Galarreta, de Caravaca; Juan Pérez de Ayala, de Mula; Francisco Cutillas, de Fortuna, y Juan Iniesta, de Moratalla, sin olvidar a los procedentes de la actual provincia de Albacete, entonces enmarcada en los límites de la diócesis de Cartagena, como fue Miguel Morote. Fundamental fue la llegada de plateros del Levante. De la vecina Orihuela vinieron Antonio Jiménez y Vicente Rovira; Rafael Proens, de Alicante; Vicente Gálvez y Miguel Casas, de Valencia. Aunque ninguna ciudad levantina tuvo tanto impacto en Murcia como San Felipe de Játiva, desde donde arribaron Andrés Donate, Antonio Gozalbo y los Esbrí. Desde otras tierras se

desplazaron Francisco Baca, de León; Durante de Montes, de Cádiz, y Nicolás Tarragón, de Granada. En esta ocasión desde Italia la presencia iba a ser mucho mayor con Francisco Jento y Mauricio Pegoloto, el primero de Sicilia, y por encima de todos Carlo Zaradatti, de Milán. También de Francia, como Miguel de Casas. Todos ellos llegaron en busca de trabajo en el gran siglo murciano, donde las artes fueron las protagonistas. A pesar de este amplio espectro de nombres llegados del exterior, salvo los conflictos acaecidos en torno a la venta de piezas por parte de los plateros cordobeses, esa presencia no fue objeto de problemas, dado que la integración fue la tónica dominante. Y es que Murcia, desde siempre, fue un centro receptor, lo que hizo que algunas de sus principales empresas sean fruto de esos artistas foráneos, véase el caso de los grandes hitos arquitectónicos, como el imafronte de la Catedral realizado bajo proyecto de Jaime Bort, natural de Castellón, o las esculturas del francés Antonio Dupar, del alemán Nicolás de Bussi y del italiano Nicolás Salzillo, padre del afamado Francisco Salzillo.

La razón de esta constante llegada de forasteros a Murcia debe buscarse no sólo en base a las posibilidades que ofrecía esta tierra para poder ejercer la profesión sino también ante la continuada escasez de mano de obra en el reino. No deja de ser curioso que hasta el siglo XVI la mayoría de encargos se realizaban en el exterior, pero es que incluso en los siglos siguientes se acudió a plateros de fuera para la ejecución de determinadas piezas, como recuerda el caso de la custodia que el platero toledano Antonio Pérez de Montalto ejecutó para la Catedral en 1678. En conclusión, Murcia, tanto en el campo de la platería como en el de otras artes, ofrecía un atractivo panorama para que los artistas de otros centros, especialmente los levantinos y los cordobeses, se afincaran y desarrollaran en la ciudad, vinculándose desde bien pronto a las familias murcianas. En general, estos plateros acabaron casándose con mujeres de la tierra, con las que formaron familias que a la postre derivaron en la creación de auténticas estirpes de plateros, como fueron los Portillo o los Esbrí.

3.1. Los plateros: familia y sociedad

3.1.1. Entorno familiar

Que los plateros murcianos acabaron constituyendo un grupo endogámico es algo fuera de toda duda, en tanto que fueron continuos los enlaces de maestros con hijas o hermanas de otros plateros. Una práctica que se vino repitiendo generalmente durante los

siglos XVII y XVIII, y que perpetuó dinastías enteras de artistas bajo un mismo apellido, como los ya mencionados Portillo y Esbrí, a los que hay que sumar un amplio elenco, entre ellos los Lamar, Funes, Morote o García-Taybilla. Circunstancia tan propia del arte de la platería que fue propiciada por varios motivos. En primer lugar, los plateros eran conscientes de la nobleza de su arte; ello, que a priori puede parecer un hecho menor, debe de considerarse relevante a la hora de no querer vincular una profesión noble con otros oficios más viles. Caso distinto era el que representaba la unión con otras artes liberales, con quienes los plateros murcianos si entablaron relaciones matrimoniales. Así, Nicolasa Esbrí, hija de Nicolás Esbrí, contrajo matrimonio en 1782 con el arquitecto José Navarro, matrimonio para el que el maestro platero tuvo que dar una dote de tres mil setecientos reales, de la que formaba parte, como no podía ser de otra forma, algunas alhajas, principalmente dedicadas al adorno personal, como un par de anillos de oro con esmeraldas, unos pendientes de oro con perlas y una cruz con su cadena[443]. El segundo motivo de esta endogamia entre plateros radica en una cuestión mucho más personal. Los maestros, como ya se ha visto, acogían en sus talles y en sus casas a jóvenes aprendices durante muchos años, un tiempo que compartían con las hijas de los plateros, con quienes crecían de igual a igual; por ello, no es de extrañar que la chispa del amor surgiera en este tipo de roces diarios, tan prolongados. Algunos de estos enlaces fueron los de Juan Beltrán de Resalt, quien casó en 1764 con Feliciana, hija mayor de Nicolás Martínez-Galarreta, posible maestro del primero, con la que tuvo diez hijos[444]. Otro de ellos fue el de uno de los primeros Esbrí presentes en Murcia, Nicolás, que casó con Gertrudis, hija de Melchor Martínez-Galarreta, con quien previsiblemente aprendió el oficio[445]. Algunos más fueron Antonio Ruiz Funes con la hija de Nicolás Martínez-Galarreta, Pascual Gómez Arroyo con la hija del maestro Antonio Jiménez, y José Romero con la hija de Manuel Medina[446]. Más claramente se confirma con el caso de José Grao, quien si está documentada su presencia en el taller de Picard, con cuya hija Isabel acabó contrayendo matrimonio[447].

Unidos a estas dos razones coexistieron otros motivos de mayor interés profesional. Las ordenanzas, en uno de sus capítulos, daban la posibilidad a que aquellos plateros

[443] A.H.P.M. Not. 4063, ff. 89r a 97v.
[444] A.P.S.B.M. Libro Matrimonios nº 4, ff. 113v.
[445] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 93.
[446] A.P.S.B.M. Libro Matrimonios nº 4, ff. 32r, 131r y 693r.
[447] A.P.S.C. Libro Matrimonios nº 2, f. 23v.

mancebos que contrajeran matrimonio con las hijas de un platero difunto gozarían de exenciones en el pago de la contribución que debieran hacer no siendo hijos de congregantes. Es decir, para los jóvenes artistas era ventajoso establecer relaciones con aquellas mujeres que habían quedado huérfanas, dado que obtenían así un importante ahorro[448]. Otro tanto sucedió con las propias viudas de plateros que, en ocasiones, por juventud, por amor o por salvaguardar el taller y, por tanto, el pan para los hijos, contraían matrimonio con otros artífices del mismo ramo. Un ejemplo de ello fue el de Remedios Asensio, viuda de Nicolás Esbrí, quien tras la muerte de su marido contrajo nuevo matrimonio a la edad de cincuenta y tres años con el joven platero Tomás Perona Romero, de veinticuatro años, que había sido aprendiz de su marido. Todo hace indicar, en virtud de las aportaciones de Perona a la sociedad conyugal, que se trataba de un matrimonio de conveniencia. Ella consolidaba un medio para subsistir y él un taller que dirigir[449]. Algo parecido pudo ocurrir con María González de Figueroa, hija y hermana de plateros, que casó con Francisco Riojano en primeras nupcias y tras su muerte, dos meses después, con Luis de Lamar, tal y como indicó al hacer el inventario de las alhajas y bienes de su primer matrimonio[450]. Por último, aquellos maestros que no habían tenido hijos varones y veían por un lado la necesidad de perpetuar la estirpe de su taller y de colocar a las hijas en una vida más o menos acomodada, casaron a éstas con oficiales o maestros, que por un lado continuaban con el taller y por otro daban una vida segura a las susodichas. El ejemplo más flagrante en este sentido es el de Nicolás Martínez-Galarreta, que casó a sus hijas Fulgencia, Nicolasa y Feliciana con Manuel Medina, Juan Esbrí y Antonio Ruiz Funes, todos ellos plateros que hicieron perdurar el apellido Martínez-Galarreta durante muchas décadas.

De este modo, ya fuera por unos motivos o por otros, el gremio de plateros murciano está repleto de uniones de plateros con hijas de otros artistas, ya fueran sus propios maestros o no. Incontables son los ejemplos: Ignacio Alarcón con Ines Gutierrez, cuñada de Francisco García Puro; José Bitria con la hermana de Vicente Gálvez; Francisco

[448] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 36. "… adbirtiendo que si dicho difunto dejare solo alguna o algunas hijas, quedaran estas privilegiadas en la circunstancia de que si se casaren con algunos mancevos plateros que no esten aprovados y gocen quando lo solicitaran de la exempcion de pagar solo la quarta parte de la contribucion que devieran no siendo hijos de congregante".
[449] F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX". *Imafronte* nº 12-13 (1998), pp. 127-128.
[450] A.H.P.M. Not. 2018, f. 483r.

Cutillas con la hermana de Agustín Pérez o Hilarión Fuente con la hija de José Cutillas. Ello hizo que en algunas ocasiones, ejemplo del matrimonio de Juan Esbrí con Rafaela Ruiz-Funes y Martínez-Galarreta, la mujer fuera bisnieta, nieta, hija, esposa, madre, abuela y bisabuela de plateros. En menor medida, cuando no había hijas, algunos plateros se casaron con las criadas de otros, como hizo Antonio Durante al contraer nupcias con la sirvienta de Gozalbo. Ésta fue la tónica constante, aunque como ya se ha indicado, también hubo hijas de plateros que se vincularon mediante el enlace a otras profesiones; las de Nicolás Bautista se casaron con un sedero y un abogado, la de Nicolás Esbrí con un arquitecto o la de Francisco González con un notario.

En relación con el número de nacimientos emanado de estos enlaces de plateros, destacó, por otro lado, como era normal en la época, la extensa prole que tuvieron algunos de ellos. La media general de estas parejas estaba entorno a los cuatro o cinco, registrándose en bastantes ocasiones picos de hasta once y doce niños, como tuvieron Leocadio Romero y Joaquina Pagan, o Francisco Forner y Paula de Santa Fernández. No obstante, la alta tasa de mortalidad infantil reducía considerablemente el número de hijos que alcanzaban la edad adulta. La mayoría de los enlaces y bautizos se llevaban a cabo en el templo propio de los plateros, San Bartolomé, en cuyos libros quedaron anotadas todas las uniones y su descendencia. Un signo más, ligado a los nacimientos, que reflejaba el carácter cerrado del gremio, era el de los bautizos, ya que la mayoría de los niños eran apadrinados por otros plateros, siendo ello una constante a lo largo de los siglos. Por ejemplo, los cuatros hijos de José Bitría fueron apadrinados por maestros de la talla de Antonio Mariscotti y Vicente Gálvez; el platero Francisco Forner, apadrinado por el propio maestro Francisco Cutillas, y Agustín Martínez que apadrinó a Pedro Vigueras, hijo de su maestro. En definitiva, el gremio de plateros se caracterizó por una contundente endogamia, que no llegó a verse con tanta profusión en otras artes de la ciudad, pues entre pintores y bordadores, los casos de esta clase de uniones fueron menores[451]. En contraposición a esta situación, también los hubo quienes murieron sin descendencia, como Juan Antonio de Moya, Vicente Beltran o Antonio Grao y Picard, que dedicó todos sus esfuerzos a su obrador y sus padres, casándose demasiado tarde. Por otro lado,

[451] J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad*… ob. cit., pp. 49-50; M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia*… ob. cit., pp. 17-20.

estuvieron aquellos solteros que sólo se dedicaron a trabajar en el taller, como José Esbrí, que dado su celibato acumuló un gran patrimonio.

Este fue el transcurrir de las familias de plateros murcianas, una vida con dificultades, pero mejor que la que podían ofrecer otras profesiones. La paz reinaba y la prole se extendía, los hijos continuaban el taller paterno, las hijas casaban con otros maestros, las viudas o se volvían a casar o mantenían la tienda con ellas al frente y los maestros si enviudaban también encontraban rápidamente reparo en otras féminas. Sin embargo, un hecho terrible mermó la población de plateros. En 1811 afectó a la ciudad una grave epidemia de peste amarilla, lo que provocó la muerte de muchos murcianos, indistintamente de su posición, aunque afectando en mayor grado a aquéllos con menos recursos. El control de la plaga se hizo verdaderamente difícil una vez que las murallas ya se habían derribado. El campo se convirtió en la única solución, por lo que muchos se dirigieron hacía la huerta, despoblando la ciudad y vaciándola de hombres doctos que manejaran las riendas del Ayuntamiento, que también se vio mermado. La estampa de aquel año era la de palacios y casas vacías, calles donde había crecido la hierba, otras vías tapiadas, como la de Santa Catalina, donde se encontraba el edificio del Contraste, plazas sin puestos y, por supuesto, tiendas sin comercio. Una situación, agravada ante la presencia de las tropas napoleónicas, que como a todos afectó de lleno a los plateros, con la consiguiente pérdida humana y económica[452]. Algunos de los plateros que engrosaron las listas confeccionadas a raíz de esta calamidad fueron los de Antonio Ruiz-Funes y Carlo Zaradatti.

Volviendo a las familias, lo verdaderamente interesante de la amplia descendencia incluso en relación con el plano artístico, es la conformación de estirpes, ya que como era costumbre en la mayoría de oficios los hijos heredaban el trabajo del padre, y en el caso de las hijas de plateros, como ya se ha visto, casaban con otros artífices plateros. Los innumerables enlaces y el número de hijos ocasionaban la creación de estas estirpes que tanta proliferación tuvieron durante el siglo XVII, XVIII y XIX. De la primera de estas centurias, y contabilizando sólo aquellas dinastías con tres generaciones o con un amplio

[452] J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Breve historia de la Región de Murcia*. Murcia, 2009, pp. 258-260; A. J. MULA GÓMEZ, "La última gran ofensiva de la muerte en el Antiguo Régimen: las epidemias de fiebre amarillas (1811-1812)". *Cuaderno Espín* nº 2 (1991), pp. 43-46; B. COLOMAR, *Examen de la memora sobre la fiebre amarilla, que se ha padecido en la ciudad de Murcia en 1811*. Murcia, 1812.

número de personajes, destaca la saga de los Portillo y de los Roa. Los Portillo tuvieron sus inicios a finales del siglo XVI, mediante los hermanos Francisco, Sebastián y Nicolás, quienes posiblemente tuvieran como padre a un platero, y que contribuyeron al desarrollo del apellido con los hijos, también plateros, Francisco y Sebastián, ambos del primer Francisco, y Ginés, hijo del primer Sebastián. Contemporáneamente los Roa estuvieron representados por Luis, el padre, y los hijos Francisco y Juan, a los que hay que añadir un tal Pedro con el mismo apellido y también platero, cuyo parentesco no queda definido. Durante la centuria siguiente las dinastías fueron mucho más relevantes. Los Aguilar, Beltrán, Grao o Manresa constituyeron auténticas familias dedicadas a este menester. Pero aún las hubo más extensas, como los Esbrí, procedentes de San Felipe de Játiva, que contaron ni más ni menos que doce individuos entre maestros y oficiales en la Murcia de la segunda mitad del Setecientos. Además, las uniones que llevaron a cabo hicieron posible que la descendencia se prolongara al siglo XIX en conjunción con otros apellidos ilustres, como lo Ruiz-Funes, Martínez-Galarreta o Manresa. Esta situación llegó casi hasta nuestros días mediantes los Senac, con Luis, Andrés y Santos, quien falleció en 1948[453].

Una alternativa a los enlaces entre las distintas estirpes familiares de plateros, eran los vínculos surgidos a raíz del contacto diario, dada la cercanía que tenían en una ciudad del tamaño de Murcia, donde todos se conocían, y más si estos eran un grupo cerrado y muy focalizado en la zona de la parroquia de San Bartolomé. Una concentración que progresivamente se fue incrementando hasta que las propias ordenanzas plasmaron la obligación de situar los talleres en la calle Platería. Este procedimiento de agrupación siguió unas características bien definidas desde que los primeros orfebres se instalaron en la ciudad durante la Edad Media, y a pesar del escaso número que contabilizaban entre el siglo XV y principios del XVI, no perdieron nunca su preferencia e interés por vivir y trabajar en esta zona de la ciudad. Preferencia que a su vez mostraron los bordadores y los miembros del arte de la seda, que intentaron ir ocupando los espacios destinados a la Platería, lo que derivó en importantes conflictos. Ello no era de extrañar, en tanto que la zona era el lugar especializado en la actividad suntuaria, en el epicentro del comercio de la ciudad, donde se encontraban los mejores clientes, los miembros del clero diocesano y

[453] F. CANDEL CRESPO, "Los Senac (una estirpe de plateros en la Murcia del XIX)". *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 17-24.

catedralicio y las familias más pudientes. Esta presencia continua ocasionó otro tipo de uniones ya referidas, como compañías, trabajos conjuntos o amistades que se reflejaron ante notario mediante las incontables testamentarias y documentos en los que unos plateros eran testigos de otros, fiadores y hasta deudores, caso del lorquino Antonio Laborda, fiador de Salvador Valera, quien había extraviado seis bandejas en el trayecto de Murcia a Lorca[454]. Sin embargo, esas buenas relaciones no siempre fueron tales, pues no faltaron los roces y litigios entre artífices. Una prueba de ello es el poder que Antonio Ruiz Funes otorgó en 1764 ante la Real Chancillería de Granada contra el maestro Fernando Martínez, quien al parecer le había insultado, maltratado de palabra, y que a tenor de lo indicado ya había tenido conflictos con otros artistas[455].

3.1.2. Estatus social: los plateros murcianos y su consideración

En la documentación concerniente a los acontecimientos que rigieron la vida diaria de los plateros, como testamentos, matrimonios, bautizos, compraventas, préstamos, fianzas, poderes… etc, aparecen junto a ellos un gran número de personajes de la vida murciana, sobre todo de un nivel medio-alto, pertenecientes al cabildo de la Catedral, al Concejo y a las familias de mayor rango. Ello no sólo se debió al hecho de que los clientes de esos artífices eran los miembros de estos grupos sino que además la inserción de los plateros en las parroquias más importantes de la ciudad, como fue la de San Bartolomé, en pleno corazón económico y social, ocasionó que los maestros plateros adquirieran un rol relevante en la estructura social murciana. En general, así le sucedió a la mayoría de artistas, cuya amistad con miembros de un mayor rango social les proporcionaba una posibilidad de trabajo, a la par que un motivo para destacar por encima de los demás ciudadanos. No obstante, estas relaciones no solo se cimentaron en base a los intereses por asegurar una fuente clara de ingresos sino que también hubo un apego sincero y correspondido. Manifestaciones de estos lazos de amistad entre los plateros y los individuos pertenecientes a los escalones más elevados de la estructura social, fueron atestiguadas por ejemplo en los bautizos, como corrobora el apadrinamiento por parte de José Puxmarin, marqués de Albudeite, del platero Ignacio de Casas, hijo del platero valenciano Miguel de Casas[456]. Asimismo, en los matrimonios, importantes

[454] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 92-93.
[455] A.H.P.M. Not. 3695, f. s.n.
[456] F. CANDEL CRESPO, "Los plateros de Murcia en el Catastro…" ob. cit., pp. 80.

personalidades actuaron como testigos, caso de los marqueses del Villar, Joaquín de Toledo y Petronila Alvarado, que lo fueron de la pareja conformada por Nicolás Esbrí y Gertrudis Martínez-Galarreta[457]. La presencia de personalidades de la sociedad local también se aprecia en poderes, adquisiciones y testamentos. Por ejemplo, el importante escritor e historiador Francisco Cascales arrendó a Bartolomé Mingranel unas casas en la calle Platería[458], a lo que se puede añadir como Juan de Chaves, alguacil, y los vecinos de Murcia Pedro de Ávalos y Gerónimo Núñez actuaron como testigos en el inventario de bienes de Luis de Roa, donde también ejerció como albacea Juan de Gandía, alcaide de la Cárcel de la Inquisición[459].

Durante el siglo XVIII, las relaciones de los plateros con el resto de grupos que conformaban el tejido social de la ciudad se circunscribieron principalmente a las profesiones liberales. Así, algunas de las hijas de los maestros más destacados casaron con abogados, notarios, médicos etc, que como los artífices plateros estaban ubicados en el centro de la ciudad, constituyendo en cierto modo la burguesía murciana de ese tiempo. De hecho, en el auténtico siglo dorado de Murcia, la oligarquía local y el clero dejaron de ser el epicentro del negocio, desde el punto en el que los plateros no dependieron exclusivamente de ellos para su subsistencia, aunque no por ello dejaron de ser parte importante de su clientela. La nueva situación económica había propiciado el fortalecimiento de un nuevo sector que contaba con los recursos suficientes para satisfacer unos gustos y unos modos de vida, exactamente aquellos de influencia borbónica llegados a España a través del monarca Felipe V. A consecuencia de esta nueva deriva, las tiendas fueron orientando su género a una platería más civil, destinado a cubrir las aspiraciones de la sociedad emergente, de modo que lo que antes eran principalmente encargos religiosos ahora eran elementos de adorno personal, que aportarían la correspondiente distinción a quien los portase. Así fue como los plateros fueron extendiendo su influencia, manteniendo relaciones con las clases dominantes, con las cuales llegaron a emparentar.

No menos importantes fueron los lazos que mantuvieron con el resto de artífices, entre los cuales se ayudaban, circunstancia que ya se había dado con anterioridad, como hizo el pintor Miguel de Toledo, quien salió como fiador del orfebre Juan Bautista

[457] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 93.
[458] A.H.P.M. Not. 2038, f. 1112r.
[459] A.H.P.M. Not. 1782, ff. 972r a 974v.

Herrera, tras el encargo de unas andas para la Virgen del Alcázar de la villa de Lorca[460], y que en el siglo XVIII se repitió por ejemplo con Mariscotti, fiador del campanero José Corona, quien contrato las lámparas para San Francisco[461]. Ya se ha visto como Nicolás Esbrí casó a su hija con el arquitecto José Navarro, o como los plateros Picard y Mariscotti, junto al escultor Nicolás de Bussi y el arquitecto Toribio Martínez, impulsaron la creación de minas. Incluso con el propio Salzillo llegaron a tener relaciones los plateros. El nieto de Francisco González, hijo de Juan Esbrí, el presbítero Fernando fue un destacado grabador que aprendió a dibujar con Salzillo, quien también formó en este arte a Pedro Ruiz Funes y Jiménez de Cisneros, ambos de conocidas estirpes de plateros[462]. Otros llegaron a emparentaron con el famoso escultor, por ejemplo una de las hijas de Andrés Jiménez se casó con Francisco García-Comendador y Salzillo, sobrino del afamado artista. Incluso el mismo Salzillo se casó en 1746 con Juana Vallejos, hija del platero Bernabé Vallejos Taybilla[463]. En las relaciones que mantuvieron con los artistas no hay que olvidar que con escultores y pintores les unía el dibujo, el diseño, llegando incluso a proporcionarles estos a los plateros numerosas trazas para sus obras, destacando la custodia y las dos cruces parroquiales que el mismo Salzillo ideó para José y Andrés Jiménez de Cisneros[464].

Dentro de la estratificación social de la ciudad no faltaron quienes llegaron a desempeñar cargos en las diferentes instituciones, sobre todo en las parroquias. Felipe Abitable fue alférez en San Bartolomé, Domingo Icart en Santa Catalina, Antonio Jiménez de Cisneros en San Lorenzo, Vicente Gálvez en la parroquia de Santa María de la Catedral, donde también estuvo mucho antes Francisco González de Figueroa, quien al parecer acabó encarcelado por no controlar bien el paso dentro de la ciudad, a la que accedieron bajo su responsabilidad cuatro hombres a caballo, hecho de suma relevancia al haberse declarado la peste en Málaga[465]. Algunos llegaron a ascender a teniente, como Andrés Donate, quien solicitó al Concejo pasar de alférez de Santa Eulalia -cargo que al

[460] A.H.P.M. Not. 1869, ff. 182r a 183r.
[461] A.H.P.M. Not. 3915, f. 551r y v.
[462] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 243.
[463] M. C. de la PEÑA VELASCO, "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo…" ob. cit., pp. 183-187.
[464] A.H.P.M. Not. 2773, ff. 28r a 30v.
[465] A.H.P.M. Not. 1903, f. 536r y v.

dejar libre ocupó Antonio Jiménez- a teniente de Santa María, lo que aceptó el cabildo de buen grado a pesar de las reticencias que interpuso un vecino de nombre Salvador Ramos[466]. Se intuye por los memoriales que mandaban al Concejo que esta clase de cargos eran muy solicitados, a tenor de una misiva que Nicolás Martínez-Galarreta envió en 1733 pidiendo se le honrase con la distinción de teniente de capitán de Santa Catalina, dado que había prestado buen servicio como alférez en San Lorenzo[467]. Los puestos al frente de las milicias urbanas eran designados por un largo tiempo, por lo que en ocasiones los nombrados tenían que solicitar su baja en el mismo, tal y como hizo Antonio Mariscotti en 1743, que tras treinta años como alférez de San Bartolomé y por su avanzada edad no podía continuar al frente, consideraciones que fueron atendidas, ocupando la vacante Antonio Funes, quizás el platero Antonio Ruiz-Funes[468]. Hubo otros plateros, los menos, que aspiraron a una posición aún mayor dentro de la política murciana, como Picard, que fue alcalde del estado llano del Concejo, e Hipólito Esbrí, quien llegó a ser regidor del Ayuntamiento durante las décadas de los veinte y los treinta del siglo XIX[469]. Alcanzó a ser jurado Francisco González de Figueroa, quien en 1640 adquirió dicho cargo por la suma de once mil reales[470]. Aunque en menor medida, también alguno fue designado por el Concejo para puestos fuera del reino, como Francisco Javier Ruiz-Funes, que en 1795 fue nombrado cuadrillero de la Santa Hermandad de Ciudad Real, empleo que más bien era un honor, al que sólo podían aspirar personas de cierta reputación, y muy importante, de oficios liberales, tal y como refleja su nombramiento, un perfecto ejemplo del estatus de los plateros en la ciudad:

> "… y exponer que el Pretendiente es Natural de esta Ciudad, de una familia honrada y muy conocida, que es Maestro Platero de la mejor opinión, e inteligencia, que no ha ejercido oficios viles ni mecánicos, que en su trato y comercio es mui arreglado; que no ha sido prozesado, aperzibido ni multado por algun señor Juez, por su buena conducta y

[466] A.M.M. Actas Capitulares 1735, f. 111r.
[467] A.M.M. Actas Capitulares 1733, f. 7r y v.
[468] A.M.M. Actas Capitulares 1743, ff. 209v y 210r.
[469] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 226 y pp. 104-105.
[470] A.H.P.M. Not. 1538, ff. 13v a 15r.

proceder; como también posee algun caudal con el que puede costearse caballo y armas para el desempeño de su empleo"[471].

Lo cierto y verdad es que más allá de los cargos concernientes a los plateros, como el de fiel contraste y marcador, o los de platero oficial de San Bartolomé y maestro platero de la Catedral, los puestos oficiales dentro del organigrama de la ciudad fueron ocupados durante varias centurias con asiduidad por muchos de los maestros orfebres. Quizás, en estos nombramientos, veían algún anhelo de diferenciación, dado que gozaban de cierta autoridad que los convertía en personas algo más relevantes. Mención especial merece el cargo de maestro platero de la Catedral, puesto muy codiciado por los artistas murcianos, quienes veían en esa designación no sólo un reconocimiento oficial a su buen hacer sino una fuente de ingresos fija, el incremento de las relaciones y por tanto la prosperidad de su trabajo[472]. El propio Zaradatti solicitó mediante un memorial que fuera nombrado en sustitución de su suegro, Rafael Proens. En dicha escrito presentó las cualidades por las que debía ser nombrado en el cargo. Los argumentos que citó fueron su habilidad y destreza como platero, ofreciendo para ello una relación de algunas de las piezas que había ejecutado, como la custodia de Molina de Segura, y la sucesión de la familia en dicho cargo, citando a Antonio Grao, padre e hijo, y Rafael Proens[473]. El cabildo aceptó nombrarlo, aumentando su prestigio artístico y social, así como incrementando los beneficios económicos.

Otro medio que sirvió de escaparate para los plateros murcianos, así como para el resto de artistas liberales, fue el de los cargos que conformaban la dirección de las cofradías religiosas más relevantes de la ciudad, circunstancia que era bastante asidua, sobre todo en los siglos XVII y XVIII. Dos cofradías fueron las que aglutinaron a la mayoría de los artífices. La primera de ellas fue la de las Ánimas de San Bartolomé, donde Pedro López Moreno llegó a ser mayordomo, como denota la solicitud de venta de una morada que le había sido dejada a la citada cofradía[474]. Más adelante lo fue Hipólito Esbrí. Mayor presencia tuvieron los plateros en la del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, cuya estructura social era más estamental y, por tanto, otorgaba un prestigio más singular.

[471] A.M.M. Actas Capitulares 1795, f. 288r y v.
[472] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., pp. 427-443.
[473] A.C.M. Leg. 297.
[474] A.H.P.M. Not. 716, ff. 223r a 234v.

De ella fueron mayordomos, al menos entre 1620 y 1622, conjuntamente Miguel de Enciso, que también lo fue después, y Francisco Portillo padre, quienes aparecieron vendiendo balcones para las fiestas, uno de ellos a Lope Ruiz de Sandoval por ciento cincuenta ducados[475]. Asimismo, fueron mayordomos Sebastián Portillo y Miguel Blas. No es de extrañar, por tanto, que en torno a la imagen de la Virgen del Rosario se fuera generando una importante colección de plata desde los primeros años del Seiscientos[476]. Por otro lado, la pertenencia a la cofradía ocasionaba también la oportunidad de relacionarse con otros hombres ilustres de la ciudad, entre ellos numerosos artistas que también se hermanaron en ella, como los pintores Gilarte, Francisco y Mateo, Nicolás de Villacis y Jerónimo Ballesteros.

Este papel desempeñado por los plateros dentro de la sociedad también se refleja en su vida y patrimonio. En primer lugar, aquéllos que tuvieron un mayor poder adquisitivo llegaron a contar con esclavos a su servicio, con los cuales también comerciaban, como ya se ha tratado. Felipe Abitable tuvo una esclava mora llamada Fátima, por la que en alguna ocasión tuvo que acudir a juicio[477]. También se sabe que los poseyeron los Figueroa y los Portillo, al igual que Luis de Roa, que llegó a apoderar a su esclavo Almeida para que se empeñara en las ciudades de Alcalá la Real, Córdoba y Priego por tiempo indeterminado con el fin de que le pagara la deuda de ochocientos reales[478]. Otros maestros contaron con criadas, signo distintivo de una posición destacada dentro de los ciudadanos locales, demostrando así una situación económica desahogada. Entre ellos Francisco Portillo, quien en 1621 tomó a María de Cuña[479]; Esteban Díaz Bravo, que en 1625 cogió para su servicio a María de Cuevas de ocho años de edad por un tiempo de catorce[480], y Pedro López que en 1636 hizo lo mismo con Isabel García[481]. Los inventarios elaborados por las esposas y los hijos de los plateros también son una fuente de conocimiento para conocer el estilo de vida y las posibilidades económicas de cada uno de ellos. De este modo, un vistazo a alguno de estos inventarios refleja como

[475] A.H.P.M. Not. 1578, ff. 188r a 207r.
[476] J. NADAL INIESTA, "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 337-348.
[477] A.H.P.M. Not. 1068, f. 164r.
[478] A.H.P.M. Not. 2120, f. s.n.
[479] A.H.P.M. Not. 1578, f. 804r y v.
[480] A.H.P.M. Not. 1581, ff. 194r a 195v.
[481] A.H.P.M. Not. 1902, f. s.n.

con el paso del tiempo los plateros fueron invirtiendo mucho más dinero en la adquisición de mobiliario para la casa, indumentaria y otros enseres que denotan un estilo de vida más próspero. Sirva de ejemplo el segundo de los cinco inventarios que llegaron a realizarse de los bienes de Juan Mínguez[482]. Dentro de la propia relación de objetos, ofrece un especial interés en aquéllos de tipo artístico. Era común la presencia en ellos de elementos de carácter religioso, como esculturas o pinturas, sin embargo, lo que es más insólito es que algunos tuvieran en su poder auténticas colecciones de pintura. Pedro García Linares dejó en su testamento treinta y cuatro cuadros, y Francisco Ortiz presentó en su dote veintidós pinturas con temas bastantes interesantes, como son las estaciones del año y las sibilas, la misma cantidad que Miguel Blas, quien poseía lienzos de San Francisco, San Ginés y San Agustín, entre otros[483]. En menor medida, pero igualmente interesante, es el dato que arrojan los inventarios acerca de los libros que poseían algunos plateros, por los cuales se puede entrever su cultura. Por ejemplo, el mismo Ortiz tenía un libro del Santísimo y otro sobre el rey Pedro, a lo que hay que añadir los papeles con dibujos de Roma[484]. Puntualmente, algún maestro disponía de otros objetos singulares, como Antonio Laborda, quien tenía un violín[485]. Para concluir, y como testimonio definitivo del rol que algunos adquirieron y quisieron plasmar, se puede señalar la posesión de sepulturas, destacando la que Esteban Díaz Bravo tenía en la capilla mayor de Santo Domingo[486], o en la que el cordobés Hernando Martínez se mandó a enterrar en la Colegiata de San Patricio de Lorca[487]. Igualmente importante es el hecho de que Juan Esbrí García tuviera hasta carruaje familiar, signo de una posición privilegiada al más alto nivel[488]. Todo ello posible gracias al negocio de la platería que, como aconsejaba Hipólito Esbrí a sus hijos, les había sostenido con decoro y decencia[489].

En suma, los plateros hicieron notoria su presencia dentro de la sociedad murciana, así como hicieron otros en las ciudades de Lorca, Caravaca y Cartagena. Para ello no

[482] A.H.P.M. Not. 1317, ff. 282r a 284r.
[483] A.H.P.M. Not. 1543, f. 1212r.
[484] A.H.P.M. Not. 684, ff. 409r a 412v.
[485] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., p. 86.
[486] A.H.P.M. Not. 1776, f. 8r y v.
[487] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 412.
[488] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 95-96.
[489] Ibídem, p. 105.

dudaron en dar una imagen exterior que se materializaba en la forma de vida, contando con esclavos, criadas, todo tipo de bienes y ostentando puestos y cargos significativos y señalados en la ciudad. Ejemplo elocuente de la posición de los plateros fue el préstamo que firmó Antonio Ruiz-Funes para la celebración de un baile de máscaras que se debía celebrar en el edificio del Contraste en 1769[490]. Ciertamente, ello tiene su causa en la distinción que quisieron hacer de su arte, como una profesión libre, alejada del artesanado, y por tanto dentro de las más altas esferas, circunstancia que no sólo había que defender teóricamente sino también socialmente; por tanto, intentaron codearse con los grandes personajes y artistas de cada periodo.

Aunque no son muchas las noticias, se tienen datos que llevan a establecer con cierta precisión el lugar que los maestros murcianos del arte de la platería tuvieron en la ciudad, que, como en muchas cosas no fue tan destacado como en otros lugares de la Península, pero igualmente reseñable, dadas las circunstancias del reino[491]. El platero, sin ser noble y sin poseer ninguna condición especial, quedó integrado en la estructura social, en diversas circunstancias algunos vivieron en la más extrema pobreza, debiendo de ser socorridos por el gremio, otros que simplemente sobrevivieron, y los menos acabaron incluso codeándose con las elites locales, obteniendo así un cierto estatus social, que lo diferenciaba de otros oficios. No hay que olvidar que ellos mismos se consideraban artífices, como bien manifestó Pedro Ruiz-Funes en su testamento al dejar los instrumentos a su nieto, y es que, dentro del marco laboral, su profesión disfrutaba de cierto prestigio, que acarreaba un reconocimiento que a la postre mostraba a los plateros como uno de los colectivos de mayor trascendencia.

Con todo ello, los maestros murcianos no fueron los plateros más destacados en esta línea en el contexto europeo, ni tan siquiera en la Península, debido a que el estatus, las relaciones artísticas y sociales, los bienes patrimoniales e incluso la acción de la

[490] Ibídem, p. 240.

[491] Sirvan de ejemplo, al respecto del panorama en el resto de la Península Ibérica, los casos citados por el profesor Valdovinos sobre aquellos artistas plateros que reivindicaron su arte como un ejercicio liberal, liberándoles de ciertas cargas e imposiciones y siendo beneficiados con exenciones y reconocimientos. Entre los casos más notables es el de Juan de Arfe y su negativa a llevar el pendón del gremio en Valladolid con motivo de la procesión del Corpus Christi, ver: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "El fuero y el huevo", en J. RIELLO VELASCO (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de oro 1560-1724*. Madrid, 2012, pp. 174-176.

congregación estuvieron por debajo del resto de grandes centros de la platería española. Esto, como viene anunciándose, puede deberse a varias causas, como la tardía formación del gremio, la dependencia de otros centros y el limitado desarrollo teórico e intelectual del arte de la platería en Murcia. De manera que, más allá de los lazos familiares, son numerosos los casos dados en otras ciudades en los cuales los plateros traspasaron los límites de su profesión para intervenir en otras artes, incrementando así su reconocimiento social al asociarse con otras profesiones liberales. En Sevilla, por ejemplo, a Tomás Sánchez se le han atribuido las trazas de los retablos colaterales del Sagrario de la Catedral hispalense, al tiempo que fue autor directo del retablo de plata de la capilla del Señor de la Pasión en el templo del Salvador[492]. Contemporáneamente, en Córdoba, el platero Tomás Jerónimo de Predaxas, vinculado familiarmente con Teodosio Sánchez de Rueda -estrecho colaborador del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo-, aparece como proyectista en las empresas de su suegro, como en el templo de Santa Marina en Fernán Núñez y de la Sacristía de la Cartuja de Granada[493]. Uno de los plateros más afamados, Damián de Castro, también mantuvo ciertas relaciones con otros artistas, como con Alonso Gómez de Sandoval, escultor, retablista y arquitecto, con quien al parecer llevó a cabo dos retablos en el templo de la Merced de Córdoba, aportando la traza, y otro para los trinitarios calzados[494]. Es evidente que el dominio del dibujo por parte de los plateros les otorgó un punto de singularidad que fue empleada por otros artistas para sus creaciones, especialmente en los retablos, que se prestaban más a este tipo de interpretaciones, circunstancia que entronca directamente con los retablos en plata que durante la Edad Media se desarrollaron por Europa, como el que el arzobispo Gelmírez mandó construir para la Catedral de Santiago de Compostela[495].

A este respecto, un claro ejemplo de esa consideración lo da perfectamente el gremio de plateros de Toledo cuando en 1677, con motivo de los festejos para recibir a la

[492] M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, pp. 276-277; E. GÓMEZ PIÑOL, *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, 2000, pp. 463-464.

[493] R. TAYLOR, "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución". *Archivo Español de Arte* nº 138 (1962), pp. 168-172; J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pp. 49-50.

[494] M. A. RAYA RAYA, El retablo barroco cordobés. Córdoba, 1987, pp. 94 y 96.

[495] J. E. A. KROESEN, "Retablos medievales de plata", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 251.

reina doña Margarita de Austria a su entrada en la ciudad, expresó su malestar por el lugar que le había dado el Concejo para colocar su monumento, concretamente en la Puerta de Bisagra. Lamentaba la corporación la ubicación designada para ellos, haciendo una elocuente reflexión acerca de su estatus y la necesidad de reubicarlos en un lugar digno para su arte. Esgrimían para ello los privilegios otorgados históricamente por los monarcas hacia su arte, quedando exentos de alcabalas; a la deshonra que supondría su situación junto al vulgo con los muladores, ante los ojos de una reina acostumbrada a ver a los plateros en un lugar digno; al ejercicio de la platería por parte de los reyes, pues es de la inteligencia de tales; a como Dios había otorgado al arte de la platería los privilegios de la ciencia para la obra que debía acoger al Santísimo; y finalmente a las dificultades para trasladar a la citada puerta las piezas tan valiosas que realizaban. Es decir, los plateros toledanos alegaron motivos prácticos, reales y divinos para conseguir finalmente una nueva ubicación en el centro de la ciudad donde quedara demostrada su relevante condición social[496].

Juan de Arfe fue el platero que más lejos llegó en esta cuestión, tanto por su acción renunciando a llevar el pendón de la cofradía de los plateros burgaleses en la procesión del Corpus Christi de 1593[497], como en el plano teórico con su tratado artístico, *De Varia Commesvracion para la arquitectura y la escultura* (1585-1587), con el cual daba el empuje definitivo para la consideración del arte de la platería como un arte mayor, equiparable a la arquitectura, a la escultura y a la pintura, dignificando así el ejercicio de la platería, destacando el carácter teórico y liberal del mismo[498], también alabado por Alberti en su tratado sobre la pintura[499]. De este modo, no es de extrañar que algunos investigadores hayan visto en las obras de diferentes plateros las aplicaciones escultóricas y, sobre todo, arquitectónicas[500], caso del platero salmantino Manuel García Crespo y la

[496] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII…" ob. cit., pp. 194-196.
[497] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "El platero Juan de Arfe y Vilafañe". *Iberjoya* (1983), p. 10.
[498] D. GARCÍA LÓPEZ, "De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro': Juan de Arfe y la teoría artística", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 127-142: M. C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 194-211.
[499] D. NICOLÁS GÓMEZ, "La orfebrería en el Tratado de la Pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 459-463.
[500] J. RIVAS CARMONAS, "La arquitectura de la platería", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 469-486.

influencia del barroco local[501], y del maestro Francisco de Alfaro, quien sintetizó en sus obras, generalmente en las custodias, las ideas de Miguel Ángel[502]. Un panorama que se dio fundamentalmente durante el Renacimiento[503]. Este hecho repercutió directamente sobre la representación del platero, con el retrato de Juan de Arfe para sus tratados como los de Bernardo Muñoz de Amador y Antonio Martínez, todos ellos destinados a favorecer la imagen del artista[504]. Los vínculos entre plateros y otras artes llegaron incluso a producir que el primero maestro que entró a la Real Academia de San Fernando, Francisco Pecul, lo hiciera en calidad de escultor, e incluso que otros orfebres fueran destacados pintores, como el boloñés Francisco Francia y el británico presente en la corte de los Tudor, Nicholas Hilliard[505]. No es de extrañar, por tanto, que los plateros formaran parte de las quejas de Fray Lorenzo de San Nicolás ante aquéllos artistas que se entrometían en la arquitectura[506]. Esto no quiere decir que los plateros murcianos no fueran capaces de penetrar en otras artes, pues tan solo hay que ver las custodias con figura en el astil de Carlo Zaradatti y Antonio Gozalbo para comprobar como dominaban la escultura, aunque bien es cierto que en cantidad y calidad menor con respecto a otros puntos peninsulares.

Igualmente, otra serie de aspectos reducen en cierto modo la consideración del platero en Murcia. Es el caso de los patrocinadores, debido a que la lejanía de los centros de poder, caso de la corte, y el escaso peso de la nobleza o de personajes destacados en la sociedad murciana, conllevó que los maestros trabajaran en gran medida para cubrir las demandas de los templos del reino, no encontrando, como en otras zonas, grandes

[501] M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Sobre la interdisciplinaridad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 271-297.
[502] M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 709-724.
[503] M. PÉREZ GRANDE, "Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco", en M. E. ALMARCHA, P. MARTÍNEZ-BURGOS y M. E. SAÍNZ (coords.), *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, 2016, pp. 1077-1100.
[504] M. GACTO SÁNCHEZ, "La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 225-240.
[505] M. M. ALBERO MUÑOZ, "Nicholas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 49-64.
[506] J. RIVAS CARMONA, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 211-229.

mecenas entre la nobleza, como la duquesa Mencía de Mendoza[507], la Casa de Béjar[508], o entre la realeza, como la reina María de Hungría[509], e, incluso, dentro del propio clero, que salvo excepciones no puede compararse a los grandes encargos, entre muchos otros, del primado Sandoval y Rojas[510]. Patrocinadores que a la postre repercutían en la economía de los plateros, que podían disponer de una vida más prospera, invirtiendo en mayores comodidades personales que se traducen en la posesión de bienes más relevantes, como ropa, pinturas, esculturas o mobiliario, basta echar un vistazo al inventario del testamento del platero madrileño Francisco Manso.

De la cuestión individual también se hace eco el gremio, siendo la agrupación murciana menos relevante, al menos en cuanto al patrocinio artístico, que otras como las de Sevilla, Córdoba, Valencia, Madrid, San Sebastián o Toledo, donde sí se materializaron grandes proyectos artísticos que demuestran la fuerza de los plateros y su deseo de significación en la sociedad estamental de sus ciudades[511]. Una realidad que también se hacía patente en aquellas efemérides que eran elocuentemente celebradas por todos los ciudadanos, con gran participación de los gremios de platería, encargados de los suntuosos decorados que engalanaban las calles y plazas de la ciudad que, nuevamente, en el caso de Murcia, son sustancialmente reducidos en comparación con otros lugares[512].

En definitiva, los miembros del arte de la platería en Murcia estuvieron bien posicionados en la sociedad local, pero sólo eso, ocupando cargos con cierta relevancia, formando parte de las cofradías más distinguidas de la ciudad, enterrándose en templos importantes, vinculándose con personajes locales de renombre a través de la familia, también en el plano artístico llegando a traspasar su campo de trabajo e, incluso,

---

[507] N. GARCÍA PÉREZ, "Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 143-162; N. GARCÍA PÉREZ, "Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 437-450.

[508] D. GARCÍA LÓPEZ, "Joyería y Platería en la Casa de Béjar, 1660-1677. Las compras de la duquesa doña Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 238-246.

[509] C. M. MARTÍNEZ MARÍN, "Platería y joyas de la reina María de Hungría: estado de la cuestión", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 253-261.

[510] M. C. HEREDIA MORENO, "Donaciones de plata labrada del Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 261-281.

[511] M. A. RAYA RAYA, "El patrimonio artístico del Gremio…" ob. cit., pp. 363-378;

[512] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos…" ob. cit., pp. 193-197.

disponiendo de ciertas comodidades, con esclavos y criadas. Sin embargo, como se ha indicado, diversos factores llevan a cuestionarse si realmente los plateros locales fueron conscientes de la nobleza de su arte y si realmente estuvieron y participaron de las reivindicaciones que otros maestros y agrupaciones llevaron a cabo durante la Edad Moderno. Tampoco hay grandes acciones que invitan a pensar en ello o que demuestren una naturaleza especial entre los maestros murcianos, quienes seguramente no dedicaron muchos esfuerzos para reivindicar un estatus mayor, como se ha querido ver con el cambio de denominación a Colegio, que más bien respondería a la corriente general y no al espíritu de consideración que si movió previamente a los maestros valencianos[513]. Además, ni tan siquiera estuvieron presentes en la reclamación que en 1744 Diego Vázquez presentó ante el Concejo de Murcia, en representación de pintores, escultores, arquitectos, doradores y estofadores, para destacar el carácter liberal de estas artes y evitar la sumisión de todos ellos a las llamadas del Ayuntamiento cuando necesitaba que cuidaran a los presos enfermos o atendieran a los soldados en sus casas, pues ello les reducía a un escalón comparable al resto de los ciudadanos, lo que no estaban dispuestos a permitir siguiendo el ejemplo de otras ciudades[514].

3.1.2.1. La defensa de la platería: el sorteo de guerra de 1795

Uno de los hechos más significativos que recogen perfectamente el interés de los plateros por mantener una situación privilegiada, no necesariamente en base a una condición social elevada, se produjo en febrero de 1795, cuando Carlos IV emitió una Real Cédula para que la población contribuyera con un porcentaje de mozos al servicio del ejército. Ante esta demanda, los vecinos de la feligresía de San Bartolomé se unieron con el objetivo de esquivar la suerte del sorteo por el cual eran elegidas las personas que entraban al servicio militar. Para ello enviaron una misiva declarando en primer lugar su situación como comerciantes y distinguidos individuos del colegio de plateros de Murcia, para continuar con la exposición de sus motivos. Básicamente, esgrimían el interés que todos ellos tenían en mantener a su hijos, oficiales y demás en el negocio familiar, porque en ellos recaería la conservación y perpetuación del mismo, como interés personal, y el fomento de la industria de la manufactura, aludiendo en este caso al beneficio que acarreaba a la ciudad y al estado, dado que se forman jóvenes aplicados en la industria

[513] F. P. COTS MORATÓ, "De Arte y Oficio a Colegio…" ob. cit., pp. 351-361.
[514] C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las* artes… ob. cit., pp. 63-64.

desde su infancia, formándose para en los sucesivo continuar con el negocio familiar, lo que a la postre era conveniente para el aumento de la población y de las contribuciones.

Tras las oportunas alabanzas al monarca, reconociendo la necesidad de combatir a los enemigos de Dios, la Religión y la Corona, se hacían eco de las palabras expresadas en la orden, que hacía compatible, dentro de lo posible, no separar a los mozos útiles de sus casas y localidades, aunque fueran hábiles para el servicio, medida que garantizaba la continuidad de los negocios familiares y, por tanto, de la economía, recayendo el peso de las armas sobre aquellos individuos desocupados. Así, la cédula aspiraba a indicar los medios y árbitros para discernir entre la necesidad de socorrer a los ejércitos y sostener a los vasallos útiles.

En base a ello, los plateros y demás miembros de la parroquia, suplicaban una medida de gracia sin dejar de cumplir con las dos indicaciones. Para ello, facilitarían el número de mozos que les correspondía como parroquia de la cual se pueden contabilizar sus ciudadanos, cifrando ellos mismos el número en doscientos, por lo que, siguiendo las indicaciones, debían aportar un mozo por cada cincuenta individuos. Medida que garantizaban no afectaría al resto de personas de otras parroquias que si quisieran participar en el servicio. Todo ello, con el objetivo final de que los hijos, oficiales y demás familiares de comerciantes y plateros no tuvieran que ir al ejército, asegurando la continuidad del negocio. En definitiva, lo que hacían con esta proposición era reivindicar para la parroquia las medidas que tenían las ciudades de no poner a sus individuos en suerte si ponían al servicio a los mozos correspondientes. Así, suplicaban se tuviera a bien la solicitud, que según queda anotado al inicio de la misma, no hubo lugar[515].

Como se puede apreciar, los plateros, bajo el paraguas de la feligresía de San Bartolomé, no declaraban en el mismo pertenecer a una clase elevada que les eximiera de sus correspondientes obligaciones ante la corona, sino que reconociendo las mismas, se declaraban útiles como generadores de riqueza e instrucción, a través de los negocios, del trabajo que ellos daban y de la formación que creaban, hasta el punto de que se reconocían como manufactura e industria, lejos de la consideración liberal de los artistas. Quizás, sabedores de las dificultades para eludir la cédula, quisieron valerse de argumentos más

[515] A.G.S. (Archivo General de Simancas), SGU, Leg. 7109, 17. Sobre exención del servicio militar a los vecinos de Murcia del gremio de plateros. Documentación ajena. ff. 207-208

económicos y prácticos que les permitieran garantizar sus negocios y la integridad familiar, eligiendo ellos mismos los mozos que menos útiles resultaran para la parroquia.

3.2. Vida religiosa

Los plateros del Reino de Murcia, al igual que sus colegas de otras ciudades, desarrollaron su profesión y vida personal dentro las creencias propias del momento, estando totalmente insertados en la vida religiosa que regía la actividad diaria[516]. Ello se debía en primer lugar al entorno en el que vivían, dado que la sociedad que les rodeaba tenía como principal elemento de identidad su identificación con el catolicismo imperante, básicamente porque en la práctica hacer lo contrario, o incluso pensarlo, era inimaginable. Igualmente, los artistas tenían entre los miembros del clero a sus mejores clientes, quienes constantemente visitaban las tiendas de los plateros, demandando valiosas piezas que alcanzaban una cuantía superior a la de las alhajas destinadas a la platería civil. A grandes rasgos, los plateros tuvieron a lo largo de su vida una vivencia religiosa, siendo así hombres piadosos, como demuestra la implicación de Francisco Esbrí ofreciéndose para cubrir la cera y el primer turno de vela ante el Santísimo, en la Congregación de la Vela y Alumbrado[517].

Por lo común, formaron parte de asociaciones o cofradías religiosas, más allá de la propia cofradía del gremio. Principalmente, es destacable, la presencia de plateros en la Cofradía del Rosario de Santo Domingo, donde a principios del siglo XVII y finales del XVIII se adhirieron los maestros más ilustres del momento, ostentando algunos de ellos cargos como el de Hermano Mayor, caso de Sebastián Portillo y Miguel Blas. También fue común que algunos maestros estuvieran vinculados con las cofradías de Ánimas, sobre todo con la de San Bartolomé, de la que Hipólito Esbri fue Hermano Mayor en 1815. Si bien, también los hubo hermanos de otras cofradías de este género, como Gozalbo que fue hermano del Santísimo y Ánimas de Torre Pacheco. En último lugar, cabe citarse aquellos cofrades de las agrupaciones de Semana Santa, como se extrae de la túnica de nazareno mencionada en el inventario de Juan Mínguez[518]. En conclusión, por no reiterar los ejemplos anteriores en relación a los vínculos entre plateros y cofradías o

[516] A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y Religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988.
[517] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 109.
[518] A.H.P.M. Not. 1317, fol. 284r.

sus enterramientos, sirva de ejemplo el testamento del maestro Juan López de Quevedo, quien señaló en el mismo su enterramiento en el templo de San Bartolomé, ataviado con el hábito de San Francisco y acompañado por la cruz parroquial y las hermandades de Ánimas y del Santísimo Sacramento, de la que era hermano mayor, y de otras de las que también formaba parte como la del Rosario, la de la Compañía de Jesús, de la Concepción y del Nazareno[519].

Otro testimonio menos relevante de la identificación de los plateros con lo religioso fue la pertenencia de sus familiares, básicamente sus hijos, al estado eclesiástico, situación que no sólo ocasionaba una daba al hijo sino que además su presencia dentro del clero podía favorecer el taller familiar. Entre los plateros que tuvieron hijos sacerdotes se encuentran Andrés Donate, Miguel Casas, cuyo hijo fue sacerdote y receptor del Santo Oficio, y Juan Antonio Guerrero, cuyo hijo Vicente inició en 1755 el camino al sacerdocio, cursando humanidades, filosofía y teología, que como no podía ser de otro modo se estudiaba en el Seminario de San Fulgencio. También lo hubo miembros de la orden franciscana, como Isidoro, hijo de Vicente Beltrán, o hijas que pasaron a engrosar la nómina de las capuchinas, como Nicolasa, retoño de Juan Esbrí.

3.2.1. Cofradía de San Eloy de los plateros: culto, patrimonio y fiestas

Las ordenanzas de 1738 se compusieron sobre tres pilares básicos, siendo uno de ellos el referente a la religiosidad de la congregación. Desde el primer capítulo se estableció que el gremio se constituía en una hermandad puesta bajo la protección de San Eloy, patrón de los maestros del metal, es decir, también de los herreros y demás materias afines. Como el resto de agrupaciones, anualmente organizaban una jornada festiva para honrar al Santo, cuya directriz quedaba plasmada en las ordenanzas. En Sevilla, las de 1699 indicaban en sus primeras líneas que todos los hermanos del Señor San Eligio debían juntarse en la capilla de este santo, sita en el Convento de San Francisco, el primer día de febrero, situación reafirmada en la reforma de 1753[520]. Por su parte, los plateros toledanos estaban ubicados en el Convento de Nuestra Señora del Carmen. Asimismo, las ordenanzas toledanas de 1591 incluían una imagen de San Eloy dando limosna a un pobre, lo que prefigura ya el sentido asistencial de los gremios de plateros. Las ordenanzas de

[519] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 423.
[520] M. J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano*… ob. cit., p. 246.

1722 de los plateros salmantinos establecían en su capítulo tercero como el día del patrón todos los congregantes de la agrupación debían de asistir a la misa celebrada en la Iglesia de San Isidoro y San Pelayo, donde se veneraba la imagen de San Eloy. La asistencia a este acto era obligatoria, tal y como refleja la misma ordenanza, que alertaba a los plateros de la decencia con la que debían de acudir, la puntualidad y el rigor que debían seguir durante la función, a la que solo estaban exentos de ir por enfermedad u otra causa mayor que debían justificar[521]. El importante colegio platero cordobés también contaba en sus ordenanzas con un capitulo especifico acerca del modo en el que debía de hacer la fiesta a San Eloy. El capítulo quinto de las ordenanzas de 1732 establecía el veinte cinco de junio como fecha para la celebración en el Convento de San Pedro el Real, donde los plateros tenían su altar, concretamente en el colateral del lado de la epístola. Por la mañana había una misa con sermón a la cual debían acudir todos los hermanos con un cirio, mientras que por la tarde se llevaba a cabo una procesión por el claustro, acompañada con música y el clero, además, el mayordomo debía convidar a la comunidad para que así asistieran a la procesión y proveer de un cirio a cada uno de los religiosos[522]. El tema de la iluminación no estuvo exento de ciertos problemas ante el excesivo uso de las velas en el ornato de la imagen, como bien demuestra el suceso acaecido en Toledo. Los plateros de esta ciudad acordaron en uno de sus cabildos de 1666 limitar el gasto superfluo que acarreaba el excesivo empleo de luminarias, al ser una cantidad excesiva tanto por el número como por el coste, hasta el punto de que los mayordomos nombrados rehusaban el cargo por no poder pagar por ello. De este modo, se acordó fijar en cincuenta el número de luces, bajo pena de cien ducados a los mayordomos que se sobrepasaran. La medida fue rubricada por el arzobispo Portocarrero, quien tuvo a bien las circunstancias expuestas por los artífices[523].

En Murcia era el artículo treinta y ocho de las ordenanzas el que disponía lo necesario para la celebración de la fiesta de San Eloy[524]. Los actos corrían por cuenta del mayordomo, quien contaba con un caudal que en ningún caso podía exceder los ciento

[521] M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Congregación de Plateros de Salamanca*… ob. cit., p. 98.
[522] F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros*… ob. cit., p. 601.
[523] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos…" ob. cit., p. 191.
[524] A.M.M. Ordenanzas de Plateros de 1738. Capítulo 38. "Siendo costumbre inmemorial que la fiesta del glorioso San Eloy este a cargo del maiordomo de la congregación el año que sirve este emplo: Ordeno que en la forma y dia que se acostumbra hazer la fiesta al santo corra a cargo de dicho Maiordomo como asta aquí se ha hecho (…) no excedienco de ziento y veinte reales de vellon".

veinte reales de vellón, evitando así posibles excesos. La fecha de celebración caía siempre el veintiséis de junio, aunque la festividad del santo se corresponde con el uno de diciembre. En las ordenanzas nada se recoge acerca de cómo debían transcurrir los actos, aunque poco debían de variar de lo que hacían en otras ciudades. Por ejemplo, el gremio de plateros de Toledo preparaba suntuosos arreglos entorno a la imagen del Santo[525], situada en el templo del convento de los frailes carmelitas, misas solemnes, procesión y comida de fraternidad[526]. Otro ejemplo es el de Sevilla, donde la iglesia se adornaba con flores y ramos verdes de jazmines y mosquetas, hojas de naranjo y arrayán, con las que se componían guirnaldas, a las que se sumaban telas y otros objetos suntuosos dispuestos en la capilla del santo[527]. En San Sebastián los plateros tenían un calendario de misas muy completo a lo largo de todo el año, con numerosas misas, participando en la procesión del Corpus Christi, y comidas, tres al año que servían para establecer los lazos de la comunidad, si bien, estaban prohibidas por ser objeto de excesos[528].

La ausencia del archivo del gremio murciano no permite conocer cómo serían los festejos en Murcia, aunque sí que estos debieron de efectuarse en San Bartolomé, templo

[525] En ocasiones, el extraordinario ornato tuvo que ser reducido, como refleja el caso de 1666, por el cual el cabildo extraordinario tuvo que limitar el excesivo número de luminarias, dado el excesivo coste que conllevaba. Norma que fue presentada y aprobada por el arzobispo Portocarrero. A.H.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, Caj. nº 1, Leg. nº 1, ff. 136v a 143r.

[526] "Ordenamos y establecemos que lo solenizemos cada año la fiesta de señor sancte eligio que es otro dia siguiente de señor san Juan bautista a veinte y cinco de junio en esta manera. Primera mente que han de decir los frayles nuestros hermanos en el dicho monasterio de nuestra señora sancta del carmen vísperas mui solenes el dia de señor san Juan que es vegilia de la dicha fiesta y las vísperas y otro dia siguiente que es el dia de señor sant eligio que assi mismo digan dichos frayles nuestros hermanos una missa solenemente con diacono y sodiacono en la mejor manera que se pudiere y con procision por la claustra con la imagen de señor san eligio y llevando todos candelas encendidas en las manos y que todos los nuestros hermanos cofrades seamos obligados de venis a las dichas bisperas y missa y qualquiera dellos que asi no viniere pague una libra de cera de pena si viniere en las bisperas después de dichos los tres primeros salmos no paguen mas de media libra y si viniere a la missa después de dicho el evangelio así mismo incurran en pena de media libra de cera todo esto saluo si diere escusa legitima ase de pagar a los dichos frailes nuestros hermanos por su derechos de bisperas y procesion y missa y sermón y responso lo justo y que este dicho dia de la fiesta se paguen las luminarias el precio de la qual es un Real que a de dar cada uno de los nuestros hermanos en reconocimiento para los gastos de la nuestra hermandad y queremos porque la fiesta de señor sant eligio sea bien guardada y solenizada según deue ser y es costumbre en otras partes que ningun platero no sea osado en su dia de trabajar ni abrir tyenda so pena de dos libras de cera para la nuestra arca". Citado en: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudios sobre la historia de la orfebrería en Toledo*. Toledo,1915 (2002), pp. 179-180.

[527] M. J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial…* ob. cit., p. 169.

[528] I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy en San Sebastián", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 325-336.

en el que se encontraba la imagen de San Eloy, que ya debió existir desde antiguo, aunque la definitiva es la que Salzillo realizó para la cofradía a mediados del siglo XVIII. Durante esta etapa y hasta finales de la centuria el gremio vivió sus años más prósperos, lo que se trasladó en la escenificación de la fiesta a su patrón. En 1755 la corporación celebró un poema en la Plaza de Santo Domingo, decorando para ello los balcones y ventanas de la zona, invitando a los que tenían balcones en la plaza del mercado a que los adornasen con colgaduras[529]. En el caso del cabildo catedralicio se aceptó engalanar su espacio y que los capitulares que gustasen acudieran al mismo, cuidándose de que no accedieran al balcón personas que no fueran de la iglesia[530]. El acto celebrado en la plaza consistió en la representación de un auto en honor al obispo de Noyon a expensas de los mancebos del arte. Éste fue realizado por el muleño Antonio Quadrado de Anduga, con música de Nicolás de Paz y Valcárcel y estaba dedicada al regidor Diego Pareja y Fernández[531]. La obra se basaba en la interpretación de un auto sagrado con las voces de San Eloy, el Rey, un Ángel, la Fama, la Envidia, el Engaño y El Ocio, una lucha entre el bien y el mal con la victoria final del primero[532].

La prensa periódica también aporta alguna noticia, aunque bien es cierto que ésta nació cuando el gremio iniciaba ya su periodo de decadencia. No obstante, por el Diario de Murcia se conoce como en julio de 1792, varios días después de la fecha de dichas fiestas en honor al santo, los mancebos dieron un pequeño concierto de música en la plazuela del templo de San Bartolomé, iluminada para la ocasión. Con este acto se abrió una jornada festiva que al día siguiente contó con los cultos correspondientes, misa y el momento sobresaliente del sermón[533], que este año corrió por cuenta de fray Manuel Aracil, colegial mayor de San Pedro y San Pablo, actos a los que acudieron corporativamente los plateros con un festivo acompañamiento de música[534].

---

[529] J. TORRES FONTES, *Efemérides murcianas (1750-1800)*. Murcia, 1994, p. 53.
[530] A.C.M. Caj. 38, Libro 45, Acta Capitular de 20 de junio de 1755, ff. 60v y 61r.
[531] A.M.M. Recreo Plausible, la Humildad triunfante. Auto Sagrado Histórico del Platero del Cielo, San Eloy Obispo de Noyons, que se ha de representar el día de su Fiestas, a expensas de los Mancebos del Colegio y Arte de Plateros de esta Ciudad. Año 1755. Puesto en Musica por Don Nicolas de Paz y Valcarcel. Su autor Don Antonio Quadrado de Anduga, quien lo dedica a Don Diego Pareja y Fernandez, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Murcia. Con licencia en Murcia por Nicolas Villalgordo. Sig. 1-E-3 (1).
[532] J. BARCELÓ JIMÉNEZ, *Historia del Teatro en Murcia*. Murcia, 1980, pp. 209-210.
[533] P. ANDUEZA UNANUA, "Un sermón para San Eligio en la catedral de México en 1698", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 51-70.
[534] *Diario de Murcia* nº 68, 7-07-1792.

El esplendor que conoció el gremio a partir de las nuevas ordenanzas de 1738, donde la profesionalización del oficio y la pujanza de las artes, y en concreto de la platería, sirvieron para que los plateros vivieran una época dorada que no dudaron en materializar a través del patrimonio artístico que como agrupación patrocinaron. Esta fue una práctica habitual en los gremios de plateros, por lo que allí donde hubo una agrupación de estos artífices era común que en el templo donde solían estar asentados erigieran un espacio en honor a San Eloy, disponiendo al menos de un retablo, una imagen del santo y de otros santos o vírgenes, alguna pintura, piezas de plata y textiles con los que engalanar las imágenes y el altar, que dependiendo de la capacidad económica del gremio podían ser más o menos numerosas y relevantes, incrementándose durante los siglos XVII y, sobre todo, XVII[535].

En Sevilla, una vez que se instalaron en San Francisco, llevaron hasta allí los bienes de la antigua capilla del hospital, contando con varias tallas de San Eloy, una antigua y otra moderna, la Virgen con el Niño, cuatro ángeles, un lienzo de la Inmaculada, diversas piezas de plata para el altar y la capilla y algunos muebles que componían un patrimonio diverso que sufrió varias perdidas en momentos puntuales[536]. La importancia del gremio cordobés quedó patente en el altar y el retablo de San Eloy en el templo de San Pedro el Real, culto que compartieron con la Inmaculada, para la que dispusieron un retablo y un lienzo en la Plaza de la Pescadería. El de San Eloy fue realizado por Teodosio Sánchez, mientras que la talla policromada de patrón, que completaba el retablo junto a la de San Gabriel y Santo Ángel de la Guarda, es de autor desconocido. Contaban los maestros de esta ciudad con otra escultura que se guardaba en la casa del hermano mayor y que presidía los actos de la fiesta principal, teniendo para ello un rico ajuar textil y numerosas alhajas regaladas por los hermanos, pectorales, mitras, báculos o anillos[537]. En la capital, Madrid, los plateros rindieron culto a San Eloy primero en San Miguel y después en San Salvador, donde dispusieron todo su patrimonio artístico, formado por varias imágenes de San Eloy, una del siglo XVI, otra realizada en 1644 por Sebastián de Bejarano, y la que en 1764 llevó a cabo Juan Pascual de Mena. Todas ellas fueron engalanándose con

[535] Para una aproximación general a esta cuestión, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El culto a San Eloy y el patrimonio artístico de los gremios de platería en España", en A. CAÑESTRO DONOSO (Coord.), *Scripta artium in honorem*. Alicante, 2018, pp. 131-144.
[536] M. J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial*… ob. cit., pp. 150-156.
[537] F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros*… ob. cit., pp. 233-258.

las alhajas donadas por diversos plateros, lo que conllevó crear la figura del guardajoyas[538]. Los plateros valencianos tenían su sede en la iglesia de Santa Catalina, contando con un primer retablo del siglo XV, sustituido en la siguiente centuria por uno de los hermanos Onofre y Damián Forment, que siguieron el diseño de los pintores Ferrando de la Almedina y Ferrando de los Llanos. El retablo se completó por entonces con las pinturas de Juan de Juanes y con la escultura de San Eloy de Bernabeu de Tedeu. El incendio de 1584 conllevó una nueva inversión y solicitaron al pintor Ribalta la compostura de un nuevo retablo que siguiera en lo posible las escenas de Juan de Juanes. También le fue encomendada una actuación sobre la escultura de San Eloy, lo que lleva a pensar que la imagen se salvara del incendio y como consecuencia de éste necesitó una restauración. Así quedó la capilla hasta que en el siglo XVIII se emprendió una nueva empresa tras la venta de varias de obras de Ribalta, acción que generó cierto malestar entre los plateros. El nuevo retablo fue obra del maestro cantero José Pons y del escultor Luis Domingo, que llevó a cabo diversas esculturas por valor de trescientos cuarenta y cinco libras, mientras que Pons percibió más de mil libras por su trabajo con mármoles de Génova, piedra negra de Murviedro y jaspes de Náquera[539]. Semejante situación se dio en Toledo, con el retablo, la imagen y las numerosas piezas regaladas por los plateros, así como en numerosas ciudades como Salamanca, Valladolid, Pamplona, San Sebastián o Barcelona e, incluso, en aquellas localidades donde el número de maestros era reducido, como Osuna, donde aún se conserva el retablo y la imagen del santo desde comienzos del Setecientos, momento en el que pasó a depender del gremio, dado que anteriormente era sólo propiedad de dos de sus veedores[540]. Fuera de la Península, en México el gremio tenía su capilla en la catedral con dos altares para las esculturas en plata maciza de San Eloy y la Inmaculada[541].

Entre los diferentes encargos artísticos que se llevaron a cabo en Murcia hay que destacar principalmente la escultura del obispo de Noyon. Para ello se dirigieron al imaginero murciano más destacado del momento, lo que es una buena muestra del

[538] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños*…ob. cit., pp. 370-378.
[539] F. R. RODRÍGUEZ-RODA, "Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia". *Saitabi: revista de la Facultat dde Geografia i Història*. nº 2 (1944), pp. 327-344.
[540] A. J. SANTOS MÁRQUEZ, "La devoción a San Eloy de los Plateros en Osuna", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 667-678
[541] P. ANDUEZA UNANUA, "Un sermón para San Eligio…" ob. cit., p. 53.

posicionamiento del colegio. Sin embargo, no sólo habría para esta comisión razones puramente artísticas sino que hay que tener en cuenta que el maestro mantenía relaciones con los plateros de la ciudad, llegando a casar con la hija de un platero. La imagen, aproximadamente de 1749, era originariamente de devanaderas, aunque en la actualidad aparece enlienzada. Esto permitía que la escultura pudiera ser vestida, sobre todo durante las funciones solemnes en las que era revestido de pontifical, luciendo así majestuoso para los grandes fastos de la congregación. La escultura, de pie, presenta las características salzillescas, destacando por encima de todo el pequeño crucificado que lleva en su mano derecha, al igual que hizo para el San Jerónimo de la Catedral, al cual dirige su mirada, mientras que la mano izquierda se la lleva a su pecho, apoyándose en ella el báculo de obispo:

> "…al doblar con fervor el brazo izquierdo extiende sobre el pecho su mano que es un prodigio de estudio anatómico, así como la derecha que sostiene un notabilísimo crucifijo, vuelve hacia éste su cabeza, estudio del natural que llama con justicia la atención de los artistas y representa la fisonomía de un ascético anciano como de 70 años, pero conservando su cabello siendo excelente; asimismo la escultura hecha para figurar su larga y ondulada barba…"[542].

En definitiva, Salzillo alcanzó sus altas dotes artísticas con la imagen de este anciano tan característico de su estilo[543]. Posiblemente, como señaló el profesor Agüera Ros, Salzillo se sirvió de una estampa del santo realizada en 1733 por fray Matías de Irala, con la que la escultura murciana guarda rasgos semejantes tanto en los detalles como en la disposición del personaje[544]. La imagen de Salzillo fue posteriormente trasladada al papel, mediante un grabado que en 1756 realizó Domingo Jiménez de Cisneros, familiar de plateros y sacerdote de San Bartolomé, por lo que todo quedaba en casa. El objetivo de la congregación era el de ilustrar las ordenanzas con la icónica imagen de su santo patrón. La estampa se corresponde con una lámina impresa a partir de un grabado

[542] J. FUENTES Y PONTE, *España Mariana. Provincia de Murcia. Interior de la ciudad y santuarios anexos*. V. II. Lérida, 1881, pp. 56-57.
[543] C. BELDA NAVARRO y C. M. GARCÍA, *Francisco Salzillo: La plenitud de la escultura*. Murcia, 2001, p. 51 y 81.
[544] J. C. AGÜERA ROS, "Catálogo de la pintura y estampa", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, p. 300.

realizado en plancha, a buril y aguafuerte. En ella se reprodujo la imagen de Salzillo, por ello que se precise la ejecución de la escultura con anterioridad a este grabado. Así, se contribuiría a la difusión de su imagen, la cual, al parecer ya se había hecho bastante efectiva, tal y como se extrae de las indulgencias que en una leyenda vienen ofrecidas por el nuncio de la Santa Sede para que ante ella rezara. En el plano artístico, Jiménez, otorgó a su grabado un modelo mucho más dinámico, con mayor volumen y movimiento, marcando especial interés en las ropas, que proporcionaban una mayor estilización, potenciando a su vez la actitud mucho más dramática en la relación entre el santo y el Crucificado. Para aumentar la teatralidad de la obra se valió de los efectos producidos a través de los contrastes del burilado y las tintas, que forman luces y sombras, que se unen al fondo ligeramente rallado en horizontal, y a las rocallas que forman un marco en el que se fijaron objetos iconográficos alusivos a San Eloy, como son la silla del trono del rey Dagoberto, los instrumentos de su oficio y aquellas alhajas que emanaban de su quehacer, cálices, copones, cruces o candeleros, entre otros[545].

Los encargos artísticos del colegio de plateros continuaron durante la última parte del siglo XVIII. Aunque hoy desaparecido, la escultura se insertaría en el conjunto retablistico que Fuentes y Ponte describió en su famosa obra. Fue patrocinado por el comerciante Antonio Garrido, quien ofreció en 1795 una importante suma de dinero para concluir el templo, dos años después, en octubre de 1797, se materializó el pago del retablo, costando -junto con el de San José- seis mil reales[546]. La obra estaba conformada por una mesa para la celebración, dos columnas, cornisas y romanato de orden compuesto, concluido con una mitra de la que emanaba una ráfaga de rayos y dos angelotes sentados. Posiblemente, el retablo pudo conformarse a raíz de las obras que el arquitecto José Navarro David, casado con una de las mujeres Esbrí, llevó a cabo en el último cuarto[547]. En relación con el retablo, aunque de fecha anterior, debe citarse el lienzo que cumplía con la función de bocaporte, es decir, destinado a tapar la imagen venerada en su hornacina. Éste representa a San Eloy siguiendo el esquema tanto de la escultura como del grabado, para cumplir así con mayor fidelidad con la imagen de Salzillo; por tanto, el

[545] J. C. AGÜERA ROS, "Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación…" ob. cit., pp. 27-32.
[546] J. TORRES FONTES, *Efemérides*… ob. cit., pp. 339-340.
[547] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995, pp. 123-129.

santo aparece vestido de obispo, contemplando con la mayor delicadeza el crucifijo, mientras que dos ángeles portan sus atributos episcopales: mitra y báculo. La pintura, estudiada por el profesor Agüera Ros, destaca por las calidades conferidas a las ropas, en especial a la muceta y al sobrepelliz. También llama la atención como un angelote trabaja como si fuera un platero con el martillo y el cincel, en una clara alusión a la dedicación del santo a este arte. El lienzo ha sido atribuido a Paolo Pedemonte, pintor italiano asentado en Murcia que se erigía como el único capaz de elaborar este soberbio encargo, cuyo estilo rococó e italianizante sólo podía ser fruto de su pincel[548]. Y, por supuesto, no podían faltar las piezas plata, de las que se conoce que cuatro jarrones de plata, cada uno de ochenta onzas, fueron entregados a la Junta de Gobierno y Defensa de Murcia en 1808 para contribuir con los gastos de la Guerra de Independencia[549].

Con estos testimonios, aunque si bien no alcanzaron las dimensiones que tuvieron otros grupos de plateros en las restantes ciudades de la Península, el nuevo colegio ofrecía un papel de patrocinio, mediante la comisión, la promoción y la difusión de las artes, siempre vinculadas a la imagen de su titular. En este ambiente artístico se fueron por tanto desarrollando las fiestas anuales en torno a la imagen de San Eloy, glorioso patrón de los artífices.

3.3. La participación de los plateros en las fiestas de la ciudad

A pesar de que el día grande de la cofradía era el de su patrón, el colegio de plateros, como tal, también participaba en otros festejos ordinarios y extraordinarios que se celebraban a lo largo del año, como era habitual entre los diferentes gremios de la ciudad y, en particular, entre las corporaciones de plateros de las diferentes ciudades de España, como demuestran numerosos ejemplos en Sevilla, San Sebastián o Toledo[550]. Uno de los eventos más señalados era la procesión del Corpus Christi, para la que a comienzos del siglo XVI los plateros de Murcia -aún no establecidos como gremio propio- solicitaron

[548] J. C. AGÜERA ROS, "Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, pp. 173-175.
[549] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 54.
[550] I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy…" ob. cit., pp. 325-336. En Toledo es destacable el monumento efímero que en 1677 dispusieron los plateros para contribuir con los fastos organizados por la ciudad imperial con motivo de la llegada de la reina doña Margarita de Austria, ver: A.H.M.T. Archivo Cofradía de San Eloy, Caj. nº 1, Leg. nº 1, ff. 90v a 91r, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII…" ob. cit., pp. 183-197 e I. J. GARCÍA ZAPATA, "El gremio de plateros de Toledo entre 1786 y 1935…" ob. cit., pp. 211-225.

realizar una imagen de San Eloy de modo que pudieran participar en la procesión con su patrón. Más adelante, en 1571, Francisco de Aranda y Francisco de Sandoval realizaron para esta celebración cuatro misterios, trazando las pautas del auto sacramental. La presencia de los plateros tuvo que ser continua, como era costumbre y como se ratifica en la salida de San Eloy, junto a otras imágenes, en la octava de 1798 celebrada en el templo de San Bartolomé y las calles aledañas[551].

Más allá de estos festejos religiosos, la corporación tomo parte de otros eventos extraordinarios con motivo de alguna de las numerosas efemérides que alteraban la escena nacional y local. A pesar de ello, la falta del archivo del gremio impide conocer el grado de implicación de la cofradía en estos actos, aunque es de suponer su participación activa. En todos estos eventos, principalmente ligados a la realeza, desde nacimientos, proclamaciones o defunciones hasta conmemoraciones de victorias militares o recibimientos públicos, se repetía el mismo patrón, una celebración religiosa, una procesión y actos varios, lanzamiento de castillos de fuegos artificiales y corridas de todos, entre otros. Por lo general, los gremios eran los encargados de la decoración de calles y plazas, sacando colgaduras y demás elementos a los balcones y ventanas de los balcones y tiendas. También eran los responsables de erigir los monumentos efímeros, grandes maquinas que dominaban las plazas con alegorías relativas a los valores propios del personaje festejado, caso de la maquina triunfal que el gremio de mercaderes realizó para la fiesta de proclamación de Fernando VI en 1746[552]. Sin embargo, los gremios no siempre pudieron corresponder, dado que la situación económica marcaba un tanto su implicación, por lo que se observa que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, momento de gran coyuntura económica en la ciudad, es cuando se viven los festejos más relevantes. De hecho, los excesos producidos con motivo de la conmemoración del nacimiento de Luis I en 1707 fueron los que conllevaron a los plateros a crear un arca general a través de la cual canalizar la implicación del gremio en estas celebraciones,

[551] J. TORRES FONTES, *Efemérides*… ob. cit., p. 347.
[552] A. PEÑAFIEL RAMÓN, "Oro, plata y esplendor en las fiestas de Proclamación de Fernando VI (1746). El ejemplo de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 407-419.

evitando así excesos en los gastos. Ese año, el gremio había solicitado al cabildo licencia para realizar en el plano del templo una serie de juegos y poner un tablado de madera[553].

En 1759, con motivo de la proclamación de Carlos III la calle Platería, como el resto de vías, estaba adornada, con grandes colgaduras dispuestas desde los tejados, incluyendo en sus esquinas arcos de esmeraldas vegetales. Antes de llegar a la plaza de San Bartolomé se erigió un trono que servía de asiento a un retrato del monarca. Ya en la plaza se levantaba sobre cuatro columnas un cielo con todos sus astros y diferentes textos alusivos al monarca, mientras que en el suelo había un jardín que exhalaba elocuentes fragancias[554]. Es de suponer, aunque nada se indica, que la organización de los fastos a su paso por esta zona corrió por cuenta de los plateros. Dicho proyecto guardaba cierta relación con el que llevaron a cabo los plateros oriolanos, que demostraron su entrega al nuevo rey Carlos III con una grandilocuente maquina en forma de globo terráqueo decorado con frases relativas al monarca. A su alrededor treinta y seis parejas con variedad de vestidos y en cada uno de los ángulos un personaje con un escudo en alusión a las partes del mundo, identificadas con un toro, un elefante, un león y un águila[555].

En 1784 se celebraron conjuntamente los actos por el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe y por la paz entre España y Gran Bretaña. Para esta efeméride los plateros contribuyeron con la decoración correspondiente de su barrio, a la que sumaron en el centro de la plaza de San Bartolomé una célebre cucaña o árbol rematada con forma de palmera, fijando en su cúspide una bandera con las armas reales y como frutos un depósito con varias piezas de plata aportadas por los maestros como premio para aquel que alcanzase la cima. Dicha empresa fue lograda por un marinero de Cartagena[556]. En el

[553] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 9 de diciembre de 1707, f. 157r.

[554] A.M.M. J. A. SALBÁN Y LABAÑA, *Triunfo de la fidelidad murciana en los siete días, que dedico a la festiva plausible proclamación por Rey de España de Don Carlos III. De este nombre. Exequias por el rey D. Fernando el Sexto, que Dios aya*. Murcia, Nicolás Joseph Villargordo y Alcaraz, 1759, pp. 64-65.

[555] A.M.M. *Triunfo del amor y respeto, con que la muy ilustre y fidelissima ciudad de Orihuela celebro la exaltación al trono de su augusto, y muy amado monarca Carlos Tercero de España*. Orihuela, Joseph Vicente Alagarda, 1759, pp. 99-101.

[556] A.M.M. J. M. RIPA y HARO, *Ligero rasgos en que se ven copiadas las solemnidades y reales fiestas que la M.N. y M.L. Fidelisima y siete veces coronada Ciudad de Murcia celebró en el presente año de 1784, por el grande beneficio, que la omnipotente mano del altisimo, se ha dignado conceder a nuestra Monarquía en el féliz Nacimiento de los dos Serenisimos Infantes Gemelos, Carlos, y Felipe, y por el plausible motivo del ajuste de Paz, con la Nacion Britanica*. Murcia, Imprenta de la Viuda de Felipe Teruel, 1784, pp. 68-69.

ángulo opuesto a la cucaña había un lienzo con una imagen de la Fama sobre un globo luminoso que representaba el sol, manifestado que todo lo que éste ilumina lo llenaba el digno objeto de estas funciones[557].

En 1789 los gremios, entre lo que hay que suponer que participaron los plateros, con motivo de las honras fúnebres celebradas en Murcia para rendir honor al difunto Carlos III, se reunieron en la plaza del Arenal con carros triunfales y comparsas de extraño y delicado gusto, compitiendo entre ellos en lucimiento y adorno[558]. Ese mismo año también tomaron parte en las celebraciones por la proclamación de Carlos IV. Con motivo de este suceso el cabildo de la ciudad se puso en contacto con los comisarios de las artes y gremios de la ciudad para que se hicieran cargo de un carro triunfal en los términos que se les había presentado en un diseño. Los gremios también se comprometieron a vestir a dieciocho pobres de la cárcel, a dar una comida general en la misma y una limosna de trescientos reales al Hospital de San Juan de Dios. Individualmente cada corporación se encargaba de la decoración de calles y plazas determinadas, corriendo por cuenta de los plateros el monumento de San Bartolomé. Para este espacio los plateros, representados por Bartolomé Manresa y Francisco Teruel, ofrecieron hacer una pirámide de cincuenta palmos colocando en su cúspide un retrato del rey[559].

Ya en el siglo XIX todavía iba a quedar vigente la importancia de la congregación con la demostración exterior que llevaron a cabo ante la visita que los reyes Carlos IV y María Luisa de Borbón realizaron a Murcia a finales de 1802. Para esta ocasión, como sucedió en la centuria anterior, los gremios aportaron lo propio dentro de sus posibilidades. Los carpinteros, alpargateros y herreros y caldereros realizaron carros triunfales, mientras que otros financiaron los castillos de fuegos artificiales y las parejas de caballos con vestiduras exóticas[560]. Por su parte, los plateros edificaron una vistosa

---

[557] A.M.M. *Relacion jocoseria de los reales festejos que L. M. N. Y. M. L. Ciudad de Murcia celebró en los dias 26, 27 y 28 de enero de este presente año de 1784: por los felices sucesos del parto de la Princesa de Asturias N. Señora, nacimiento de los dos infantes Carlos, y Felipe, y paz ajustada con la Gran Bretaña*. Murcia, Imprenta Viuda de Felipe Teruel, 1784, pp. 16-17.

[558] A.M.M. *Relación Sucinta de la Solemnes Honras que hizo la ciudad de Murcia a la buena memoria de su difunto Rey el Señor Don Carlos III: de las fiestas con que proclamó por su soberano al Señor Rey D. Carlos IV*. Madrid, Imprenta Real, 1790, p. 15.

[559] A.M.M. Leg. 4141. Doc. 1.

[560] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El último viaje de la familia de Carlos IV: Salió la Corte para Murcia", en M. GRIÑÁN y N. GARCÍA (Coords.), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia, 2015, p. 244.

galería a base de columnas dóricas y arcos donde estaban colocados los blasones y símbolos propios para la efeméride, así como decimales que exaltaban al rey y al arte de la platería. Destacaba la imagen de la Fama tocando la trompa en loor de los reyes, a los que se acercaban dos graciosos genios, quizás fueran un par de mancebos del oficio, entregándoles fragmentos del mineral, mientras que una bella matrona perteneciente al cuerpo de plateros presentaba ante sus majestades alhajas ya labradas, completando una ferviente alegoría del paso de la edad y del estado de los metales alcanzando su madurez a través del resultado del arte de la platería[561].

A los pies del Trono regio.
Consagra la Plateria
Quanto dá ser y energía
A su brillante Colegio,
Por singular privilegio
Lo fino le pertenece,
Y su dádiva merece
Apreciarse guai tesoro,
Que no es comparable el oro.
A i amor con que lo ofrece,
Estos tan cortos esmeros
Por el arte aqui erigidos
Tienen, aunque son fingidos
Gran fondo de verdaderos
Testimonios tan sinceros
De lealtad y alegria,
Nadie los dará este dia,
Por mas que quiera esmerarse.
Que en nadie pudiera hallarse
La Ley que en la Plateria.

La inexorable decadencia de los gremios acabó haciéndose palpable en estas manifestaciones. No obstante, no por ello su implicación dejó de estar presente. De hecho, en las fiestas para la celebración de la restauración en el trono de Fernando VII en 1824, todos los gremios acudieron con sus pendones a la solemne procesión, además, en el

[561] A.M.M. F. MESEGUER, *La lealtad murciana. Rasgo poético en dos cantos, escrito a solicitud de la ilustre junta de festejos, destinados al obsequio de nuestros augustos monarcas Don Carlos IV y Doña Maria Luisa de Borbón, y de sus altezas reales, don Fernando y Doña Maria Antonio, príncipes de Asturias, en sus tránsitos por la ciudad de Murcia.* Murcia, Juan Vicente Teruel, 1802, pp. XXII-XXIII y 18-19.

desfile posterior tomó partida un carro triunfal que incluía elementos en plata, quizás realizados por los plateros locales a modo de contribución[562].

3.4. Los plateros: situación económica

Es evidente que la mayoría de los plateros centraron su situación económica en los ingresos emanados de la ejecución de alhajas o las tasaciones practicadas. Pero, al igual que otros profesionales, muchos de los maestros no circunscribieron su economía solamente al fruto de su oficio sino que además buscaron y explorar vías alternativas para aumentar sus rentas y caudales, que en ocasiones les granjeaban mayores ingresos, o al menos les ofrecían el complemento necesario para subsistir. Estas vías iban desde otros oficios, como el de la dirección de los relojes públicos que Antonio Laborda mantuvo en Lorca en la primera mitad del siglo XIX, haciendo frente a las quejas de diversos individuos que pedían que se le separase de esa labor[563]. Más desarrollo tuvo entre los plateros la actividad minera, que en el siglo XVI llevó a solicitar varios permisos para la búsqueda y apertura de minas. Una de ellas fue la que realizó Leonardo Chapara, platero genovés afincado en Cartagena que solicitó mediante un memorial licencia al rey para buscar minas en el Reino de Murcia[564]. Quizás estuviera vinculado con el concierto para la explotación de una mina de plata, oro y otros metales en la ladera del castillo de la Magdalena en la Puebla de Mula[565]. A comienzos del siglo XVIII volvió a generarse un nuevo interés por la minería, por lo que los plateros Enrique Picard y Antonio Mariscotti, junto al escultor Nicolás de Bussi y el arquitecto Toribio Martínez, iniciaron la búsqueda, infructuosa, de estos materiales[566]. La fiebre de la minería se mantuvo durante el siglo XIX, cuando llegaron a fundarse auténticas compañías mineras, en especial en la sierra de Cartagena[567]. Mariano Muñoz fue uno de los plateros que participó en las explotaciones realizadas en el término de Lorca hacia 1830[568].

---

[562] A.M.M. *Memoria de los regocijos públicos con que la muy noble muy leal fidelísima y siete veces coronada ciudad de Murcia, celebró la libertad del rey nuestro señor D. Fernando 7º de Borbon y toda su real y augusta familia.* Murcia, Imprenta de los Herederos de Muñiz, 1824, pp. 12 y 14.
[563] F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 94-95.
[564] A.H.P.M. FR.AGS.R-87.29.
[565] A.H.P.M. Not. 7058, ff. 69r a 70r.
[566] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 226.
[567] A. PEÑAFIEL RAMÓN, "El fulgor argentífero. Sierra, plata y minería en la Cartagena del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 523-524.
[568] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 30.

Mucho mayor impacto en la economía familiar tuvo todo lo vinculado con la agricultura. Los plateros se convirtieron en ocasiones en auténticos terratenientes que no dudaban en enfocar todos sus negocios a la compra-venta y arrendamiento de tierras. Los archivos conservan una ingente cantidad de referencias al respecto, siendo una constante en la vida de casi todos los artistas. Esteban Díaz en 1611 se obligaba a pagar por la compra de unas tierras[569]. Ese mismo año, uno de los maestros más activos, Francisco Portillo, compró cuatro bancales en la zona de la Condomina al arcediano de Lorca[570]. Siete años después arrendó al médico Melchor de Olcina tres tahúllas en la Hoya de Santiago, a razón de catorce ducados cada uno de los cuatro años[571], operación que repitió en Zaraichico[572]. Estuvo muy relacionada la familia Portillo con estos negocios, dado que su hermano y también platero, Sebastián Portillo, actuando como albacea de su hermano arrendó diez tahúllas en 1624[573]. Otro de los nombres propios en este ejercicio fue el de Miguel Blas, que adquirió fanegas en 1625 y veinticinco tahúllas, arrendadas al sastre Roque Vicente, dos años más tardes[574]. Juan Muñoz, Tomás García, Bartolomé Montilla, Juan Durán, Francisco González de Figueroa o Miguel de Enciso, son plateros que comerciaron con las tierras para la agricultura, a los que desde luego se les podrían sumar más.

Esto no fue un hecho pasajero, dado que Murcia siempre ha sido una tierra eminentemente agrícola. Por ello, la misma situación puede encontrarse en el importante siglo XVIII, cuando el platero terrateniente tiene un magnífico representante en el levantino Antonio Gozalbo. Sus dos matrimonios sin descendencia le granjearon la gestión de un importante patrimonio, dada la posición de sendas esposas. Hasta tal punto fue su condición con estos negocios familiares vinculados a las fincas que tenían por todo el reino, con grandes extensiones de tierra y con molinos propios, que en numerosos documentos aparece nombrado como hacendado. Todo ello, junto a sus trabajos en plata, le permitió tener una holgada situación económica, con varias casas, entre ellas una principal en la Alameda del Carmen, zona del mayor porte en el momento. Tal fue la

[569] A.H.P.M. Not. 2094, f. 114r.
[570] A.H.P.M. Not. 2094, f. 80r.
[571] A.H.P.M. Not. 1574, ff. 619r a 620r.
[572] A.H.P.M. Not. 1605, f. 1116r y v.
[573] A.H.P.M. Not. 1580, f. 743r.
[574] A.H.P.M. Not. 1132, f. 97r.

acumulación del artífice que el reparto de sus bienes degeneró en una larga historia que coleaba aún a mediados del siglo XIX[575].

La adquisición de todas estas tierras de huerta tenía un fin principal, que no era otro que la venta de hoja moreral, tan importante para el abastecimiento de los gusanos de seda, industria que tuvo gran repercusión en Murcia y que sin duda alguna se presentaba como un negocio suculento[576]. Son innumerables las referencias a plateros vendiendo o comprando hoja de morera para luego revenderla a un precio mayor, incluso de forma conjunta, como sucedió con Francisco Portillo y Miguel Enciso, quienes compraron mil cien reales de hoja moreral procedente de la Albatalia[577]. A su vez, la compra de esta hoja servía para criar seda, como hizo Francisco Figueroa hijo con la adquisición de cuarenta y ocho onzas de hojas y otros útiles por más de dos mil reales[578]. Seda que en ocasiones vendían los plateros en otras zonas, como hizo Sebastián Portillo cuando otorgó poder a su hermano para que en distintas ciudades de Andalucía vendiera seiscientas libras de seda joyante, y con las ganancias comprara oro y plata labrada[579]. Por otro lado, aunque más esporádica, surgieron las relaciones entre plateros de Murcia y Caravaca, donde los primeros adquirían vino del noroeste, como hizo Luis de Córdoba con Juan Vitoriano Navarro[580].

A pesar de que este tipo de operaciones fueron las más comunes, no fueron las únicas. Otra con gran desarrollo fue la concesión de préstamos. Los artífices, aun no siendo usureros, sí que fueron auténticos banqueros, dejando a cambio de mayores intereses ciertas cantidades de dinero. Uno de los más activos en este particular fue Sebastián Portillo, a quien por ejemplo en 1629 la familia Mingrano, de Murcia, se comprometía a pagarle mil cuatrocientos reales[581]. Poco tiempo después, el lugareño de la Raya Pedro González se obligaba a pagarle doscientos veinte y cuatro reales, siempre, como el antecedente por un prestado de placer y buena obra[582]. En el siglo XIX también

[575] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero Antonio Gozalbo Llaudens..." ob. cit., pp. 190-193.
[576] P. MIRALLES MARTÍNEZ, *Seda, Trabajo y Sociedad en la Murcia del siglo XVII*. Murcia, 2000; M. J. DÍAZ GARCÍA, *Historia de la seda murciana a través de los tiempos*. Murcia, 1981.
[577] A.H.P.M. Not. 1579, ff. 197v y 198r.
[578] A.H.P.M. Not. 2132, f. 77r y v.
[579] A.H.P.M. Not. 1580, ff. 660v y 661r.
[580] A.H.P.M. Not. 7287, f. 292r y v.
[581] A.H.P.M. Not. 1584, f. 32r y v.
[582] A.H.P.M. Not. 1784, f. 163v.

destacó José Esbrí Ruíz-Funes, que prestó cuatro mil reales y cuatro mil quinientos a Bartolomé Cánovas y Mateo Cerezo[583].

Después de la actividad agraria y financiera, el comercio con otros bienes fue también explotado por los plateros. Por ejemplo, durante el siglo XVII se hizo común el negocio con los esclavos. Entre los maestros dedicados a este menester destacó especialmente Alonso Cordero, de quien se conservan numerosos testimonios que acreditan la compra y venta de esclavos a través del platero de Oran Andrés Díaz, a quien Cordero había otorgado poderes para tal efecto[584]. En esta materia también desarrolló relaciones con Granada, donde compró esclavos por ejemplo al platero Luis Flores[585]. Otros nombres vinculados a estos asuntos fueron los de Tomás García, Francisco Ortiz y Luis Roa, este último de los más activos en este sentido, hasta el punto de ser apoderado por el aventajado de las galeras de Nápoles, Juan de Rojas, para la venta de un esclavo berberisco Magaluf Hamete en Murcia, que más tarde le vendió al platero granadino Pedro de Villavicencio[586]. También se puede mencionar al platero valenciano Melchor Ferré que en 1572, tras hacer sus negocios en el reino, compró una familia entera de esclavos, padre, madre e hijo[587]. Igualmente los hubo que comerciaron con azafrán y con ropa, como se desprende de la venta que Figueroa padre realizó al mercader Guillaumes Malica, incluyendo doce chaquetas de diversos colores para niños o guantes forrados, todo ello por valor de quinientos reales[588]. Los plateros demostraban de este modo sus capacidades para el mundo de los negocios, conscientes de la necesidad de crearse una segunda fuente de financiación con la que poder subsistir en el complejo panorama económico de Murcia.

3.5. El gremio de plateros y otras corporaciones: el conflicto con el arte de la seda

Los plateros murcianos no sólo tuvieron problemas a lo largo del tiempo con los artífices de su mismo oficio, véase el caso de los plateros cordobeses o levantinos, que llegaban con sus piezas a las ferias y mercados del reino, lo que no estaba bien visto por los maestros autóctonos, quienes se sentían amenazados y por tanto iniciaban, valiéndose

583 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 99.
584 A.H.P.M. Not. 1843, f. 223r y v.
585 A.H.P.M. Not. 1843, f. 131r.
586 A.H.P.M. Not. 5419, f. s.n.
587 M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 51.
588 A.H.P.M. Not. 1296, ff. 579v a 580v.

del poder del gremio, un pleito en defensa de su negocio. Pero el gremio, como un diente más dentro del engranaje que regía la actividad económica y social de la ciudad, estaba en constante relación con el resto de artes y profesiones, con las cuales intercambiaba asuntos profesionales, amistades, relaciones familiares y, por supuesto, problemas. Uno de ellos, por su especial transcendencia, fue el que mantuvieron en las décadas centrales del siglo XVIII con los maestros del arte de torcer sedas. La industria textil, concretamente la seda, había alcanzado en Murcia, a la par que el resto de oficios, su momento de mayor esplendor, convirtiéndose en una actividad preponderante en la economía urbana; de hecho, hubo plateros que tuvieron como ingreso extra el comercio con la hoja moreral que alimentaba a los gusanos que producían la seda.

El auge de este gremio a la par que el de los plateros desembocó en un desafortunado encuentro que acabó en un largo litigio, cuyo eje central verso acerca de la calle Platería. En esta vía tenían los plateros su lugar de trabajo desde tiempos inmemoriales, en una localización perfecta para el negocio, dadas las ventajas que el enclave propiciaba para el comercio de su producción. Los artífices de la seda no fueron ajenos a esta circunstancia y no dudaron en atentar contra el monopolio de los plateros, en busca de los mejores lugares para el futuro de su economía. Esta situación ya se había iniciado en 1717, cuando ante Leando Peinado, el maestro de torcer sedas Pedro Cucarella, natural de Almansa y vecino en Murcia, arrendó una casa de morada a María Coloma, viuda de Juan Daura, por tres años, a razón de cuatrocientos reales cada uno, en la calle Platería[589]. Un año más tarde, el maestro sedero Jerónimo Fornel, ante José Avilés, arrendó una casa en dicha vía a Juan Valcárcel, ilustre personaje murciano, por entonces en la Chancillería de Valladolid. Este contrato posiblemente no llegó a realizarse, dado que en 1724, Andrés Donate, antiguo morador de esa casa, llegó a un acuerdo con Valcárcel para que le cediera el espacio de tiempo que le quedaba en arrendamiento, comprometiéndose a cumplir las premisas establecidas por el sedero, como si del arrendatario principal se tratase[590]. De este modo, y después de aceptar Fornel, la vivienda pasó nuevamente a poder del platero, que finalmente ejecutó un nuevo compromiso con el propietario por nueve años a cuatrocientos cuarenta reales cada uno hasta 1733,

[589] A.H.P.M. Not. 2564, f. 42r y v.
[590] A.H.P.M. Not. 2423, f. 266r y v.

documento en el que Donate también se comprometía entre otras cosas a hacer un balcón de madera a imitación del que ya hay[591].

A estos primeros movimientos le siguieron en la década de los treinta nuevos intentos, que acabaron detonando el conflicto entre sederos y plateros de la ciudad de Murcia por la calle de la Platería, o lo que es lo mismo, por el espacio que ofrecía un mejor escaparate para la venta de sus respectivos objetos. En 1732, un maestro del arte de tejer seda quiso despojar de su casa en la citada vía al maestro platero de origen siciliano Francisco Gento, que por entonces ya se encontraba muy enfermo[592]. Los sederos argumentaban para llevar a cabo estas acciones el poder que habían adquirido mediante real cedula, el cual confería a los fabricantes del arte de la seda de Murcia potestad para que se valieran de las casas y barrios que les parecieran más convenientes para dichas fábricas, pudiendo despojar a cualquier vecino de sus casas, por el tanto de lo que pagan. El gremio de plateros, ante esta situación tan amenazante para su estatus, no dudo en iniciar un pleito, el cual les fue encomendado en octubre de ese mismo año, a través de una junta general de la congregación, a los maestros Antonio Mariscotti, Andrés Donate y Nicolás García-Taybilla, quienes dispusieron de todos los medios necesarios tanto judicial como extrajudicialmente para alcanzar una resolución favorable[593]. Tuvieron que dar resultados sus gestiones, ya que, a finales de 1732, llegó al Concejo de Murcia una carta, que contestaba a la enviada por el gremio el doce de diciembre, por la que se estimaba la petición presentada por Gabriel Ordoñez en nombre de los plateros murcianos, quienes demandaban que los sederos, valiéndose de la real cedula que se les había concedido, estaban desocupando de sus casas y tiendas a los plateros, con el pretexto de necesitarlas. Dicha situación, según los artistas del metal, conllevaría graves perjuicios a los plateros tanto a nivel individual como al bien común. Además, ellos habían habitado dicha zona desde hacía siglos y, de hecho, sus ordenanzas establecían,

[591] A.H.P.M. Not. 2423, ff. 267r a 268v.

[592] A.M.M. Leg. 4021, f. 1r y v.

[593] A.M.M. Leg. 4021, ff. 1r a 45r. Este auto generó a su vez un pleito en 1734 entre los contrastes y los tres plateros destinados a resolver la situación de Francisco Gento, dado que hicieron gasto de Seiscientos reales, que no fueron documentados y por tanto demostrados ante la organización, que reclamó el dinero que faltaba. Mariscotti, Donate y García-Taybilla expusieron entonces diversas facturas, que sin embargo fueron desmentidas por el colegio, dado que uno de los justificantes de gastos estaba firmado por un abogado, José Forcada, que trabajaba en los juzgados reales, donde no se hicieron diligencias algunas, calificándose dicho engaño de despreciable por parte de los tres artistas.

como más tarde quedó patente en las de 1738, que los maestros debían ubicar sus tiendas y talleres en dicha calle, en un lugar público, para evitar fraudes y asegurar sus caudales. Ante estos hechos, la Real Junta de Comercio y Moneda, acordó que no se permitiera dicho atropello de manera alguna, respetándose a los plateros en sus localizaciones, sin echarles de las casas que tuvieran alquiladas en esa vía[594].

El gremio de la seda no se dio por aludido y continuó su ofensiva, de manera que la situación fue complicándose en pequeños conflictos, cuyas repercusiones llegaron a otros pleitos, en los que los plateros no dudaron en aprovechar en beneficio propio. Así ocurrió en 1735, cuando Diego de las Peñas, propietario de una casa en esta calle, quiso echar de ella al morador Gregorio Sanz, maestro sedero, que se negó en absoluto, aludiendo al poder que los sederos tenían para coger aquellas casas que estimaran convenientes. El pleito tuvo un desarrollo prolongado, con algunas decisiones que efectivamente reconocían la libre disposición de los sederos, de modo que hubo que acudir a diversos interrogatorios, en los cuales, ya no se cuestionaba la potestad o no de estos maestros, sino si la casa, conforme decía ese poder, cumplía con los requisitos necesarios para establecerse en ella un obrador de este tipo. Fue en este preciso momento cuando el platero Nicolás Martínez fue llamado a testificar y, por supuesto, no dudo en arremeter contra su vecino Gregorio Sanz. Para ello respondió a la pregunta que se le demandaba sobre si el local apto para el negocio de la seda, señalando que él, que vivía al lado, había entrado a dicho local en numerosas ocasiones y que consideraba que era incomodo, dado que no tenía bastante salida a la calle para facultarle de una ventilación de aire y luz, tan necesarios para este oficio, una insalubridad que también estaba patente en el patio, donde iban a parar los vapores y las humedades que daban a las ventanas de los habitaciones[595].

Un nuevo caso volvió a surgir en 1736, cuando Juan Serrano Andrés, como representante del gremio de plateros, tuvo que recurrir a la provisión de la Real Junta de Comercio y Moneda otorgada cuatro años antes, para que no se atendiera ni se ignorara el intento de echar al platero Antonio Pérez de la mitad de la casa en la que vivía, propiedad de la viuda de Francisco Abellaneda, junto al fabricante de medias Juan

[594] A.M.M. Leg. 4021, ff. 32r a 33v.
[595] A.M.M. Leg. 4021, ff. 49r a 50v.

Guillon, quien otorgó poder a Juan de Salinas para que solicitara al citado platero que abandonase el domicilio el día de Navidad. A lo que el gremio respondió que bajo ningún pretexto ni apercibimiento, se perturbase al maestro. Petición que fue notificada por el corregidor Juan Francisco de Lujan[596]. No tuvo que ser el único movimiento, puesto que en octubre de 1737, en cabildo ordinario, el Ayuntamiento recibió la provisión llegada desde la Real Junta de Comercio y Moneda, a través de la que se solicitaba que no se desmarcase a los plateros de sus casas en la calle Platería, donde tendrían que tener sus negocios sin mezclarse con otras tiendas, y que los dueños de éstas se las arriende por un precio justo. El Concejo, atendiendo a la voluntad de su majestad, acordó informar que desde la plaza de Santa Catalina hasta las cuatro esquinas se hallaban ciento trece casas alquiladas, estando localizados veinticuatro maestros en esa calle, más uno en la de Traperia y otro imposibilitado para desarrollar el oficio. El problema era que algunos maestros del arte de la seda tenían dos viviendas, lo que había ocasionado pleitos como el que en ese momento tenía Nicolás Martínez. Además, siempre según el cabildo, la calle tenía un tráfico muy elevado para el gremio de mercaderes, existiendo veinticinco almacenes con los surtimientos correspondientes de sus ropas, a los que había que sumar las doce fábricas de seda ancha y todo el arte de seda estrecha, con la denominación de pasamaneros. A su vez, estaban las casas principales de la primera nobleza de la ciudad, y el residuo de ellas, es decir, habitaciones aisladas, que eran ocupadas por diversos menestrales, por ser el lugar del mercado de los jueves y de la feria. Por todo ello, el Ayuntamiento precisó que si se atendía la pretensión de los plateros, todo el orden quedaría dañado, con numerosos efectos secundarios para la economía, por afectar al comercio y a los arrendamientos ya firmados[597].

Años más tardes el asunto aún coleaba, ya que los plateros se valieron de lo advertido por la Real Junta de Comercio y Moneda para evitar que fueran echados de sus viviendas por otros ciudadanos, ya fueran o no miembros del arte de la seda. Así hizo Blas de Aguilar en 1747, quien fue respaldado por los fieles contrastes de su arte, que iniciaron un auto contra Felipe García Conde, administrador de las propiedades de María Teresa Ladrón de Guevara, residente en Madrid. El motivo del conflicto fue la decisión del gerente de echar a Blas de Aguilar de la casa donde vivía de alquiler, al parecer para

[596] A.M.M. Leg. 4021, f. 34r y v.
[597] A.M.M. Actas Capitulares 1737, ff. 199v y 200r.

alquilarla nuevamente a un inquilino de otro oficio, lo que iría en contra de las disposiciones indicadas en las ordenanzas, concretamente en el capítulo número trece, en el que quedaba de manifiesto que a los plateros no les estaba permitido instalarse fuera de la calle Platería, siendo multados en dicho caso, por los fraudes y demás inconvenientes que pudieran resultar. Por ello se rogó por parte de los fieles Antonio Jiménez y Nicolás Martínez que se le mantuviera en su casa, mayormente cuando estaba satisfaciendo legalmente las cantidades que los dueños estipularon, y que se haga extensible para todos los plateros, para evitar penas y la ocupación de la vía por otros oficios[598]. Sin embargo, García Conde no reparó en ello e insistió en que Aguilar debía de abandonar la casa, quien a su vez testificó indicando que al parecer el mencionado arrendador le quería algún mal. Ante la insistencia del gremio sobre el capítulo trece de las ordenanzas, éste fue copiado y reproducido dentro del auto, aunque la parte contraria no lo estimó, incluso la propia dueña de la casa, que recriminó que no se atendiera su voluntad, indicaba que ese capítulo no decía nada acerca de la autoridad del propietario, a quien en este caso se le estaba violentando de forma manifiesta, con el exceso conocido y contra los principios legales, llegando a acusar a los plateros de actuar de mala fe y con los medios que se valen para truncar la verdad[599]. A ello se sumó la perspicaz acción de García Conde, quien incluyó el testimonio de José Lozano, el cual aseguraba como el gerente preguntó en una calle de la ciudad, fuera de Platería, en la puerta de una fragua, a un joven mancebo que quién vivía en esa vivienda, a lo que salió un hombre, haciéndose llamar Francisco Martínez, maestro platero. Lo que quiso demostrar con ello es que a diferencia de lo que decía el colegio de plateros, algunos artífices estaban haciendo su actividad fuera de la referida vía[600]. Ante esto el gremio respondió indicando que habían solicitado a Martínez que cerrara su tienda y se estableciera junto al resto, además de que se atendieran dos testimonios más, los de los vecinos de Aguilar, quienes aseguraron que García Conde les había ofrecido la casa por el mismo precio que pagaba el platero, veintidós pesos anuales, lo que ellos no aceptaron, y entendieron desde la defensa como un argumento en pro de las malas intenciones del administrador[601].

[598] A.M.M. Leg. 4064, ff. 1r a 2r.
[599] A.M.M. Leg. 4064, ff. 22r a 23r.
[600] A.M.M. Leg. 4064, f. 20r.
[601] A.M.M. Leg. 4064, ff. 25r a 30r.

En conclusión, la bonanza económica de la ciudad que llegó de la mano de los gremios que en ella trabajaban, destacando especialmente los sederos. Lógicamente, chocaba con la privilegiada posición de los plateros, que no toleraron ver amenazadas sus condiciones de trabajo, impidiendo que se les desalojara de una ubicación tan propicia para el comercio, por las ventajas más que evidentes de este enclave.

Bloque II: Los ajuares de platería

4. Panorama y características de la platería en Murcia

La platería murciana no alcanzó a lo largo de su historia una identidad propia tal como si tuvieron algunos de los principales centros de producción en España -Valencia, Barcelona, Toledo, Córdoba o Madrid- incluso, en el caso de las grandes capitales, como Madrid y Barcelona, se mantuvieron hasta el siglo XIX unas características concretas. En Murcia esta circunstancia se debe a diversas causas. En primer lugar a la tardía formación de su gremio, tan solo documentado a comienzos del siglo XVI; es decir, mucho tiempo después de otros como los de Sevilla, Valencia, Barcelona o Toledo, cuyos orígenes se remontan varios siglos atrás. Sin duda, ello ocasionó la ausencia de un ente aglutinador capaz de defender los intereses de los plateros locales, así como la vigilancia y el control de la producción, y lo más importante, el fomento y la difusión de su arte. En suma, el arte de la platería en Murcia no estaba organizado, y tardó mucho en hacerse, dejando así total libertad a la entrada de otros centros mucho más avanzados y capaces de absorber obradores menores, como confirma la llegada de platería valencia a Murcia y Lorca en el siglo XV. En segundo lugar, no hay que olvidar las circunstancias históricas del Reino de Murcia durante la Edad Media, pues al ser un territorio de frontera, el fomento y patrocinio del arte fue más limitado que el de aquellas ciudades alejadas de la zona de conflicto, de modo que en Murcia hubo que priorizar una economía si no de guerra al menos de subsistencia y alerta, la cual fue variando con el paso del tiempo y la toma de Granada, conforme el peligro a las incursiones nazarís fue eliminándose. No obstante, ello no supuso la inmediata demanda de platería, ya que los principales demandantes, sobre todo la Iglesia estaba por entonces centrada en las obras catedralicias, así como en reformas y actuaciones en los templos parroquiales, cuya situación no era la más idónea ya que muchos de ellos aprovecharon las mezquitas, lugares anticuados y inadecuados que precisaban de importantes intervenciones. Por consiguiente, en cuanto a platería se refiere, ésta no cobró especial protagonismo en el reino hasta bien entrado el siglo XVI, tal y como corroboran los inventarios conservados del momento y los mandatos de los visitadores, tanto de las órdenes como de la diócesis, en los que se alertaba del uso de vasos sagrados realizados en otros metales, con el consiguiente perjuicio hacia el decoro de la celebración. Evidentemente, la catedral constituye un enclave diferente y singular, que aún así tampoco contaba con un ajuar apropiado y ni mucho menos similar al de otros

templos catedralicios del resto de la Península, de modo que, en cuanto a platería, y sobre todo en parroquias y conventos, la situación era realmente pobre. Esto contrasta con el número de plateros asentados en Murcia entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XVI, alrededor de medio centenar, cuya actividad artística se revela inexistente en la actualidad, como así demuestran esos inventarios consultados. Quizás estos maestros, asentados en la capital murciana gracias a los incentivos fiscales para el estímulo de la economía, estuvieron más enfocados a una platería civil, tampoco mucho más boyante, pero según algunas noticias también presente, caso de las mazas que el platero judío Frahím hizo para el Ayuntamiento de Murcia.

En efecto, la platería murciana echó en falta una realidad propia desde sus orígenes, lo que hizo que ya en esos momentos, y en especial para piezas significativas, se acudiera a obra foránea, una situación que no dejó de ser un hecho puntual, ya que con el paso de los siglos llegó a acentuarse, hasta el punto de convertirse, más que en un aspecto negativo y contraproducente para la platería en el Reino de Murcia, en uno de los rasgos identificativos de este arte en este territorio que se convirtió en una encrucijada de influencias. Por tanto, el sureste peninsular acabó siendo un enclave fértil para la recepción de obra procedente de otros centros artísticos, encargada a estos lugares por diferentes cuestiones, como por ejemplo por la cuestionable capacidad de los maestros locales, así como para la llegada continuada de maestros foráneos, que encontraron aquí un espacio propicio para su desarrollo profesional, amparados, entre otros motivos, por esa tendencia de los patrocinadores murcianos por la novedad y lo externo, encarnado en la creación de estos artífices[602]. Ello no quiere decir que no hubiera plateros locales; de hecho, los hubo incluso en otras ciudades del reino, como en Lorca, Caravaca, Yecla o Cartagena. Sin embargo, salvo puntuales excepciones, estos siempre quedaron relegados a un segundo nivel ante la capacidad y la producción de aquellos llegados de fuera, quienes coparon la mayor parte de los principales encargos realizados en la diócesis.

Como ya se ha indicado, a finales de la Edad Media, coincidiendo con el fin de la Reconquista, la conclusión de algunos templos y la acuciante necesidad de dotarlos de unos ajuares para las celebraciones, fue relevante la presencia de la platería valenciana,

[602] Esta peculiaridad ya fue apuntada por el profesor Rivas Carmona, véase: J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia", en *Murcia Barroca*. Murcia, 1990, pp. 88-91.

bien representada todavía en Murcia y Lorca a través de un cáliz en la Catedral y de las famosas custodia y cruz de Mateo Danyo para la parroquia de Santa María de Lorca. Tres piezas que dan buena muestra del peso de lo valenciano en Murcia durante este tiempo, fruto de esa pujanza y difusión de la platería valenciana medieval que, al igual que en toda la Corona de Aragón, con otros centros de orfebrería tan importantes como los de Barcelona o Morella, gozó de una intensa actividad y prestigio, como corroboran los maestros y las obras conocidas. Además, la proximidad geográfica, aún con Orihuela unida, era más que suficiente para explicar y entender esa llegada de obra valenciana. Aunque pudiera parecer que esta relación Valencia-Murcia fue exclusiva de este momento, lo que de ser así confirmaría simplemente el desarrollo anterior de una platería sobre otra, la verdad es que no se circunscribió exclusivamente a esta etapa final del medievo, sino que durante el siglo XVIII, coincidiendo con un nuevo momento de esplendor de la platería valenciana, ésta volvió a tener una fuerte presencia en Murcia a través de dos vías. Primero con la llegada de maestros desde el Reino de Valencia, sobre todo desde San Felipe de Játiva, quienes llegaron a Murcia y constituyeron auténticas estirpes de plateros, dominando y controlando el gremio, los cargos municipales de fiel contraste y muchos encargos artísticos relevantes; basta citar a este respecto a Antonio Gozalbo[603]. Por otro lado, los principales proyectos catedralicios de esta centuria recayeron sobre dos maestros valencianos, Gaspar Lleó y Ramón Bergón[604]. Contrarios a ambas vías se mostraron los plateros locales, como demuestran los impedimentos interpuestos contra Jacinto Fuentes Esbrí o la cuestión relativa a la tasación de la obra de Bergón[605].

No debe incluirse en lo valenciano la figura de Miguel de Vera, aunque éste llegara a Murcia procedente de la cercana ciudad de Orihuela, pues su actividad y la de su taller, activo entre Murcia y Orihuela en la segunda mitad del siglo XVI, responde, como evidencia su obra, a la platería conquense, de la que claramente es deudor. Sin embargo, no está documentada la formación, el aprendizaje o al menos el paso de Vera por Cuenca o su órbita, lo que no quiere decir que no conociera la platería conquense, pues ésta estaba

[603] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero Antonio Gozalbo Llaudens..." ob. cit., pp. 187-202.
[604] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 199-210.
[605] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero valenciano Jacinto Fuentes Esbrí…" ob. cit., pp. 131-139.

ya muy presente en el sureste peninsular mediante la irradiación que desde allí hubo hacia el Reino de Valencia por Requena, a través de la obra de Francisco de Becerril, o en la propia Orihuela, con la cruz de la parroquia de Santiago realizada por Belcove y Romay, y reformada por el propio Vera en 1604[606]. Incluso, ya en Murcia, la obra conquense pudo conocerse mediante algunos prelados de Cartagena vinculados a Cuenca, como Gómez Zapata, después obispo de Cuenca, o Jerónimo Manrique de Lara, relacionado por su familia con Uclés. Sin olvidar como Pedro Becerril, efectivamente miembro de la relevante familia de plateros conquenses, aparece como vecino de Murcia hacia 1566. Todo ello confirma como la platería de este centro tuvo un impacto considerable en la Murcia de la segunda mitad del siglo XVI, aunque tampoco se circunscribió a ese periodo, ya que más adelante llegaron otros plateros desde el ámbito conquense, como Francisco Riojano, quien procedente de Buendía llegó a Murcia hacia los años treinta del siglo XVII.

El importante aumento de la demanda de platería entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, coincidiendo con la conclusión de los templos y la necesidad de dotarlos de su pertinente ajuar, hizo que aparecieron plateros de cierta entidad, como Alonso Cordero, Miguel de Enciso y Juan Bautista de Herrera. A éste último corresponde el liderazgo de otro de los grandes centros de platería que tuvo durante los siglos XVII y XVIII un gran peso en el Reino de Murcia, el de Córdoba. Éste, como sucedió por toda la Península, contó con una gran difusión por toda la diócesis a través de diversos medios. Principalmente con la venta de obra por parte de feriantes cordobeses, o la de los propios maestros plateros que llegaban a estas ferias, sobre todo a la de Lorca, o a través del asentamiento de maestros de origen cordobés, como el referido Herrera, quien se asentó en Murcia hacia 1628 atraído por los encargos para las andas de la Virgen de la Arrixaca y de la Virgen del Alcázar, en Murcia y Lorca respectivamente, dos trabajos a los que se sumaron hasta 1648, otros muchos, que directamente lo situaron como el artista de referencia de esas décadas. No en balde, ya era un destacado platero en Córdoba, con una clientela de nivel, como demuestra el cáliz que hizo para Inca Garcilaso de la Vega, destinado a la Capilla de las Ánimas del Purgatorio de la Catedral de Córdoba, comprada por éste en 1612. El Setecientos volvió a ofrecer un escenario predilecto para la obra

[606] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 433-447.

cordobesa, que con mayor fuerza llegó hasta numerosos templos de la diócesis de Cartagena, gracias a esos corredores comerciales, ferias e interés por la obra cordobesa[607]. La abundancia de la obra cordobesa fue de tal magnitud que propició la unión y actuación conjunta de los plateros murcianos en defensa de su obra ante la amenaza que suponía para su estabilidad y progreso. A ello responden las quejas dirigidas al Ayuntamiento de Murcia y las acciones emprendidas en diversos años, como en 1658, 1678, 1759 y 1776, en las que se aludía siempre al perjuicio que la llegada de obra cordobesa estaba ocasionando a los maestros locales y por consecuencia a la economía de la ciudad.

Por tanto, no es de extrañar que los artífices locales mostraran su malestar ante situaciones semejantes con argumentos más que justificados y razonados, pues la platería foránea y sus maestros coparon tanto aquella platería más modesta relacionada mayormente con las parroquias, en este caso sobre todo cordobesa, como los grandes proyectos, caso de la custodia del Corpus de la Catedral de Murcia, que fue realizada por el platero toledano Antonio Pérez de Montalto en la ciudad imperial, debido a las relaciones entres sus patrocinadores y el artista, y al hecho de que en esa segunda mitad del siglo XVII no disponía Murcia de maestros capaces de abordar una obra de tal magnitud[608]. Previamente, en 1657, ya se había tenido contacto con la platería toledana con el envió que el cardenal Sandoval, arzobispo de Toledo, había hecho de un pequeño fragmento de la reliquia del Lignum Crucis dentro de una cruz de plata sobredorada, con la que atendió la demanda del cabildo catedralicio de Murcia tras los destrozos y perdidas ocasionadas con motivo de las riadas de 1651 y 1653[609]. Pero lo toledano no solo se concretó desde su principal obrador, sino que otros centros de platería sometidos a la jurisdicción toledana también contaron con una notable presencia en Murcia, como el de Alcaraz, cuya proximidad geográfica hizo que fuera habitual la llegada de maestros desde este lugar castellano a algunas villas del norte del Reino de Murcia, particularmente de los territorios vinculados a órdenes militares, como demuestran los encargos que Pedro de San Román recibió, entre otros lugares, de la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz. Y en el siglo XVIII la platería toledana también estuvo en la órbita de Murcia,

[607] J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit., pp. 251-272.
[608] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., pp. 343-362.
[609] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 195-210.

ya que uno de sus plateros, Juan Antonio Domínguez, trabajó para la Catedral de Orihuela, donde mismo estuvieron activos más adelante otros plateros murcianos, como Antonio Grao, autor del frontal de altar[610].

Otra constante en Murcia fue la arribada de la platería madrileña, que igualmente llegó para cubrir algunas de las obras más importantes que en cada momento se precisaron. La villa y corte de Madrid se convirtió desde el siglo XVII en uno de los principales centros de producción en España, en detrimento de otros centros medievales que se vieron ensombrecidos por la pujanza de Madrid. A ello contribuyó obviamente la ubicación de la corte, con todo lo que eso significó, a modo de atracción política, social y artística, desde al que a su vez se irradiaban ideas, modelos y obras por el resto de la Península. En parte, esto fue posible gracias a las piezas que desde Madrid enviaron distinguidos personajes a sus lugares de origen, véase en Murcia el excepcional caso del doctor Zapata para con su parroquia de San Nicolás, la cual proveyó de numerosas alhajas, entre ellas de una extraordinaria custodia, o el del conde de Floridablanca, que para su parroquia de San Juan Bautista, también en Murcia, dio otra llamativa custodia[611]. Estas generosas dadivas no fueros los únicos medios que permitieron la llegada de platería madrileña, ya que en otras ocasiones, los envíos de plata respondieron a los deseos de determinados individuos por dotar con la suficiente dignidad espacios que estaban bajo su patronazgo o, directamente, sus propias capillas. A ello responde la custodia que, junto a otras piezas, envió al Monasterio de la Encarnación de Mula en 1676 Juan José de Austria al aceptar ser patrono del mismo, o la cruz madrileña que en la década siguiente envió el VI marqués de los Vélez a su capilla de la Catedral de Murcia. En otras ocasiones directamente se acudió a Madrid para la confección de nuevas hechuras, tal como hizo el cabido de la Colegiata de San Patricio de Lorca en 1708, al querer disponer de una pieza de gran impacto que no podía ser ejecutada en Murcia, tanto por la ausencia de algún maestro de prestigio como por no estar subordinada a dicha ciudad y su obrador, en consonancia con las sabidas pretensiones de aspirar a un obispado propio, que ante todo

[610] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la Catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 589-601.

[611] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 157-170.

debía de contar con elementos significativos, caso de esta custodia madrileña, igualmente fruto de las relaciones establecidas entre Lorca y Madrid[612]. También se pensó en la Corte para la nueva corona de la Virgen de la Fuensanta alentada por el cabildo catedralicio en la segundad mitad del siglo XVIII, ya que en el concurso participaron artistas de Madrid, desde donde llegó algún diseño, aunque finalmente salió ganador el valenciano Ramón Bergón. Y de Madrid procedió también dos nuevas custodias para Caravaca de la Cruz, en concreto para el Convento de San José y para la Parroquia de El Salvador. Y en el siglo XIX, con la venida a menos del arte de la platería en Murcia, correspondió en parte sustancial a la fábrica de Martínez y, más adelante, a Meneses, así como a otros artistas madrileños, la renovación y dotación de aquellos ajuares que por el paso de las tropas napoleónicas y por otras contribuciones forzosas habían perdido parte de sus alhajas. Además, para la hechura de aquellas obras especiales también se miró hacia Madrid, pues la nueva urna para las reliquias de los santos de Cartagena se realizó en 1857 en Madrid por el platero Víctor Pérez.

En resumen, al Reino de Murcia llegaron obras procedentes de aquellos centros más próximos, como Valencia, Toledo o Cuenca, así como de aquellos otros que tuvieron una mayor difusión por toda la Península, como Córdoba y Madrid. Sin olvidar la obra hispanoamericana. Aunque limitada, tanto su presencia en los siglos XVII y XVIII, cuando los territorios americanos estaban bajo la Corona de España; eso si, con obras escogidas e importantes. Pero la aportación de platería no fue solamente española, pues también llegó desde otros lugares, como Francia e Italia. La aportación francesa se limitó al siglo XIX, cuando llegó de forma abundante a muchos de los templos murcianos, sobre todo por vía del comercio, tan característico de esa centuria. En el caso de la italiana, la aportación fue mucho mayor, en parte gracias a los contactos e intercambios entre los puertos marítimos, y a diferencia de la francesa, ésta se hizo mediante la llegada de artistas y comerciantes italianos que se instalaron en Murcia y en Cartagena desde el siglo XVI, como el genovés Leonardo Chapara, el napolitano Felipe Abitable, el siciliano Jento y Jento, el también italiano Maurizio Pegolotto y el milanés Carlo Zaradatti, el más importante de todos ellos y con el que la platería murciana alcanzó su máximo nivel

[612] P. SEGADO BRAVO, "La difusión de la platería madrileña: la 'desaparecida' custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 357-372.

artístico[613]. Sin olvidar que magnificas piezas italianas llegaron de la mano de grandes eclesiásticos, tal como se advierte en el tesoro de la Catedral y sus cálices de Roma y Palermo.

* * *

Aunque debe señalarse la ausencia de una identidad de la platería murciana, ésta, fruto de esa encrucijada de influencias, también contó con una idiosincrasia, que se hace patente a través de ciertos rasgos o particularidades que revelan en cierto modo una forma de actuar homogénea por parte de los patrocinadores y los maestros murcianos. Lo más inmediato fue emular ciertas obras foráneas, tal como parece indicar la custodia que dio de limosna el presbítero y protector del Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca, Francisco Martínez Perona, dada en 1718, apenas diez años después de que llegara a la Colegiata de San Patricio la custodia madrileña, y de cuyo modelo, al menos en lo que al sol respecta, se advierte claramente deudor, con ese doble sol. El interior con el viril rodeado de rayos rectos y curvos alternados, sostenido por un apoyo con cabeza de querubín alado. Ello está envuelto en un aro con piedras preciosas con un cerco de rayos flameantes y tornapuntas vegetalizadas que acaban en estrellas con piedras preciosas y a su vez con cerco de rayos alternados. Otros dos casos que confirman que no se está ante un hecho aislado son las cruces de Cordero y Herrera. Las del primero tienen indudablemente su referencia en la gótica de San Román de la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz, aunque en una versión muy particular y característica, pero evocando aún el diseño gótico en la forma de las terminaciones de los brazos y en los ensanches que las anticipan. Las de Herrera sirvieron de modelo a su vez para otras cruces hasta comienzos del siglo XVIII, como demuestra la cruz que el mencionado Martínez Perona dio al monasterio lorquino junto a la custodia, y que pudo seguir como idea una de las muchas cruces que Herrera realizó para Lorca, dado el carácter geométrico, propio aún de lo purista, de su diseño.

Los aspectos verdaderamente característicos de la platería murciana se encuentra con mayor facilidad en el siglo XVIII, pues es entonces cuando hay una continuidad de los mismos y un uso por parte de diversos maestros, coincidiendo así con el esplendor del arte de la platería en este momento, en pleno rococó entre los reinados de Carlos III y

[613] I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería…" ob. cit., pp. 97-111.

Carlos IV. Estos aspectos se manifiestan sobre todo en las custodias portátiles. El primero de ellos, el cual se convirtió en autentico signo identificador de los ostensorios murcianos, fue el uso del nudo de jarrón con asitas rematados en volutas, que se puede encontrar en las custodias de numerosos templos tanto parroquiales como conventuales, pudiéndose establecer tres tipos diferentes según la forma de esas asitas. Al primer grupo, al que pertenecen aquellas más antiguas, corresponden las custodias de las parroquias de San Antolín y San Andrés de Murcia, respectivamente de José Jiménez de Cisneros y de José Cutillas o Antonio Jiménez de Cisneros, así como la que Melchor Martínez Balibrea labró para parroquia de la Asunción de Moratalla. En estas tres obras, todas ellas de la década de los cuarenta las asitas aparecen mucho más limpias que en las de la segunda etapa, con unos perfiles lisos apenas interrumpidos por pequeñas volutas o por la presencia de cabezas de querubines, como en la de San Antolín, donde además sus frentes son lisos. Al segundo grupo, coincidiendo con la segunda mitad del siglo XVIII y el gran apogeo de la platería rococó, pertenecen otros muchos ostensorios, en su mayoría de Pedro Ruiz Funes y alguno de sus familiares, caso de los de las parroquias de San Miguel de Mula o del Monasterio de Santa Clara de Murcia, además de la custodia de la parroquia de San Pedro de Alcantarilla, de Antonio Grau, de la del Monasterio de Santa Verónica, de Miguel Morote Fernández, y la de la parroquia de la Asunción de Moratalla, de Juan Esbrí o alguno de esta estirpe. En ellas las asitas tienen una tendencia hacia la rocalla, lo que hace que sean mucho más exuberantes en cuanto a decoración. Un último grupo, muy residual, es el del siglo XIX, en el que hay que incluir la última obra de Pedro Ruiz Funes, la custodia del Monasterio de Santa Catalina del Monte, ya sin asitas, pero con unas guirnaldas voladas sobre hojas de acanto, que recuerda vagamente a las asitas. Otra derivación, ya mucho más tardía es la adoptada por los Senac con el uso de las asitas en la parte superior del nudo, pero tan solo unidas con el astil en su parte inferior, tal y como se aprecia en la custodia decimonónica de la parroquia de San Lorenzo de Murcia, si bien, en el Convento de San José de Caravaca, en una custodia de finales del siglo XVII, también se aprecia esta disposición. Con todo, esta idea del nudo de jarrón con asitas hay que buscarla en la platería madrileña, pues algunos ejemplos de custodias de finales del siglo XVII ya hacían uso del mismo, desde una forma simple, como en la que Juan José de Austria mandó a Mula, hoy en el Monasterio del Corpus Christi de Murcia, a la que se puede encontrar en la Iglesia de la Asunción de Pezuela de las Torres de Madrid, cuyo

nudo con asitas es muy semejante al del ostensorio mencionado del Convento de San José de Caravaca.

En muchas de las custodias murcianas de esa segunda parte del siglo XVIII se advierte igualmente el uso repetido de la base cuadrilobulada, también muy usual en las custodias madrileñas, como la que llegó a la Colegiata de San Patricio de Lorca, pero dividida en dos cuerpos, con el segundo troncocónico, con cartelas para los elementos iconográficos, y encima de éste un gollete cilíndrico que por sus dimensiones más bien adquiere apariencia de columna, a lo que contribuyen las molduras superiores e inferiores dispuestas en esta parte. Algunos de los ejemplos de estas custodias son los del Monasterio de Santa Verónica, de Miguel Morote Fernández, y el del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, de Pedro Ruiz Funes. No obstante, esa columna se mantuvo con las bases ovales que fueron también usadas por entonces, como hizo el mismo Morote para la parroquia de la Inmaculada de Javalí Nuevo, o uno de los Esbrí en la de la Asunción de Moratalla. En ellas hay que buscar el precedente más claro de la custodia de la parroquia de San Lázaro de Murcia, en la que ya si se aprecia una columna como tal, acanalada y con capitel, decorado con guirnalda y volutas, y que está íntimamente relacionada con los programas arquitectónicos neoclásicos realizados hacia finales de siglo en el templo. Columna que tuvo su continuidad en 1816 en la custodia que Ruiz Funes hizo para el Monasterio de Santa Catalina del Monte, aunque ya mucho más estilizada.

Una tercera particularidad de las custodias murcianas del siglo XVIII fue, en el caso de aquellas que tenían la base oval, su presentación con cajeamientos, muy usados por los maestros del momento, como los Funes, Esbrí y Zaradatti, hasta el punto de que trasladaron este modelo a sus cálices y copones. Ciertamente, este detalle no es exclusivo de Murcia, y se encuentra en piezas de otros lugares, como Madrid., aunque en Murcia adquirió un especial protagonismo y una definición más elocuente, al menos con ese grupo de maestros, que reiteradamente hicieron uso de ellos, como una de sus principales características. Quizás fue Zaradatti el que mejor materializó estos conocidos cajeamientos, como se ve en la custodia que hizo para la parroquia de la Purísima Concepción de Fortuna. Esta pieza también sirve de ejemplo para tratar otras dos características de la platería murciana, como el uso de la figura en el astil, tipología que tanta importancia tuvo en el sureste peninsular, particularmente en Murcia, comenzando

por la que diseñó Salzillo y ejecutó José Jiménez de Cisneros para la parroquia de San Miguel de Murcia en 1736, y que es la primera conocida realizada por un plateros murciano siguiendo este planteamiento, para la cual pudo servir de inspiración la que llegó a la cercana parroquia de San Nicolás procedente de Madrid unos años antes, concretamente en 1731. Y por otro lado, la inclusión de racimos de uvas y espigas situados sobre los rayos del sol de las custodias, que puede verse en la custodia que hizo para la catedral el valenciano Ramón Bergón, y cuya idea y disposición debió de emular Zaradatti, aunque, ello ya tuvo su precedente en la que José Jiménez de Cisneros hizo para la parroquia de San Miguel.

5. La Catedral de Murcia

El ajuar de platería que durante siglos se ha ido atesorando en la Santa Iglesia Catedral de Murcia compone indiscutiblemente la colección más relevante, variada y rica de todas aquellas que se conservan en la diócesis de Cartagena, como aún atestiguan los objetos presentes en la sacristía, en las diferentes capillas y en el museo catedralicio, consecuencia del alcance ostentando por la catedral, como centro de culto principal y modelo a seguir en el reino[614]. Todos ellos no hacen sino confirmar la importancia del arte de la platería y, en concreto, de las piezas necesarias para el culto como elementos indispensables para el desarrollo de la función litúrgica, acorde a la suntuosidad del ceremonial, que en el caso de las catedrales adquiría un papel especial[615]. Es evidente que el templo sede de la cátedra del obispo de Cartagena requiere manifestar obligatoriamente dicha categoría, valiéndose para ello del ritual en el que prevalecen los ornamentos sagrados, entre ellos de platería, como medio fundamental. En suma, esta platería constituye un verdadero documento de la catedral y de su historia[616].

Indudablemente, como ya se ha contemplado, ante esta necesidad fueron los propios prelados los responsables del esplendor del culto, fomentando el patrocinio de la platería a través de encargos y donaciones que entraron a formar parte del tesoro[617]. Su ejemplo fue seguido por los miembros del cabildo catedralicio, a quienes verdaderamente estaba atribuida tal empresa, velando por tanto por la adquisición y el mantenimiento de las piezas de platería del templo, cuya buena disposición contribuía al aumento del culto divino. Estos canónigos, a título individual, llegaron incluso a rivalizar con el obispo, demostrando el poder que tenían sobre el templo, no en vano eran los dirigentes del mismo, lo que les conducía a esta labor de patrocinio y contribución de objetos suntuarios, cuyo esplendor en el ceremonial acabaría repercutiendo sobre ellos mismos. De esta manera, la catedral constituía el órgano de representación ceremonial principal del reino,

[614] Sobre la catedral y su importancia en las ciudades, ver: A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La Catedral*. Madrid, 1993.
[615] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M. A. CASTILLO OREJA (Coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-170.
[616] J. RIVAS CARMONA, "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554.
[617] J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías catedralicias", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 479-481.

en el cual la platería dominaba la escena tanto por el valor artístico de sus obras, por la valía de su material, como por su función sagrada. Así, el objeto precioso, rico y simbólico tenía un importante papel en el templo bajo una serie de particularidades que le otorgaban una significación especial. Ello tenía a su vez una repercusión social ineludible para los eclesiásticos, quienes mediante el patrocinio de estas obras aspiraban a manifestar su estatus mayor y a alcanzar un reconocimiento que a la postre les repercutiría en su beneficio. En esta misma línea de significación, sumada a la piedad religiosa dominante en el resto de estamentos de la sociedad, el patrocinio de la platería también fue objeto de interés por la realeza, la nobleza y el pueblo en general, especialmente a través de las cofradías y hermandades, algunas de ellas presentes en la catedral. Ciertamente, la catedral ofrecía el mejor escaparate para estas dadivas, por lo que se erigió con el receptor de muchas de las donaciones realizadas por la sociedad civil.

El amplio número de ceremonias que se celebraban en la catedral, tanto en el altar mayor como en el resto de capillas, así como las continuas fiestas y procesiones ordinarias y extraordinarias, todas ellas con la oportuna pompa, tenían como consecuencia que la Fabrica debiera hacer frente a un elevado coste en el mantenimiento y la financiación de las nuevas piezas. Un esfuerzo notable no sólo a raíz de los ornamentos litúrgicos ordinarios necesarios para el culto sino también ocasionado por la adquisición de extraordinarias obras de platería que, por ser el caso de la catedral, adquirían una mayor proporción y entidad, lo que a la postre se traducía en un mayor coste económico, caso de la custodia de Antonio Pérez de Montalto para el Corpus Christi. Pero, como se ha indicado, la inversión en nuevas piezas no era el único foco de atención, dado que los gatos derivados de los desperfectos, roturas o modificaciones de los objetos preexistentes alcanzaban también una importante suma. A todo ello había que sumar las catástrofes puntuales que afectaron gravemente a la ciudad de Murcia y, en concreto, a la sacristía catedralicia. Entre ellas destacan las riadas de San Calixto y San Severo, en 1651 y 1653, narrando las crónicas que el paso del agua por el templo fue devastador, afectando especialmente a los ornamentos conservados en la sacristía[618]. Ambos sucesos fueron particularmente dramáticos, provocando en el templo a un desconcierto general, del que tardó en recuperarse. La tragedia se repitió en 1854, pero esta vez en forma de incendio,

[618] P. VILLACÍS, *Las inundaciones de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus hacendados*. Murcia, 1651.

acabando con la platería presente en el altar mayor[619]. Ante tan tristes acontecimientos, hubo generosas respuestas. Así, con las riadas del siglo XVII la Iglesia española acudió con la donación de ornamentos al templo murciano, caso del arzobispo de Toledo, el cardenal Sandoval, quien regaló un amplio abanico de textiles, mientras el Consejo de Castilla enviaba desde la Casa de la Moneda diez mil ducados destinados en exclusiva a la adquisición de ornamentos por parte de la catedral[620]. De igual modo respondieron en el siglo XIX con una ayuda generalizada de toda la Iglesia española y, en especial, de la reina Isabel II[621].

La platería del templo, dada su significación y su valía, estaba sometida a un riguroso control, nombrándose a una persona, el sacristán mayor, como encargado de custodiar los ornamentos, mantenerlos en buenas condiciones y en orden. Una importante responsabilidad que debía de cubrir con la entrega de una fianza, no en vano tenía en su poder un auténtico tesoro, que en ocasiones alcanzó la cifra de once mil reales, como los que Esteban Candel tuvo que entregar en 1801 para su nombramiento como sacristán tras la muerte de José Labalma[622]. No obstante, dicho cargo no estaba exento de problemas, como demuestra la queja que en 1652 llevaron a cabo los canónigos ante la falta de cuidado de los ornamentos del templo y la ausencia de los inventarios[623].

Si bien, en el caso concreto de la platería, su relevancia queda demostrada en la nómina de un maestro platero exclusivamente para atender todo lo vinculado al arte de la platería de la catedral. Éste asumía la responsabilidad de velar por el buen estado de los objetos de plata, garantizando su mantenimiento y limpiezas, además también podía ser el encargado de ejecutar las piezas demandadas por el templo. Dicho puesto no sólo garantizaba al designado unos ingresos importantes, más allá de su actividad en su propio negocio, sino que también le garantizaba un reconocimiento social que a la postre le generaba una mayor demanda por parte del resto de templos y de ciudadanos, puesto que lo que servía para la catedral era bueno para el resto del territorio. Todo ello hacía que fuera muy apetecible el cargo por parte de los plateros murcianos que, como en el caso

[619] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El Incendio en la Catedral de Murcia…" ob. cit., pp. 388-408.
[620] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., p. 37.
[621] I. J. GARCÍA ZAPATA, "El Incendio en la Catedral de Murcia…" ob. cit., p. 393.
[622] A.H.P.M. Not. 4223, ff. 452r y v.
[623] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 23 de Agosto de 1652, f. 147r.

de Zaradatti, no dudaron en solicitar su nombramiento exponiendo sus cualidades. Así, en 1795, el platero italiano envió una misiva a la Catedral en la que exponía porque debía de ser nombrado para tal ejercicio en sustitución de su suegro Rafael Proens, recientemente fallecido. De hecho, este fue uno de las argumentos, pues aludía que su familia política, tanto Proens como Antonio Grao, habían ostentado el cargo, a lo que sumó algunos valerosos ejemplos de sus dotes artísticas, como la custodia de la Asunción de Molina de Segura y el bronceado del altar del beato Ibernón y la lámpara para el mismo de la propia Catedral de Murcia[624]. Este memorial fue aceptado por el cabildo, que lo nombró finalmente maestro platero del templo.

Dicho puesto se desarrolló fundamentalmente durante los siglos XVII, XVIII y XIX. La débil situación del reino durante la Edad Media y parte del siglo XVI limitó la presencia del cargo, al menos de manera oficial. El Concilio de Trento y el espectacular impulso que éste dio a la platería, ocasionó la estabilidad del cargo que, con altibajos, se asentó en el templo, sucediéndose en el mismo los maestros principales de la ciudad[625].

Evidentemente, el cargo de maestro platero de la catedral hizo que fuera importante la atención de los plateros asentados en la ciudad de Murcia. Gracias a ellos se realizaron algunas importantes obras del tesoro catedralicio. Así, Antonio Mariscotti, fue autor de buena parte del aparato de platería del altar mayor. Pero no es menos cierto que muchas obras importantes, incluso las principales, se solicitaron o encargaron a maestros de fuera, de reputados centros peninsulares, sobre todo Valencia y Toledo, por sus relaciones eclesiásticas y de vecindad, aunque también de Madrid. Y, por supuesto Córdoba, por las razones de sobra conocidas. Asimismo ingresaron en el tesoro piezas italianas, de Roma y Palermo. Esto pudiera parecer en desmérito, si bien responde a una situación en realidad generalizada, como demuestran los casos de otras catedrales españolas.

5.1. La Edad Media

Dada las dificultades vividas por el Reino de Murcia durante la Edad Media, fruto de esa tierra de frontera continuamente amenazada, sumado a las grandes lagunas en cuanto a documentación se refiere, resulta complicado establecer un desarrollo del arte

[624] A.C.M. Leg. 297.

[625] Para el estudio del maestro platero en la Catedral de Murca es imprescindible el estudio del profesor Pérez Sánchez, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., pp. 427-443.

de la platería en la catedral murciana desde sus inicios[626]. Esta falta de noticias, focalizada principalmente en el periodo medieval, tan sólo comenzó a variar a partir de la segunda mitad del siglo XVI, siendo el Concilio de Trento el punto de inflexión. Es por ello, que a partir de ese momento la valoración en torno a la platería catedralicia se torna mucho más rigurosa y precisa.

Volviendo sobre los primeros compases del templo, tras la entrada de las tropas aragonesas que al mando del rey Jaime I tomaron la taifa murciana, se celebró en 1266 la primera misa, según la tradición, por parte de San Pedro Nolasco en la entonces aljama mayor de la ciudad. Ésta, como en tantas otras ciudades, se consagró como catedral bajo la advocación de Santa María, un cambio que necesitó de una adecuación del edificio y de la dotación de un repertorio de ornamentos imprescindibles para el desarrollo de la función sagrada. El primer ajuar -según indican algunas noticias que deben de cogerse con cierta cautela- fue entregado por Jaime I, tal y como ya había hecho previamente en la conversión de la mezquita de Valencia, posiblemente de su propio oratorio privado que, al ser el de un monarca, debía de estar conformado por piezas de gran valor. De esta manera, Jaime I mandó preparar el altar y adornarlo con la ropa de su capilla. También estuvieron presentes en esa primera celebración, ataviados con sus ornamentos, el obispo de Barcelona Arnan de Gurb y el obispo de Cartagena fray Pedro Gallego[627]. Tampoco sería extraño que este primer ajuar contara con algunas donaciones realizadas por el rey castellano Alfonso X el Sabio, bajo cuya autoridad se insertó el territorio reconquistado. Es más, el monarca expresó su intención de enterrarse en el templo, pasando éste por tanto a ser una capilla real, alcanzado un mayor realce que necesitaría del oportuno cuidado y de la disposición de los objetos y elementos necesarios para el servicio litúrgico a la altura de un sepulcro real.

En este sentido también hay que añadir el hecho de que los recursos económicos de la Fábrica durante los primeros siglos estuvieron enfocados a la construcción del templo, en detrimento de otras artes, donde hay que incluir la platería, que solamente dispondría

[626] Un ejemplo de esta ausencia de documentación es la perdida en el siglo XX del primer libro de inventario del tesoro catedralicio, iniciado en 1515, que hubiera permitido conocer con mayor exactitud las alhajas presentes en el templo a finales de la Edad Media.
[627] A. MERINO ÁLVAREZ, *Geografía Histórica del territorio*… ob. cit., pp. 139-140.

de las partidas dirigidas a lo exclusivamente necesario[628]. No cabe duda que la nueva catedral tuvo que disponer desde la primera celebración de al menos el repertorio mínimo para las funciones sagradas, con la suficiente dignidad y riqueza propia de su vinculación a los monarcas de Aragón y Castilla. A este primer conjunto se irían sumando las piezas realizadas en la propia ciudad por aquellos maestros judíos que por entonces controlaban el ejercicio de las artes suntuarias y decorativas, aunque, como ya se ha indicado, en cuanto al arte de la platería se refiere el desarrollo en la ciudad sería muy limitado por entonces[629]. Esta circunstancia conllevó ya desde estos primeros compases que se tuviera que acudir a otras ciudades, a lo que debe responder la presencia del cáliz gótico procedente de Valencia, el cual pudiera corresponderse con alguno de los señalados en el inventario de 1521, aunque no es descartable que perteneciera a alguna capilla privada y que se incorporara al ajuar catedralicio con posterioridad. Sus características lo encuadran perfectamente en la etapa final del gótico -un pie polilobulado y con un amplio dominio de las formas geométricas- justo cuando se acabó la obra del templo y se contaba con una mayor capacidad económica para la dotación mobiliaria, por otro lado, necesaria. A su vez, la pieza fue realizada en Valencia, como demuestra su marca, lo que confirma la dependencia de Murcia del centro levantino, como obrador de importancia cercano y, por tanto, muy oportuno para los encargos catedralicios, circunstancia que se repitió a finales de la centuria y en el siglo XVIII.

En definitiva, la posterior renovación de la platería durante la Edad Moderna, debido en gran medida a la Contrarreforma, impide conocer con mayor certeza la realidad de la platería medieval, ya que las piezas medievales fueran quedando en desuso y se emplearon para la hechura de otras nuevas.

5.2. El siglo XVI

La primera parte del siglo XVI no supuso un gran cambio con respecto a lo vivido en las décadas antecedentes. Ahora, los fondos estaban dirigidos a la configuración exterior del templo, con la construcción de la torre, la puerta de las Cadenas y la fachada principal, al tiempo que también se actuaba en la nueva sacristía, encajada dentro de la

[628] C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia*… ob. cit., pp. 87-99.
[629] C. BELDA NAVARRO, "El arte cristiano medieval en Murcia", en *Historia de la Región Murciana*, vol. IV. Murcia, 1980, p. 345.

torre, la cual se dotó con la cajonería renacentista diseñada por Jacobo Florentín, encargado de la obra, posteriormente rematada por Jerónimo Quijano[630]. Con todo, la obra de la sacristía y de su mobiliario indican la presencia de un ajuar que necesitaba de un lugar más adecuado para su conservación o, al menos, el proyecto por parte del cabildo de destinar nuevos recursos para la hechura de piezas de platería, una vez finalizadas todas las obras arquitectónicas, lo que permitiría comenzar a renovar el ajuar sacro medieval, conforme al nuevo gusto *a lo romano*, es decir, renacentista. La estabilidad del reino una vez tomada Granada en 1492 y la consecuente recuperación económica permitirían destinar importantes sumas de dinero a estos campos artísticos hasta el momento relegados a un segundo plano; por consiguiente, la nueva política de encargos asentó la presencia de un núcleo de plateros en la ciudad que al abrigo del patrocinio catedralicio fueron desarrollando su oficio, iniciando una etapa que tuvo su cota de mayor esplendor en el siglo XVIII.

Indudablemente, la renovación artística conforme a las pautas renacentistas no hubiera sido posible sin la llegada durante la primera mitad de la centuria de los obispos Martín Fernández de Angulo y Mateo Lang, ambos con un exquisito gusto cortesano fruto de su pertenencia a la nobleza, característica imprescindible para la transformación del ajuar, por entonces, presumiblemente, con un marcado cariz medieval y local.

Así queda reflejado en los primeros inventarios de alhajas y ornamentos que se conservan en el archivo catedralicio, cuya fecha de realización se encuentra en torno a comienzos del siglo XVI y en 1521. En ellos se puede apreciar como el ajuar de plata era reducido y enfocado a lo exclusivamente necesario, si bien más relevante de lo que se podía llegar a imaginar. De entre las diferentes piezas destacan cuatro cruces, una en azabache negra con un cañón de plata y las tres restantes de plata, sobresaliendo una grande sobredorada con un crucificado, que pesó veinticuatro marcos y tres onzas, y una segunda empleada para las procesiones de plata esmaltada con las armas, o supuestas armas, según indica el inventario, del obispo don Nicolás, debiendo corresponderse con Nicolás de Aguilar, prelado entre 1361 y 1367. A esta pieza medieval hay que añadir otras del mismo periodo, a saber, un cáliz dorado con unos esmaltes con las armas del obispo

[630] E. GÓMEZ PIÑOL, "Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la Catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 29, nº 1-2 (1970-1971), pp. 9-60.

don Fernando, posiblemente Fernando de Pedrosa, mitrado desde 1383 hasta 1402, y un portapaz con las imágenes de un crucificado y otras más pequeñas a su alrededor, nuevamente con las armas del citado prelado, el cual fue desecho para hacerlo nuevamente[631]. Evidentemente, ambos prelados hicieron una importante aportación, sin duda orientada a remediar la lamentable situación de la sacristía durante las primeras décadas del templo.

A estas piezas hay que sumar otras más recientes incorporadas a caballo entre el siglo XV y el siglo XVI, gracias a las donaciones de diferentes miembros del clero, a los que también la propia fábrica pudo haber comprado las piezas tras su muerte. Entre ellos destaca la figura del arcediano de Lorca, Juan de Villagómez, que dejó dos pectorales de plata, desechos para hacer unas ampolletas, y Juan de Brondevilla, a quien se refieren una custodia grande y dorada y un cáliz dorado con sus armas, piezas que quizás provenían de su capilla privada, muy rica en platería, como se verá en la visita del prelado Sancho Dávila.

Varios cálices más, la mayoría esmaltados, uno de ellos para la misa diaria y otro procedente del templo de San Juan de Beniaján, custodias, candeleros, cajas, cetros y piezas menores, completaban el ajuar en 1521, demostrado como la apertura del reino tras la toma de Granada y la fábrica catedralicia iniciaban un nuevo periodo de dotación y renovación de los ornamentos para el culto. Un hecho que tiene su mejor testimonio en un nuevo portapaz con la imagen de Cristo crucificado que se realizó a la romana, tal como quedó señalado en el inventario. Esta pequeña obra, de dos marcos y dos onzas de peso, pudo realizarse en la propia ciudad. Esto puede suponerse en razón de que para entonces había ya unos plateros establecidos en la ciudad, produciendo y trabajando para satisfacer la demanda de la misma catedral, entre los cuales estaría un maestro de apellido Valdivieso, que en 1534 recibió mil noventa y nueve maravedís por la hechura de dos pares de ciriales de plata y por otros trabajos de aderezo que hizo en cetros y ampollas[632]. Incluso fueron llegando plateros de fuera, como Miguel de Vera.

[631] A.C.M. ARM. Caj. 24, Libro 81, Expediente 15. Inventario antiguo de las alhajas y ornamentos de la Sacristia de esta Santa Iglesia de Cartagena, s.f.
[632] A.C.M. ARM. Caj. 4, Libro 07, Cuentas de Fábrica 1534-1573 (1534), f. 4r.

Con este panorama se llegó al último cuarto del siglo XVI, cuando los cambios surgidos en Trento iban a marcar definitivamente el desarrollo de la platería, ampliando las variedad de piezas, el número y la calidad de las mismas, dado el valor simbólico que adquirieron, en especial por la importancia que el concilio dio a la Eucaristía, la cual necesitaba de las adecuadas obras de platería para su desarrollo. Evidentemente, uno de los capítulos principales de la Contrarreforma fue el artístico, dado que el arte sirvió como manifestación de estos nuevos propósitos[633]. No obstante, la aplicación de la Contrarreforma tuvo una evolución o un ritmo propio dependiendo del territorio, aunque inexorablemente sus indicaciones, espirituales y materiales, alcanzaron con éxito todo el orbe católico[634].

En el caso concreto del Reino de Murcia, lo cierto es que, tras la Reconquista y la toma de Granada, a comienzos del siglo XVI, se inició una etapa de paz y de prosperidad económica y social que en un corto plazo de tiempo se materializó a través de grandes proyectos artísticos, que tuvieron su exponente principal en las obras de la catedral. En ellas se hizo evidente la apertura del territorio a través de la llegada de artistas foráneos, caso de Jacopo Florentín, y de las nuevas ideas clasicistas[635]. La Contrarreforma no hizo más que potenciar estas actuaciones, culminarlas e iniciar otras nuevas, y promover otros aspectos enfocados al culto que hasta entonces no habían contado con la atención necesaria. Si bien, el siglo XVII tuvo un desarrolló desigual, como consecuencia de las catástrofes naturales que mermaron los recursos del reino[636].

Los primeros pasos de la Contrarreforma en Murcia se dieron por cuenta del obispo Jerónimo Manrique de Lara, quien rigió la diócesis entre 1583 y 1590, periodo durante el cual realizó un importante sínodo diocesano, reflejó de la decisiva acción pastoral de los prelados, tan característicamente ligada a Trento[637]. Para entonces ya se advierte un

---

633 W. WEISBACH, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942.

634 M. PIGOZZI, "Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento. La pittura devozionale a Bologna da Bartolomeo Passerotti ai Carracci a Francesco Cavazzoni", en M. PIGOZZI (Coord.), *Il Concilio di Trento e le Arti, 1563-2013*. Bologna, 2015, pp. 7-51.

635 C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, pp. 99-196.

636 Acerca del impacto de la Contrarreforma en la ciudad de Murcia, ver: J. NADAL INIESTA, *Arte y Contrarreforma*… ob. cit.

637 A. IRIGOYEN LÓPEZ y J. J. GARCÍA HOURCADE, *Constituciones sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583. (Sínodo del Obispo D. Jerónimo Manrique de Lara)*. Murcia, 2005.

interés por la platería del templo. Si bien es cierto que durante los años anteriores ya hubo un mínimo interés por la imagen de la platería del templo, como reflejan diversos pagos a favor de Juan García, encargado de limpiar la custodia, y a Bernardo Muñoz, que limpió y aderezó diversas piezas e hizo unos candeleros de plata[638]. Con todo, no solo se mantenían las ya existentes o se hacían algunas cosas nuevas, ya que también se compraban otras, como una copa de plata imperial que se adquirió por valor de treinta y cuatro mil setecientos catorce maravedís para el Jueves Santo, lo que demuestra la necesidad de adquirir nuevas piezas para las celebraciones principales del calendario litúrgico[639]. También se ejecutó por entonces una cruz de altar por valor de treinta mil maravedís. Más evidente se hace este incremento en el inventario confeccionado en 1585 por Francisco Núñez, sacristán mayor del templo. En él se puede ver como la catedral contaba ya con una dotación mínima pero suficiente para cubrir las necesidades diarias, al tiempo que se habían añadido otras piezas más singulares, como un báculo nuevo de plata sobredorada, un relicario que dio el fabriquero Pedro García, una copa adquirida en la almoneda del marqués de los Vélez y una cruz grande de plata sobredorada que dio el mismo marqués[640].

A pesar de ello, la Contrarreforma tuvo como figura fundamental en Murcia al obispo Sancho Dávila, presente desde 1591 hasta 1660, nueve años de profunda actividad en todos los campos. Al poco de llegar hizo una exhaustiva visita a la diócesis, puso en marcha el seminario de San Fulgencio y promocionó el culto a las reliquias, sobre todo de los santos locales, culminando este aspecto con la llegada de las reliquias de Santa Florentina y San Fulgencio en 1594, colocadas en la capilla mayor. En definitiva, tres hechos que demuestran su personalidad claramente reformista y en consonancia con los cánones conciliares[641]. En el plano artístico mostró una enorme preocupación por adaptar la catedral a las nuevas normas, configurando el templo como un espacio eucarístico que necesitaba de una disposición esencial para el sacrificio de Cristo[642].

---

638 A.C.M. ARM. Caj. 4, Libro 07, Cuentas de Fábrica 1534-1573 (1573), ff. 230v; 231r; 244r.
639 A.C.M. ARM. Caj. 4, Libro 07, Cuentas de Fábrica 1534-1573 (1573), f. 245r.
640 A.C.M. ARM. Caj. 24, Libro 81, Expediente 4. Inventario de la sacristía (1585), s.f.
641 F. CANDEL CRESPO, *Un obispo postridentino: Don Sancho Davila y Toledo (1546-1625)*. Ávila, 1968.
642 G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio eucarístico", en M. CALVO DOMÍNGUEZ (Coord.), *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domines*. Ourense, 2005, pp. 47-58.

La renovación litúrgica tras la Contrarreforma centró la atención del culto en el altar mayor, enriqueciéndose desde ese momento con numerosas piezas de plata, destinadas a significar la magnificencia del culto de la eucaristía[643]. La importancia dada al mismo incidió directamente sobre la platería y su producción[644]. La celebración de la misa, la reserva y la exposición del Santísimo tuvieron consecuencias sobre el repertorio de platería de los templos, que desde ese momento incrementaron notablemente sus ornamentos para cumplir adecuadamente con las funciones, si cabe, aún más en el caso de las catedrales, que como reflejo y modelo de toda la diócesis debían de liderar esta acción[645]. Por ello, se iniciaron diversos proyectos para renovar el escenario del sacrificio, dentro de los cuales la platería tomó una notable presencia en el altar, a través de sagrarios, gradas, frontales, custodias, cruces y lámparas, entre otras, llevándose a cabo una acumulación sin precedentes[646].

En el caso de la catedral de Murcia este hecho se hizo más evidente durante la última década de la centuria, coincidiendo con la etapa de Sancho Dávila. Su llegada propició el impulso definitivo al espíritu contrarreformista en la diócesis de Cartagena. Así, entre otras acciones, y siguiendo las premisas tridentinas, incluyó dentro de sus visitas la del propio templo principal de la diócesis, para verificar su estado e indicar las correcciones necesarias. Éstas fueron especialmente llamativas en lo relativo al ajuar catedralicio, pues debía de velar por el cuidado y decoro de los ornamentos y demás objetos vinculados al culto, dado el papel especial que Trento les otorgó como medio de dignificar la liturgia y atracción para los fieles. Por ello ordenó que se engastara la cruz pectoral que tiene la reliquia del Lignum Crucis para la ceremonia de Viernes Santo; que se realizaran unas camisillas para cubrir todos los cálices; la hechura de cuatro candeleros siguiendo las dimensiones de los dos presentes en el altar mayor; que se haga una nueva custodia para la Minerva con la vieja del mismo fin; una jarra de plata para bautizar para así sustituir a

643 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 3 (1991), pp. 43-52.

644 F. J. MOTALVO MARTÍN, "El Concilio de Trento, la Eucaristía y la Platería", en *Concilio de Trento: innovar en la tradición, historia, teología y proyección*. Madrid, 2016, pp. 411-422.

645 J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en la platería catedralicia", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536.

646 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "La platería en las catedrales: del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-504.

la que había de barro. Completaban estos mandamientos diversos reparos en los ternos y la elección de entre los diferentes pontificales de las piezas necesarias para hacer uno completo y que los restos se deshagan[647].

Junto a estas indicaciones destaca la hechura de otra custodia nueva para el Corpus, efectuada con la copa de plata dorada y labrada con esmalte azul que se había adquirido en la almoneda del tercer marqués de los Vélez, Pedro Fajardo y Córdoba. Este mandato reflejaba la preocupación del prelado por el adecuado culto al Santísimo Sacramento, que precisaba de la oportuna y pertinente custodia para la procesión del Corpus. De esta manera, se emplearon diversas piezas viejas o en desuso para materializar la nueva custodia, de entre las cuales se encontraban cuatro platos medianos, un vaso dorad redondo con tres piezas y dos asas y sus sobrecopas con una cruz encima, todo ello dado por el canónigo penitenciario Alonso de Valdivieso, además de otras piezas menudas[648]. Fue así como el cabildo hizo frente a las indicaciones del obispo, que había comprometido a los canónigos al donar al templo unas opulentas andas de plata a modo de templete abierto para llevar la custodia que, evidentemente, ya no podía ser la vieja. Éstas tenían un peso de ciento cinco marcos y fueron realizadas en Valencia alcanzando un coste de once mil cuatrocientos treinta y siete reales, los cuales se pagaron con una importante limosna, a saber, la de Sancho Dávila, y con dinero de la fábrica de Chinchilla[649]. Probablemente la custodia también se llevaría a cabo en la ciudad levantina, al igual que las andas.

La generosa actitud del prelado no solo se redujo a las andas, ya que una relación de 1607 enumera los diferentes ornamentos que legó Sancho Dávila al templo, entre ellos: un terno de tela de oro y plata carmesí, un frontal de tela de plata con las insignias del Sacramento y las armas de la Iglesia y del obispo, cuatro candeleros de plata medianos con las armas del obispo en los pies, dos relicarios de plata blanca con reliquias de San Esteban y San Cirilo y otros santos con sus vidrieras y armas del obispo con sus fundas de tafetán carmesí y los relicarios con cruces por remate, una cruz de ébano con incrustaciones de bronce dorado y dos remates de plata blanca con seis botones de cristal y dos piedras engastadas, una cruz de madera grande con una cruz de plata dorada en

[647] A.C.M. ARM. Caj. 12, Libro 29, Indicaciones a la fábrica de la sacristía (1592), ff. 24r y v.
[648] A.C.M. ARM. Caj. 12, Libro 29, Plata que queda tras usarse en custodia (1595), f. 26r.
[649] A.C.M. ARM. Caj. 12, Libro 29, Plata añadida (1596), ff. 28r a 29v.

medio con cinco piedras de colores en ella, una arquita de plata enrejada y por dentro de forrada de terciopelo carmesí con unas cartones de plata que ha de remate con una cruz encima y un viril, una arquita de plata dorada para reliquias con sus armas y, finalmente las andas ya citadas, de plata con cuatro columnas estriadas con sus almas de madera, con sus cartelas en cinco manzanas de plata huecas y veinte campanitas de plata y ocho almohadadas de damasco carmesí con cintas amarillas y ocho horquillas[650].

5.3. El siglo XVII

Aunque durante el siglo XVI hubo un incremento sustancial en el ajuar catedralicio, lo cierto es que éste se acentuó en el transcurso del siglo XVII, con la ampliación del número de piezas y la relevancia artística de las mismas. Ello es fácilmente demostrable al comparar las relaciones de alhajas de finales de siglo XVI, como el citado inventario de 1585, con los elaborados en la siguiente centuria, caso de los inventarios de 1653 y 1690, mucho más extensos, incluso a pesar de las perdidas provocadas por las riadas de mediados de siglo. Fenómenos naturales que por otro lado también incidieron en el desarrollo de la platería del templo, al tener el cabildo que destinar la mayoría de los fondos a cosas más urgentes, aunque a continuación también hubiera que recuperar el esplendor del ajuar con nuevos encargos. Así, durante el siglo XVII el Reino de Murcia, y por tanto la diócesis, vivió un periodo de grandes contrastes. La Contrarreforma fue ganando terreno, principalmente en los episcopados de los obispos Dávila y Trejo, a pesar de las reticencias del propio cabildo, que veía amenazado su poder[651]. Sin embargo, este impulso inicial se estancó a partir de los años treinta, cuando el reino entró en una profunda crisis económica y social, que tuvo su pico de mayor incidencia en la famosa riada de 1651, hecho, que como ya se ha mencionado, afectó al ajuar de la sacristía de la catedral. Una vez que la situación se normalizó, el cabildo dispuso lo necesario para recuperar el esplendor perdido, y aconsejado por el chantre Juan Lucas y su sobrino, el canónigo Tomás Lucas, entró en contacto con Montalto, que en 1674 se encontraba ya en Murcia dejando unos blandones encargados por el primero, justo también en el año en el

[650] A.C.M. ARM. Caj. 12, Libro 29, Ornamentos que dio el obispo Sancho Dávila (1607), s.f.

[651] A. IRIGOYEN LÓPEZ y J. J. GARCÍA HOURCADE, "Aplicaciones Tridentinas: la Visita del obispo Sancho Dávila al cabildo de la catedral de Murcia (1592)". *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* nº 22 (2002), pp. 11-22.

que el canónigo había fallecido, legando en su testamento una porción para que la fábrica conformara una custodia conforme a la plata que tenía en su casa.

La estela iniciada por Sancho Dávila fue continuada por el obispo Trejo[652], así como por el cabildo catedralicio, que lideró el patrocinio de nuevas piezas de platería que se hacían necesarias para el culto divino, así como el mantenimiento de las ya presentes. Si bien, los fondos siempre se advertían escasos para emprender estas realizaciones, por lo que se optaba por emplear la plata vieja desechada de otros objetos en desuso o en mal estado, como se hizo en 1622, año en el que el maestro racionero Móstoles anunció en cabildo como los candeleros de las reliquias se encontraban en muy mal estado, faltándoles muchas piezas que debían de realizarse nuevamente, y que para ello había muchas piezas de plata que no estaban en uso y se podían emplear. Concretamente se refería a una cruz vieja a la que le faltaban algunos elementos, la cual según él podía emplearse para los candeleros mientras que el cabildo podía usar otra mucho más nueva que tenía. Al respecto, los canónigos indicaron al racionero que se llevaran a cabo los candeleros y que la cruz vieja se renovase para servir de nuevo[653]. Años más tarde, en 1630, se desembolsó una cuantiosa cifra con motivo de la hechura y de la plata de los nuevos ciriales que el famoso platero Juan Bautista Herrera realizó en sustitución de los viejos, que se entregaron para ello junto al copón que se empleaba para las comuniones, un relicario y una custodia antigua que estaba en la capilla del Santísimo. Ese mismo año también se destinaron mil setecientos reales en la hechura por parte de Miguel Enciso de varios portapaces de plata y oro, entre ellos el de la Inmaculada, que, como en el caso anterior venían a sustituir los viejos, empleados para la nueva obra junto a un hisopo y piezas menudas[654]. Estos ejemplos demuestran como había un interés por renovar el ajuar y que no había ningún tipo de reparo en entregar para ello las piezas viejas. Igualmente, se hace evidente como la exaltación inmaculista liderada por Trejo, que tiene su mayor

[652] Sobre el obispo Trejo y la Contrarreforma en Murcia, véase: J. NADAL INIESTA, "Fray Antonio de Trejo: el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2009, pp. s.n.; J. NADAL INIESTA, "La repercusión del Concilio de Trento en la Capilla Mayor de la Catedral durante el siglo XVII", en M. GRIÑÁN MONTEALEGRE y N. GARCÍA PÉREZ (Coords.), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia, 2015, pp. 197-211.
[653] A.C.M. Caj. 11, Libro 13, Acta Capitular de 16 de Septiembre de 1622, f. 58v.
[654] A.C.M. Caj. 203, Libro 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621 (1630), s.f.

hito en el trascoro del templo, alcanzó también su desarrollo en la platería[655]. El portapaz, destinado a resaltar el culto mariano, está configurado como un retablo de un solo cuerpo con columnas de orden toscano y frontón, un esquema simple que responde a los modelos escurialenses que por entonces también alcanzaron la platería. Este portapaz da bien el tono de los encargos de platería de su tiempo, lo mismo que una cruz procesional, de sobrio diseño geométrico que todavía se conserva y se sigue utilizando en las ceremonias catedralicias.

A estas piezas hay que añadir un relicario con la forma de la cruz de Caravaca realizado en plata con la cartela del INRI, la imagen de la Virgen y la calavera de los pies en plata sobredorada. Una obra sencilla que refleja la devoción del culto a la Vera Cruz en todo el territorio, y que ha sido vinculada a alguno de los talleres locales, por lo que bien pudiera ser obra de los artistas activos en el templo por entonces. También de Murcia o de otros obradores cercanos procedieron diferentes cálices que responden a las características comunes en la platería del siglo XVII, marcados por el dominio de las formas geométricas, la pureza de las mismas y la decoración limitada a espejos ovales esmaltados y el picado de lustre. Frente a estos cálices más comunes, en los que predomina más el sentido de la pieza como elemento funcional que como objeto artístico, sobresale un cáliz confeccionado en filigrana, técnica que escapaba de las manos de los plateros locales, por lo que se ha adscrito a un taller castellano. Esta primera etapa de renovación y actualización del ajuar catedralicio culminó en 1650 con la hechura de dos coronas de oro para la Virgen de la Arrixaca y para el Niño, en cuya confección colaboró también el obispo Zarzosa con quinientos reales[656]. Algunos años antes la devoción del cabildo murciano por la Virgen de la Arrixaca -que durante el siglo XVII participó en multitud de procesión extraordinarias con motivo de rogativas para pedir agua- llevó que en 1631 el propio cabildo acordara ofrecer una lámpara de plata para iluminar perpetuamente, financiada con la hacienda y renta del propio cabildo, que también decidió que se comprase una propiedad para garantizar la presencia de aceite perpetuamente[657].

---

[655] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Antonio de Trejo, obispo de Murcia: ejemplo de personalidad contrarreformista", en G. RAMALLO ASENSIO (Coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa barroco católica*. Murcia, 2010, pp. 549-568.

[656] A.C.M. Caj. 14, Libro 18, Acta Capitular de 13 de Diciembre de 1650, f. 412v.

[657] A.C.M. Caj. 12, Libro 15, Acta Capitular de 28 de Noviembre de 1631, ff. 82v y 83r y 2 de Diciembre de 1631, ff. 83v y 84r.

Que el 1631 fue un año importante para la platería del templo queda demostrado con una nueva pieza que aumentó el tesoro catedralicio, un pequeño cofre de plata labrada donde iba custodiada la reliquia del beato Hibernón[658]. Finalmente, dos bolsones de terciopelo carmesí con treinta y tres monedas de plata, con las armas de la Iglesia de una parte y con la imagen de San Fulgencio por otra, fueron regaladas por el canónigo de Toledo Cristóbal de la Cámara[659].

Obispos y canónigos velaban porque el templo contara con los ornamentos necesarios para el culto divino, en la mayoría de los casos por obligación o devoción y en otros por intereses personales que se traducían en donaciones de mayor o menor importancia, tal y como ya se ha tratado[660]. De un modo u otro, lo cierto es que durante las primeras décadas de la centuria aumentó el número de piezas de platería, así como el de textiles y otros ornamentos necesarios para el culto divino, a pesar de que el tesorero advirtiera en 1645 la precariedad de los objetos sagrados de la sacristía. Con todo, los canónigos ya fueron demostrando un creciente celo por las piezas de platería, como demuestran diferentes advertencias que realizaron a lo largo de todo el siglo. Por ejemplo, en 1611, el cabildo acordó que el canónigo provisor Alonso Rodríguez Navarro dispusiera un mandamiento con censuras para que no se prestaran los ornamentos, incluidos los de plata, para el uso en otros templos sin la autorización previa del cabildo[661]. Una regla que se repitió en numerosas ocasiones, y que a pesar de su claridad no se cumplió estrictamente, incluso se llegaron a hacer algunas concesiones, atendiendo las peticiones de otros templos, caso del cáliz de plata que en 1613 dieron a los Padres Descalzos de Murcia[662]. Uno de los demandas más señalados acaeció en 1645, cuando se recibió una demanda por parte de la Iglesia de Santa María de Cartagena en la que solicitaba alguna alhaja para su sacristía. Los comisarios encargados de hacer ese año el inventario de la sacristía declararon que no había cosas que poder dar a esta iglesia, porque o hacían falta o no estaban decentes. Así, el cabildo decidió contribuir con la confección de tres casullas con sus manípulos, estolas y cíngulos, bolsas de corporales y paños para los cálices,

[658] A.C.M. Caj. 12, Libro 15, Acta Capitular de 13 de Mayo de 1631, ff. 21v y 22r.
[659] A.C.M. Caj. 10, Libro 12, Acta Capitular de 21 de Julio de 1620, f. 366v.
[660] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 19 de Julio de 1673, f. 225v.
[661] A.C.M. Caj. 9, Libro 11, Acta Capitular de 9 de Agosto de 1611, f. 114r.
[662] A.C.M. Caj. 9, Libro 11, Acta Capitular de 17 de Febrero de 1613, f. 260v.

entregándolas un año después por mano del canónigo Juan Lucas Alemán al presbítero Juan Garre[663].

La preocupación por la presencia de los ornamentos en la sacristía llevó aparejado el incremento de inventarios de forma continuada, como método de control de las alhajas del templo. Empero, los problemas se daban igualmente en ocasiones puntuales, como en 1612, cuando se llamó la atención acerca de unos blandones de plata que se habían perdido durante la etapa del fabriquero Villacís, quien entregó su herencia para cubrir la perdida y que la fábrica quedara satisfecha, tal y como indicó el canónigo doctoral Obredon[664]. Sin embargo, la mayor muestra de responsabilidad por parte del cabildo fue la creación del cargo de maestro platero de la catedral[665]. Dicho oficio tenía como obligación atender las necesidades del ajuar litúrgico del templo más importante de la diócesis, en cuanto a platería y metales se refiere, lo que le confería una posición singular en todo el reino. Así, esta figura era un referente para el resto de plateros, al tiempo que le aseguraba a su titular un cuantía estable anual, un reconocimiento artístico y un posicionamiento social determinante en el impulso de su profesión.

El escaso desarrollo del arte de la platería en Murcia durante la Edad Media y gran parte del siglo XVI hizo innecesario el establecimiento de este cargo en la catedral, hasta que con la Contrarreforma y la acumulación de objetos se hizo indispensable para garantizar el optimo estado de las alhajas. Por ello, desde los primeros años del siglo XVII se registran ya en los libros de cuentas una serie de pagos anuales a diferentes plateros por la realización de ciertas funciones, como son el mantenimiento, aderezo, limpieza y montaje de los objetos suntuarios. Tres fueron los maestros principales que ostentaron este cargo durante un tiempo prologando en el transcurso de la primera mitad de la centuria, Alonso Cordero, Miguel de Enciso y Juan Bautista Herrera. El primero de ellos había alcanzado una posición significativa en el reino durante estos primeros años, no solo con sus trabajos de platería realizados por todo el reino, sino también por otros negocios que atendía, como el comercio de esclavos. Sin duda, estos hechos tuvieron que

[663] A.C.M. Caj. 13, Libro 17, Acta Capitular de 13 de octubre de 1645, f. 74r y v y 15 de mayo de 1646, f. 139r.
[664] A.C.M. Caj. 9, Libro 11, Acta Capitular de 25 de Diciembre de 1612, f. 207v y 208r.
[665] Para el estudio del maestro platero de la Catedral de Murcia, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., pp. 427-443.

incidir en la decisión del cabildo para que depositaran su confianza en él. De este modo, hasta 1605 aparece su nombre en las cuentas, destacando los diecisiete mil maravedís que percibió en 1601 por limpiar toda la plata del templo[666]. Sus continuas ausencias de la ciudad llevado por los negocios de Oran le harían perder el cargo, aunque su nombre volvió a salir bastantes años después, en 1623, cuando el deán alertó que el maestro Villacís le había entregado a Cordero los blandones de plata del templo para que los aderezara, y que éste no los había devuelto, quizás los mismos que en 1612 se había perdido[667].

Su estela la continuó Miguel de Enciso, otro de los nombres más sonados en el panorama artístico del reino, como acreditan diferentes contratos que firmó para la hechura de diversas piezas en la ciudad de Murcia. Para la catedral comenzó a trabajar en 1608, manteniéndose vinculado a ella, salvo excepciones puntuales, hasta 1631, año en el que tuvo una riña con el vecino de la ciudad Diego Duarte, hecho que marcó su decadencia. Durante este tiempo no sólo garantizó el adecuado estado de las alhajas sino que también realizó otras piezas, como los portapaces ya citados, destacando el de la Inmaculada. En otras ocasiones, el cabildo tuvo que apremiarle para que finalizara algunas de las tareas encomendadas, como en 1612 cuando se le preguntó acerca del coste que tendría la hechura de la cubierta del vaso que deshizo Antonio del Prado, y qué peso tenían un incensario e hisopo que estaban a su cargo[668]. Dos años más tardes, volvían a cuestionarse por el incensario y el hisopo, mientras que en 1617 se le urgió a finalizar dos cetros que desde hace tiempo tenia en su poder[669].

Completa esta triada de grandes plateros Juan Bautista Herrera, con quien se repitió el mismo patrón que con Cordero y Enciso, ya que Herrera era otro platero de reconocido prestigio, si cabe aún más, pues llegó procedente de Córdoba, atraído por los encargos que tuvo desde Murcia y Lorca, destacando el tabernáculo y las andas de plata que el Concejo hizo para la Virgen de la Arrixaca en 1628. Una importante actividad que le hizo establecerse definitivamente en el reino, entablando contacto con la catedral con la hechura de los ciriales de 1630. No obstante, un año más tarde volvió a trabajar para el

[666] A.C.M. Caj. 203, Libro 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621 (1601), s.f.
[667] A.C.M. Caj. 11, Libro 13, Acta Capitular de 14 de Noviembre de 1623, f. 134v.
[668] A.C.M. Caj. 9, Libro 11, Acta Capitular de 31 de Julio de 1612, f. 208r y v.
[669] A.C.M. Caj. 10, Libro 12, Acta Capitular de 2 de Marzo de 1617, f. 68v.

templo con el aderezo del hisopo grande que estaba quebrado, la misma operación con un cetro en un estado similar y otras intervenciones en una campanilla, un hisopo pequeño y una naveta[670]. Estos trabajos le posicionaron para la nominación como platero oficial desde 1637 hasta mediados de siglo, periodo durante el cual limpió regularmente la plata y realizó otras piezas menudas, como en 1638, cuando cobró más de once mil maravedís por la hechura de dos campanillas, otra campaña para el altar mayor y doce sortijas, más la limpiezas de las andas[671].

Cordero, Enciso y Herrera no fueron los únicos que desempeñaron el oficio en estas décadas, ya que entre ellos hubo otros plateros que puntualmente trabajaron para la catedral, tanto en la limpieza de la plata como en la confección de piezas. En 1607 recibieron cinco mil maravedís Ginés y Roque Muñoz por limpiar las lámparas de plata, aderezar los cetros y otras cosas de la sacristía[672]. En 1613 aparece el nombre de José Guerrero, encargado de la hechura de un incensario[673]. Años más tarde Francisco de Torres aderezó unas vinajeras por ocho reales[674]. En la década de los treinta se hicieron presentes otros artistas como Juan Bautista Jiménez y Bartolomé Mingranel, quienes continuaron realizando trabajos de escasa consideración, caso de la soldadura de los frascos para el oleo y el crisma, renovar los portapaces y hacer un viril[675].

Diversos acontecimientos acaecidos a mediados de la centuria marcaron el desarrollo de la platería del templo durante la segunda mitad del siglo XVII. En 1648 la peste alcanzó el reino diezmando ferozmente la población, sembrando de penuria y lamento todo el territorio. Si bien, a pesar de la gravedad de esta epidemia, mucho mayor impacto -en especial sobre los ornamentos sagrados- tuvieron las grandes riadas de San Calixto y San Severo, respectivamente en 1651 y 1653, sobre la ciudad de Murcia. Las actas capitulares recogen con gran detalle la complicada situación que vivió la ciudad y la catedral como consecuencia de las inundaciones que anegaron casi toda la urbe, dejando asoladas la huerta, los graneros, las viviendas y los edificios públicos, como la

[670] A.C.M. Caj. 201, Libro 493, Cuentas de Fábrica 1631 (1631), f. 111r.
[671] A.C.M. Caj. 204, Libro 504, Cuentas de Fábrica 1627-1657 (1638), s.f.
[672] A.C.M. Caj. 203, Libro 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621 (1607), s.f.
[673] A.C.M. Caj. 203, Libro 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621 (1613), s.f.
[674] A.C.M. Caj. 203, Libro 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621 (1619), s.f.
[675] A.C.M. Caj. 204, Libro 504, Cuentas de Fábrica 1627-1657 (1634), s.f.

catedral, dado que el agua "arrebato cuanto había en la Iglesia"[676]. Ésta quedó llena de agua durante varias semanas, en las cuales no se pudo acceder, tal y como relató el canónigo Juan Payán: "… en muchos días no se podra abitar ni asistir en ella, assi por los graves dañoso grandes que a recibido en sus edificios, coro y sacristia"[677]. Por ello, tuvo que habilitarse un lugar temporal apto para la celebración de los oficios y de los cabildos, escogiéndose la torre por la altura que les salvaguardaba del agua[678]. No obstante, reflejo de lo vivido son las peticiones de los canónigos para salir de la ciudad ante el temor que tenían por sus vidas, pues es de suponer que vándalos y enfermedades dominaron las calles durante este tiempo[679]. También se hizo una invitación por parte de la ciudad de Cartagena para acoger a los canónigos, disponiendo para ellos las mejores casas a su servicio, aunque no se llegó a dar tal situación[680].

La fuerza del agua y el barro generado tuvo que afectar irremediablemente a los ornamentos de la sacristía, haciéndolos desaparecer o dañándolos en los mejores casos, como sucedió con la custodia del corpus, dado que al poco tiempo, por su importancia y significado, tuvo que ser reparada por el maestro Juan de Ribera[681]. Evidentemente los textiles se llevaron la peor parte, dada la fragilidad de la seda y el terciopelo, de ahí que las primeras partidas posibles fueran para la confección de capas, casullas y otras prendas de tafetán[682]. Así lo confirma la imponente cantidad de varas de damasco, galón de oro fino y de rico brocado que envió el arzobispo de Toledo, cardenal Sandoval, para socorrer al templo[683]. Sin embargo, los esfuerzos más relevantes de la Fábrica, como es lógico, estuvieron destinados a reparar los daños más graves del templo, una empresa sumamente elevada que hizo necesaria la rápida inyección de cuantiosas sumas de dinero para poder enfrentarse a las obras de reparación, especialmente en el coro, y a la limpieza de las naves y capillas[684]. Incluso, hubo que nombrar comisarios para acudir a la corte y pedir

[676] J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad*… ob. cit., p. 41.
[677] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 19 de octubre de 1651, f. 5r.
[678] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 18 de octubre de 1651, f. 1v.
[679] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 19 de octubre de 1651, f. 5r y v.
[680] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 23 de octubre de 1651, f. 10r y v.
[681] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., p. 351.
[682] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 18 de febrero de 1652, f. 250v.
[683] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 36-37.
[684] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 19 de octubre de 1651, f. 6v.

socorro al rey, quien al poco tiempo envió diez mil ducados de ayuda[685]. El panorama debió de ser tan complejo que hasta pasados dos meses no se encargó al fabriquero mayor un estudio de los daños ocasionados en la sacristía[686], y hasta los cuatro, es decir, febrero de 1652, no se volvió a situar el Santísimo Sacramento en la capilla mayor, tras un solemne traslado[687].

Poco debió de mejorar el estado del templo en los siguientes meses a tenor de la queja elevada por el canónigo Francisco Verdín, refiriendo que había numerosas incidencias en los ornamentos y altares de la sacristía, responsabilizando a los sacristanes del poco cuidado y asistencia que tenían. Si bien lo más importante era la demanda que hacía para elaborar un nuevo inventario que reflejara el verdadero estado de las alhajas de plata y del resto de ornamentos tras la inundación, tarea que fue encargada al tesorero y al canónigo Diego Riquelme[688]. Casi un año después se volvió a solicitar al chantre Juan Lucas y al racionero Felipe Tobías que hicieran el inventario de plata, ornamentos y reliquias, más si cabe tras contravenir el sacristán las ordenes de no prestar nada sin permiso, dado que había dejado a Santa Isabel el palio del templo, por lo que fue multado con cincuenta reales[689].

Cuando la situación volvía a la normalidad una nueva riada a finales de 1653 amenazaba con inundar la ciudad[690]. No obstante, en esta ocasión con consecuencias mucho menos dramáticas, en parte por las medidas que el canónigo Diego Reynos propuso al cabildo, entre ellas las de subir los ornamentos de la sacristía a la torre,

[685] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 11 de diciembre de 1651, f. 29r.
[686] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 29 de diciembre de 1651, f. 38v.
[687] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 23 de enero de 1652, f. 49v.
[688] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 23 de agosto de 1652, f. 147r.
[689] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 18 de abril de 1653, s. n. Los problemas con el sacristán continuaron repitiéndose durante un tiempo, quizás como consecuencia indirecta de la situación que vivía el templo. No hay que olvidar que aún en 1653 el tesorero puso en aviso que las reliquias de los patrones no estaban decentemente dispuestas, además no tenían luces, por cuanto los oficios seguían aún en la capilla de los Vélez y no en la capilla mayor donde se encontraban las reliquias. Así, el sacristán no hizo entrega de las finanzas que se le requerían para ocupar el cargo, mostrando desafección por su trabajo, y a pesar de las ásperas demostraciones del cabildo, no atendió a sus ocupaciones, llegando incluso a responde de formar alterada, por lo que se acordó su despido y el nombramiento de Fulgencio Hidalgo como nuevo sacristán mayor, véase: A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 2 de mayo de 1653, f. 290r, Acta Capitular de 9 de septiembre de 1653, f. 365r y Acta Capitular de 17 de septiembre de 1653, f. 373v y r.
[690] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 7 de julio de 1653, f. 401r.

asegurando ésta para que el agua no pudiera penetrar y ordenando la construcción de cajoneras para su custodia y salvaguarda[691]. El obispo también intervino ordenando la limpieza de conductos y vertientes e indicando que las puertas estuvieran reparadas para resistir el agua[692]. Los estragos ocasionados se prolongaron varios meses, durante los cuales se trasladó el culto y toda actividad a la torre, donde también se subieron las reliquias de los santos patrones[693].

A consecuencia de todo este desastre el chantre Juan Lucas detectó, al revisar las reliquias, que el preciado tesoro que constituía el Lignum Crucis -colocado en una cruz para la adoración de Viernes Santo- había desaparecido, junto a tres piedras preciosas que servían de clavos. Inmediatamente, ante la extrema gravedad del hecho, el cabildo puso en marcha una investigación para aclarar lo sucedido, al tiempo que ordenaba mayor vigilancia para las reliquias de los patrones y se requería -como indicó el arcediano de Lorca Pedro Ortiz- que se velara por la decencia de la sacristía[694]. El cabildo no tardó en recurrir nuevamente a la solidaridad de la catedral toledana, solicitándoles una reliquia del Lignum Crucis, requerimiento que fue atendido de buen grado[695]. Así, desde Toledo llegó la reliquia en una cruz de plata sobredorada que se colocó en un pequeño cofre de madera forrado en terciopelo carmesí y cantoneras de oro realizado en Madrid[696], recibiéndose con una solemne procesión adecuada a la relevancia del sagrado madero, tan recurrido para los conjuratorios que se practicaban desde la catedral[697].

La llegada de la reliquia también sirvió para dar una nueva visión a ésta y otras que se tenían en el templo, formándose un espacio específico para ellas detrás del sagrario, como se había hecho con las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina, contribuyendo así a aumentar el culto y la devoción a través de la imagen de los tesoros sacros[698]. Para esta reliquia también se hizo en 1661 la hechura de un nuevo relicario que la albergara

[691] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 13 de octubre de 1653, f. 390v.
[692] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 17 de octubre de 1653, f. 391v.
[693] A.C.M. Caj. 16, Libro 20, Acta Capitular de 26 de febrero de 1654, f. 25v.
[694] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 2 de mayo de 1653, f. 290r y v.
[695] A.C.M. Caj. 17, Libro 21, Acta Capitular de 11 de diciembre de 1657, f. 162r y v.
[696] A.C.M. Caj. 17, Libro 21, Acta Capitular de 15 de febrero de 1658, f. 194r. Todo el proceso relativo al Lignum Crucis se encuentra en dos legajos del Archivo de la Catedral de Murcia.
[697] C. BELDA NAVARRO, "Signatio nubium. Conjuros y campanas, ritual y magia en la Catedral de Murcia", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*. Murcia, 1995, pp. 49-63.
[698] A.C.M. Caj. 17, Libro 21, Acta Capitular de 9 de julio de 1658, f. 162r y v.

con la mayor dignidad posible, de suerte que su exposición fuera lo más relevante posible. Si bien la Fábrica aún no estaba capacitada para hacer un desembolso elevado por lo que se reaprovecharon piezas antiguas, varios cristales tallados de origen italiano, esmaltes, relieves en pasta y piedras preciosas. Tampoco podía contarse con un artífice de gran renombre, por lo que se acudió al maestro platero del templo, Bartolomé de Hacha, quien apenas recibió cuatrocientos reales por la obra, que cuenta con todas las características de la platería cortesana, como son las formas claras y rotundas, el predominio de los cuerpos y su geometría y la decoración con motivos ovales esmaltados y piedras preciosas[699].

Con el transcurso de los años, que pasaron entre la relación de bienes de 1656 y los últimos inventarios de finales de siglo, se fue retomando la actividad artística del templo con un progresivo aumento de las piezas de platería, sobre todo, gracias a los pontificales de los obispos y a las donaciones, que en el caso concreto de la custodia del Corpus conllevó una inyección económica trascendental por parte del cabildo. Sin duda, las catástrofes de mediados de la centuria y los desastres ocasionados en el patrimonio eclesiástico obligaron a que los canónigos buscaran las vías para proveer de ornamentos el templo. Por ello, el tesorero Diego de Albornoz recordó como el obispo Francisco Manso -presente entre 1637 y 1640 hasta que fue auspiciado al arzobispado de Burgos- había mostrado el interés de dejar al templo murciano una custodia, acordando el cabildo iniciar las solicitudes para reclamar dicha pieza[700]. Otra misiva se envió al obispo de Pamplona Diego de Tejada y la Guardia, previamente canónigo de Murcia, para que remitiera el importe de las prendas que se llevó de la fábrica ante el estado de la misma[701]. Los requerimientos continuaron, en esta ocasión con el obispo de Oviedo, Diego Riquelme y Quirós, previamente canónigo magistral en Murcia, al que le recriminaban las deudas por razón del báculo que se le vendió[702]. Varios años después, cuando ya ocupaba la cátedra de Plasencia, envió quinientos ducados en concepto de pago y otros doscientos más para su fundación de la festividad de la Virgen[703]. Como se puede comprobar la sacristía se desprendió de varias piezas durante estos años, seguramente movida por la falta de liquidez para enfrentar la crisis que tenía. Esta salida continua de

[699] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios…" ob. cit., pp. 201-204.
[700] A.C.M. Caj. 16, Libro 20, Acta Capitular de 13 de marzo de 1656, f. 446v.
[701] A.C.M. Caj. 18, Libro 22, Acta Capitular de 9 de agosto de 1661, f. 56r.
[702] A.C.M. Caj. 18, Libro 22, Acta Capitular de 5 de mayo de 1662, f. 122v.
[703] A.C.M. Caj. 19, Libro 23, Acta Capitular de 21 de noviembre de 1667, f. 240v.

piezas se intentó frenar en 1672, cuando el obispo de Sigüenza Andrés Bravo de Salamanca, anteriormente obispo en Murcia, pidió que se le vendiera el báculo que allí había dejado[704]. El cabildo se negó, ofreciendo cualquier otro de los que se tenía[705], y es que este báculo debía de ser una pieza excepcional, a tenor de la demostración de interés que hizo el prelado Francisco de Rojas al preguntar si había algún báculo para su compra, indicando que le había agradado mucho el del obispo Bravo[706].

Otro de los problemas que mayores quebraderos de cabeza generaron entre los miembros del cabildo durante estas décadas fueron las particiones de los pontificales. Por lo común, los bienes de los prelados, a pesar de ser muchos, eran divididos entre los varios templos a los que habían estado vinculados dichos prelados, incluso también tenía su parte la nunciatura, como se precisó por carta en 1663 con motivo del pontifical del obispo Juan Bravo, fallecido ese mismo año[707]. A pesar de que en un primer momento el cabildo se negó a entregar la alhaja en cuestión, dos años después se adquirió una pieza para dar al fiscal de la nunciatura como parte correspondiente del citado pontifical[708]. Una situación parecida se repitió en 1672, a la muerte del obispo Mateo Segade, ya que la nunciatura nuevamente había enviado una memoria en la que pedía la parte del pontifical del difunto prelado[709]. De este modo la nunciatura se hizo con diferentes piezas procedentes de los pontificales, no sin una demostración de desacuerdo por parte de los canónigos murcianos, aunque poco pudieran hacer ante los mandatos ordenados por Clemente VIII al respecto[710]. Se cerró este capítulo del siglo XVII con la entrega del pectoral de esmeraldas y del aguamanil del pontifical Antonio Medina[711].

Sin duda, esta serie de acontecimiento aumentarían el celo del cabildo que nuevamente exigió a los sacristanes de la prohibición de dejar los ornamentos bajo pena. Incluso en este sentido se vivieron tan desagradables incidentes, como el que protagonizo el obispo Mateo Segade. Según informó el canónigo Diego Albornoz, el prelado llevaba más de dos años en esta iglesia y las veces que había acudido al templo se servía de la

[704] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 27 de septiembre de 1672, f. 181v.
[705] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 7 de octubre de 1672, f. 182v.
[706] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 3 de noviembre de 1673, f. 250v.
[707] A.C.M. Caj. 18, Libro 22, Acta Capitular de 11 de diciembre de 1663, ff. 279v y 280r.
[708] A.C.M. Caj. 19, Libro 23, Acta Capitular de 3 de noviembre de 1665, f. 70r.
[709] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 9 de diciembre de 1672, f. 192v.
[710] A.C.M. Caj. 21, Libro 26, Acta Capitular de 1 de agosto de 1684, f. 204v.
[711] A.C.M. Caj. 23, Libro 28, Acta Capitular de 7 de diciembre de 1694, f. 401r.

almohada, la silla y el tapete de la sacristía, por no tener las suyas, a pesar de ser su obligación. Por ser este acto tan repetido y el obispo tan acostumbrado de los pleitos, temían que quisiera tomar posesión de lo usado, cómo intentó hacer para la celebración de los oleos, por lo que se acordó que de la sacristía no se diera alhaja alguna que el obispo ha de tener por su ministerio. Más aún, se ordenó a los sacristanes revisar la sacristía y recoger todas las piezas de casa del obispo. Además, se precisaba que si se le proporcionaban los ornamentos no se proveería la fábrica de las alhajas correspondientes a los pontificales, puesto que ningún obispo compraría sus propias alhajas[712].

En contrapartida, con el paso de los años el cabildo pudo ir destinando algo de dinero a la adquisición de nuevas piezas de platería, aunque nuevamente el mayor incremento llegó de la mano de diferentes donaciones. Si bien, reflejo de la difícil situación fue la orden del cabildo ante la petición del sacristán menor Juan García Villanueva a través de la que informó de los ornamentos que había realizado para la capilla del Nazareno con las limosnas recogidas, requiriendo ciento cuenta reales que necesitaba para pagar un cáliz. El cabildo le indicó que inventariase los mismos, pagara lo que restaba y entregara todo al sacristán mayor para unirlos al resto de los bienes de la sacristía[713]. Un año antes ya se habían desembolsado ochocientos reales en las coronas que se hicieron junto a un vestido para la Virgen de la Arrixaca[714]. Sin embargo, como se ha señalado, la aportación mayoritaria llego por parte de diferentes individuos. Por ejemplo, el maestro Joseph Abellán informó que el marqués de los Vélez le había manifestado su deseo de enviar una urna, presumiblemente de plata, que se estaba realizando para Jueves Santo[715]. Los prelados también mostraron su vinculación con el templo, como el obispo Medina, quien en 1694 dejó seis candeleros de plata y una cruz para el servicio del altar mayor[716].

La platería catedralicia del siglo XVII tuvo un desarrollo desigual y circunscrito a la limitada capacidad económica de la fábrica. No obstante, fue en el último cuarto de la centuria cuando se conformó una de las obras más significativas del arte de la platería en

[712] A.C.M. Caj. 19, Libro 23, Acta Capitular de 17 de junio de 1667, f. 211v.
[713] A.C.M. Caj. 18, Libro 22, Acta Capitular de 23 de agosto de 1661, f. 59v.
[714] A.C.M. Caj. 17, Libro 21, Acta Capitular de 23 de enero de 1660, f. 447r.
[715] A.C.M. Caj. 21, Libro 26, Acta Capitular de 6 de julio de 1685, f. 265r.
[716] A.C.M. Caj. 22, Libro 27, Acta Capitular de 20 de agosto de 1694, f. s. n.

el Reino de Murcia, la custodia del corpus que llevó a cabo el maestro toledano Antonio Pérez de Montalto. El valor artístico y material de la custodia excedió desde un primer momento lo estrictamente local, configurándose como una obra a la altura del principal templo de la diócesis que, como le correspondía, debía de materializar su rango a través de estas creaciones de gran espectacularidad, sobre todo mediante aquellas vinculadas al culto eucarístico. La magna empresa que supuso la custodia debe enmarcarse en el patrocinio privado y en la contribución irremediable de la fábrica. Efectivamente, la historia de esta obra se inició en 1671 con una disposición testamentaria del chantre Juan Lucas, mediante la cual dejó un dinero para la hechura de cuatro hacheros de plata, a los que se sumaron dos mil ducados aportados por el cabildo[717]. El sobrino del citado chantre, el canónigo Tomás Lucas, fue el encargado de gestionar la empresa, llegando a solicitar dos años más tarde más dinero para poder finalizar los hacheros. En concreto, reclamó las partidas destinadas al cabildo y al obispo Valdivieso procedentes de la herencia de Antonio Martínez Montoya, que hacían un total de cuatrocientos reales, a los que también se sumó una deuda pendiente de la fábrica de la iglesia de Alguazas[718]. Todo ello no fue suficiente, dado que en marzo de 1674 se libraron otros nueve mil quinientos reales procedentes de varias obligaciones de pago para la fábrica de los hacheros[719].

En octubre de ese año los blandones llegaron a Murcia procedentes de Toledo de la mano del su artífice, el platero Antonio Pérez de Montalto, coincidiendo con la muerte del canónigo Tomás Lucas, quien dejó una manda para la fábrica de una custodia con la plata que tenía en su casa. El hecho de que Montalto hubiera entablado relación con Lucas y que se encontrara en Murcia cuando falleció propició que el cabildo acordara con el maestro toledano la fabricación de la custodia[720]. Sin embargo, no fue suficiente, generándose así uno de los grandes problemas del proyecto, la búsqueda de los fondos necesarios para afrontar esta empresa. Es cierto que a la aportación de Tomás Lucas se sumaron otras como la del fabriquero Ginés Guerrero, quien ofreció poner cincuenta mil reales para 1675[721], la del racionero Miguel Ortíz de Moncada que entregó diecisiete mil

[717] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 7 de abril de 1671, f. 85v.
[718] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 14 de julio de 1673, f. 230r.
[719] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 8 de marzo de 1674, f. 268v.
[720] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 26 de octubre de 1674, f. 302v.
[721] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 30 de octubre de 1674, f. 303r.

reales y el cáliz que dio el doctoral Juan Antonio Navarro[722]. A todo ello se sumó la práctica habitual de entregar piezas antiguas pertenecientes a la fábrica, entre las cuales se encontraban las andas del obispo Dávila y la custodia vieja. En efecto, se trataba de una obra de proporciones nunca vistas, tan solo a la altura de las iniciativas artísticas del siglo XVI. Por ello, el cabildo debió garantizar la entrega de tres mil ducados, a razón de mil ducados al año desde 1675[723].

Una vez que los fondos estaban asegurados se firmó el contrato con el artífice el día diez de noviembre, lo que demuestra la premura con la que inició toda la empresa. De este modo, Montalto puso rumbo a Toledo, recibiendo una ayuda de costa para el viaje[724]. El acuerdo establecido fijó el peso en cuatrocientos marcos, que podían ascender si el maestro lo estimaba oportuno para la mejor compostura de la custodia, al igual que la altura y la anchura. El cabildo se encargó de suministrar regularmente diferentes lotes de plata, antes de la Navidad de 1676, para que la obra estuviera concluida para el Corpus de 1677. Con todo ello, el precio de la hechura quedó en dieciocho ducados por cada marco de plata trabajado. La estructura de la custodia también se definió en este acuerdo, estableciéndose tres cuerpos decrecientes rematados con una cúpula y un jarro de azucenas en cada esquina, todo ello sobre un trono de madera. Igualmente, se estableció la iconografía que tenía que plasmarse en la obra, reservándose el primer cuerpo para la Eucaristía dispuesta en un cáliz-ostensorio, el segundo para la Natividad, titular del templo, en sustitución de la Resurrección de Cristo, primera idea, y, por último, el pelicano, rematando todo el conjunto las figuras de los cuatros santos de Cartagena[725].

Montalto cumplió con lo establecido y en marzo de 1677 el contraste de la ciudad de Toledo, Vicente Salinas, pesó y describió cada una de las partes que componían la custodia, ascendiendo todas ellas a cuatrocientos setenta y dos marcos y siete onzas, en los que no entraron seis marcos de la tarjeta del rotulo ni dos albahaqueros. Una vez que la pieza contó con el visto bueno de Salinas, el platero toledano y sus oficiales iniciaron el viaje hasta Murcia para su entrega, aunque tuvieron que volverse al llegar a Albacete, alertados por la epidemia que sitiaba la ciudad del Segura. Así, la custodia acabó llegando

[722] A.C.M. Caj. 21, Libro 25, Acta Capitular de 4 de enero de 1678, f. 144r.
[723] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 31 de octubre de 1674, f. 303v.
[724] A.C.M. Caj. 20, Libro 24, Acta Capitular de 6 de noviembre de 1674, f. 304r.
[725] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., p. 353.

en noviembre del siguiente año, asumiendo el cabildo los gastos derivados del viaje, saldando las cuentas y gratificando al artista[726].

Un años más tarde, Montalto envió un breve tratado en el cual explicaba como debía desarmarse la custodia, añadiendo diversas alusiones simbólicas y referencias a Templo de Salomón. En cierta manera recuerda la obra de Juan de Arfe[727], demostrando los conocimientos superiores de este platero toledano[728]. Lo cierto es que Montalto gozaba de una formación artística determinante, sin duda bajo la influencia formal de los plateros y broncistas italianos presentes en la Corte. No obstante, la custodia de Murcia se presentó como un reto especial, tal y como se advierte en el tratado realizado, donde se puede comprobar el estima del platero por su obra. Así, el texto da una serie de instrucciones para el montaje y limpieza de la custodia, como si de un manual se tratara para que futuros maestros, siempre capacitados y experimentados, pudieran mantenerla en perfecto estado, aunque estos fueran de otros lugares y el gasto superior, dado que debía de primar el conocimiento del artista al del profesional del metal. No obstante, más interesantes a nivel teórico son las líneas en las que alude a su obra como una idea que se identifica con el Templo de Salomón, tal y como ya habían hecho otros plateros con anterioridad. De esta manera, ligaba la custodia con un ideal simbólico de perfección, a través de un ambicioso programa iconográfico y visual que despertaba todos los resortes de lo retórico y sensorial[729].

Con la llegada de la custodia se puso fin a todas las actuaciones iniciadas al respecto para el enriquecimiento del templo, al tiempo que abrió una nueva etapa para el patrocinio de objetos suntuarios de forma más asidua, como se dio en el siglo XVIII. De esta manera, la fiesta del Corpus y su octava contaba con una nuevo recurso que se hizo el protagonista indiscutible de la celebración. Sin embargo, la custodia no era un objeto aislado sino que formaba parte de una escenografía donde las artes suntuarias transformaban el espacio en

---

[726] A.C.M. Caj. 21, Libro 25, Acta Capitular de 2 de diciembre de 1678, f. 186r y Acta Capitular de 3 de diciembre de 1678, f. 186v.

[727]

[728] A.C.M. Caj. 21, Libro 25, Acta Capitular de 6 de marzo de 1679, f. 198v.

[729] Al respecto de este tratado, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (- 218 -oord..), *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 503-514 y M. C. HEREDIA MORENO, "El Templo de Salomón en la platería española", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 313-334.

una elocuente metáfora de la Jerusalén celeste, cambiando el aspecto medieval del templo en un recinto acorde a la moda barroca del momento. Para ello hacía falta renovar todo el aparato, por lo que en 1687 se vendieron numerosos objetos de plata vieja, para pagar a los músicos, y se adquirieron otros nuevos, como seis candeleros grandes por parte de la almoneda del racionero Saraus y Mora. No obstante, este panorama no estuvo exento de sobresaltos, como en 1689 cuando un grave incendio afectó la sacristía y dañó diversas obras pictóricas, ornamentos textiles y objetos de plata y de diversos metales, suceso que le costó el trabajo a Pedro de Tenza, sacristán mayor, y Juan de Valcárcel, sacristán menor[730]. Un año después también se lamentó el arcediano de Cartagena de la perdida de diversas alhajas[731].

A pesar de todo la custodia volvió a centrar la atención del cabildo durante los últimos años de la centuria, animados por el deseo de aumentar la grandilocuencia de la pieza más importante del templo. Así, gran parte de los esfuerzos se centraron en el carro para la custodia, una obra complementaria pero a su vez transcendental para el teatro barroco que constituía la fiesta del Corpus. Sin embargo, no es menos cierto que este carro fue objeto de necesidad ante los problemas surgidos para el transporte de la custodia, ante el elevado peso de la misma que había ocasionado daños físicos a sus portadores e incluso la muerte, como manifestaron diversos prelados. A ello se sumó un llamamiento previo de Roma para que la costumbre española de portar la custodia en andas fuera eliminada y el Santísimo se llevara en la mano[732].

Con esta situación se llegó a 1689, año en el que solo se presentaron diez voluntarios para las andas, faltando al menos seis más, recurriéndose para ello a miembros del coro que no podía eludir la elección bajo multa[733]. La problemática ocasionó que el cabildo valorase la posibilidad de confeccionar un carro para llevar la custodia, por lo que en 1691 la comisión nombrada inició los estudios para que el modo de llevarla fuera de forma decente y conveniente. Unos meses después el deán informó que se tenía la capacidad

[730] A.C.M. Caj. 22, Libro 27, Acta Capitular de 30 de agosto de 1689, ff. 287v y 288r.
[731] A.C.M. Caj. 22, Libro 27, Acta Capitular de 7 de abril de 1690, f. 342r.
[732] A.C.M. Caj. 21, Libro 26, Acta Capitular de 11 de septiembre de 1685, f. 288v.
[733] A.C.M. Caj. 22, Libro 27, Acta Capitular de 3 de junio de 1689, f. 264r.

para hacer el carro conforme al modelo proyectado[734]. El encargado de hacerlo fue el carpintero del templo, José Marfil, todo ello por mil quinientos reales, que sirvieron para una sencilla estructura de madera de carrasco, olmo y pino, que llevaba todo el mecanismo necesario para el movimiento. Junto a esta labor puramente mecánica se sumaba otra más decorativa con cartelas alegóricas y una balaustrada salomónica que visualmente se fundía con la custodia, pues toda la obra tallada era plateada. El mismo maestro y sus hermanos fueron nombrados ministros para llevar todos los años el carro, dándoles cuatro fanegas de trigo a cada uno del granero mayor, a pesar de las quejas de algunos canónigos[735]. A pesar de todo, algunos años después el fabriquero dijo al cabildo que la custodia se encontraba en mal estado por el modo en el que se llevaba, es decir, a ruedas, acordándose que por parte de los plateros que sean de satisfacción se estudie si se puede armar la custodia en almas de madera para quitarle peso y así llevarla en hombros[736]. Previamente ya se había valorado un nuevo modelo para llevar la custodia, a través de un memorial elaborado por Blas Rico de Úbeda, aunque no se materializó nada al respecto[737].

La última actuación que por entonces se hizo sobre la custodia fue motivada por la presencia de la misma en el altar mayor durante su octava, y la necesidad de cerrar el Santísimo[738], ideándose para ello una especie de tramoya por parte del carpintero Gabriel Pérez de Mena, contando con las esculturas de dos ángeles de madera que ocultaban y descubrían la custodia, y con el sol y la luna de plata dorada que hizo Marcos Mariscotti. Un nuevo aditamento que completaba el teatro confeccionado en torno a la custodia de Montalto y, que sin duda, aumentaría todo el aparato sensitivo durante la celebración[739].

Aunque Montalto fue el protagonista de la platería murciana de la segunda mitad del siglo XVII, a pesar de encontrarse en Toledo, otros maestros radicados en Murcia también estuvieron vinculados a la catedral, aunque nunca alcanzaron la transcendencia de Montalto y de aquellos otros de comienzos de la centuria. Diferentes nombres

[734] A.C.M. ARM. Caj. 24, Libro 81, Expediente 10, Forma del modelo de carro para la custodia en la procesión del Corpus y concierto de esta obra. Coste del carro e ingenio que se mandó hacer por don Joseph Marfil, maestro carpintero.
[735] A.C.M. Caj. 23, Libro 28, Acta Capitular de 9 de mayo de 1691, f. 37v.
[736] A.C.M. Caj. 25, Libro 31, Acta Capitular de 10 de febrero de 1702 f. 13r y v.
[737] A.C.M. Caj. 25, Libro 30, Acta Capitular de 8 de junio de 1700, f. 144v.
[738] A.C.M. Caj. 24, Libro 29, Acta Capitular de 3 de marzo de 1696, f. 195r.
[739] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., p. 357.

ocuparon el cargo de maestro platero durante estas décadas, como Bartolomé de Hacha, quien tras los años de paralasis ocasionados por las inundaciones, tomó el mando al frente de la platería catedralicia hasta 1665, al tiempo que era contraste de la ciudad. Evidentemente, su etapa coincidió con unos años de dificultad económica, por lo que la mayor parte de sus actuaciones, a pesar de gozar de reconocimiento artístico, estuvieron enfocadas al mantenimiento del ajuar. En 1659 apenas percibió cuarenta y nueve reales por aderezar los incensarios, campanillas y cetros[740]. A pesar de ello, tuvo tiempo de hacer algunas piezas, como el relicario del Lignum Crucis ya citado, donde se advierte su capacidad, el predominio de las formas seiscentistas y el inicio de nuevos aires barrocos aún por definir. En su último año realizó seis candeleros destinados a sustituir los de Herrera, cuyo coste ascendió a trescientos ochenta y cinco reales, que revelan las evidentes limitaciones de la fábrica[741].

Tras el paso de Hacha, y por más de veinte años, el cargo estuvo ocupado por Pedro Navarro Carreño, quien no hizo nada más que limpiar y arreglar las piezas existentes; no en balde, fueron los años de la gran custodia del Corpus, la cual necesitaba todos los recursos posibles. A caballo entre los dos siglos se situó la figura de Enrique Picard, artífice llegado de Alemania que debió de causar impacto en el cabildo, que siempre buscaba a aquellos maestros llegados de otras tierras como si con ellos estuviera garantizada la novedad y la valía artística, no en vano el caso del escultor Nicolás de Bussy fue similar. Este aval no siempre fue consecuencia de éxito y el ejemplo de Picard lo demuestra, pues a pesar de sus años como maestro, el cabildo acabó acudiendo a otros artífices para las principales actuaciones, quizás porque estos estaban formados en las nuevas concepciones artísticas, como Mariscotti. Así, junto a los típicos trabajos de su cargo, apenas hizo los faroles de la carroza de la custodia en 1700 y, como algo extraordinario, las dos lámparas para el altar mayor que hizo junto a José Grao[742]. Hacha, Navarro y Picard fueron los principales maestros por entonces, aunque otros menos conocidos también hicieron puntualmente las mismas funciones, como Pedro García Linares, Juan Martínez Galarreta y Joseph Juste.

[740] A.C.M. Caj. 204, Libro 504, Cuentas de Fábrica 1627-1657 (1659), s.f.
[741] A.C.M. Caj. 205, Libro 505, Cuentas de Fábrica 1663-1681 (1665), s.f.
[742] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., pp. 437-438.

5.4. El siglo XVIII

El despegue económico que vivió el Reino de Murcia y, particularmente, la capital y cabeza del obispado después de la Guerra de Sucesión, unido al transcurso de los años de gobierno -entre 1704 y 1724- del Cardenal Luis Belluga y Moncada, fue determinante para marcar el desarrollo del arte de la platería en Murcia y en la catedral. La crisis que atravesó España con motivo de la Guerra de Sucesión entre austracistas y borbones, se presentó como una oportunidad para el Reino de Murcia, exhausto tras una centuria precedente llena de calamidades y aislada en la periferia peninsular. La clara definición de Belluga a favor de Felipe V, la consiguiente victoria de éste y el retorno de los favores al territorio murciano generaron una prosperidad que alcanzó todos los resortes de la sociedad, a través de nombres propios como el citado Belluga o, posteriomente, el Conde de Floridablanca[743]. La fachada de la catedral con su grandeza y aparato constituye el mejor testimonio de la prosperidad del reino y también de la altura de miras de la propia catedral. En lo concerniente al arte de la platería, el contexto favoreció el aumento de la producción, generando riqueza entre sus miembros a nivel individual y a nivel general con el gremio de plateros en su etapa más floreciente -al igual que sucedió con el resto de corporaciones-, atrayendo al mismo tiempo a maestros foráneos que veían en el territorio una oportunidad de trabajo y bienestar[744]. La platería, por tanto, fue protagonista indiscutible del siglo, testimonio y reflejo de la boyante situación de la ciudad, siendo la catedral su principal escenario. Así, durante varias décadas se encadenaron numerosos proyectos de platería, dirigidos todos ellos a enriquecer el culto divino, renovando la imagen del templo a través de nuevas piezas que en los años anteriores tan solo habían visto en la custodia del Corpus un parangón semejante. Para ello fue imprescindible el papel desempeñado por el clero, la nobleza y personas de la sociedad civil, quienes, haciendo uso de la platería, satisficieron sus deseos e intereses personales, hasta el punto de que el patrocinio privado y el propio del cabildo catedralicio llegó a entremezclarse.

---

[743] H. KAMEN, *La Guerra de Sucesión en España: 1700-1715*. Barcelona, 1974; J. ALBAREDA Y SALVADÓ, *La guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, 2010; J. HERNÁNDEZ FRANCO y S. MOLINA PUCHE, "De castillos y leones ceñida. El Reino de Murcia en el siglo XVIII", en C. BELDA NAVARRO (ed.), *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, 2007, pp. 27-45; J. D. MUÑÓZ RODRÍGUEZ, *La Séptima Corona: el Reino de Murcia y la construcción de la lealtad castellana en la Guerra de Sucesión (1680-1725)*. Murcia, 2014; J. BAUTISTA VILLAR, *El Cardenal Luis Belluga*. Granada, 2001; A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia, 2005.

[744] J. GARCÍA ABELLÁN, *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1976.

En definitiva, la platería no fue sino participe de una situación general que en el campo de las artes se vio determinado por la presencia en Murcia de ilustres artistas como Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo, Francisco Salzillo, Roque López, Antonio Dupar, Paolo Sistori, Paolo Pedemonte y Jaime Bort.

En lo que a la catedral respecta, el Setecientos ha sido considerado como el autentico siglo de oro para las artes decorativas, tanto para la platería como para el arte textil. Ciertamente, tal fue la magnitud de su desarrollo que la renovación emprendida situó al templo catedralicio con una de las sacristías más y mejores dotadas del país, con un ajuar dieciochesco que distaba mucho de las ausencias pasadas. Incluso ese deseo por lo suntuario llegó a anteponerse a otras importantes empresas catedralicias materializadas durante la centuria, como fueron la construcción del imafronte, la conclusión de la torre o la reposición de la sillería del coro, alterando una secuencia que hasta el momento había predominado[745]. No obstante, el arte textil llegó a estar un escalón por encima de la platería, como demuestra que en 1723, cuando se planteó escoger cual de las acciones artísticas emprendía la fábrica, entre la nueva sillería, el revestimiento de plata o la confección de nuevos ornamentos, se escogió sin mayor dilatación la última propuesta que pronto se llevó a cabo, revitalizando, como ocurriría con la platería, la actividad de los artistas locales, al tiempo que acudían de otros centros españoles y europeos[746].

El siglo XVIII comenzó con el recurrente informe acerca del estado de las ropas y alhajas de la sacristía, después del cual se estipuló por medio del cabildo que el arcediano de Lorca y el fabriquero Martín Zabaleta dispusieran de todo lo necesario para aderezar las alhajas de plata que lo precisaran y las ropas para no faltar a la decencia que requiere el culto divino[747]. Sin embargo, una nueva riada iba a demostrar la falta de compromiso del cabildo, que si bien se manifestaba para tener los ornamentos en perfecto estado, no dedicaba los recursos necesarios para solventar los problemas estructurales de la sacristía, tal y como el arquitecto catedralicio Juan Fernández García expuso como consecuencia de la riada de septiembre de 1701, para la cual el cabildo tuvo que contratar a cinco peones

[745] E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990; J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia". *Archivo de arte valenciano* nº 67 (1986), pp. 35-39; A. VERA BOTÍ, *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*. Murcia, 1993.
[746] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 57-58.
[747] A.C.M. Caj. 25, Libro 30, Acta Capitular de 28 de junio de 1701, ff. 243v y 244r.

durante toda la noche para que, con el agua hasta las rodillas, llevaran todos los bienes a la torre[748]. Esta nueva incidencia pondría nuevamente en una situación complicada el estado de las piezas de platería, por lo que algunos años después, el cabildo autorizó la adquisición de una colgadura de damasco carmesí así como del resto de alhajas y ropas que precisara la sacristía, sin necesidad de aprobar las compras[749]. A pesar de todo, otro problema se vino sobre la sacristía, en esta ocasión el incendio de 1711, que volvió a afectar a las piezas, como refleja el necesario arreglo de las vidrieras de los relicarios[750].

Las primeras actuaciones de cierta relevancia consistieron en la compostura y aderezo de las andas de plata de la Virgen de la Arrixaca, cuyo importe tras los gastos del trabajo y la mano de obra del platero ascendieron a mil seiscientos treinta y dos reales, de los que en octubre de 1708 se habían abonado ya mil quinientos[751]. El autor de este trabajo bien pudiera ser José Grao, quien años más tarde recibió seiscientos reales por el arreglo y las piezas que había hecho para las gradas y el trono de la Virgen de la Arrixaca[752]. En 1709 año después se ordenó la limpieza y el blanqueo de la custodia del Corpus, siguiendo para ello las indicaciones para su desarme realizadas por Montalto[753]. El desmonte de la obra supuso un gran esfuerzo para los plateros responsables, Enrique Picard y José Grao, quienes expusieron las dificultades y el enorme tiempo dedicado, la contratación de otros plateros y las limitaciones de tiempo para que estuviera el trabajo terminado el nueve de mayo, lo que resultaba incompatible con el precio establecido en un principio, por lo que suplicaron una ayuda de costa al cabildo, que vio conveniente dar doscientos reales en este sentido[754]. Seguramente, el uso de la custodia estaba ocasionando un notorio deterioro, de ahí la profunda intervención indicada y el decreto para que la custodia no se empleara en ninguna otra fiesta, a raíz de su uso en una celebración de desagravio de

[748] A.C.M. Leg. 532.
[749] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 1 de agosto de 1710, f. 498v.
[750] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 20 de octubre de 1710, f. 657v.
[751] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 15 de octubre de 1708, f. 411r y v.
[752] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 146.
[753] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 2 de marzo de 1709, f. 327v. Al respecto de este tratado, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto…" ob. cit., pp. 503-514.
[754] A.C.M. Caj. 24, Libro 81, Expediente 5 y A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 14 de mayo de 1709, f. 355v.

1711, y que se aderezara la vieja custodia para otros cultos, reservado la nueva exclusivamente para el Corpus[755].

Poco a poco fue incrementándose la actividad en el templo, en gran medida gracias al patrocinio privado. No obstante, éste llegó a entremezclarse con las acciones de la fabrica catedralicia, así como con los bienes correspondientes a la catedral de los pontificales y las piezas legadas por otros miembros del clero y de la sociedad civil. Todo ello no hizo sino enriquecer el tesoro del templo, cuyo crecimiento fue exponencial a lo largo de la centuria, tanto en número como en calidad, como demuestra el análisis de los inventarios realizados entre finales del siglo XVII y principios del XIX. El estudio de los mismo demuestra como los anhelos del cabildo se fueron materializando, como la limitada situación previa había mejorado notablemente en el transcurso de estas décadas, como la actitud devocional de diferentes individuos se convirtió en el reflejo de la situación histórica y de unos comportamientos sociales y políticos. En definitiva, las relaciones de alhajas, sumadas a las de textiles, demuestran el sentimiento religioso vivido durante el Setecientos, con una nueva exaltación y revitalización contrarreformista. De este modo, los inventarios encargados por el cabildo se convirtieron en una herramienta imprescindible, más si cabe en este siglo, para controlar y conocer con todo detalle las pertenencias y las carencias del templo. No en balde, estas alhajas realizadas en metales preciosos eran las protagonistas de las ceremonias, de las celebraciones públicas, como reclamo visual, de ahí la necesidad de controlarlas ante la amenaza de robos, perdidas o deterioros.

Entre los numerosos apartados que componen los inventarios destacan por su significado los cálices. El inventario de 1690 registra la presencia de diez, mientras que el de 1807 asciende a dieciocho; de ellos, doce habían sido regalados o provenían de los pontificales, lo que revela como la fábrica no se había implicado del todo con la renovación del ajuar o como no necesitó hacerlo ante las contribuciones a titulo personal[756]. Esto no quiere decir que a los diez primeros se sumaron ocho, ya que por lo general aquellas piezas viejas o en mal estado eran fundidas para hacer otras nuevas, para contribuir con los requerimientos del estado o incluso para socorrer a las parroquias más

[755] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 11de diciembre de 1711, f. 676r.
[756] Esta situación no fue exclusiva de Murcia, dado que también se dio en la catedral de Cuenca, en cuyo inventario de 1795, la totalidad de los cálices señalados eran fruto de donaciones.

pobres del reino, caso del cáliz del obispo Miralles, hoy en la localidad de Blanca, o el del doctoral Saurín, que acabó en Mazarrón. Un inventario de 1711 registra como diferentes alhajas de plata fueron consumidas para hacer con ellas otras piezas, como un ostiario, unos candeleros, unos frascos y una paletilla, todo ellos fundidos para hacer los nuevos jarros para los santos óleos[757].

Entre los cálices del inventario de 1807 se siguieron conservando los pertenecientes a los canónigos Berastegui y Campero, menos suerte corrió el de Andrés Bravo, que ya no aparece en el inventario de 1807[758]. A estos cálices se sumaron el cáliz que dio el racionero Fernando de Avellaneda, con su patena y cucharita, todo de oro y con las imágenes de la Virgen, San Fulgencio y San Fernando; el del chantre Lucas, realizado en plata con las imágenes de los cuatro doctores, más Santo Tomás, San Antonio y tres serafines; el del obispo Mateo, hecho en plata con las imágenes de la Fe, la Esperanza y la Caridad; el del obispo Montes, de plata sobredorada con las insignias de la Pasión; otro sobredorado del arcediano Joaquín de Olmeda; el del racionero Zambrana; los ya citados del doctoral Saurín y el obispo Miralles y los tres del obispo Rojas. Con respecto a los copones, el inventario de 1690 no recoge ninguno, seguramente porque se encontraban en el sagrario, como así señala el inventario de 1807, donde aparecen referenciados cinco copones, uno de oro dado por el chantre Francisco Lucas Guil; otro de plata regalado a la fábrica por medio del sacristán Labalma; otro más de plata del obispo Rubín y dos más que se hallaban en el sagrario.

Cálices y copones tan solo representan dos elocuentes testimonios del incremento de las alhajas, una situación que se repitió en todas las tipologías. Se incorporaron al ajuar piezas para completar la custodia del Corpus, como los faroles de plata que hizo Picard y la rejilla de plata en parte dorada para la carroza, obra de Picard y Grao. Llegaron nuevas urnas de plata, como la que dio el chantre Lucas Guil, la del racionero Marín y Lamas o la que la fábrica hizo para colocar las reliquias del beato Hibernón. Se instalaron nuevas lámparas en las capillas del templo, caso de la capilla de Nuestra Señora de las Lágrimas,

[757] A.C.M. Sig. 224. Inventario de alhajas de la catedral, 1711.

[758] Para el estudio del inventario de 1807 nos remitimos siempre a la transcripción realizada en: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-465. El inventario original se encuentra en el A.C.M. Leg. 253.

dada por el canónigo Humanes, y la de la capilla del beato Hibernón por mediación del arcediano de Villena Miguel Campos y Salcedo. Otras piezas recibidas gracias al interés particular fueron, entro otras, nuevos frontales de plata, destacando nuevamente el del chantre Lucas Guil; seis candeleros de Antonio Medina Cachón; dos faroles de plata labrada del cardenal Belluga y un farol de plata por Baltasar Fontes. Estos son tan solo algunos ejemplos, a los que hay que añadir más piezas patrocinadas por otros personajes y todas aquellas que costeó el propio templo. En conclusión, a grandes rasgos y en lo que respecta exclusivamente a piezas de plata y oro, el inventario de 1690 tiene 89 entradas, mientras que el de 1807 ronda las ciento cincuenta.

Las actas capitulares dan buena cuenta de este continuo trasiego de piezas, sobre todo para aquellas más relevantes, mientras que las cuentas de la fábrica se ocupan de aquellas alhajas de menor relevancia pero igualmente necesarias para el culto diario. El arcediano de Cartagena, Ginés Gómez de la Calle, fue de los primeros en inaugurar esta carrera por convertir al templo principal de la diócesis en un auténtico referente artístico en cuanto a platería se refiere. Así, en 1710 pidió permiso al cabildo para que un frontal de plata que había hecho a su costa se colocara en el altar mayor en la víspera de la Inmaculada Concepción, acción que fue bien recibida por los canónigos, que incluso acordaron que el frontal sirviera para las demás funciones principales del templo, siempre con el objetivo de potenciar el culto divino[759]. Dos años después, el arcediano continuó con su deseo personal de enaltecer el altar mayor. Así expresaba su deseo de contribuir con el mayor adorno posible al culto, en esta ocasión haciendo entrega de unas barandillas para los lados de las gradas que había encargado por su cuenta, y que dejaba a disposición del cabildo y no de la fábrica[760]. Al año siguiente volvió a la carga con unas gradas de plata con relieves y las armas del templo -el jarrón con azucenas-, algo que debió de gustar mucho al cabildo, para sustituir las que había pintadas en el altar mayor. Junto a ellas, otra para la peana y grada del presbiterio[761]. Poco antes de su muerte el arcediano finalizó su empresa con otras tres gradas de plata para situarlas en los primeros tres escalones que hay en la capilla mayor para subir al presbiterio, para homogeneizar el espacio con

[759] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 5 de diciembre de 1710, f. 540r y Acta Capitular de 9 de diciembre de 17010, f. 541r.
[760] A.C.M. Caj. 27, Libro 33, Acta Capitular de 7 de julio de 1712, f. 61v y Acta Capitular de 8 de julio de 1712, f. 62r.
[761] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 22 de diciembre de 1713, ff. 243v y 244r.

respecto al resto de escalones. Sobre éstas especificó que habían sido enviadas en seis partes, que estaban hechas sobre madera con la plata fina labrada encima y que además el obispo no podía disponer sobre ellas[762]. De este modo, de la Calle había cambiado radicalmente el estado del altar mayor, encumbrándolo de plata.

A pesar de lo reciente de la hechura, en 1730 el fabriquero Rafael Guerrero, informó que las gradas de los escalones del presbiterio estaban rompiendo las vestimentas de los oficiantes, por lo que veía conveniente deshacerlas y hacer con la plata otras para servir al altar cuando se expone al Santísimo, por ser las actuales para tal fin de madera dorada. El cabildo acordó que se estudiara el coste y la viabilidad de la idea y que al mismo tiempo se presupuestara hacer otras nuevas.[763] A los pocos días Guerrero expuso las cuentas aportadas por el artífice, especificando la plata necesaria y el coste del trabajo por marco de plata, determinando el cabildo que sin deshacerse las gradas se ejecute la base para la custodia con hoja de plata[764]. Algunas de las dadivas del arcediano fueron posiblemente entregadas en 1795 como ayuda a la Corona en la guerra contra Francia: "… el frontal de chapa de plata con su grada correspondiente para sobre el altar mayor. Cuatro gradas o frontales que se ponen delante de las gradas para subir al presbiterio cuando se expone a Su Majestad en el verano…"[765]. Algunas se salvaron de esta aplicación, como las dos barandillas de plata con balaustres torneados y dos bolas en los remates, colocadas en el presbiterio y con uno peso de ochocientas onzas, y las dos chapas cuadradas de plata con las armas de la catedral. Por último, hay que señalar que aunque el arcediano se preocupó por resaltar que hacía esas donaciones por su piedad e interés en el culto divino, lo cierto es que pertenecía a una familia cuyos intereses privados por ascender a lo más alto de la sociedad marcaban sus movimientos, por lo que no es de extrañar que sus entregas para con el templo estuvieran motivadas por ese deseo familiar de alcanzar el ansiado reconocimiento[766].

A partir de este momento el cabildo vio como las entregas de piezas de platería o de dinero para tal fin iban acumulándose, debiendo gestionar esta nueva realidad al

[762] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 5 de junio de 1716, f. 48r y v.
[763] A.C.M. Caj. 31, Libro 37, Acta Capitular de 27 de enero de 1730, f. 251r.
[764] A.C.M. Caj. 31, Libro 37, Acta Capitular de 4 de febrero de 1730, f. 252r y v.
[765] A.C.M. Leg. 95ª.
[766] A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el cielo y la tierra*… ob. cit., pp. 228-226.

tiempo que emprendía sus propios proyectos, hasta tal punto que se fueron solapando los unos a los otros. Nuevamente, el clero, volvía a incidir sobre la idea de adornar el altar y mejorar así la imagen del culto divino en el templo, tal y como indicó el racionero entero José Trujillo y Clavijo, quien compró seis floreros de plata para que acompañaran al Lignum Crucis[767]. A estos se sumaron unos días después cuatro ramos grandes y otros tantos pequeños que dio Jordán Peñaranda[768]. El propio cardenal Belluga también aprovechó la venta que hizo el sacerdote de Peñas de San Pedro de unos faroles de plata con sus astiles, para contribuir con la renovación del ajuar[769]. El cabildo no podía quedar relegado en esta aspiración, de modo que se embarcó en un ambicioso proyecto para la elaboración de dos lámparas de plata para la capilla mayor. En 1718 el fabriquero presentó a los miembros del cabildo un modelo en papel y otro modelo en madera para que opinaran al respecto. También informó de que los plateros le habían pedido cuatro pesos de plata por cada marco labrado, aunque Guerrero creía que podría rebajar el coste. Con esta información el cabildo dio permiso para que las dos viejas se deshicieran para hacer las nuevas, valorándose cada una en mil doscientas onzas de plata. Las nuevas lámparas debían de ser una obra "… llana y grave, como se requería de esta Iglesia, y sin molduras ni relieves, en la forma que parezca mas decente y conveniente… ", dejando libertad a Guerrero para que se ajustara al precio más acomodado[770]. Dos años más tarde, los plateros elegidos para tal fin, los maestros de la ciudad de Murcia y vinculados a los trabajos del templo, Picart y Grao, entregaron las lámparas y recibieron una gratificación de cuatrocientos ochenta reales, que salió del caudal de la fábrica y de la mesa capitular[771]. A los pocos meses los contadores informaron de haber liquidado el coste de la lámpara realizada por el cabildo, dado que la otra se hizo a costa de la fábrica, que ascendió a treinta y ocho mil seiscientos cuatro reales, rebajados por lo cobrado del trigo sobrante de 1717 y diversas vacantes a veinte mil ochocientos treinta y siete reales, que debían de abonarse a la fábrica por parte de los capitulares, un pago que coleó durante algún tiempo[772].

[767] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 7 de mayo de 1716, f. 41r y v.
[768] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 12 de mayo de 1716, f. 41v.
[769] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 15 de febrero de 1718, f. 280v.
[770] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 22 de febrero de 1718, f. 285v.
[771] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 23 de julio de 1720, f. 79r y v y Acta Capitular de 13 de agosto de 1720, f. 83r y v.
[772] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 20 de junio de 1721, f. 226r y v.

Por entonces también tuvo lugar una de las iniciativas más importantes de las realizadas hasta el momento, la extraordinaria contribución artística de la familia Lucas, de los canónigos Francisco Lucas Marín y Roda y de su sobrino Francisco Lucas Guil[773]. El chantre Lucas Marín se comprometió en 1714 a financiar el total de un tabernáculo o sagrario de plata para el altar mayor, de hasta mil doblones, con el que se sustituiría el anterior realizado durante el episcopado del obispo Trejo, quien en su momento libró mil reales para ello. A pesar de la rotundidad del compromiso, el sagrario no se materializó hasta 1725. Previamente, el deán había dispuesto que el dinero y la plata legada por el chantre se custodiara en el arca del cabildo hasta que éste se dispusiera a acometer la voluntad del chantre[774]. En 1722, su sobrino, Lucas Guil, recogiendo el testimonio de su tío y liderando los proyectos que él había dispuesto, manifestó al cabildo como el caudal legado estaba expuesto a ser robado y, por tanto, a no cumplirse con los deseos del chantre. Añadiendo además la posibilidad de realizar las piezas ajustadas al dinero disponible sino era posible hacerlas conforme a lo indicado por su tío[775]. La actitud de Lucas Guil sirvió de acicate para que el cabildo se pusiera manos a la obra y a los pocos días nombrara una comisión, con Lucas Guil, Bernardo Gutiérrez, José Carlos Tello y el fabriquero Guerrero a la cabeza, para que buscaran un platero inteligente para proceder con la ejecución del tabernáculo con la plata que había y siguiendo el modelo que dejó hecho el chantre en madera[776]. Ese mismo año, el escultor Antonio Dupar firmó un contrato con los cuatro comisarios, para ejecutar el tabernáculo para el altar mayor con la plata y el dinero que dejó el chantre. Dupar se comprometía a hacer cuatros imágenes en madera de ciprés de los cuatro evangelistas con sus atributos, unas nubes, rayos, arca y modelos del adorno de ella y de los serafines y querubines, conforme a un dibujo que tenía hecho, todo ello por siete mil doscientos reales. El escultor tendría que tener la obra acabada dentro de un año y medio, dispuesta en el retablo y dorada, cuidando de que el

[773] Para todo lo relativo al patrocinio artístico de esta familia, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia: una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* nº6 (1994), pp. 153-159.
[774] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 12 de febrero de 1720, f. 15r.
[775] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 23 de octubre de 1722, f. 445v.
[776] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 27 de octubre de 1722, f. 446v.

dorador, que fue el alicantino José Aguilar, así como el platero, el maestro local Antonio Mariscotti, trabajasen lo relativo a su arte con toda la perfección[777].

El sagrario respondía a los nuevos gustos, convirtiéndose en una aparato barroco en el que se aunó escultura y platería, un trabajo conjunto que unió al escultor marsellés Antonio Dupar, y al platero Antonio Mariscotti, dos de los artistas más importantes del panorama murciano del momento, lo que demuestra la importancia de la obra[778]. Ésta estaba formada por un aparato de nubes, rayos, querubines y las imágenes de los cuatro evangelistas, todo ello en madera tallada plateada y dorada por Dupar, y sobre los evangelistas se colocaría el arca de plata para la reserva, para la que se empleó un total de mil doscientas siete onzas de plata, cuyo trabajo costó cinco mil reales. Poco después de su colocación, en una descripción del templo se dice sobre el nuevo sagrario:

> "… ahora, modernamente se ha colocado un arca de plata que sirve de sagrario, simbolizando el Arca del Testamento […] donde el arte importa tanto como la materia de que se compone, del cual salen unos imitados rayos que por lo bien dorados brillan a imitación de los del sol material, cuyo hermoso y certero tabernáculo circundan cuatro hermosas y airosas hechuras de los cuatro sagrados evangelistas en acción de escribir los evangelios …"[779].

Por su parte, el inventario de 1807 la describe así:

> "… una urna de plata labrada a cincel con dos ángeles en las dos esquinas y delante y sobre ella la puertecilla gravado un pelicano, la que sirve de sagrario para el reservado que está sobre el Altar de la Capilla Mayor, en medio de un trono de nubes plateadas con rayos que la sostiene los quatro Evangelistas de tallas, sobredorados, la que dexo a esta Santa Yglesia el señor don Francisco Lucas (…)"[780].

---

[777] A.C.M. Leg. 509, Cuentas del coste que ha tenido el tabernáculo y Arca de Plata que se ha puesto en el Altar Mayor en esta Santa Iglesia de Cartagena.
[778] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "La etapa murciana del escultor marsellés…" ob. cit., pp. 165-166 y 183-185.
[779] Ibídem, pp. 165-166.
[780] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario…" ob. cit., p. 455.

La plata no se limitó a la urna sino que también algunos complementos de los evangelistas, concretamente las plumas de San Mateo y San Lucas, y una toalla para San Juan, se hicieron en este material. Incluso llegó a encomendarse a Lucas Guil que se informara de los artífices capaces de revestir con hoja de plata las nubes y demás partes del sagrario que están en madera plateada[781]. En 1725 se colocó la urna de plata y la vieja, de madera dorada, se dio a la parroquia de Hellín, de donde era natural el fabriquero Guerrero[782]. Desafortunadamente, como casi la totalidad de las piezas del altar mayor, desapareció en el incendio de 1854. Si bien, con la descripción del inventario puede vincularse al sagrario que el propio Dupar realizó para la Iglesia de las Santas Justa y Rufina de la vecina localidad de Orihuela.

La segunda pieza que el chantre Lucas Marín dejó provista de fondos para su realización fue una urna de plata para el monumento de Jueves Santo. El testamento del chantre contemplaba una clausula por la cual, Pedro Fernández Hidalgo, racionero medio, debía de hacerse cargo de la obra de dicha urna, la cual debía de seguir la forma de la que ya existía en madera[783]. Hidalgo tenía que responder a esa demanda dado que le debía doscientos cincuenta doblones de oro al chantre, los mismos que Lucas Marín encomendó para la hechura de la urna a costa del racionero, como forma para saldar la deuda. Sin embargo, Hidalgo dijo que ese dinero en realidad se le debía a él por haber servido al chantre como capellán y administrador de sus casas y haciendas durante treinta años, sin haberle dado un estipendio por ello[784]. Finalmente, Hidalgo consiguió un dictamen favorable a su demanda, por lo que quedó libre de hacer la urna. Por tanto, debería de realizarse del resto del caudal del chantre, disponiéndose para ello siete mil quinientos reales[785].

Nuevamente, el sobrino Lucas Guil tuvo que retomar el legado de su tío y presionar para que se llevara a cabo. Para ello hubo que buscar más fondos, aplicándose el sobrante de la obra del sagrario del altar mayor y el dinero que no se había dado a Pedro Hidalgo[786]. No parece que con todo hubiera caudal suficiente, quedando cortas las mil setecientas

[781] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 5 de noviembre de 1725, ff. 222v y 223r.
[782] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 8 de mayo de 1725, f. 100v.
[783] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 29 de febrero de 1720, f. 25r.
[784] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 10 de mayo de 1720, f. 52r y v.
[785] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 17 de junio de 1720, ff. 62v y 63r.
[786] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 5 de noviembre de 1725, ff. 222v y 223r.

onzas de plata pertenecientes al legado del chantre, teniendo que aportar el resto su sobrino. El coste total ascendió a más de cuarenta y dos mil reales. La nueva urna, que se encontraba en casa de Lucas Guil en 1730, mereció los elogios más elocuentes de quienes la contemplaron, hasta considerarse: "… alaja primorosa y preciosa de mayor buque y extensión que la que se hizo y sirve en el sagrario del Altar Mayor…"; es decir, los canónigos propusieron que sustituyera a la que recientemente había hecho Mariscotti, propuesta que no fue acepta por Lucas Guil, por ser el monumento el fin para el que fue realizada[787].

La pieza fue realizada en Valencia por el maestro platero Gaspar Lleó, quien, aún siguiendo el modelo de la arca de madera que ya poseía la catedral, realizó una obra de sobresaliente factura, demostrando unas extraordinarias dotes artísticas. La urna, que aún se conserva en la actualidad, tiene un planteamiento que recuerda a las formas del siglo anterior, no solo en su estructura sino también en otros aspectos, como los gallones que decoran la parte inferior o las formas en chapitel para los remates de las esquinas que evocan claramente lo escurialense. El artista valenciano demostró un claro dominio de la técnica, con esas superficies bruñidas y cinceladas, además de un gran sentido decorativo, con una trama ornamental delicada y fina que vislumbra los aires rococós. En definitiva, se trató de una obra monumental, elegante, con un aspecto muy dinámico, conseguido con esos perfiles curvos y contracurvos, algo que hasta el momento, al parecer, estaba muy alejado de las soluciones capaces de aportar por los artistas murcianos.

El motivo por el que Lucas Guil encargó la urna al artista valenciano estaría directamente relacionado con el trabajo que Lleó realizó para él unos años antes. En 1726 se acordó que como no se podían hacer de plata las nubes y los rayos del nuevo sagrario, se terminara forrando de plancha de plata la parte posterior y se dorase por dentro, y con el resto se llevara a cabo un copón de oro[788]. A las pocas semanas de este acuerdo el nuevo chantre informó de que no habiendo encontrado ninguno hecho había encomendado su hechura en Valencia, trayendo un diseño y una estimación inicial de dos mil pesos de costa[789]. A finales de agosto del 1727 el copón ya se encontraba en Murcia y había merecido las alabanzas de cuantos lo habían contemplado, en palabras de Lucas Guil era

[787] A.C.M. Caj. 31, Libro 37, Acta Capitular de 9 de diciembre de 1730, f. 343r y v.
[788] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 28 de marzo de 1726, f. 283r y v.
[789] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 1 de junio de 1726, f. 296v.

lo mejor que se podía fabricar. El copón se realizó en oro fino, con un peso de noventa y cinco onzas, alcanzando su coste total de cincuenta mil doscientos cuarenta y un reales, divididos en veintisiete mil cuatrocientos el coste de las noventa y cinco onzas, diez mil ochocientos sesenta y siete el valor de las esmeraldas, cuatro mil cincuenta y cinco reales por la plata empleada y seis mil setecientos cincuenta reales por la mano de obra[790].

El copón se labró completamente con relieves que presentan las imágenes de los santos patronos de la diócesis, junto a otros santos, ángeles, misterios y símbolos alusivos al Santísimo y a la Pasión; en definitiva, un ambicioso programa iconográfico que vinculaba a Cristo con la diócesis a través de sus santos. El copón se guarneció con seiscientas veintidós esmeraldas, lo que sin duda aumentaría su valor estético y visual. Esta circunstancia, el engaste de las piedras preciosas, unido a la complejidad de la pieza, escapaba a la capacidad, al menos por no haberse realizado algo igual en la ciudad, de los plateros murcianos, a diferencia de Valencia, obrador que ofrecía un mayor desarrollo artístico. El nuevo copón vino a sustituir a uno viejo de metal y cristal que servía para la reserva del Santísimo en el sagrario del altar mayor, pero que ya estaba deteriorado, además de que era frágil y pequeño para lo que requería el culto. Por ello, en 1719 el arcediano de Lorca, Diego Francisco Fernando de Madrid, se comprometió a hacer uno más conveniente a cambio de que el viejo pasara al templo de San Miguel[791]. Tiempo después el arcediano afirmaba tener preparados cien pesos para su hechura por parte de los mismos artífices que estaba haciendo el tabernáculo del altar mayor[792]. Sin embargo, éste nunca llegó a concretarse, al entrometerse el nuevo copón de Lleó, por lo que bastante tiempo después, el nuevo arcediano de Lorca, sobrino del anterior, quedó exento de los cien pesos comprometidos por su tío por haberse realizado otro[793]. Asimismo, la vieja pieza no se dio a San Miguel por estar realmente en un estado inadecuado[794].

En 1732, apenas unos meses antes de su fallecimiento, acaecido en enero del siguiente año, el chantre dejó encargada la ejecución de un frontal de plata para el adorno

[790] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 3 de agosto de 1727, ff. 435r a 436v. Leg. 97-A Cuentas del coste que ha tenido el copón de oro y esmeraldas que se ha hecho para el Sagrario del Altar Mayor de esta Santa Iglesia de Cartagena.
[791] A.C.M. Caj. 28, Libro 34, Acta Capitular de 10 de noviembre de 1719, f. 503r.
[792] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 3 de noviembre de 1722, f. 448v.
[793] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 3 de agosto de 1728, ff. 436r y v.
[794] A.C.M. Caj. 32, Libro 38, Acta Capitular de 29 de mayo de 1733, ff. 184v y 185r.

de la capilla mayor durante la celebración del Corpus y su octava, el cual tenía que estar colocado para la festividad del 1733, plazo que no se cumplió[795]. El autor del frontal fue una vez más Gaspar Lleó, en una nueva demostración de las excelentes relaciones que mantenían, aunque en esta ocasión el chantre no pudo ver el resultado final. Para hacer la obra se necesitaron alrededor de mil doscientas onzas de plata, ajustándose el trabajo en mil doscientos pesos valencianos. El frontal estaba formado por ciento diecinueve planchas de plata y bronce sobre madera de chopo, de diferentes tamaños y que incorporaban otros materiales, como oro, cristal pintado y terciopelo rojo. La parte delantera, sin duda la más notable, estaba formada por la imágenes en relieve de la Virgen de la Paz con el Niño en el centro, flanqueada por Santa Florentina y San Fulgencio, las tres figuras rodeadas con los bustos de los apóstoles y dos ángeles en los extremos[796]. Al igual que el resto de la plata del altar mayor, el fatídico incendio de 1854 acabó con el frontal. A pesar de ello, en 1885 el platero murciano Salvador Carrasco realizó un nuevo frontal evocando el esquema del desaparecido.

El frontal realizado por Carrasco reutilizó un panel con el relieve del Sacrificio de Isaac que formaba parte de la última obra patrocinada por Lucas Guil. En su testamento indicó que toda la plata labrada que poseía en su casa fuera entregada a la fabrica catedralicia para que se realizaran unas gradas para el altar mayor para cuando se exponía el Santísimo en el día del Corpus y su octava[797]. Así, se hizo entrega de treinta y ocho platos, siete fuentes, tres platos polleros, una ensaladera, un velón, una salvilla grande y dos más pequeñas, dieciocho vasos, cuatro candeleros, una concha, un portavelas, un aderezo de mesa, diversos tenedores y cucharas, un tintero, una salvadera, una pila para el agua bendita, cinco cabos de cuchillo y plata quebrada, en definitiva, un amplísimo repertorio de platería que demuestra la estima que el chantre tenía por este arte, en total mil trescientas veinte onzas[798]. En esta ocasión, el cabildo no recurrió al maestro valenciano, sino que volvió a llamar al platero murciano Antonio Mariscotti, autor de la urna del reciente tabernáculo que se hizo para el altar mayor. El maestro se comprometió a efectuar las gradas y un panel que se colocaría entre ellas a modo de pedestal para la

[795] A.C.M. Caj. 32, Libro 38, Acta Capitular de 16 de noviembre de 1733, f. 258r y v.
[796] A.C.M. Leg. 90. Cuentas del coste del Frontal de Plata y Bronce que se ha ejecutado con caudal del Señor Chantre D. Francisco Lucas Guil para esta Santa Iglesia de Cartagena.
[797] A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el cielo y la tierra*… ob. cit., p. 187.
[798] A.C.M. Caj. 32, Libro 38, Acta Capitular de 22 de enero de 1733, f. 142r y v.

custodia, siguiendo un modelo que se había hecho en madera. Durante tres años la catedral le suministró regularmente la plata necesaria, así como el dinero por su trabajo, recibido por mensualidades. En junio de 1736 Mariscotti dio cuenta de la plata y el dinero recibido, culminando la obra un año después tras coronar la parte central[799].

Las gradas estaban distribuidas en cuatro partes, dos en el medio formadas por tres peldaños cada una, y dos en los lados por cuatro peldaños, a lo que hay que añadir el panel mencionado. Además de este último, como se ha indicado reutilizado para el frontal de Carrasco, se conserva en el altar un peldaño entero, el resto sucumbió al fuego. Estos restos sirven de mera aproximación para conocer la actividad artística que Mariscotti desarrolló en la catedral, como autor de dos de las grandes piezas del momento. En ellos puede apreciarse una abigarrada decoración, a base de motivos vegetales, con volutas, ramilletes de flores y veneras, con unos contornos muy sinuosos, al igual que las cartelas centrales, en un claro anticipo de lo rococó. La superficie está dividida en varias secciones mediante unas bandas verticales de hojarascas doradas. Por su parte, el panel central, cuya función era ocultar el sagrario en las celebraciones al tiempo que era soporte de la custodia, tiene un relieve del Sacrificio de Isaac dentro de un óvalo. Este relieve demuestra la relevancia y acertada elección de Mariscotti, dado que la presentación de la escena es realmente ingeniosa, concebida desde un punto de vista bajo, con Abraham en el centro girando su cuerpo para ver al ángel que desde arriba detiene su cuchillo. El dinamismo aportado por los volúmenes de los mantos y el correcto trabajo del resto de la escena corroboran el buen hacer del maestro murciano, quien debió de guiarse en alguna estampa, grabado o copia que llegara a la ciudad de la pintura que Tiziano hizo sobre el mismo tema, conservada en Santa María de la Salute de Venecia, ante la evidente similitud[800].

La labor del Lucas Guil en el transcurso de estos años fue reconocida por el cabildo en 1728 con un regalo de chocolate, tabaco y pañuelos, a lo que el chantre respondió modestamente que su único deseo era servir a esta iglesia, que su trabajo y cuidado puesto para el terno colorado y los demás ornamentos que se habían acabado de bordar y coser -a los que debería de sumarse los trabajos en oro y plata- habían sido solo para beneficiar

[799] R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay* nº6 (1994), pp. 161-168.
[800] Ibídem, p. 166.

a la fábrica, mostrando así su afecto. Incluso, pareciéndolo poco lo ejecutado, hizo una nueva donación de una caja de oro que tenía guarnecida de esmeraldas con diferentes figuras pintadas en porcelana, para que sirviera al Santísimo en las salidas a los enfermos[801]. En su testamento también dejó a la catedral dos cálices de plata, uno de ellos, de plata sobredorada, con su patena y cucharita, y con los relieves de los cuatro doctores de la Iglesia en la copa y Santo Tomás, San Antonio y tres serafines en el pie, cáliz que está atribuido a Lleó, lo que no resultaría nada extraño a tenor de los vínculos existentes entre ambos[802].

Todas estas piezas demuestran la fecunda actividad en torno al arte de la platería, especialmente en lo concerniente al culto eucarístico, con todo el aparato montado en el altar mayor para la celebración del Corpus y su octava. Un elocuente escenario que propiciaría un ambiente único tan propio de la espectacularidad barroca. Un montaje que se fue definiendo gracias al patrocinio artístico de diferentes individuos, celosos de la imagen divina, del boato cultual y del reconocimiento personal. En definitiva, un marco perfecto para la celebración religiosa que en 1738 completó Mariscotti con la hechura de unos candeleros y una cruz destinados al propio altar mayor[803].

Las décadas centrales de la centuria no tuvieron la misma intensidad artística de los años precedentes, algo que no es de extrañar a tenor de lo visto. Con todo, la catedral siguió engrosando su ajuar, gracias una vez más a la importante participación privada, como demuestra el farol de plata que Nicolasa de Paz, viuda de Baltasar Fontes, marqués de Torre Pacheco, dio para alumbrar al Santísimo cuando salga a las visitas a los enfermos, cumpliendo la voluntad testamentaria de su marido[804].

En 1745 el racionero entero José Marín y Lamas exhortó al cabildo a que con algunas de las alhajas que se han puesto en el arca, por no ser adecuadas para el culto, se hiciera un viril para colocar el Santísimo en la custodia, por no ser el que había tan precioso como se requería para albergar a Cristo. Para ello también ofreció cinco onzas

[801] A.C.M. Caj. 31, Libro 37, Acta Capitular de 6 de septiembre de 1728, f. 69r y v.
[802] J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca…" ob. cit., pp. 88-91.
[803] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII (de 1700 a 1730). *Murgetana* nº 71 (1987), p. 119.
[804] A.C.M. Caj. 32, Libro 38, Acta Capitular de 24 de julio de 1732, f. 85v. Este farol fue recuperado en el año 2015, después de ser robado en 1977.

de oro, que el cabildo aceptó para llevar a cabo la propuesta de Marín[805]. No entraría en dicho lote de piezas a reutilizar una fuente grande de plata que años antes el racionero Hernández había sacado del arca de la Fábrica, realizada en tiempos del fabriquero Martín Costa, pero que se encontraba en desuso cuando podía servir perfectamente para el culto[806].

Concluidas las labores destinadas a la magnificencia del culto eucarístico, llegó el turno de adecuar las reliquias de lo santos, en especial las de los santos patronos de la diócesis, San Fulgencio y Santa Florentina, cuyas reliquias habían llegado a la ciudad en 1594. Desde entonces los restos de los santos se conservaron en una arqueta japonesa que con toda probabilidad llegó a la ciudad junto a la embajada nipona de 1584, tras alojarse en Murcia de camino al puerto de Cartagena, pudiendo el cortejo corresponder a la hospitalidad murciana con este obsequio[807]. El mismo Marín y Lamas, que se había convertido en un relevante promotor artístico en la ciudad[808], opinó que las reliquias no estaban colocadas en una urna decente, por lo que por su propia cuenta había dispuesto que se fabricase una nueva urna de plata ofreciéndola al cabildo, pidiendo también que la arqueta japonesa se destinase a custodiar los restos de la madre Mariana de San Simeón, fundadora del convento de las Agustinas. El cabildo aceptó el nuevo relicario y la petición del racionero, pasando así las reliquias en junio de 1748 a su nuevo contenedor[809]. La urna de plata repujada y cincelada, incluía en sus cuatro lados las imágenes de los cuatro santos de Cartagena y en las esquinas cuatro ángeles, poniendo por remate una mitra, báculo y libro, en el que se grabó el nombre del donante[810]. El encargo de este trabajo recayó sobre el platero murciano Rafael Proens, a quien le sirvió de carta de presentación cuando solicitó el puesto de maestro platero de la catedral. Fue otra de las obras que

[805] A.C.M. Caj. 35, Libro 41, Acta Capitular de 14 de enero de 1745, f. 5v.
[806] A.C.M. Caj. 30, Libro 36, Acta Capitular de 8 de mayo de 1725, f. 161r.
[807] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arqueta japonesa", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 463; J. GUILLÉN SELFA, *La primera embajada del Japón en Europa y Murcia (1582-1590)*. Murcia, 1997.
[808] M. C. de la PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, 2010.
[809] A.C.M. Caj. 35, Libro 42, Acta Capitular de 7 de junio de 1748, f. 452v.
[810] M. D. VIVO PINA, "El arca relicario de la catedral de Murcia", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coords.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, 2014, pp. 465-466.

desapareció en el incendio, por lo que tuvo que hacerse una nueva tras el suceso, efectuada por el platero madrileño Víctor Pérez[811].

A pesar de su traslado a Roma, el cardenal Belluga continuó atendiendo a las necesidades de la diócesis de Cartagena, proveyéndola en esta ocasión con las reliquias de la esponja donde Cristo bebió, de la columna donde fue azotado y de varios mártires cristianos. Para todo este conjunto de reliquias el cabildo mandó hacer una pequeña urna que fuera capaz de transportarse manualmente y que dejara a la vista las reliquias, ya que se había decidido que ésta estuviera presente en todas las procesiones organizadas por la catedral. El encargado de hacerla fue Antonio Grao, por entonces maestro platero del templo. La pieza siguió los postulados del momento, respondiendo a claras formulas dieciochescas; así, la estructura rectangular tiene tres frentes acristalados, el delantero y los laterales, y está levantada sobre una peana octogonal elevada sobre cuatro patas. La unión entre la peana y el cuerpo principal se realiza a través de unas sinuosas molduras que tienen grabadas las armas de la catedral, hojas de acanto en las esquinas y cabezas de querubines en los frentes. Por su parte, la zona superior está rematada por un cuerpo cupuliforme con fragmentos de frontón curvo, guirnaldas vegetales, cabezas de querubines y una gran cruz central[812].

Pronto los capitulares volvieron a centrar su atención en el altar mayor. A las últimas piezas elaboradas por Mariscotti se sumaron en la década de los cuarenta varios objetos destinados al servicio del presbiterio. A mediados de siglo se pensó y se inició la hechura de los dos frontales laterales del altar, para completar con ellos la única parte que aún estaba desprovista de plata durante la octava del Corpus. En 1754 el fabriquero informó del estado de fabricación de los frontales, destacando que aún quedaba mucho trabajo por hacer y que estaban resultando muy costosos, lo que no achantó al cabildo, que ordenó entregar toda la plata inservible, así como la caja de oro guarnecida con esmeraldas, una cadena de oro y un pectoral que se encontraban en el arca, para hacer así frente a los más de trece mil reales de coste final[813]. Tres años después el fabriquero presentó uno de ellos en cabildo, por lo que es de suponer que más o menos en aquel año

[811] Ibídem, p. 468.
[812] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios…" ob. cit., pp. 208-209.
[813] A.C.M. Caj. 37, Libro 44, Acta Capitular de 18 de enero de 1754, f. 331.

se terminaran[814]. Una vez más, destrozados en el incendio, aunque el inventario de 1807 permite identificarlos e indicar que uno tendría la imagen de San Leandro y otro la de San Isidoro, alrededor de varios santos, completando de este modo la pareja de San Fulgencio y Santa Florentina del frontal central, teniendo así a los cuatro hermanos y santos de Cartagena, pilares de la diócesis, representados en el altar mayor[815].

Otras acciones emprendidas por el cabildo tuvieron como objeto la custodia del Corpus. Con el objetivo de enriquecer el trono de cara a sus salidas durante la festividad, se realizó una rejilla de plata en parte dorada, repujada, cincelada y calada para el frente principal, confeccionada también por Antonio Grao. Quien también hizo doce ramos de plata para las andas de la custodia, por un valor de diez mil trescientos ochenta reales[816]. Era por entonces Antonio Grao un artista más que reconocido, pues llegó incluso a hacer en 1761 el frontal de plata de la Catedral de Orihuela[817].

En estos años se siguieron recibiendo donaciones particulares y fondos para mantener el culto lo más esplendoroso posible. El mismo obispo Diego de Rojas y Contreras puso a disposición de la fábrica setenta mil reales para costear un terno entero del color que hiciera más falta, usando el dinero restante para componer otros ornamentos, dorar cálices y patenas y poner cruces con las imágenes de Cristo en todos los altares[818]. El racionero Nicolás González Avellaneda dejó a la fábrica dos ramilletes de plata de treinta y nueve onzas, seis bujías y una bandeja del mismo material[819]. No obstante, debió de corresponder a su sobrino una de las piezas más destacadas que arribó en 1767, un cáliz de oro de veintidós quilates que había mandado fabricar en Malta[820]. El cáliz, expuesto en el museo catedralicio indicándose que es de plata dorada, está completamente decorado, con una profusa ornamentación propia del Barroco. Tiene planta mixtilínea, una base decorada con una primera fila de hojas de acanto, seguida de la alternancia de cabezas de querubines con espigas y uvas y cartelas muy marcadas con querubines de cuerpo completo en relieve con diferente atributos. El nudo arquitectónico tiene ménsulas

[814] A.C.M. Caj. 38, Libro 45, Acta Capitular de 27 de mayo de 1757, f. 341r.
[815] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario…" ob. cit., p. 456.
[816] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra…" ob. cit., p. 203.
[817] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal…", ob. cit., pp. 589-601.
[818] A.C.M. Caj. 38, Libro 45, Acta Capitular de 18 de marzo de 1756, f. 178v.
[819] A.C.M. Caj. 36, Libro 43, Acta Capitular de 25 de enero de 1749, f. 18v.
[820] A.C.M. Caj. 42, Libro 52, Acta Capitular de 3 de julio de 1767, f. 91r.

y más ángeles, que volverán a aparecer en grupos de tres e individualmente en las cartelas de la copa.

Ese mismo año de 1767 el deán informó de la venta de una araña de plata de seiscientas onzas que podría servir para el templo, otorgándole el cabildo capacidad para reconocerla y ajustar el precio[821]. Días después también se dio facultad al canónigo Aguilar para que mediante los maestros plateros de esta ciudad se reconociera la calidad de varias piezas que había traído los feriantes cordobeses[822]. A los dos días, se precisó en cabildo que las siete fuentes de plata presentadas fueron reconocidas por los maestros locales y calificadas como piezas que excedían los quilates que se trabajaban en España, ya que, según recoge el acta, se habían realizado en las Indias[823]. De este modo, se acabó materializando la compra a cambio de algunas piezas viejas y de ochocientos reales[824].

La incursión de los plateros cordobeses generó desde el siglo XVII un notable malestar entre los plateros murcianos, que veían amenazados sus negocios y sustento ante la llegada de piezas procedentes de Córdoba u otros centros artísticos. No tiene nada de particular la presencia de platería cordobesa en Murcia, pues está ampliamente documentada la difusión que ésta tuvo por todo el territorio peninsular, incluso las Islas Canarias y América[825]. Con todo, durante la segunda mitad del siglo XVIII, esta situación se hizo mucho más notoria, dado que por entonces el gremio de plateros cordobés había experimentado un incremento de sus maestros hasta despuntar dentro del panorama nacional como el centro principal de platería. Si bien, a la hora de entender los motivos que llevaron a que sus obras se extendieran por todo el país hay que valorar otras

[821] A.C.M. Caj. 42, Libro 52, Acta Capitular de 4 de septiembre de 1767, f. 129r.
[822] A.C.M. Caj. 42, Libro 52, Acta Capitular de 7 de septiembre de 1767, f. 131v.
[823] A.C.M. Caj. 42, Libro 52, Acta Capitular de 9 de septiembre de 1767, f. 132r.
[824] A.C.M. Caj. 42, Libro 52, Acta Capitular de 11 de septiembre de 1767, f. 133r.
[825] Para valorar la expansión de la platería cordobesa, véase: R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El pleito de la platería de Málaga con los plateros…" ob. cit., pp. 59-68; M. J. SANZ SERRANO, "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII)*. T. II. Córdoba, 1978, pp. 275-288; J. HERRERO 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; M. M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M. R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la Catedral de Almería", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 513-526; I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Platería cordobesa del siglos XVII en Guipúzcoa", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 209-222; N. ESTEBAN LÓPEZ, "Platería cordobesa en tierras de Molina de Aragón", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 163-171.

circunstancias, en concreto el hecho comercial y la involucración en el mismo de los plateros cordobeses, que acudían a las ferias y a las propias parroquias vendiendo sus trabajos, aunque también se registraron comerciantes vendiendo platería pese a que no eran de este arte[826].

Ante esta importante presencia, no hubo templo en el Reino de Murcia que de un modo u otro no contara en su ajuar con alguna obra cordobesa, comenzando por la propia catedral, que sumó a su repertorio varias piezas de esta procedencia. Aún se conservan algunos cálices y una bandeja, destacando entre los primeros el cáliz fechado en 1772 gracias a la marca del contraste cordobés Aranda con la cifra 72, que fue realizado por el platero cordobés Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, uno de los artistas que mayor número de obras dejó en tierras murcianas. Este tipo de cáliz es un perfecto ejemplo del estilo tan característico cordobés que se impuso en esta tipología, con una composición muy original, acorde al estilo rococó del momento, que comporten todos ellos. De este modo, estos cálices están formados por una planta mixtilínea, con curvas y contra curvas muy pronunciadas; una base bulbosa con marcadas acanaladuras; un astil poco desarrollado con un nudo piramidal invertido, con espejos ovales en sus frentes y cabezas de querubines en sus esquinas; finalmente, la copa acampanada y bulbosa, en definitiva un esquema muy dinámico, al que se añaden en los compartimentos de la base y la subcopa símbolos de la Eucaristía, Cristo o la Pasión, en consonancia con la función de la pieza durante la celebración. El resto del cáliz contiene una profusa decoración rococó, con un correcto trabajo repujado, cincelado y, en ocasiones, con grabados a buril. El cáliz de la catedral comparte estas mismas características, destacando por las acanaladuras helicoidales de la base y la inclusión de símbolos de la Eucaristía, como la vid, en la subcopa[827]. Junto a los cálices, sin duda las piezas más numerosas, también llegaron otras, como las grandes bandejas ovaladas y de perfiles mixtilíneos, como la del templo catedralicio, realizada en 1779, como demuestra la marca del contraste cordobés Leiva y la cifra 79, y que también ha sido atribuida a Santa Cruz. En particular, esta bandeja tiene

[826] M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio…" ob. cit., pp. 273-289; M. R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII". *Apotheca* nº 5 (1985), pp. 9-37.
[827] J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit. pp. 265-266.

una aparatosa decoración central propiamente rococó, con un espejo central rodeado de trofeos militares, con banderas y cañones, elementos vegetales y rocallas[828].

Por entonces también se hace presente la obra madrileña, como demuestra un nuevo acetre con su hispo que realizó el platero madrileño Antonio López Palomino en 1787. Seguramente, con éste se cubrió la falta de la que se alertó al cabildo un año antes[829]. En verdad se trata de una obra elegante y muy cuidada, una pieza estilizada de finas formas que dan buena cuenta del nivel alcanzado por su artífice, con una tendencia ya a lo neoclásico. Ante este renovado ajuar no es de extrañar que el cabildo recelara de prestar algunas de sus piezas para las fiestas de otros templos, ante el deterioro manifiesto en el que caían y el miedo a los extravíos[830].

La nutrida cantidad de platería cordobesa en el reino, la procedente de otros centros artísticos, caso de Madrid, más la ejecución de las piezas más significativas de la catedral por artistas foráneos, como la custodia de Montalto, y ya en el siglo XVIII todos los trabajos del valenciano Gaspar Lleó, tuvo que suponer un auténtico problema para los plateros murcianos, en cierto modo ninguneados y puestos en un segundo plano ante la obra de otros artistas de fuera del reino. Sin embargo, de nada sirvieron las quejas del gremio ante los cordobeses o los oriolanos, las reivindicaciones por el control de las ferias ni los pleitos iniciados, incluso, si la propia catedral, cabeza de la diócesis, seguía contando para los grandes proyectos con otros obradores. Así sucedió con el nuevo ostensorio, para el que se volvió a recurrir a Valencia.

Ciertamente, al ambicioso proyecto iniciado en torno al altar mayor de la catedral décadas atrás, le faltaba una de las piezas más importantes para consumar la total renovación del ajuar, el ostensorio para la exposición del Santísimo, dado que aún se seguía usando la custodia que dio el obispo Sancho Dávila a finales del siglo XVI. Ésta acusaría evidentemente el paso del tiempo y el uso constante para todo tipo de ceremonias, con el consiguiente deterioro. A ello hay que sumar la perdida de armonía entre dicha custodia y el nuevo escenario de platería barroca. Ante esta situación, no es extraño que el cabildo estimara oportuno realizar una nueva de acuerdo con los nuevos

[828] Ibídem, pp. 267-268.
[829] A.C.M. Caj. 51, Libro 71, Acta Capitular de 17 de febrero de 1786, f. 25v.
[830] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 21 de julio de 1781, f. 121r y Caj. 51, Libro 71, Acta Capitular de 12 de junio de 1786, f. 81r y v.

gustos y en sintonía con todo el trabajo realizado en los años previos. El fabriquero del templo, el canónigo Francisco Rubín de Celis, fue quien alertó en julio de 1781 de los problemas para llevar el viejo ostensorio en procesión por ser demasiado pesado y de la antigüedad del mismo, proponiendo la hechura de una nueva custodia de plata sobredorada aprovechando para ello el valor de la antigua. El cabildo aceptó inmediatamente la idea y encargó a Rubín que liderara la comisión para la conclusión del nuevo ostensorio, instándole a que encargara hacer varios modelos en Murcia u otra ciudad con la información relativa al coste de cada uno, así como a valorar la pieza que se estaba usando y las alhajas que no servían y se podrían aplicar para la nueva hechura[831]. A las pocas semanas el fabriquero presentó al cabildo dos modelos, uno más rico y otro menos, apuntándole el cabildo a que diese cuenta de las cantidad de piedras preciosas, perlas y demás cuestiones, como el coste final, de que se componían cada uno[832]. Pasaron varios meses hasta que en marzo del año siguiente el fabriquero presentó el modelo definitivo del ostensorio, correspondiente al platero valenciano Ramón Bergón, quien ya había realizado para la catedral la corona de oro para la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, curiosamente entregada en julio de 1781 por el propio Bergón, de manera que fuera durante este tiempo cuando se fraguó y se le propuso la nueva obra[833]. De este modo, cabe la posibilidad que Rubín acudiera directamente al platero levantino, sabedor de su maestría, dejando nuevamente a los artífices locales en un segundo plano. Su coste, haciéndose con el mejor gusto y con los materiales más preciosos, aunque con menos pedrería, toda de plata sobredorada con el viril de oro guarnecido de rubíes, la cruz de esmeraldas, al igual que la vid, los racimos de perlas y los troncos de topacios, de forma que toda la vid fuera de pedrería, sin verse nada de metal, ascendiendo a tres mil pesos[834]. No cabe duda de que el cabildo prefirió el modelo más suntuoso, pues el ostensorio constituía un objeto extraordinario, destinado a la reserva de la Sagrada Forma, aspecto que se logró a través del uso de las piedras preciosas. La demostración de que el cabildo buscaba alcanzar la excelencia y la mayor distinción posible está en el hecho de que no

[831] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 27 de julio de 1781, f. 125r y v.
[832] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 22 de julio de 1781, f. 148r y v.
[833] Sobre la vida y obra de Bergón, véase: A. CAÑESTRO DONOSO, *Ramón Bergón. Un platero eldense y su arte*. Elda, 2015.
[834] A.C.M. Caj. 49, Libro 67, Acta Capitular de 7 de marzo de 1782, ff. 50v y 51r.

reparó en que su coste final se ajustara por encima de lo previsto, hasta los ochenta mil reales.

La configuración del nuevo ostensorio estaría directamente vinculado con la platería del sur de Italia, con los centros de Nápoles y Sicilia, con los que el levante español mantenía, fruto de las hechos históricos, unas relaciones continuas y unos intercambios artísticos recíprocos, tanto en lo material como en las ideas. De hecho, en el caso de esta pieza, ha sido vinculada directamente con el ostensorio contemporáneo de la catedral de Piazza Armerina, en la isla siciliana[835]. El ostensorio de la catedral de Murcia mantiene un planteamiento barroco pero ciertamente atemperado, como deja ver la disposición de la base, con elementos decorativos, tales como guirnaldas, coronas de laurel y las cabezas de los ángeles, que ofrecen un ritmo pausado, discreto y dentro del ideal clasicista del momento. Frente a ello se contrapone el desarrollo del astil y del viril, insertos en las formulas barrocas italianas a través de las figuras de bulto redondo del astil y del exuberante despliegue de recursos alrededor del viril, donde se concentra lo más llamativo de toda la pieza, con la potente ráfaga de rayos rectos y biselados, las cabezas de querubines alados, las espigas de trigo, los pámpanos de vid y los granos de uva, todo ello cubierto de esmeraldas, rubíes, zafiros, amatistas y diamantes, una serie de piedras preciosas que se prolongan hacia el astil, recubierto de diamantes rosas. A este despliegue artístico se une una clara simbología cristológica, no solo por la presencia de espigas y uvas, sino porque todas las piedras y sus colores guardan una correlación con otros significados, el rubí con la sangre de Cristo, el zafiro que llama a las buenas acciones, las perlas a la pureza divina, el diamante como el propio Cristo y, en definitiva, la mismísima Jerusalén Celeste sobre la que San Juan dice que sus muros estarían adornados con cada una de las piedras preciosas[836].

En junio de 1783 la obra ya estaba concluida y Rubín expuso el nuevo ostensorio ante los canónigos, recibiendo las felicitaciones de los allí congregados ante tan efectivo empeño. Ante el cumplimiento de los acuerdos por parte del artista, el cabildo mandó que se libraran mil quinientos reales que le restaban de su ajuste. Fue entonces cuando dio comienzo un intrincado problema acerca de la estimación de la pieza entre la catedral,

[835] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra…" ob. cit., pp. 206-207.
[836] Ibídem, pp. 208-209.

Bergón, los plateros murcianos y los valencianos. En ese mismo cabildo se leyó un memorial de José Bergón, hermano del artista, quien indicaba que en la custodia se habían realizado algunas cosas más para evitar imperfecciones, acciones que no se tuvieron en cuenta en el diseño pero si en la hechura, para lo cual sería adecuado que el cabildo dispusiera que se reconociera la pieza por peritos de satisfacción, con lo que se pretendería adecuarla a un precio más justo. A tenor de esto el cabildo ordenó que se reconociera el ostensorio por plateros expertos para valorar si se hizo conforme al dibujo y se comprobara el valor de las mejoras[837]. Antonio Ruiz Funes y Antonio Morote, maestros reconocidos del gremio de plateros de Murcia, llevaron a cabo el estudio de la custodia, precisando el delicado trabajo, el esmero puesto y el despliegue de piedras preciosas, así como las nuevas adicciones que se propusieron para su mayor perfección y proporción. Tras las pertinentes alabanzas ante una pieza tan costosa, ya en lo material como en lo estético, la tasaron en cuatro mil ochocientos cincuenta y ocho pesos, es decir, en setenta y dos mil ochocientos ochenta y dos reales, por debajo del valor acordado[838].

Esta apreciación por los artistas murcianos fue entregada a las personas que trajeron la pieza desde Valencia, con el objetivo de que la dieran a Bergón para que expusiera su opinión sobre ella[839]. A consecuencia de ello, desde Valencia se envió la consideración realizada por los maestros del gremio de plateros de dicha ciudad, quienes consideraron que su valor era de ciento ocho mil ciento dieciocho reales; es decir, muy por encima del valor presupuestado y con una diferencia aún mayor con respecto a la tasación de Funes y Morote. Esta desavenencia de más de treinta y cinco mil reales, fue resuelta por el cabildo, quien no quería pagar más de lo estipulado en un primer momento ni embarcarse en nuevas tasaciones y ni mucho menos en un proceso judicial, con la decisión de que se diera a Bergón lo restante hasta completar la suma inicial de ochenta mil reales, y que si no lo aceptaba se le convenía a devolver todas las cantidad ya recibidas a cambio de la custodia[840].

La respuesta de Bergón no se hizo esperar. Éste aludió a la calidad de su trabajo con la esperanza de conseguir algo más del dinero que en un primer momento se acordó.

[837] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 14 de junio de 1783, f. 133r y v.
[838] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 18 de junio de 1783, f. 137r y v.
[839] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 1 de agosto de 1783, f. 165v.
[840] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 2 de agosto de 1783, f. 169r y v.

También indicó que no quería ninguno litigio y que confiaba en que finalmente se apreciaran las mejoras, algo que no habían realizado los artistas murcianos, como demostraba, según él, la diferencia con los valencianos. Por último, si no se le iba a recompensar por encima de los ochenta mil reales, pedía que se le abonara la cantidad restante para así evitar perdidas[841]. No debía estar el cabildo por la labor de darle más dinero, acordando que de inmediato se le diera el dinero del primer acuerdo y que se gratificara a los apreciadores de Murcia[842]. La última noticia al respecto de este asunto fue una nueva misiva de Bergón en la que pedía que se le remitiera copia de la escritura de su obligación, de la certificación de los maestros murcianos, así como otros documentos al respecto. El cabildo, advirtiendo cierta expresión ajena a la moderación, valiéndose de la carta de pago y del finiquito por escritura ante Joaquín Jordán, acordó que no se le respondiera y que si volvía a insistir se le dijera que se leyó su petición y que el asunto estaba concluido[843]. De esta manera finalizaría la relación entre la catedral y Bergón, aunque se ha llegado a apuntar que el cabildo pensó en él para hacer un tabernáculo de plata, que no llegó a ejecutarse, donde situar el ostensorio y ofrecer la exposición permanente, sin necesidad de mover continuamente el ostensorio[844].

Indiscutiblemente el cabildo abrazó la tasación de los artistas murcianos como excusa para no dar al maestro más allá de los ajustado en el contrato, demostrando incluso cierta magnanimidad al no rebajar la suma final a lo indicado por los plateros locales. Quizás, una lectura de este choque frontal entre los obradores de Murcia y Valencia, no fuera más que la forma empleada por los maestros murcianos para de algún modo responder ante la llegada de piezas foráneas, especialmente valencianas, durante el siglo XVIII. No obstante, Bergón fue el autor del ostensorio, de la corona ya citada e, incluso de otras piezas, como dos atriles de plata con forma de chapina y unas vinajeras, aunque estas últimas no se materializaron al tenerse noticia de que un devoto las estaba haciendo fue por su cuenta[845]. Nuevamente, la figura de Rubín estuvo detrás de todo esto, puesto que aconsejó que se renovaran las vinajeras de plata, ya que del uso se hallaban casi inservibles al verterse su contenido, así como los atriles, que por su antigüedad estaban

[841] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 25 de agosto de 1783, f. 184r y v.
[842] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 5 de septiembre de 1783, f. 190r y v.
[843] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 18 de septiembre de 1783, f. 204v.
[844] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra…" ob. cit., pp. 209-210.
[845] A.C.M. Caj. 50, Libro 68, Acta Capitular de 14 de junio de 1783, f. 133v.

en notorio mal estado, además de que se precisaba de un copón grande, ya que los que había en el sagrario de la capilla del Corpus eran pequeños y los sacerdotes tenían que trasladar de uno a otro la sagradas formas, con la consiguiente irreverencia para la administración del sacramento, lo cual se podía solucionar con la hechura de un nuevo copón aprovechando uno viejo que servía para llevar el Santísimo a los enfermos, mientras que para las vinajeras y los atriles, utilizando la plata de los existentes sería suficiente, debiéndose aportar únicamente el precio de su ejecución[846].

Como ya se ha indicado, las relaciones entre Bergón y Murcia se remontan algunos años antes, concretamente a 1779-1780, cuando el cabildo inició los trámites para la concreción de una nueva corona para Nuestra Señora de la Fuensanta. Efectivamente, en paralelo a la renovación del ajuar catedralicio, el culto a la Virgen de la Fuensanta alcanzó con el paso de los años una importante presencia, que se tradujo en notables donaciones, principalmente de joyas y piezas para el exorno de la imagen. El nombramiento de la Virgen de la Fuensanta como patrona de la ciudad en 1731 sirvió de detonante para estas dadivas. Así, en 1737, el canónigo Felipe Matías de Munive dio una cadena de oro de cincuenta pesos para sumar al rosario engarzado que dio el año anterior para usar en las fiestas[847]. Uno de los presentes más importantes fue el que realizó el obispo Victoriano López en 1795, quien dio su anillo pastoral, un alfiler y un pectoral de oro, esmeraldas y diamantes, que fue robado en 1977 y recuperado en 2016[848]. Los regalos también iban destinado a dotar a la capilla de la ermita de la correspondiente dignidad que debía ostentar la patrona, como demuestran las lámparas de plata que el regidor de la ciudad Juan Lucas entregó al arcediano de Lorca para el adorno de la capilla mayor de la ermita[849]. En definitiva, las actas capitulares recogen con asiduidad las donaciones de alhajas a la Virgen, como botones, brazaletes o anillos[850].

La fama de la Virgen de la Fuensanta se fue consolidando gracias a las rogativas vinculadas a la lluvia. Fue con motivo de una de éstas como se hizo un libramento de

[846] A.C.M. Caj. 49, Libro 67, Acta Capitular de 16 de febrero de 1782, f. 30r y v.
[847] A.C.M. Caj. 33, Libro 39, Acta Capitular de 15 de febrero de 1737, f. 141r.
[848] https://diocesisdecartagena.org/el-pectoral-de-belluga-y-un-collar-vuelven-a-la-catedral-tras-el-robo-de-1977/
[849] A.C.M. Caj. 37, Libro 44, Acta Capitular de 16 de diciembre de 1752, f. 160r.
[850] Estos regalos se fueron sucediendo, tanto por parte de los canónigos como por otras personas de la sociedad civil, hasta tal punto que en 1754, tal tenia que ser el ajuar acumulado que ya fue objeto de un importante robo, ver: A.C.M. Caj. 37, Libro 44, Acta Capitular de 6 de abril de 1754, f. 374r.

doscientos doblones, doce mil reales, para hacer una corona proporcionada al rostrillo que ya tenia, al que se sumó poco después el deseo del obispo, Manuel Rubín de Celis, de aportar para la causa una limosna cercana a los tres mil reales. Con la suma de ambas partidas se conminó a los comisarios de la imagen a que buscaran y dispusieran los dibujos para la corona que algunos años antes ya se habían hecho y que estaban en poder del chantre, para poder elegir entre ellos[851]. Debieron de encontrarse estos dibujos, dado que al poco tiempo el fabriquero presentó al cabildo los diseños de la nueva corona[852]. Sin embargo, parece que estas propuestas no debieron convencer al cabildo, dado que a lo largo de 1780 se informó de como estaban realizándose varios diseños en Madrid y Valencia, al tiempo que se acogió de buen agrado la insinuación del obispo de dar una nueva donación al ser insuficiente la que dio con anterioridad[853].

De esta manera, el cabildo convocó una especie de concurso para la nueva corona en el que participaron artistas de Madrid y Valencia. Para los bocetos de la primera ciudad el responsable fue el maestre escuela, quien expresó que tenía el encargo del cabildo para que desde Madrid hiciera llegar algún diseño para la corona, y que cumpliendo con este cometido ya había recibido uno, pero que a su entender no le parecía ser el más conveniente ante el excesivo peso, coste y otros motivos. Fue entonces cuando el arcediano de Chinchilla, quien tenía el mismo encargo pero con la ciudad de Valencia, presentó dos propuestas[854]. Ante la llegada de los dibujos el cabildo realizó una reunión para ver los diseños y elegir uno. Una vez analizados, teniendo presente las diferentes fuentes de financiación, tanto del cabildo como del obispo, se escogió de los tres el más económico, que no llegaba a los treinta mil reales. Así, la parte correspondiente al cabildo saldría de los participes del granero mayor de la ciudad en cinco plazos[855]. Por su parte, el obispo, al que se presentó el dibujo elegido, aceptó el acuerdo y se comprometió a poner a disposición más dinero[856].

Fue entonces cuando se dispuso todo para la ejecución de la corona, que se acordó con el platero Ramón Bergón, a quien ya se le entregaron algunas cantidades en los

[851] A.C.M. Caj. 48, Libro 64, Acta Capitular de 25 de febrero de 1779, f. 35r y v.
[852] A.C.M. Caj. 48, Libro 64, Acta Capitular de 18 de junio de 1779, f. 125v.
[853] A.C.M. Caj. 48, Libro 65, Acta Capitular de 9 de mayo de 1780, f. 100r y v.
[854] A.C.M. Caj. 48, Libro 65, Acta Capitular de 7 de junio de 1780, f. 133v.
[855] A.C.M. Caj. 48, Libro 65, Acta Capitular de 9 de junio de 1780, f. 137r y v.
[856] A.C.M. Caj. 48, Libro 65, Acta Capitular de 16 de junio de 1780, f. 139v.

primeros días de 1781, iniciándose así las relaciones tan fecundas entre ambas partes que tanto resultado dieron en los sucesivo[857]. En junio de ese año la obra ya estaba terminada, como informó el arcediano de Chinchilla, quien sin duda influyó mucho en la elección de Bergón al considerar su propuesta la más acorde entre calidad y precio. El propio arcediano manifestó el problema que representaba su traslado hasta Murcia, ante los peligros del camino, dando la opción de que el mismo Bergón la trajera y que se le gratificaba por ello, lo que acepto el cabildo[858]. Ya en Murcia, la corona fue reconocida por maestros de la ciudad, quienes dieron el visto bueno, con lo que se libró al maestro el dinero restante que le quedaba por percibir de lo acordado, además de una gratificación por el traslado y trescientos veinte reales para su oficial. En total, la suma final fue de veintiocho mil doscientos treinta y siete reales[859]. Su valor llevó a la camarera de la Virgen a rechazar la custodia de la pieza ante el quebranto que para su salud suponía tener dicha joya, por lo que se acordó trasladarla al arca de la fábrica[860].

La presencia de Bergón en Murcia se aprovechó para solucionar otra de las cuestiones surgidas a raíz de la corona, la diferencia con el exorno de la imagen del Niño, que llevaba una corona de plata, que evidentemente difería mucho con la nueva alhaja. Por ello, se trató con el maestro lo que podría costar unas potencias de oro y un globo también de oro, que de algún modo guardaran relación con la corona de la Virgen. El platero dijo que alcanzaría unos cinco o seis mil reales, para lo que el cabildo dispuso el restante que no se gastó en la corona y el montante obtenido con la venta de las alhajas viejas de la imagen, que por su antigüedad no se usaban, salvando los problemas que pudieran surgir con aquéllas que no se podían enajenar[861]. Finalmente, debió de optarse por una corona, ya que en septiembre se informó de que se había hecho, reconocido y ya se había colocado sobre la cabeza del Niño[862].

La devoción en torno a la Virgen de la Fuensanta conllevó que, apenas cuatro años después de la llegada de las coronas de Bergón, se llevaran a cabo otro juego de coronas,

[857] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 12 de enero de 1781, f. 11r.
[858] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 25 de junio de 1781, f. 109v y Acta Capitular de 28 de junio de 1781, f. 110v.
[859] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 16 de julio de 1781, f. 119v.
[860] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 27 de julio de 1781, f. 124r y v.
[861] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 21 de julio de 1781, f. 120r y v.
[862] A.C.M. Caj. 49, Libro 66, Acta Capitular de 10 de septiembre de 1781, f. 144v.

usando para ellas la plata de las antiguas, por no estar éstas decentes y existir caudal suficiente como para acometer el gasto[863]. No se tiene constancia de quien fue el autor de las mismas, aunque bien pudiera haber sido algún maestro murciano de la estirpe de los Ruiz-Funes, ya que en el Museo de Bellas Artes de Murcia se conserva un dibujo de una corona en cuyo reverso hay una inscripción más tardía, realizada por Javier Fuentes y Ponte, en la que se dice que es un dibujo original de J. Funes, orfebre murciano del siglo XVIII. Con esa información hay que remitirse a Pedro Ruiz-Funes, sin duda un maestro más que prolífico, además formado en el dibujo por el mismo Francisco Salzillo[864]. El diseño de la corona deja patente como se escogió un modelo tradicional, propio del Barroco, el de la corona imperial formada por un aro ajustado a la cabeza, sobre él una elevación denominada canasto, del que salen varias bandas bulbosas, conocidas como imperiales, que se unen en la parte alta, cerrada por una ráfaga. Éste fue el esquema seguido, con un canasto a base de rocallas abiertas, del que salen cuatro imperiales, sobre cuya unión superior se halla el globo terráqueo. Por su parte, la ráfaga es ultrasemicircular, con rayos de perfiles lisos, puntas biseladas y de diversas medidas, situándose sobre los grupos más pronunciados catorce estrellas y una cruz en el centro. En el dibujo también se incluye un texto del artífice en el cual se hace referencia a las partes que se debían de sobredorar, incluidas aquellas zonas donde por lo general se ponían piedras preciosas, que en este caso no se incorporaron[865].

Todas estas coronas, la de oro de Bergón y la de plata de Funes, así como el rostrillo, del que también se conservó en su momento un diseño, junto con los aderezos del Niño, fueron robadas en 1873 en la ermita de la Virgen de la Fuensanta.

Al mismo tiempo que el cabildo se preocupaba por renovar todo el ajuar del templo, especialmente en lo que respectaba a los grandes proyectos artísticos del altar mayor, la Fábrica no descuidaba la atención sobre el resto de ornamentos, cuidando, aderezando, limpiando y arreglando aquellas piezas más usadas, e incluso comprando algunas otras. Todo ello queda perfectamente reflejado en las cuentas de fábrica. Para acometer todas

[863] A.C.M. Caj. 51, Libro 70, Acta Capitular de 15 de julio de 1785, f. 102r.
[864] Sobre la confusión del nombre del platero, entre José y Pedro, véase: F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 242-245.
[865] C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes…" ob. cit., pp. 541-551.

estas labores, como en las décadas antecedentes, existía la figura del maestro platero de la catedral, quien se encargaba del mantenimiento de todo el ajuar y, en raras ocasiones, de la hechura de algunas otras. Entre el siglo XVII y el siglo XVIII, como ya se ha indicado, la figura dominante en este aspecto fue la de Enrique Picard, quien ocupó el cargo desde 1689 (oficialmente desde 1694) hasta 1721, tiempo durante el cual realizó infinidad de tareas para el templo, que anualmente le reportaban unas cifras dispares, que podían ir desde unas decenas de reales hasta los mil reales en los mejores años. Evidentemente, la función de Picart era segundaria, limitándose al cuidado de las piezas del servicio litúrgico o para otras celebraciones de la catedral, por ejemplo, limpiando los candeleros de la capilla del trascoro que se usaban para el monumento[866], aderezando algunas otras, caso del cetro del pertiguero[867], y la imagen de la Fe de la custodia[868], o hacer alguna pieza pequeña, como dos despabiladeras[869]. En definitiva, muchas cosas, dado que su nombre aparece regularmente año tras año vinculado a alguna actuación, pero sin intervenciones relevantes, si acaso los faroles para la carroza eucarística del 1700[870], realizados para solventar los problemas del aire que apagaban el fuego, y las lámparas que hizo junto a José Grao casi al final de su etapa. Por todo ello, no es de extrañar que Picard expresara en un memorial como había trabajado diligentemente para la fábrica, cumpliendo fielmente con sus obligaciones, a pesar de que los trabajos que se le habían encomendado eran obras menores, aderezos más entretenidos que gananciosos, según el propio Picard, quien también recordaba como se había acudido a otro maestro para las alhajas de mayor montante, sin dejar él de ocuparse de sus obligaciones, por lo que pedía que se le diera la oportunidad de concluir unos candeleros del altar que se había quedado a medias por la muerte de Marcos Mariscotti[871]. Las cuentas de la fábrica no recogen ningún pago muy elevado en favor de Picard en esos años, mientras que se dio en 1703 más de mil reales a Juan Martínez-Galarreta y Antonio Mariscottí por cuenta de dos candeleros que estaban haciendo del juego de seis que dejó dispuestos el racionero

[866] A.C.M. Caj. 206, Libro 507, Cuentas de Fábrica 1694-1717 (1711), s.f.
[867] A.C.M. Caj. 206, Libro 507, Cuentas de Fábrica 1694-1717 (1710), s.f.
[868] A.C.M. Caj. 206, Libro 507, Cuentas de Fábrica 1694-1717 (1713), f. 96r.
[869] A.C.M. Caj. 206, Libro 507, Cuentas de Fábrica 1694-1717 (1703), s.f.
[870] A.C.M. Caj. 25, Libro 30, Acta Capitular de 3 de julio de 1699, f. 56r.
[871] A.C.M. Leg. 532.

Martínez de Molina, por lo que quizás fueran estos y, una vez más, no se confiara en Picard[872].

Fue José Grao, discípulo y yerno de Picard, quien le sucedió en el cargo, tras presentar un memorial a la muerte de Picard solicitando el nombramiento, aludiendo a su vínculos familiares con Picard y a su buen hacer[873]. Para determinar la elección y para nombrar a la persona que tuviera la habilidad y utilidad para el templo quedó facultado el fabriquero Rafael Guerrero, aceptándose, por la experiencia que tenía, la habilidad suficiente y la fidelidad en el arte a José Grao. Indudablemente, también pesaría en esta elección el hecho de que fuera familiar y trabajador del anterior maestro, además de que ya realizara para el templo las citadas lámparas, de modo que su valía estaba sobradamente demostrada[874]. Sin embargo, a pesar de que coincidió su periodo con uno de los más intensos, ya que estuvo hasta 1735, tampoco mereció la atención del cabildo durante estos años, limitándose a las labores propias del oficio en esta catedral. El cambio de paradigma lo trajo su sucesor, Antonio Grao y Picard, hijo y nieto de los anteriores maestros, que solicitó la plaza a finales de 1735 tras la muerte de su padre, esgrimiendo para ello su dominio del arte, porque había acompañado a su padre en el desempeño del mismo[875]. Sobre Antonio Grao, un platero muy reconocido y de mayor nivel artístico, si recayó la atención del cabildo, al darle su confianza para que renovara todo el ajuar del servicio del altar mayor, una vez que habían concluido los primeros trabajos en este recinto. Además, como ya se ha comentado, hizo otros importantes trabajos de gran significación: la rejilla de plata en parte dorada, repujada, cincelada y calada para el frente principal del trono de la custodia del Corpus; doce ramos de plata para las andas de la custodia y un relicario para los restos sagrados enviados por Belluga.

La muerte en los primeros días de 1766 de Antonio Grao volvió a dejar vacante tan cotizado puesto. En esta ocasión el cabildo tuvo que elegir entre varias propuestas, ya que recibió un memorial de María Morote en el que pedía el cargo para su hermano Miguel Morote[876], y otro de Baltasara Grao, quien a su vez solicitaba el nombramiento de su

[872] A.C.M. Caj. 206, Libro 507, Cuentas de Fábrica 1694-1717 (1703), s.f.
[873] A.C.M. Sig. 661.
[874] A.C.M. Caj. 29, Libro 35, Acta Capitular de 3 de octubre de 1721, f. 260r y v.
[875] A.C.M. Caj. 32, Libro 38, Acta Capitular de 17 de octubre de 1735, f. 494v.
[876] A.C.M. Caj. 42, Libro 51, Acta Capitular de 25 de enero de 1766, f. 14r.

marido Rafael Proens. Resulta curioso como eran las mujeres de las familias de plateros las que realizaban estas peticiones, involucrándose directamente en la vida profesional de los maestros. Evidentemente existía una clara ventaja en favor de Proens, en cuya solicitud, su esposa, hizo mención a los lazos familiares, no en balde era la hija de José Grao, la nieta de Picard y la hermana de Antonio Grao, los tres últimos maestros plateros de la catedral, argumentando que su familia había servido por espacio de noventa años. A ello añadió como su marido había sustituido a su cuñado, Antonio Grao, durante sus ausencias o enfermedades, que además ya había demostrado la suficiente valía cuando hizo el arca de los santos patronos, y como el año anterior había limpiado la plata del monumento de Jueves Santo y había desarmado la custodia del Corpus, para lo cual se necesitaba de mucha práctica y habilidad, de la cual el gozaba y ya había dado buena cuenta[877]. Ante tan convincentes argumentos, el fabriquero acabó informando a favor de Proens, finalmente elegido[878]. Proens, quien contaba con la protección de Marín y Lamas, patrocinador del arca de los patronos de la diócesis, también se aprovechó de la buena coyuntura económica y artística que atravesaba la catedral, haciendo para ella algunas piezas en las que demostró como era uno de los mejores plateros de la ciudad y estaba al día con las formas más depuradas que se estaban imponiendo desde la corte. De ello dan buena cuenta los portapaces que hizo para la catedral y para la colegiata de San Patricio en Lorca. Los portapaces del templo catedralicio, confeccionados en 1771, son un perfecto ejemplo de la capacidad de Proens por acercarse a esas nuevas fórmulas. No obstante, Proens se enfrentó anualmente a los trabajos propios del puesto, como recogen las exhaustivas relaciones de lo que había hecho cada año. Una serie de trabajos que sin duda le reportaron un importante sustento anual; por ejemplo, en su primer año casi alcanzó la cifra de tres mil reales tras realizar más de treinta intervenciones, entre las que destacó la hechura de un nuevo jarrón que hizo reaprovechando uno viejo[879]. Así, los gastos de fábrica documentan durante estos años como había una especial atención a la limpieza de la plata del monumento, de la Custodia y de la urna de las reliquias de los patrones, actuaciones indispensables que se unían a otras más puntuales, como la hechura de otro jarro nuevo en 1769[880]. Ya en los años noventa acometió otros trabajos más

[877] A.C.M. Leg. 692.
[878] A.C.M. Caj. 42, Libro 51, Acta Capitular de 16 de mayo de 1766, f. 73r.
[879] A.C.M. Leg. 92B, Doc. 33.
[880] A.C.M. Leg. 92B, Doc. 37.

considerables, como fue dorar el tabernáculo del arca del monumento, para lo que se necesitaron cinco onzas de oro refinado, obtenidas de dos pectorales quebrados que el fiel contraste Antonio Gozalbo tasó en mil ciento cuarenta y seis reales por cuatro onzas de oro, más dos onzas de oro que se compraron al platero Juan Esbrí, todo lo cual, con la mano de obra incluida, importó tres mil seiscientos setenta y cinco reales[881]. También con motivo de la inauguración de la nueva capilla del beato Hibernón, beatificado en 1791, su diseño fue el elegido para realizar la urna de plata destinada a conservar las reliquias del beato, trabajo por el que recibió más de cuatro mil reales[882]. Su última operación antes de fallecer fue desarmar el frontal, las gradas y los doce candeleros del altar mayor, limpiarlos y pesarlos para entregarlos a la tesorería[883].

En la dotación de la capilla del beato Hibernón también participó el platero italiano Carlos Zaradatti, quien por mediación del arcediano de Villena Miguel Campos y Salcedo, hizo una lámpara de plata. Fue éste el encargado de broncear la mesa del altar mayor bajo el patrocinio del obispo López Gonzalo, solapándose así la actividad de Proens y Zaradatti, quien en 1794 se casó con la hija del viejo maestro del templo, Josefa Proens. De esta manera, y siguiendo con el hilo conductor de todo el siglo, a la muerte de Proens en agosto de 1795, Zaradattí solicitó para sí mismo el puesto vacante. Argumentó para ello los trabajos realizados en la catedral, como el broche de plata dorada que hizo para el paño de hombros del terno de Azpuru[884], otros en Cartagena y la famosa custodia de Molina de Segura, que daban buena cuenta de su habilidad, inteligencia y destreza, lo que sumado a su vinculación familiar y al más que probable apoyo del obispo, le valió el nombramiento, desempeñando el oficio hasta su muerte en 1811[885]. No fueron años muy propicios para el encargo de nuevas piezas; de hecho, el único gran proyecto al que se enfrentó Zaradatti para la catedral fue el de dos lámparas de plata para el presbiterio, que diseñara el tallista Diego García. No obstante, tampoco se vieron concretadas a raíz de

[881] A.C.M. Leg. 95ª, Doc. 11.
[882] A.C.M. Leg. 95, Doc. 15. C. BELDA NAVARRO, "Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-1793)". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación* vol. II, nº 2 (1986), pp. 279-302.
[883] A.C.M. Leg. 95, Doc. 16.
[884] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia*… ob. cit., p. 289.
[885] A.C.M. Leg. 297.

los acontecimientos nacionales y especialmente por la epidemia de peste que acabó con la vida del maestro[886].

Indudablemente, el siglo XVIII constituyó el gran momento de la platería en la catedral de Murcia, el periodo en el que se desarrollaron los grandes proyectos artístico en torno al altar mayor, gracias al impulso de distinguidos personajes del clero murciano y al empuje de la Fábrica. Sin embargo, resulta evidente como los plateros murcianos apenas participaron de esta serie de encargos, que recayeron principalmente sobre los maestros valencianos Gaspar Lleó y Ramón Bergón, al tiempo que otros centros, como Córdoba, también hacían acto de presencia, lo que constituye la principal característica de la platería catedralicia de este siglo.

Tristemente, la situación política que durante el siglo XIX marcó el desarrollo artístico de la catedral, tuvo su adelanto en 1795, cuando a consecuencia de la guerra entre España y Francia, las catedrales españolas tuvieron que contribuir con la suficiente plata como para socorrer al rey en su conflicto europeo. Así, el arzobispo de Toledo instó al obispo López Gonzalo a que en consonancia con el cabildo catedralicio atendiera la necesidad del país y, separando entre las piezas indispensables para el culto divino aquéllas que su mérito artístico o las por tener pedrerías no pudieran reducirse a moneda, seleccionara las alhajas que pudieran ofrecer. Fue entonces cuando el cabildo, lamentando la entrega por ser todas las piezas necesarias, ofreció una selección de aquéllas que no eran usadas con mayor frecuencia en las funciones y que se podían suplir por otros adornos, haciendo entrega de un total de cuatro mil seiscientas catorce onzas de plata, provenientes de:

> "Un frontal de chapa de plata con su grada correspondiente para sobre el Altar mayor. Cuatro gradas o frontaleras que se ponen delante de las gradas para subir al presbiterio quando se expone a Su Majesta en el verano. Seis candeleros con una cruz correspondiente, que sirve para las segundas clases y tambien al altar que se hace siempre que se expone a Su Majesta. Otros seis candeleros de pie redondo con cruz correspondiente que sirven tambien en dicho altar. Dos contravelarios con sus despabiladeras. Un jarro con su palancana para labar las manos.

[886] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., pp. 442-443.

Dos copas o vasos que sirven para la ablución el Jueves Santo. Un baculo. Dos junquillos que sirven para los comisarios en las procesiones del Corpus. Una paletilla con su puntero. Ocho fuentes de las once del inventario. El brasero"[887].

5.5. El siglo XIX

Lógicamente, los lamentables sucesos que se sucedieron en España con motivo de la invasión napoleónica y la consiguiente Guerra de la Independencia, tuvieron su correspondiente repercusión en el Reino de Murcia y, por supuesto, en la catedral y en sus encargos artísticos. Sin duda, existe una evidente correlación entre los dramáticos hechos a nivel nacional y el abrupto fin en cuanto a la hechura de nuevas obras de platería se refiere, quedando en suspenso. Ciertamente, el contexto no era el más favorable para el encargo y patrocinio artístico, la realidad social, económica y política no invitaba a afrontar nuevas empresas, mucho menos si éstas eran en materiales ricos como el oro y la plata, ya que los caudales disponibles iban destinados a cumplir con las obligaciones propias de la guerra, con las contribuciones ineludibles, lo que suponían grandes tributos, como el dinero que debía de entregarse a las tropas francesas después de su entrada en Murcia en 1810[888]. La sacristía catedralicia, a diferencia de lo que sucedió en otras localidades del reino de Murcia, no se vio afectada ostensiblemente por la llegada de los soldados de Napoleón, librándose de los saqueos a los que si sucumbieron otros edificios e instituciones, como el Colegio de San Isidoro y el Monte de Piedad. A pesar de ello, los apuros para sostener la guerra contra los franceses, en palabras del propio obispo, no permitieron acometer trabajo alguno en favor de las iglesias, pues el dinero que empezó a fluir tras la contienda se destinó a paliar los efectos de la misma, a socorrer al pueblo hambriento y necesitado[889].

A este forzoso declive se intentó poner fin una vez que se restableció la paz y Fernando VII volvió al trono, aunque ya nunca se llegó a vivir una situación tan esplendorosa como la antecedente. En lo relativo a las artes suntuarias, la catedral puso

[887] A.C.M. Leg. 120, Doc. 1

[888] M. T. PÉREZ PICAZO, "El impacto de los problemas exteriores: la Guerra de la Independencia", en *Historia de la Región Murciana*, vol. VIII; Murcia, 1980, pp. 20-22.

[889] A. IRIGOYEN LÓPEZ, "Ese maldito francés… La Iglesia ante el enemigo", en *La Guerra de la Independencia en la Región de Murcia*. Murcia, 2009, pp. 145-151.

en marcha un importante proyecto para la confección de nuevos ornamentos textiles, de ternos bordados que llamaron la atención de los principales obradores nacionales, que pronto ofrecieron sus servicios al templo murciano, como hizo el proprio bordador del rey, Pantaleón Furriol, lo que demuestra la ausencia de actividad en otras ciudades. No obstante, la realidad se impuso a los deseos de los canónigos, por lo que nunca se llegó a concretar el plan, como tampoco se materializó la monumental sacristía ideada por el arquitecto Silvestre Pérez. Y es que había otros trabajos que se habían quedado a medio y estaban consumiendo el poco dinero existente, como la reforma de capillas y retablos, a lo que se debe añadir lo que la fábrica destinó a los templos que quedaron arrasados por la guerra y precisaban de los ornamentos sagrados más necesarios[890].

En cuanto a la platería, Zaradatti hizo antes de morir la corona para la Virgen de la Soledad[891]. Sin embargo, no llegó a realizar fueron las dos grandes lámparas del presbiterio encargadas al maestro italiano, debido a su muerte en 1811 y a la situación general. Pero, gracias a que la plata dispuesta para ellas no se perdió y al deseo del cabildo por retomar su trabajo, se volvió a emprender el proyecto. Si bien, éstas las acabo materializando Josefa Proens, esposa de Zaradatti, quien debió de satisfacer plenamente a los capitulares, pues desempeñó el cargo de su marido al frente de la catedral durante muchos años, a pesar de las quejas y requerimiento de otros plateros locales, como las de Juan Casado. Éste expresó en 1817 el buen hacer que tuvo en los diferentes trabajos que desde la catedral se le encomendaron, como la compostura de la corona de oro de la Virgen de la Fuensanta, que otro artífice había dejado inservible, las actuaciones sobre el arca de las reliquias de los patronos y el ostensorio del tabernáculo, seguramente el de Bergón, así como la hechura de la corona de la Virgen de la Paz y su trabajo para con el mantenimiento de la custodia del Corps, sin duda un importante historial que el cabildo prometió tener en cuenta a la muerte de la viuda de Zaradatti[892]. Por tanto debió de permanecer Josefa Proens al frente de la platería catedralicia hasta más o menos la fecha de su muerte en 1834. Fue entonces cuando el cargo, rompiéndose la tradición familiar de más de un siglo, pasó a manos de Marcos Gil Manresa, platero que curiosamente se

[890] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 63-66.
[891] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 6-7 (1990-1991), p. 131.
[892] A.C.M. Leg. 690.

había formado en el taller de otra mujer, en el de Rafaela Ruiz-Funes[893]. Tampoco tuvo Manresa encargos de relevancia, ya que la situación política nacional requería de continuas contribuciones; aún así, su aportación se concretó en cuatro jarrones con ramos de azucenas para la custodia del Corpus, de corte clasicista con unas sencillas formas y una cuidada decoración de acantos y hojas de laurel, que vendrían a sustituir los doce precedentes y que debieron de ofrecerse para costear la Guerra de la Independencia, ya que en el inventario de 1807 aún estaban registrados[894]. Manresa se mantuvo al frente del tesoro catedralicio hasta la fecha de su muerte en 1874, siendo sustituido un año después por José Gascón, quien solicitó al cabildo se le reconociera como platero honorario de la catedral[895].

La historia de la platería catedralicia acabó irresolublemente con motivo del incendio que en 1854 afecto a la capilla mayor. El fuego del día tres de febrero fundió casi toda la plata presente en el altar mayor; es decir, el fuego acabó con el gran proyecto barroco, con aquel espacio repleto de plata gracias a las iniciativas particulares y al empuje del cabildo. Una vez evaluados los daños, el obispo Barrio lideró todo el proceso para renovar las partes afectas del templo, buscando la financiación necesaria para poder acometer los trabajos necesarios con el fin de recuperar la imagen perdida. La renovación de la catedral de Murcia supuso un autentico asunto de estado, participando en ella toda la sociedad, empezando por la reina Isabel II. Los primeros esfuerzos estuvieron centrados en la sillería del coro, enviada al templo por mediación de la reina, procedente del convento de San Marín de Valdeiglesias, y en los órganos, encargados a la prestigiosa fábrica de Merklin y Schule de Bruselas[896]. Después, ya con el obispo Landeira, llegó el turno del retablo, para el que se estableció un concurso del que resultó vencedor el diseño del pintor zaragozano Mariano Pescador[897].

Tras la sillería, los órganos y el retablo, así como las labores de adecuación del espacio, entre las que se cuenta la rejería neogótica de la vía sacra -una obra del platero

[893] F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX" ob. cit., pp. 121-122.
[894] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., p. 362.
[895] A.C.M. Caj. Lib. Acta Capitular de 8 de octubre de 1875, f. 6v.
[896] E. MÁXIMO GARCÍA, *El órgano de Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia, 1994.
[897] Para un estudio pormenorizado del incendio y la restauración artística del templo, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El Incendio en la Catedral de Murcia…" ob. cit., pp. 388-408. Para el caso concreto del nuevo retablo, ver: J. L. MELENDRERAS, "El nuevo retablo del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 11-12 (1983), pp. 61-125.

Luis Senac-, se inició la renovación de los elementos de plata perdidos. En primer lugar, por su simbolismo, se atendió a disponer una nueva urna para las reliquias de los santos de Cartagena, realizada en 1857 en Madrid por el platero Víctor Pérez[898]. La nueva pieza se concibió como una urna tradicional, quizás guardando similitudes con la antecedente, con formas elegantes y de corte neoclásico, pero con elementos barrocos, como esos ángeles de bulto redondo colocados en las esquinas de la tapa superior, las hojas de acanto de los ángulos, los relieves con las imágenes de San Fulgencio y Santa Florentina en los lados mayores y las armas del obispo y la diócesis en los menores, culminando con los atributos del obispo como remate, todo estos elementos, junto a las garras sobre las que se alza, de plata sobredorada. Después de la urna, pasaron varios años para iniciar otros proyectos, y es que las importantes limitaciones económicas mermaron la capacidad del cabildo, que nunca pudo recuperar el esplendor desaparecido. No obstante, se quiso reponer y exponer lo poco que se salvó, como un peldaño de las gradas de Mariscotti, y el panel que servía de pedestal a la custodia, del mismo artífice, y que tenía el relieve del Sacrificio de Isaac, parte de aquella obra patrocinada por Lucas Guil. Este relieve fue usado para hacer un frontal por parte del platero murciano Salvador Carrasco en 1885, para el que se intentó seguir el esquema del frontal precedente de Gaspar Lleó, situando las imágenes de San Fulgencio y Santa Florentina a los lados, enmarcadas por las imágenes de los apóstoles. Junto al frontal también se rehicieron las lámparas que poco tiempo antes había hecho Josefa Proens, en esta ocasión por el platero Jerónimo Torres.

Al infortunio del incendio se sumó en 1873 otro suceso de terribles consecuencias para el patrimonio de la catedral, el robo de las alhajas de la Virgen de la Fuensanta en su santuario, concretamente del rostrillo de la Virgen, parte del cetro, una cadena de oro y dos de plata, tres sortijas, un cáliz con su patea y, especialmente, las coronas que había hecho Bergón un siglo antes, que tanto dinero habían costado y de las que tanto orgullo sentía el cabildo[899]. Ante tal agravio y después de tomar las medidas oportunas, el deseo del cabildo, de las instituciones civiles y de la ciudadanía en general fue el de restituir el ajuar de la imagen, para lo que se dispusieron varias suscripciones, recibiendo cuantiosas donaciones. Con ellas se inició la configuración del nuevo ajuar, empezando por restituir la parte superior del cetro, que elaboró Manresa poco antes de fallecer. La muerte de éste

[898] M. D. VIVO PINA, "El arca relicario de la catedral…" ob. Cit., pp. 468-469.
[899] A.C.M. Caj. Lib. Acta Capitular de 13 de enero de 1873, f. 131v.

y el ascenso de Gascón al cargo de maestro platero, propiciaron que fuera este último el encargado de hacer la mayoría de las nuevas piezas: un rostrillo, un centro y las coronas para la Virgen y el Niño. Para las coronas Gascón siguió el modelo realizado por el ilustre pintor madrileño Eduardo Rosales, que contó a su vez con la ayuda del arquitecto José Marín Baldo y el ebanista Pedro Martínez Sureda. Las nuevas coronas imperiales de Gascón fueron realizadas en plata sobredorada, siguiendo el estilo de las coronas dieciochescas murcianas, con su aro, canasto calado, ocho imperiales, orbe y cruz como remate, sin ráfagas. Por entonces también se realizaron otras coronas y un rostrillos en el taller de Meneses para cuando la Virgen estaba en su santuario, reservando las de Gascón para las solemnidades[900].

En definitiva, esta centuria no conllevó la llegada de ninguna obra de gran importancia sino que por el contrario, supuso la perdida de las importantes piezas confeccionadas décadas atrás. El incendio de 1854 y el robo de las joyas de la Fuensanta de 1873 marcaron el desarrollo de la platería catedralicia, cuyos limitados fondos, junto a las aportaciones exteriores, sirvieron solamente para intentar reponer en la medida de lo posible lo perdido, aunque sin lograr la calidad artística de las obras del pasado. Frente a esto, la realidad histórica de la nación, los graves problemas políticos y económicos, limitaron al cabildo a mantener el ajuar y a la compra de lo imprescindible, siempre dentro de lo comedido y digno.

[900] Para un estudio más detallado de estas coronas, véase: D. ABELLÁN SORIA, "La corona de Eduardo Rosales para la Virgen de la Fuensanta", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coords.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, 2014, pp. 474-490.

6. La Colegiata de San Patricio de Lorca

La antigua Colegiata de San Patricio de Lorca fue durante varios siglos el segundo templo más importante de la diócesis de Cartagena, por lo que le mereció, en conformidad con su rango, una relevancia religiosa y artística a la altura de la Catedral de Murcia[901]. Un parangón que se evidenció en el desarrollo de la liturgia, con la riqueza y el boato propio de la esfera catedralicia. En efecto, el cabildo de San Patricio siempre estuvo muy interesado por todo aquello que sucedía en la capital del reino, llegando a emular las disposiciones y costumbres de la catedral. Por ejemplo, entre las muchas ocasiones en las que se hacia referencia a la catedral, en 1730 se acordaba observar lo practicado en ella en relación con la toma de las capas pluviales para el coro[902]. Este deseo por manifestar la categoría del templo precisó de un ajuar suntuario que fuera en cierto modo un fiel reflejo de la catedral, aunque la realidad es que la perdida prácticamente completa del mismo, en cuanto a platería se refiere, más las lagunas en la documentación, impiden conocer con exactitud las características de este patrimonio.

Si bien, y a pesar de ese interés manifiesto por parte de los canónigos lorquinos por dotar a la colegiata del patrimonio propio de un templo de su categoría, lo cierto es que la realidad se acabó imponiendo, viendo frecuentemente frustradas sus aspiraciones, al no contar la Fábrica de la colegiata con los mismos recursos que la catedral. De este modo, las pretensiones de estos solían verse limitadas y condicionadas a los aprietos económicos de su fábrica, incluso era tan exigua que debía rehusar a cualquier llamada de socorro de las parroquias de la ciudad[903]. De hecho, durante la segunda mitad del siglo XVIII la propia colegiata recurrió a la catedral para su dotación. No solo era una fábrica de

[901] La significación histórica y social de la Colegiata de San Patricio de Lorca ya ha sido puesta de manifiesto en diversas ocasiones. En resumen, ésta se debe a los anhelos de la ciudad lorquina por aspirar a conseguir una diócesis propia independiente de la de Cartagena, para lo cual se elevó un informe al rey Carlos III en 1772 en el que se esgrimían las diversas motivaciones de la mencionada solicitud, que atendían a cuestiones históricas, sociales, económicas y espirituales. En todo este proceso, la colegiata se erigió desde el siglo XVI como símbolo de tal demanda, de ahí que su construcción estuviera vinculada al propio concejo, ya que en caso de lograr la tan ansiada silla episcopal el templo pasaría a ser la catedral del nuevo obispado, cosa que no llegó a suceder. Véase: P. SEGADO BRAVO, "La Colegiata de San Patricio de Lorca: su intento de reconversión como catedral de un obispado independiente", en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 313-330.

[902] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 15, Acta Capitular de 28 de febrero de 1730, f. 103r. Los libros de actas capitulares de la Colegiata de San Patricio se encuentran depositados en el Archivo Histórico Municipal de Lorca.

[903] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 6, Acta Capitular de 28 de octubre de 1644, f. 152r.

limitados recursos y falta de financiación sino que además destinaba sus caudales preferentemente y por necesidad al proceso constructivo del templo, cuyos trabajos se prolongaron durante tres siglos. Esta situación, no obstante, no impidió que el cabildo lorquino fijara su atención en el ajuar, destacando que no era el adecuado para su estatus. Por ello se apresuraban a cuidar con sumo celo lo que tenían, haciendo hincapié en que los sacristanes prestaran especial atención al estado de los ornamentos y alhajas y a que éstas no se dejaran, como se acordó en cabildo acerca de los cálices que se entregaban sin licencia[904]. Tal punto alcanzó este hecho que poco después se volvió a reiterar la prohibición de forma aún más tajante, exhortando a los sacristanes a que no dejaran absolutamente nada y que de inmediato recuperaran el cáliz que tanta falta hacía[905]. Salvador Rojo, por entonces sacristán mayor, informó que dicho cáliz se había perdido, por lo que se decidió dar cuenta al fabriquero para que antes de tres días diera con dicho cáliz y lo restituyera a la sacristía, en base a las disposiciones del cardenal Belluga[906], por la falta que hacía y bajo las pertinentes acciones que se emprenderían contra el fabriquero y demás personas responsables en caso de no aparecer[907]. Esta perseverancia y las reiteradas alusiones a la falta que hacia el cáliz sirven de ejemplo para valorar la preocupación existente entre los canónigos, que incluso llegaron a poner el acento sobre los particulares para que equipararan sus capillas con todos los ornamentos necesarios para la misa[908]. En este sentido, una de las donaciones más generosas fue la que realizó en su testamento el canónigo Andrés García de Alcaraz en el siglo XVIII para el adorno y servicio de la Capilla de San Miguel Arcángel, legando numerosos ornamentos y objetos, entre ellos un cáliz de plata con la copa dorada, su patena sobredorada y cucharita también de plata[909].

Con todo, a pesar de las dificultades, lo cierto es que San Patricio tuvo uno de los ajuares más relevantes del panorama diocesano, incluso éste fue uno de los argumentos

[904] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 14, Acta Capitular de 3 de febrero de 1728, f. 200r.
[905] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 16, Acta Capitular de 24 de octubre de 1732, f. 25r.
[906] En 1720 el cardenal Belluga ordenó las constituciones de la Colegiata de San Patricio de Lorca, incluyéndose en las mismas las obligaciones del fabriquero.
[907] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 16, Acta Capitular de 27 de octubre de 1732, ff. 25v y 26r.
[908] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 5 de marzo de 1743, f. 90v.
[909] Archivo Parroquia de San Patricio de Lorca (en adelante A.P.S.P.L.), Libro Inventarios 1675-1771, pp. 80-82.

empleados en el informe enviado a Carlos III en 1772 con motivo de la petición de "silla episcopal" con elevación de catedralidad a su iglesia colegial, desmembrándola de la de Cartagena. Así, el autor, siguiendo de cerca la descripción que en 1741 hizo el padre Morote del templo, indicó: "… preciosas alhajas de oro y de plata, como son custodias, copones, para la conservación, y custodia del admirable, y Santísimo Sacramento de la Eucaristía, andas de plata de martillo, cruces y otras, pertenecientes a la grandeza con que se celebran los divinos Oficios en esta Santa Iglesia, sus ricos, costosos, y vistosos ornamentos […] con los demás adornos de esta iglesia, en que parece igual a algunas Iglesias Catedrales…"[910]. En efecto, el Libro de Inventarios del archivo de San Patricio, en el cual se recogen las relaciones de alhajas y ornamentos de los años 1675,1689, 1712, 1721, 1727, 1737, 1761 y 1771, manifiesta un ajuar relevante y en consonancia de la significación del templo.

Evidentemente, a pesar de que los primeros inventarios conocidos son ya tardíos, la dotación de la colegiata debió comenzar a formarse a finales del siglo XVI, cuando el estado de las obras había ya avanzado lo suficiente desde que empezaron en 1533 sobre la antigua parroquia de San Jorge[911]. De hecho, es probable que el cabildo de la colegiata no fuera indiferente a la continua presencia de notables plateros en Lorca durante las últimas décadas del Quinientos e inicios del Seiscientos, cuando aparecen trabajando para Santa María y otras parroquias maestros como Carlos Vergel, quien pudo haber hecho un cáliz para San Patricio a tenor de las indicaciones que recibió de seguir uno de este templo en la hechura de otro cáliz para la parroquia de Santa María, Miguel de Vera y Alonso Cordero, autor de una custodia para el templo, saliendo el pintor Artus Tizón como su valedor[912]. Por entonces, concretamente en 1592, el platero murciano Pedro de Oviedo contrató la hechura de una custodia con su viril, según había tratado con el canónigo Melchor de la Ballesta, y para la cual debía de seguir las trazas e indicaciones fijadas por el canónigo Rodríguez, provisor del obispado de Cartagena, disponiendo de cuatro meses para su ejecución y percibiendo como adelanto de pago cincuenta ducados de la mano del

[910] P. SEGADO BRAVO, "La Colegiata de San Patricio de Lorca: su intento de reconversión…" ob. cit., p. 324.

[911] Para todas las cuestiones relacionadas con el desarrollo de las obras del templo, véase: P. SEGADO BRAVO, *La Colegiata de San Patricio de Lorca*. Murcia, 2006 y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*… pp. 215-236.

[912] M. MUÑÓZ BARBERÁN, "Bosquejo documental de la vida artística murciana en los años últimos del siglo XVI y primeros del XVII". *Murgetana* nº 44 (1976), p. 62.

canónigo Bartolomé Rajadel[913]. Así, los encargos comenzaron a incrementar una importante dotación, sobrepasando el exiguo ajuar medieval de la Iglesia de San Jorge, en correspondencia con el interés del concejo por el esplendor de la colegiata y el ambiente contrarreformista en pleno espíritu de Trento. Por supuesto, a esto también hay que sumar las donaciones que se iban recibiendo por parte de los canónigos, caso del cáliz con su patena que en 1591 entregó el canónigo Manzanera, o los dos platos y dos candeleros de plata, que junto a unos paños de seda habían dado al cabildo en 1624[914]. Seguramente, una de las piezas recibidas con mayor entusiasmo por parte de la ciudad, debido a su valor espiritual, fue el relicario que el obispo de Sigüenza Sancho Dávila, quien a finales del siglo anterior había ostentando la cátedra de San Fulgencio, envió a la colegiata en 1616 con las reliquias de San Patricio y San Jorge, ambos patronos de esta iglesia[915].

Aunque el siglo XVII supuso un periodo de dificultad en cuanto a las obras del templo se refiere, lo cierto es que los inventarios de 1675 y de 1689, junto a las decisiones adoptadas por el cabildo, rebelan que en lo que respecta a la platería hubo una actividad circunstancialmente llamativa, en comparación con el proceso de construcción de la colegiata. Así, a Pedro de Oviedo y Alonso Cordero, se sumaron otros nombres de plateros, especialmente cordobeses, que iban a marcar una de las características principales de la platería lorquina, la presencia de obra cordobesa. Entre los primeros maestros procedentes de la ciudad andaluza se encontraba Ginés Martínez, quien en 1604 acordó con el fabriquero Juan Venzal la hechura de un incensario de plata dorada a lo moderno, en el que se empleó además la plata de uno viejo, lo que confirma ese interés del cabildo por renovar aquellas piezas más antiguas, tal y como estaba ocurriendo con el resto de ornamentos[916]. Pos su trabajo percibió la suma de doscientos diez reales, corriendo por su cuenta el traslado a Lorca desde su tierra[917]. Más relevante fue la llegada de Juan Bautista de Herrera, posiblemente el platero cordobés más importante en el Reino

[913] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 412.
[914] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 2, Acta Capitular de 5 de octubre de 1591, f. 156v y Libro 4, Acta Capitular de 12 de enero de 1624, ff. 234v y 235r.
[915] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 4, Acta Capitular de 5 de febrero de 1616, ff. 28v y 29r.
[916] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., p. 115.
[917] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 415.

de Murcia y uno de los principales en la primera mitad de la centuria, como demuestra su intensa actividad tanto en su tierra natal como en Murcia, hasta el punto de que acabó asentándose en esta zona[918]. Su llegada debió de producirse hacia 1626, pues un año antes aún aparece tasando para el cabildo catedralicio de Córdoba la cruz de Pedro Sánchez de Luque, de modo que llegó con anterioridad a lo que se ha pensado hasta ahora. En mayo de ese año se comprometió a hacer unas andas de setentas marcos de plata para la Virgen del Alcázar de Lorca, patrona de la ciudad venerada en la colegiata[919]. Sin embargo, Herrera no cumplió con lo acordado y no hizo entrega de las mismas seis meses después, dentro de los plazos marcados, por lo que el asunto quedó coleando hasta 1633, cuando ante un posible pleito, y esgrimiendo que había estado enfermo y ocupado -posiblemente con las andas para la Virgen de la Arrixaca de Murcia que si entregó en 1628- se volvió a comprometer a tenerlas finalizadas para junio de ese año, saliendo el pintor Miguel de Toledo como su fiador[920]. Las andas de la Virgen del Alcázar aparecen descritas por primera vez en el inventario de 1727, en el que se dice que están formadas por cuatro columnas con su capitel, cinco campanillas y algunas piezas doradas, es decir, una descripción por la cual pueden asemejarse a las que Gaspar López de Quevedo hizo en 1667 para la parroquia de la Quinta Angustia de La Puebla de Don Fadrique. Esta similitud lleva a pensar que el platero lorquino siguiera el diseño de las realizadas por Herrera, o incluso, que Quevedo hiciera otras para la colegiata durante sus años de actividad, lo cual no está documentado[921]. Para la colegiata también realizó Herrera una naveta entre finales de 1627 y comienzos de 1628, dado que en mayo del segundo año, cuando se acordó la hechura de diversas piezas para la parroquia de San Pedro, se

[918] Sobre el platero cordobés Juan Bautista de Herrera, véase: J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*… ob. cit., pp. 104-109; J. C. AGÜERA ROS, "El platero cordobés Juan Bautista de Herrera (activo 1608-1646): trayectoria y nuevas atribuciones. *Archivo Español de Arte* nº 314 (2006), pp. 187-204 y M. T. DÁBRIO GONZÁLEZ, "Aportación al platero Juan Bautista de Herrera". *Laboratorio de Arte* nº 23 (2011), pp. 165-184.

[919] A.H.P.M. Not. 1160, ff. 163r a 170r.

[920] A.H.P.M. Not. 1869, ff. 182r a 183r.

[921] P. SEGADO BRAVO, "Gaspar López Quevedo, platero del siglo XVII, autor del templete de las andas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Puebla de don Fabrique (Granada)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 571-580.

especificó que la naveta debía de seguir la traza de la que previamente había ejecutado para San Patricio[922].

Aunque no se conocen noticias de mayor actividad en platería tras las andas de la Virgen del Alcázar, a excepción de los trescientos sesenta y tres reales invertidos en un jarro, un salero y un azucarero en 1642[923], lo cierto es que tuvo que haber una mayor presencia de la misma por este tiempo, puesto que el inventario de 1675 muestra un ajuar significativo y bastante nutrido a pesar de las dificultades propias de este siglo. Estaba formado por una cruz, una custodia, diez cálices, tres copones, incensarios, navetas, portapaces, candeleros, cetros, ciriales…, en definitiva, todo lo pertinente para el desarrollo de la liturgia. A ello hay que sumar las nuevas piezas reseñadas en el siguiente inventario: una cruz de plata para el estandarte, una cruz pequeña de madera con remates en plata y una caja redonda de plata sin tapa que se usaba para llevar las sagradas formas al altar, además de la renovación de uno de los cálices[924]. Este siglo se cerró con la incorporación al ajuar de unos candeleros y cruz de bronce para el altar mayor, y de una lámpara para la Virgen del Alcázar -que ya contaba con una- donada por Fernando de Aguilar[925].

Como sucedió en el resto del reino, la boyante situación económica y social del siglo XVIII supuso un esplendor para el arte de la platería en la colegiata, que por entonces vio culminada su fachada principal y el resto del templo. En efecto, se fueron incrementando ostensiblemente las alhajas y ornamentos de la iglesia hasta configurar un ajuar acorde a su relevancia, como quedó evidenciado en los inventarios de esta centuria, en los que aumentan las piezas y se aderezan otras viejas, cuando no son consumidas para hacer nuevas obras.

La gran aportación de este momento fue la nueva custodia para el Corpus, que se hacia imprescindible para mantener con la mayor decencia posible al Santísimo durante las procesiones. Por ello, en 1705, el cabildo al unísono abordó y acordó la imperiosa

[922] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 417-418.
[923] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 6, Cuentas de 1642, f. 88v.
[924] A.P.S.P.L. Libro Inventarios, Inventario de 1675, pp. 15-17 e Inventario de 1689, pp. 27-29.
[925] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 9, Acta Capitular de 5 de septiembre de 1696, f. 195v y Libro 9, Acta Capitular de 20 de enero de 1697, f. 203r.

necesidad de una nueva custodia porque la que se usaba no reunía las condiciones optimas para magnificencia del culto eucarístico, de hecho; se alertó del riesgo de que se cayera el Santísimo del viejo ostensorio. Así, en esa misma reunión de 1705, todos los capitulares presentes hicieron entrega de diferentes importes con los que comenzaron a reunir una suma lo suficientemente relevante como para acometer la empresa de la nueva custodia[926]. Dos años después, el cabildo recibió varios dibujos enviados desde Madrid, eligiendo entre ellos el primero y disponiendo que el regidor perpetuo de Lorca Juan Giner y Quiñones, escribiera a José Castellanos, vecino de Madrid e intermediario en el asunto de la nueva custodia, para que comisionara su ejecución en base al proyecto escogido por los capitulares[927]. En 1708 la custodia ya estaba en Lorca, destacando el cabildo la dedicación de Castellanos, a quien gratificó con cuatrocientos reales, a pesar de que al mismo tiempo estaba exhortando al resto de miembros a disponer de más limosnas para afrontar lo que restaba por pagar, así como solicitando a la ciudad a contribuir con ello[928]. El importe final de la obra ascendió a nueve mil quinientos reales.

Desde un principio quedó evidenciada la falta de una custodia adecuada para el culto, apostillando que la vieja custodia, quizás la que hizo Pedro de Oviedo en 1592, pues en los inventarios del siglo XVII tan solo se cita una de estas piezas, y nada se dice de una segunda custodia, aunque Muñoz Barberán le atribuye otra custodia para San Patricio a Alonso Cordero, como ya se ha comentado. Con todo, estas viejas custodias ya no estaban en sintonía con la nueva imagen del templo, tanto en el plano artístico como en el jurídico, al amparo de esas aspiraciones de Lorca de disponer de sede episcopal, por lo que era preciso disponer de una obra especial y única, con la que destacar el estatus de la colegiata. Para dicho fin se advirtió, quizás a través de las relaciones que existían entre Lorca y Madrid[929], que la corte constituía el obrador más capacitado para materializar la nueva pieza, en ese deseo por emular los gustos, el estilo y las tendencias marcadas por la elite social madrileña. Incluso, según se precisa en el cabildo de octubre de 1707, los dibujos procedentes de Madrid fueron iguales a los que el rey presentó a las Descalzas

[926] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 10, Acta Capitular de 5 de junio de 1705, ff. 175v y 176r.
[927] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 10, Acta Capitular de 1 de octubre de 1707, f. 251v.
[928] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 11, Acta Capitular de 5 de junio de 1708, ff. 15v y 16r.
[929] Algunos de los lorquinos con importantes cargos en Madrid fueron Sebastián Antonio Ortega Melgares y Espinosa, consejero de Castilla, y Ginés Bara del Rey, secretario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, pero residente en Madrid y apoderado de la colegiata para diversos asuntos.

Reales, relación que también se indica en el inventario de 1712, donde se dice que la custodia siguió el modelo de la que los monarcas habían dado al monasterio[930].

A pesar de su desaparición en 1936, la custodia se conoce -con las limitaciones propias de la imagen-, gracias a una antigua fotografía que recoge varias de las alhajas del templo[931]. La custodia, colocada sobre peana de nubes y querubines, estaba formada por una base con cuatro lóbulos con decoraciones vegetales en relieve y piedras preciosas en el centro de cada uno. El astil tenía dos parejas de esculturillas, la primera en el arranque del mismo con dos ángeles con atributos alusivos a la Eucaristía, racismos de uva y espigas, y una segunda pareja de niños en la parte superior con incensarios. Entremedias aparece el toro con volutas a modo de asas y el nudo periforme con cabezas de querubines aladas. Continúa la custodia con un exuberante doble sol, el exterior con una gran circunferencia decorada con piedras preciosas blancas y granates, de la que surgen alternativamente rayos flameantes y tornapuntas, en el caso de estos últimos rematados en estrellas con piedras en su interior y contorno de rayos rectos y flameados. En el interior de este primer sol se coloca el viril inserto en otra esfera con piedras preciosas también blancas y granates y rayos rectos y flameados. Cierra la composición una gran cruz otra vez con piedras preciosas, sobre cartela y volutas en sentido decreciente, estilizando así la pieza que alcanzaría una altura considerable. En definitiva, la nueva custodia respondía a lo que por entonces se estaba acometiendo en Madrid, aunque es cierto que es muy limitado el conocimiento de la platería madrileña de esta primera década del siglo XVIII debido a la Guerra de Sucesión y sus exigencias[932]. No obstante, en el Monasterio de San Juan de la Penitencia de las clarisas de Villarobledo, se conserva una custodia semejante, también de 1708, con las marcas de la villa de Madrid y del contraste Juan Muñoz[933]. Acerca del autor de la custodia lorquina son varias las

[930] Sobre la custodia madrileña de la Colegiata de San Patricio de Lorca existe un estudio monográfico, véase: P. SEGADO BRAVO, "La difusión de la platería madrileña: la 'desaparecida' custodia…" ob. cit., pp. 357-372.

[931] La fotografía se conserva en el Fondo Cultural Espín de Lorca. Sobre la fotografía como medio de estudio para la platería, véase: J. F. VÁZQUEZ CASILLAS, "La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería en la Región de Murcia: la junta de Incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 467-491.

[932] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 21.

[933] P. SEGADO BRAVO, "La custodia de sor Josefa de la Presentación (1708)", en Y. FERNÁNDEZ BUSTOS (Coord.), *Las Clarisas de Villarobledo: historia, vida y arte*. Villarobledo, 2015, pp. 425-430.

propuestas planteadas, desde el maestro José Castellanos, quizás por compartir nombre con aquél vecino de Madrid que hizo la gestión de la obra, hasta Juan Eugenio de Urrea, platero muy activo en la capital por aquellos años y autor de las custodias del monasterio de las descalzas, quien además usaba ese cerco de rayos y tornapuntas con estrellas[934].

La llegada de la custodia supuso un salto cualitativo del ajuar de la colegiata, que desde entonces tuvo un crecimiento sostenido que iba adecuando sus piezas al nuevo impulso contrarreformista y al boato que dicho templo debía de alcanzar. Por ello, dada la intensa actividad del templo y sus ceremonias, el sacristán mayor Francisco Marín, solicitó encarecidamente al cabildo que nombrara a Joseph Laurencio su ayudante, para así cumplir con sus funciones con la mayor fidelidad y adecuación posible[935]. En consecuencia, a lo largo de toda la centuria se fueron sumando nuevas piezas, principalmente: dos campanillas, una palmatoria, un pebetero de filigrana y una cajita para llevar el Santísimo a las ermitas del campo, todo ello antes de 1712; dos lampiones, seis cucharitas para los cálices y una bacina, hasta 1721; vaso para los óleos, un hisopo, una fuente labrada, un jarro, un copón y cinco lámparas medianas, hasta 1727; un cáliz sobredorado y esmaltado con cucharilla y patena, dos copones, una cruz para la parroquia, cuatro bujías, dos ampolletas, seis candelabros y una cruz para el altar mayor, hasta 1737; un cáliz con su patena y cucharilla y veinte monedas para las ofrendas, hasta 1761 y un cáliz, dos centros para los comisarios del Corpus y tres varas hasta el último inventario conocido, el de 1771[936]. Por supuesto, como era habitual, para la hechura de estas alhajas se consumieron otras, reduciendo así el coste de las nuevas. Por ejemplo, entre los muchos casos, un aguamanil y una bacina fueron reducidas para hacer un copón y dos candeleros para un hisopo. También se desprendieron de otras piezas, caso de los diversos cálices fueron dados a otras parroquias, como la de San Clemente y las de otras pedanías, como la de Coy y Puerto Lumbreras. Igualmente, la colegiata recibió las donaciones de diferentes canónigos, como el cáliz con su patena sobredorado que dio el canónigo fabriquero Alonso de Molina y Mingo, las vinajeras con su salvilla y dos bujías dadas por Francisco Parrilla, otras dos más entregadas por Diego Ruiz y las veinticuatro monedas

[934] P. SEGADO BRAVO, "La difusión de la platería madrileña: la 'desaparecida' custodia…" ob. cit., pp. 370-372.
[935] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 11, Acta Capitular de 13 de abril de 1714, ff. 270r y v.
[936] A.P.S.P.L. Libro Inventarios 1675-1771.

para las ofrendas llevadas a cabo por el platero Juan García Cerón en 1742, que tenían por un lado las armas de Lorca y por el otro la Sagrada Familia, y que fueron realizadas para la ofrenda del Concejo cuando éste acudía a las funciones en la colegiata[937].

Otro aspecto que se tuvo en cuenta con mucho interés en este momento fue lo referente al exorno de las imágenes principales del templo. Para la imagen del Niño del sagrario se dispusieron potencias y globo terráqueo de plata, mientras que para San Patricio, situado en el altar mayor, se realizó un cetro y un báculo, y para la Inmaculada del trascoro hizo Juan García Cerón en 1730 una aureola por ciento veinte reales[938]. Mayor interés, como es lógico, se puso en la Virgen del Alcázar, tanto en lo relativo a su exorno como para su capilla[939], que en 1705 recibió diferentes objetos de parte del canónigo Gregorio de Alarcón y Sandoval, entre ellos un crucifijo de bronce con sus remates de lo mismo en cruz de ébano[940]. En 1725 visto el lamentable estado en el que se encontraban las lámparas de la capilla de la Virgen, se estimó conveniente que por no usarse la bacineta de pedir limosna y por estar descompuesta, se usara su plata para recomponer las lámparas de la capilla, ya que muchas de ellas carecían de tornillos y soldaduras. Con lo que sobró se decidió hacer un rostrillo de plata sobredorada a la imagen[941]. Sería por entonces cuando se sumaron a la capilla dos arañas de tres luces cada una y dos candeleros, y en sentido contrario, cuando se vendieron por trescientos cuatro reales unas vinajeras de plata de la Virgen[942]. Bastante tiempo después, en 1770, se inició el proceso de renovación de su corona. Primero, ese año, el platero local Joaquín Vidal Pinilla se encargó de reformar la vieja corona, añadiéndole brillares de espejuelo, trabajo que costó mil cuatrocientos sesenta y cinco reales[943]. A pesar de esta reforma, tan solo un año después se dieron al platero local Antonio Ventura Martínez, la plata, brillantes de espejuelo provenientes de Valencia y quinientos reales para acometer la hechura de una nueva corona para la Virgen, encargo que quedó suspendido en 1772, recogiéndosele al

[937] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices levantinos*. Murcia, 1986, p. 192.
[938] Para esta última pieza, véase: Ibídem.
[939] Se desconocen las alhajas de la Virgen, dado que no se han encontrado hasta el momento los inventarios exclusivos sobre ellas que mandó a realizar el cabildo de la colegiata, véase: A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 11, Acta Capitular de 11 de julio de 1710, f. 112r.
[940] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 11, Acta Capitular de 26 de mayo de 1705, ff. 174r y v.
[941] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 11, Acta Capitular de 11 de mayo de 1725, ff. 4r y v y Acta Capitular de 17 de julio de 1725, ff. 26r y v.
[942] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 6, Cuentas de 1718 y 1719, f. 384r.
[943] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 247.

platero todo lo entregado. La corona se materializó finalmente en 1788, después de que las camareras de la Virgen hubieran escogido uno de los dos diseños que les presentaron. Del artista y del coste de la pieza poco se sabe, a excepción de los tres mil reales ofrecidos por el cabildo de la colegiata, quizás pudo volver la solicitud al propio Ventura Martínez[944]. Éste era por aquel tiempo un platero recurrente de la colegiata, de hecho a él se acudió para la compostura que se hizo a las andas de plata de la Virgen, cuya trabajo fue tasado por el maestro local Andrés Martínez Montesinos[945]. Estas andas, ya fueron afianzadas en 1733[946], y más adelante, en 1753, cuando los canónigos trataron sobre la idoneidad de llevar al Santísimo en trono o andas durante las procesiones, se determinó usarse la plata de las viejas columnas de las andas para hacer un nuevo trono, que a partir de ahora compartirían la Virgen del Alcázar y el Santísimo, trono que diseñó y ejecutó Ginés García Cerón entre 1756 y 1758, quien recibió seis mil trescientos sesenta reales[947]. Más adelante se le añadieron cuatro jarros con ramos de azucenas, que debieron ser de la época de Ventura Martínez.

Para la mayoría de estos trabajos de platería, a excepción de la custodia del Corpus, para la que se acudió a Madrid, y de los candeleros y la cruz que se hicieron en Murcia, el cabildo solía contar con los plateros locales, contribuyendo a favorecer la platería local y no depender de un obrador foráneo. A los maestros mencionados hay que añadir el nombre de Pedro Vidal Ruiz, otro platero de la primera mitad de la centuria que hizo diversos trabajos para la colegiata. Algunos de ellos fueron dos portapaces de plata con esculturas doradas, para los que se emplearon la plata de dos viejos, y por los que recibió quinientos reales; dos cañones de plata para dos faroles que hizo junto el latonero Cristóbal Martínez, por valor el total de los faroles de mil setecientos setenta y un reales y un copón por seiscientos diez reales. A ello cabe añadir otras actividades como los veinte y dos reales que percibió por afinar el peso y las pesas para el oro y la plata[948].

La presencia continuada de los mismos plateros, especialmente llamativa en el caso de Vidal Ruiz, y la referencia directa a la existencia de un maestro platero del templo,

[944] Ibídem, p. 360.
[945] Ibídem, pp. 360 y 362.
[946] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 15, Acta Capitular de 10 de abril de 1725, f. 236v.
[947] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 261-262.
[948] Ibídem, p. 191 y A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 16, Cuentas de 1731 y 1732, f. 72v.

confirma el alcance que había logrado la colegiata disponiendo de un maestro que atendía en exclusividad las necesidades de las alhajas, como su limpieza, aderezo y la composición de piezas, caso de las veinte monedas de plata con las imágenes de la Virgen del Alcázar por un lado y de San Patricio por otro que se encargaron en 1740 al maestro platero del templo, quizás por entonces todavía el propio Vidal Ruiz[949]. Éste si aparece con ese título en 1729, cuando se recibió la reliquia del Lignum Crucis desde Roma gracias al regalo de Pedro Monllor, y se indicó que si el relicario de cristal y bronce en el que llegó necesitaba ser aderezado se acudiera al mencionado Vidal Ruiz como maestro platero que es de esta iglesia[950].

A la reliquia del Lignum Crucis y a las ya presentes con anterioridad, se sumó el interés del cabildo por poseer una reliquia de San Clemente, patrón de la ciudad. Conocedor el regidor perpetuo de la ciudad, Pedro de Alcántara, de este deseo y teniendo él en su propiedad una reliquia del Papa engastada en plata sobredorada, hizo entrega de la misma en 1726[951]. No obstante, con anterioridad, en 1722, el cabildo ya había escrito al cardenal Belluga para que le consiguiera una reliquia del santo patrono[952], petición que mucho tiempo después volvió a tratarse, concretamente en 1732, cuando se leyó en cabildo una carta del cardenal Belluga en la que daba noticia de la llegada a Roma del abad Antonio Fuster, quien allí aprovechó para pedir al cardenal Albano, titular de la iglesia donde se hallaba el cuerpo de San Clemente, una reliquia del santo, petición que fue atendida con mucho gusto, según palabras del cardenal Belluga, y que fue dispuesta en un relicario y enviada a Lorca[953]. Dicho relicario de bronce se conserva aún junto a su reliquia -perfectamente acredita con el sello cardenalicio- y está formado por un pie triangular con volutas en los ángulos con cabezas de querubines sobrepuestas y cartelas en los frentes, un ángel sobre nube a modo de astil y la parte superior a modo con una rica estructura moldurada decorada con cabezas que querubines alados en cuyo centro se abre un óvalo para dejar ver la reliquia.

[949] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 18, Acta Capitular de 6 de mayo de 1740, ff. 143r y v.
[950] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 15, Acta Capitular de 29 de abril de 1729, ff. 13v y 14r.
[951] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 14, Acta Capitular de 8 de agosto de 1726, f. 76r.
[952] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 13, Acta Capitular de 24 de abril de 1722, f. 171r.
[953] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 15, Acta Capitular de 6 de mayo de 1732, f. 319r.

Ciertamente, la primera mitad del siglo XVIII representa un capítulo destacado para la platería de la colegiata. A las obras ya mencionadas se intentaron unir otras de cierta envergadura, como una lámpara de plata para la capilla mayor que se haría, junto a un terno de tela morada, con el producto de la Casa del Agua del cabildo, para sustituir la vieja lámpara preexistente, lámpara que no llegó a hacerse debido a las dificultades vinculadas a los caudales disponibles para su hechura[954]. Para solucionar el problema de la lámpara vieja del altar mayor, se dispusieron en su lugar dos procedentes de la capilla de la Virgen del Alcázar. Así quedó liberada la plata vieja de esta pieza, que se usó en la hechura de los seis grandes candeleros y cruz de plata para el altar mayor. Este proyecto fue uno de los más costosos del momento. Comenzó en 1742, cuando el comisario Juan Costa hizo constar que en cumplimiento del testamento del canónigo Francisco de la Chica, con lo restante tras haber pagado sus mandas, se hicieran seis candeleros y una cruz, todo de plata, para el altar mayor. A lo legado por de la Chica se sumaron las donaciones del resto de canónigos, por lo que visto que había caudal suficiente para acometer los trabajos se comisionó a los canónigos Joseph Ruiz y Juan Costa para que dieran principio al citado proyecto[955]. En septiembre de ese mismo año los comisarios dieron cuenta al cabildo del dibujo procedente de Murcia de la cruz y los candeleros, el cual fue aceptado por el cabildo que instó a dar comienzo la hechura de las piezas de inmediato, haciendo entrega de la citada lámpara que ya no estaba en uso[956]. Al día siguiente volvió a reunirse el cabildo, pues Juan Costa tenía carta de Marín y Lamas en la que manifestaba que había ido a Lorca el platero Antonio Gálvez -en realidad, Vicente Gálvez- y que éste era de gran habilidad para la ejecución de la obra de la cruz y los candeleros. En vista de dicha propuesta, los canónigos aceptaron la recomendación y acordaron con Gálvez la hechura de las piezas[957]. La magnitud del proyecto llevó a fijar escritura, con las fianzas y condiciones habituales, además de determinar que se anotaran todas las partidas de plata compradas, que se inició con tres mil novecientos cincuenta y nueve reales del legado del canónigo de la Chica, cuyo producto final ascendió a los

[954] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 18, ff. 74r, 77v y 138r.
[955] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 26 de mayo de 1742, ff. 17r y v.
[956] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 11 de septiembre de 1742, ff. 57v y 58r.
[957] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 12 de septiembre de 1742, ff. 58r y v.

catorce mil reales[958]. Un año después, el canónigo Francisco Parilla dijo tener dispuesto la cantidad del segundo pago, que era de cinco mil setenta y cinco reales, resultante de la casa que había adquirido de la Chica, dinero que pasó directamente a los comisarios de la obra para su realización, al igual que el sucedió con el resto de pagos[959]. También se sumaron ciento ochenta reales del valor de una cruz de nácar con remates en bronce que pertenecía al oratorio de difundo canónigo de la Chica y que fue comprada por el canónigo Joseph Palacios[960]. En 1745 ya se habían hecho cuatro de los candeleros y la cruz, y al siguiente año se completó el proyecto con los dos restantes, cerrándose toda la obra en las cuentas de 1748 por valor de veintinueve mil setecientos cincuenta reales que fueron dados a lo largo de estos años a Gálvez, habiéndose empleado en su hechura novecientas ochenta y una onzas de plata. Del montante final había que restar los cuatro mil doscientos doce reales de la lámpara vieja, de dos arañas y de un pebetero[961].

Las últimas décadas del siglo XVIII no fueron tan boyantes como las anteriores, en parte porque el ajuar ya había quedado bastante bien dotado, pero también porque desde hacía ya algún tiempo se habían ido tomando las medidas de control estipuladas por el cardenal Belluga y la negativa de los visitadores a ampliar en exceso el ajuar, especialmente en lo referente a los textiles. Una actitud que hay que enmarcar en ese recelo a que la colegiata alcanzara una situación excepcional dado ese interés que ya se iba persiguiendo por obtener un obispado propio. De tal manera que en 1787 el ajuar llegó a describirse de forma bastante lamentable, indicándose de que no se contaban con los ornamentos necesarios y acordes a la dignidad de una colegiata, haciéndose en dicha alocución referencia más directa al estado de los textiles[962]. No por ello dejaron de hacerse puntualmente algunas actuaciones, como la ya citada compostura de las andas por parte de Antonio Ventura Martínez en 1772 o la corona para la Virgen del Alcázar.

Finalmente, Juan Lorenzo Valdivieso recibió dos encargos en 1796, por un lado la elaboración de catorce gafetes de plata para siete capas pluviales blancas de tafetán de

[958] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 12 de septiembre de 1742, f. 60v.
[959] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 10 de mayo de 1743, ff. 106v y 107r y Acta Capitular de 5 de mayo de 1744, ff. 225v y 226r.
[960] A.H.L. Fondo Colegiata de San Patricio, Libro 19, Acta Capitular de 5 de mayo de 1744, ff. 226r y v.
[961] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 245-246. Debieron de llamar la atención de los ladrones a su llegada, ya que en 1749 cuatro de los candeleros fueron robados, aunque finalmente fueron recuperados por las autoridades, que fueron gratificadas por el cabildo.
[962] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., p. 116.

Valencia destinadas a la festividad del Corpus, una vez que el obispo López Gonzalo había autorizado lucir como los canónigos de la catedral las capas en la procesión del Corpus, y por otro lado dos atriles para el altar mayor, según su propio diseño, cuya plata y hechura se fijó en cinco mil ochocientos noventa reales y cuatro mil cuatrocientos diecisiete reales respectivamente[963]. La tasación de los atriles la llevó a cabo el celador del gremio de Murcia en Lorca Antonio Albarracín, posiblemente hermano de Vicente Albarracín, quien en un primer momento iba a ser el autor de los atriles, ya que en 1785 se aceptó su diseño y se le apremió a hacerlos, pues se contaba con la contribución del abad, el fabriquero y del deposito de varias alhajas dejadas por Ana María Gómez. Sin embargo, Albarracín no cumplió y en 1791 se le recogió la plata que estaba en su poder[964]. Si haría Albarracín la pareja de portapaces en plata con las imágenes de San José y cartela superior sobredoradas, ya que cuentan con la marca inconfundible del apellido Albarracín y la marca de la ciudad de Lorca, que reproduce el escudo de la ciudad. Son esta pareja de portapaces las únicas piezas de plata que se han conservado hasta la actualidad. No fueron estos los únicos portapaces del templo, a los cuatro ya citados en los inventarios, se sumaron los de Albarracín en 1796 y los de Rafael Proens en 1773[965]. Aunque en esta ocasión no eran exclusivamente propiedad de la colegiata sino del Concejo de Lorca, que acudió al maestro platero de la Catedral de Murcia, el mencionado Proens, entonces uno de los más reconocidos del momento en el reino, para la ejecución de dos portapaces con la imagen de San Clemente, que serían usados cuando asistía el concejo a las funciones. Estos portapaces entran dentro de la etapa del barroco tardío, como demuestra la superación de los límites de la arquitectura en esa búsqueda por lo decorativo, con ese marco de perfiles curvos y la introducción de rocallas. Aún así la arquitectura sigue jugando un papel importante, bien delimitada y definiendo el espacio para la imagen de San Clemente, que sostiene el ancla que lo identifica. El frontón si que se pierde mucho más, quedando lo decorativo como marco para las armas de la ciudad[966].

[963] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 376-377.
[964] Ibídem, p. 374.
[965] Ibídem, p. 413.
[966] Para el estudio de esta tipología de platería, véase: M. C. de la PEÑA VELASCO, "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 413-414.

Sin duda, los inventarios, documentos y demás noticias halladas dan buena cuenta del ajuar de plata que poseía la colegiata, el cual, como se viene afirmando, estaba pensado para estar a la altura de un templo que aspiraba a convertirse en la sede del nuevo episcopado. Lamentable, en 1823 y en 1936 se perdieron prácticamente todas las piezas de plata, tal y como narran una serie de notas añadidas en el libro de los inventarios. La primera de ellas, de 1926 y firmada por Joaquín Espín Rael, alude a los numeroso bienes que tenía el templo para el esplendor del culto, precisando que el último inventario, a saber el de 1771, constituía el del momento de mayor apogeo, ya que después comenzó una sonada decadencia que tuvo en 1823 el primero de sus problemas. Ese año hubo que contribuir y atender forzosamente los requerimientos del gobierno central, entregando todas aquellas alhajas que no se consideraba de absoluta necesita[967]. Fue entonces cuando muchas de estas piezas se perdieron, aunque de entonces se salvó de entre las principales obras la custodia madrileña, debido a que los canónigos y hermanos Calderón hicieron frente al valor de la misma con sus propias rentas para evitar desprenderse de ella[968]. Lo que se había salvado, incluida la famosa custodia, pereció en 1936[969]. Siguiendo cronológicamente las anotaciones del libro de inventarios, el suceso ocurrió de la siguiente manera. El 14 de agosto de 1936 el templo fue asaltado y su interior gravemente dañado, con sus imágenes, cuadros y muebles destruidos, dañados o robados, pasando a ser un almacén de chatarra. Tras ese hecho se recuperaron algunos cuadros, el pulpito, la cajonería, cuatro ternos y parte del archivo, debido a que fueron ocultados antes del asalto. La plata, que también fue ocultada, fue descubierta y robada en noviembre de ese año, incluida la custodia, destacándose que entonces no se podría hacer por menos de treinta y cinco mil pesetas. A continuación de esta información, se inicia otro texto, con fecha de 29 de octubre de 1936, en el que describe como un platero proveniente de Murcia, junto a otros individuos, y supuestamente comisionada por el gobernador, acudieron a Lorca para recoger la plata y demás objetos artísticos de valor que pudieran encontrar en las iglesias de la ciudad. Al parecer éstos acabaron coaccionando a los sacristanes y monaguillos para que les indicaran donde se hallaban las alhajas de los templos de Santa María, San Mateo y San Patricio, a la postre, todo lo que se salvó del saqueo de agosto,

[967] A.P.S.P.L. Libro Inventarios, p. 251.
[968] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 262.
[969] Todo lo que se salvó quedó reflejado en un inventario de año 1891, véase: Fondo Espín Rael de Lorca, Inventario del contenido en la Iglesia Mayor de San Patricio.

ya que en previsión más que destacable habían sido trasladadas y escondidas en un hueco de la pared realizado en la casa del fotógrafo Paredes Espuche, situada en la calle del Álamo, en el mes de abril, lo que explica que no sucumbieran en agosto. Seguidamente se hace relación de todos estos objetos: la custodia del Corpus con su peana, otra más pequeña, dos coronas, siete cálices, tres copones, la cruz del altar mayor, tres portapaces, un incensario, una naveta, un acetre, cuatro vinajeras, ocho patenas, dos bandejas, el relicario de San Patricio, San Julián y San Jorge y otras cosas menores. Todo lo cual fue entregada por el señor Paredes Espuche a la comisión en el citado día de octubre[970]. Toda la platería restante que no fue puesta a salvo en casa del fotógrafo fue la que se perdió en agosto, tal y como se precisa en un último párrafo de este relato. En base a esta información, un tanto confusa, y teniendo en cuenta que la Junta de Incautación dedicada a la protección y salvaguarda del patrimonio no desarrolló su actividad en Murcia hasta 1937[971], existe la posibilidad de que aquel platero llegado en octubre fuera un impostor y realmente robara las alhajas, pues de haberlas puesto a salvo, tal y como se hizo más adelante, hubieran aparecido con posterioridad.

En definitiva, no hay ninguna duda acerca del extraordinario ajuar de platería con el que contaba la Colegiata de San Patricio de Lorca, más que adecuado para un templo de su nivel, así como de sus pretensiones, y como para cubrir todas las necesidades cultuales, con una serie de obras destacadas, caso de la custodia madrileña, que lamentablemente desaparecieron en 1823 y 1936. Por este motivo, después de la Guerra Civil hubo que reponer el ajuar. Así, por ejemplo, en 1944, Ibáñez Martín y el marqués de Lozoya donaron un ostensorio, que se puede vincular con lo valenciano y la casa Orrico, en el que destaca la presencia en el astil de una esfera sobre el se encuentra el pelícano dando de comer a su polluelos, todo ello, junto a los motivos iconográficos de la base y a las espigas situada sobre el pelicano, en una clara alusión a la Eucaristía[972].

[970] A.P.S.P.L. Libro Inventarios, s. p.
[971] J. F. VÁZQUEZ CASILLAS, "La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería…" ob. cit., pp. 468-470.
[972] L. CARO GONZÁLEZ, "La restauración y reposición artística en la excolegiata de San Patricio de Lorca tras la Guerra Civil (1936-1939)". *Clavis* nº 9 (2016), pp. 28-29.

7. Las parroquias

Las parroquias del antiguo Reino de Murcia constituyen otro de los grandes escenarios del arte de la platería en la región, recibiendo y acumulando un nutrido conjunto de obras suntuarias destinadas a la liturgia, tal y como correspondía a esta serie de templos que regían y articulaban la vida diaria de las ciudades, localidades y barrios. La particularidad de estos templos, mucho más cercanos a la feligresía, y por tanto con una gran actividad, conllevó que todos ellos necesitaran dotarse de un ajuar propio para el culto del pueblo.

Es evidente que desde un primer momento, tras la Reconquista, los templos parroquiales dispusieron de aquellos ornamentos imprescindibles con los que atender el servicio litúrgico. Con todo, la realidad de la tierra se impondría, y el marcado acento fronterizo de la misma, con las consiguientes amenazas, la inseguridad y la debilidad económica, hacía que los escasos recursos se destinaran preferentemente a la seguridad antes que al patrocinio artístico[973]. Por tanto, las demandas artísticas de las parroquias en cuanto a la dotación mobiliar y a los ornamentos fue más bien limitada y circunscrita a la reducida disposición de la industria local. A este respecto también es de destacar que durante la Edad Media el clero de las parroquias no contaba con una formación suficiente, lo que repercutiría sin duda en el aprecio e interés por la platería y en la valoración de sus significados[974]. En definitiva, el periodo medieval en el antiguo reino de Murcia, tanto por su situación geográfica como por otras cuestiones de índole general, como la ya citada escasa formación del clero, no representó un tiempo propicio para el arte de la platería. Si bien, es importante indicar que es difícil conocer la auténtica realidad de este momento, ante la ausencia de documentos y de la propia obra artística que permita hacer una valoración más concreta. Con todo, si es cierto que la parroquia de San Juan de Albacete

[973] Es importante señalar como durante el siglo XV los diezmos eclesiásticos se redujeron, pasando de 3/9 a 1/9, por lo que el flujo de dinero disponible para la fábrica parroquial era cada vez más exiguo, lo que también incidiría en la confección de esos ajuares, véase: I. SANZ SANCHO, "La religiosidad del clero y del pueblo en los sínodos murcianos del siglo XV". *Carthaginensia* vol. 5, nº 7-8 (1989), pp. 81-82.

[974] Esta situación se frenó con la formación del clero y las disposición del Concilio de Trento, pero previamente, era fácil encontrar en los templos ornamentos realizados en materiales más económicos, como cálices de plomos o cruces parroquiales de madera, véase: J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, "Religiosidad y reforma del pueblo cristiano", en R. GARCÍA-VILLOSLADA (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, 1979, vol. III, t. I, pp. 355-359.

contaba ya en 1524 con un ajuar de plata más que relevante, a diferencia de lo que parece que sucedió en otras parroquias.

Todo este panorama cambió radicalmente a partir del siglo XVI, cuando determinadas acciones del clero hacían preludiar los aires contrarreformistas que estaban empezando a renovar la Iglesia y en concreto lo concerniente al culto. Así, por ejemplo, el obispo de León, Francisco Trujillo, inició una ronda de visitas por toda su diócesis, donde puso fin a los cálices de plomo en favor de la plata como el material adecuado para una alhaja tan significativa[975]. El Concilio de Trento no hizo sino catalizar esa reforma y renovación tan ansiada y necesaria, marcando el nuevo rumbo de la Iglesia y de su organización, la cual tuvo a las parroquias como uno de los ejes principales de la renovación, más incluso cuando éstas fueron vistas como instrumentos al servicio de la autoridad episcopal a favor del centralismo. La parroquia se reafirmó como centro de la vida religiosa, lugar donde se realizaban todos los eventos de la vida cristiana, bautizo, matrimonio y defunción, todo ello dentro del continuo proceso de clericalización de la sociedad en aras de alcanzar la verdadera Iglesia militante. Particularmente, la Contrarreforma puso especial interés en el culto y la liturgia, prestando particular atención al estado en el que se encontraban las parroquias en cuanto a su obra y dotación se refiere, recayendo sobre el obispo y sus visitas las decisiones al respecto. Junto a las conocidas disposiciones tridentinas que se plasmaron en el reino, fue también fundamental el auge demográfico que experimentó el territorio durante esta centuria, con todo lo que ello comportó, como por ejemplo la construcción de nuevos templos y la reedificación de los preexistentes, con el consiguiente abastecimiento mobiliario y ajuar litúrgico, donde hay que incluir la platería, con puntuales pero elocuentes ejemplos de orfebrería en Caravaca y Jumilla, entre otros[976].

En el caso de la diócesis de Cartagena las disposiciones del Concilio de Trento se plasmaron en el sínodo celebrado en 1583 bajo la autoridad del obispo Jerónimo Manrique de Lara. En ese conclave local se hizo referencia al estado de los templos, a su

[975] J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, "Religiosidad y reforma…" ob. cit., p. 380.

[976] Este siglo tan importante para el Reino de Murcia cuenta con diferentes estudios en profundidad que ponen de manifiesto el cambio experimentado en Murcia, véase: F. CHACÓN JIMÉNEZ, *Murcia en la centuria del Quinientos*. Murcia, 1979 y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*… ob. cit.

ornato y a su ajuar litúrgico, recayendo sobre los visitadores episcopales el control y las recomendaciones pertinentes para que las parroquias contaran con todo lo necesario -cálices, vinajeras, candelabros, libros y ornamentos del altar- y en un estado pertinente -limpios, en optimas condiciones y en un lugar digno-. Además, estos delegados tenían la capacidad de ordenar la compra, el arreglo o cualquier otra medida que fuera a favor de los bienes del templo, llegando incluso a poder sancionar las malas prácticas, entre las que se encontraba la prohibición de prestar cualquier alhaja u objeto a otro templo, a excepción de aquellos que no fuera propiedad de la parroquia, bajo pena de dos ducados a la iglesia y del pertinente castigo para el sacristán, sobre quien recaía la custodia y el cuidado del ajuar[977]. La figura del sacristán quedó perfectamente definida en este sínodo, pues como responsable directo de los ornamentos tenía el deber de que estos estuvieran en optimas condiciones y todo dispuesto para la celebración, con el templo limpio, el altar dispuesto… sin llevar a engaños ni a acciones que no se correspondieran con su oficio, bajo las amenazas de retirarle el sueldo por dos meses y de pagar aquello que se perdiera. En 1654 se publicó la obra *Perfecto visitador eclesiástico* de Salvador Gómez de Sanabria, quien incidía de forma pormenorizada acerca de los diferentes aspectos que debía de atender este tipo de visitas, presentando cómo debían de llevarse a cabo las mismas, advirtiendo sobre la decencia con la que debía de mantenerse la casa de Dios, lugar de su manifestación, y que por ello, aquellos objetos vinculados a los sacramentos tenían que exaltar correctamente su significado, como cálices y patenas puesto que: "inmediatamente tocan al Cuerpo, y Sangre de Christo nuestro Señor, para la veneracion, y aumento de deuocion, que se deue tener. Mas se mira, si los Calizes estan fuertes, y bien entornillados; y si las copas, y patenas, doradas"[978].

[977] Acerca de las visitas pastorales, su desarrollo y el contenido de las mismas, y en particular para el caso de la diócesis de Cartagena, véase: A. ANDREU ANDREU, *La Visita pastoral como instrumento laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1998; A. IRIGOYEN LÓPEZ y J. J. GARCÍA HOURCADE, *Constituciones sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583*… ob. cit.; J. J. GARCÍA HOURCADE y A. IRIGOYEN LÓPEZ, "Notas sobre las visitas pastorales en la diócesis de Cartagena (Edad Moderna)". *Contrastes* nº 12 (2001-2003), pp. 263-284; J. J. GARCÍA HOURCADE, "Les visites pastorales et l'application du Concile de Trente au diocèse de Carthagéne (Espagne)", en W. FRANÇOIS y V. SOEN (eds.), *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545-1700)*. Göttingen, 2018, vol. II, pp. 83-106.

[978] S. GÓMEZ DE SANABRIA, *Perfecto visitador - 283 -oord.- 283 -ament: assumpto singular, en el qual se propone el orden judicial, para poder sustanciar, - 283 -oord.- 283 -amente todas las causas de visita, y corregir todos excesos, y omisiones*. Madrid, 1654, p. 291.

En definitiva, en las parroquias se reafirmaba, tal como sucedía en la catedral, el papel desempeñado por el sacristán y las ordenes, recomendaciones y prohibiciones al respecto del ajuar, como la mencionada de nos prestar ornamentos a otros templos, circunstancia que se reiteraba en el caso de la catedral con mucha frecuencia. En realidad, lo que se hacía era transmitir el empeño del Concilio por velar por el estado de los templos y sus ornamentos, pues a través de ellos, como señala un eclesiástico murciano: "… el esplendor de los templos excita a los fieles a la mayor devoción y ser omisas las parroquias en tan grave obligación es grande culpa por lo que si los sacristanes no fuesen curiosos darán aviso para removerlos y poner otros…"[979].

Durante el siglo XVII toda esta serie de normas debieron de atenderse en función de las circunstancias y de las realidades locales, incluso es de suponer que hubo cierta relajación a tenor del protagonismo que recobraron a comienzos del siglo XVIII mediante el interés del obispo Belluga en el cumplimiento de las disposiciones del Concilio en la diócesis de Cartagena. En este sentido, tal fue el impacto del prelado que llegó a iniciar una renovación de los templos y de sus ajuares litúrgicos, por supuesto, al amparo de los nuevos aires que repercutían favorablemente en el reino y su economía. Un primer hecho que da buena cuenta de todo ello es la carta pastoral de 1705 en la que exhorta a los párrocos a vigilar todo lo concerniente al culto divino, como era el cuidado y estado de los ornamentos y alhajas, sobre todo para con los vasos sagrados[980].

Frente a las resoluciones del Concilio, a las propias establecidas en los sínodos diocesanos y al empeño de los prelados, en particular del obispo Belluga, lo cierto es que se antepuso, como ya se ha indicado, la realidad de cada parroquia. Las había capaces de dotarse de un rico ajuar, ya fuera por vías propias o por la devoción particular de sus fieles, pero también, por lo general, las había sin la capacidad ni los recursos necesarios como para cumplir con los preceptos señalados, si nos ceñimos solamente a lo referente al ajuar litúrgico. Ello se dejó notar con mayor intensidad en Santa María de Cartagena, al recaer sus diezmos en el cabildo catedralicio y el obispo, no contando así con fuentes

[979] Todas estas cuestiones han sido abordadas por el profesor Pérez Sánchez, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 124-125. Para un particular sobre el asunto, véase: A. IRIGOYEN LÓPEZ, "Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 141-159.

[980] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., p. 126.

de financiación suficientes. El Campo de Cartagena y la Huerta de Murcia llegaron a experimentar un notable crecimiento demográfico que necesitaba de la ampliación de los templos, de la construcción de otros nuevos y de sus pertinentes ajuares, lo que se convertía en una empresa que difícilmente podía ser enfrentada por la parroquia. Por este motivo, muchas de estas iglesias, alentadas por la generosidad de la Fábrica catedralicia, acudieron al principal templo de la diócesis en busca de socorro para que éste les proporcionara alguna pieza con las que cubrir sus necesidades, ya fueran textiles o alhajas de plata, situación a la que no siempre pudo hacer frente la Catedral y que incluso no era su obligación, a pesar de que fue una acción repetida en el tiempo, como manifestó el doctoral La Riva en 1817 tras el excesivo número de solicitudes que recibió la Catedral tras las perdidas acaecidas con motivo de la Guerra de la Independencia.

En base a ello hay, que tener presente en el estudio de la platería de cómo puede haber relevantes diferencias entre las parroquias, pues dependiendo de sus recursos, tanto económicos como sociales -ya que no es lo mismo una parroquia del centro urbano que una situada en la huerta o en zonas más desfavorecidas-, el ajuar será mayor o menor y de más o menos calidad. Con todo, el impacto de la Contrarreforma se notó en los templos con la entrada de nuevas piezas, al igual que la revitalización dieciochesca promovida por Belluga. No en balde, los ornamentos y alhajas apenas se habían podido mantener durante décadas, quedando muy maltrechas por su uso diario y por las catástrofes naturales que afectaron a los templos del reino, lo que hizo más evidente la necesaria transformación de estos ajuares con la mejora de la economía en el Setecientos. Por tanto, a partir del siglo XVIII dio comienzo una importante actividad artística en las parroquias, incluso mayor que la acontecida en las décadas posteriores a Trento, que contribuyó al esplendor del arte de la platería y a la celebración religiosa. Todo ello al abrigo de la gran transformación que experimentó el reino en este periodo, cuando ya se contaban con mayores medios, una mejor formación y cultura del clero y un control exhaustivo. Con este panorama se llegó al siglo XIX, cuando la Guerra de Independencia mermó puntualmente algunos templos del reino, tanto por su robo, especialmente en el noroeste de la diócesis, como por las contribuciones de guerra que obligaban a la entrega de piezas para sufragar las campañas militares. Sin embargo, más adelante algunos templos engrosaron su patrimonio con motivo de las exclaustraciones y desamortizaciones de los monasterios y conventos, a lo que se añadieron nuevas piezas entregadas por la pujante

aristocracia local, en ese ambiente neocatólico que sustituyó parte de los ornamentos barrocos por nuevas obras de corte neoclásico o neobarroco, incluso, ya llegando al siglo XX, de estilo neogótico, todo ello conforme a las directrices del Concilio Vaticano I y a las reformas de Pio X.

En conclusión, los ajuares parroquiales fueron acometidos principalmente tras las obras de sus edificios a finales del siglo XVI y en el siglo XVIII. En este último siglo son renovadas muchas iglesias de Murcia, con un típico esquema de cruz latina con capillas laterales, al igual que en otros lugares, un esquema propicio para favorecer la visión y resaltar el protagonismo de la custodia en el altar mayor. De hecho, custodias y cruces son las piezas que más destacan en las parroquias, éstas como emblema principal de la parroquia que se hace presente en procesiones, entierros… y aquellas como símbolo del triunfo de Trento en la vida parroquial. También fueron usados cálices, piezas para el viático y los óleos, o sea, la administración de los sacramentos, como función pastoral de las propias parroquias. Todas estas obras cuenta con una importante vinculación con los plateros murcianos, de hecho, en ellas puede encontrarse de los más representativo de la platería murciana y su obrador, frente a los grandes templos donde su obra era foránea.

7.1. Las parroquias de Murcia

Tras la reconquista de Murcia por parte de Jaime I el Conquistador en 1266, la mezquita mayor de la ciudad pasó a convertirse en el principal templo cristiano como parroquia de Santa María la Mayor, hasta que años después, con el traslado de la sede catedralicia de Cartagena a Murcia, el templo pasó a ser la catedral de la diócesis. Otras mezquitas de intramuros también tuvieron el mismo fin y se reconvirtieron en iglesias: San Lorenzo, San Bartolomé, San Nicolás, Santa Eulalia, Santa Catalina y San Pedro, a las que hay que añadir la que fue la primera iglesia de nueva construcción de la ciudad, la de San Juan Bautista. En el arrabal de la Arrixaca se fundaron las parroquias de San Miguel y Santiago, y más adelante, al oeste y al norte de este barrio, San Antolín y San Andrés, constituyendo así las parroquias históricas de Murcia, que se completan con las numerosas parroquias repartidas por la huerta[981].

[981] J. NAVARRO PALAZÓN y P. JIMÉNEZ CASTILLO, *Murcia, la ciudad andalusí que contemplo Alfonso X*. Murcia, 2016, pp. 24-25. También hay que tener presente que los límites de la ciudad se extendían más allá, incluyendo núcleos de población como los de Torre Pacheco y San Javier, aunque éstas, por su lejanía serán consideradas en el capítulo dedicado al resto de parroquias.

Como es lógico, los primeros años estuvieron centrados en adaptar las antiguas mezquitas a su nueva función como templos cristianos, por lo que los recursos se centrarían este este proceso de reconversión. Por todo ello, lo más normal es que no dispusieran de la capacidad suficiente como para dotarse de ajuares suntuosos. En el transcurso de las siguientes décadas tampoco habría una excesiva presencia de platería en las parroquias, pues la situación de frontera con el Islam limitó el desarrollo económico impidiendo destinar dinero a la dotación artísticas de los templos. En efecto, de estos primeros siglos apenas quedan vestigios que inviten a pensar lo contrario. Si bien, es de suponer que estas parroquias tuvieron que contar ya con cálices, hostiarios y otras alhajas que bien pudieron realizarse en plata u otros metales, aunque en un número muy limitado. La situación comenzó a cambiar con la llegada del siglo XV, momento en el que dio inicio la construcción de las grandes parroquias de la diócesis debido a esa recuperación socio-económica, que también favoreció la llegada de maestros plateros al amparo de esas políticas proteccionistas del Concejo dirigidas a favorecer la economía local[982]. Cabe pensar que esta presencia continuada de plateros a lo largo de la centuria también estuvo condicionada por un aumento de la demanda por parte de las parroquias. A ello hay que añadir el protagonismo que tuvo la platería procedente de otros centros, caso de Levante[983]. No obstante, los testimonios medievales de las parroquias de Murcia son prácticamente inexistentes, por no conocerse piezas de este tiempo ni documentación relativa al tema de ese preciso momento, lo que impide saber con cierta exactitud esta realidad, a la que se puede hacer una leve aproximación con el inventario de 1571 de la parroquia de San Antolín de Murcia, ya que se mencionan varios cálices con las letras de Cristo en la base como era característico de ese gótico tardío, e incluso se aprecia como a finales del siglo XVI algunas piezas están ya en mal estado, posiblemente por su antigüedad, aunque también podrían tratarse de hechuras de comienzos de esta centuria.

Con el fin de la Reconquista el Reino de Murcia entró de lleno en un tiempo de prosperidad que permitió el progreso de todo el territorio, especialmente el de su capital, que como el resto de la corona se vio beneficiada por las reformas emprendidas por los

[982] M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería…" ob. cit., pp. 511-513.
[983] M. C. HEREDIA MORENO, "La platería en la Península Ibérica en tiempos del Compromiso de Caspe". *Artigrama* nº 26 (2011), pp. 479-514.

Reyes Católicos. Así, el contexto general y local hizo que mejorase la economía al ampliarse y diversificarse la actividad, con la huerta y la industria de la seda como motores de la misma, lo que se tradujo en un destacado incremento demográfico y en un desarrollo urbano, ya que había una importante demanda de espacios e infraestructuras para los ciudadanos, traspasándose los limites de la muralla y dejando atrás la ciudad medieval, como demuestran los barrios de San Juan, San Andrés, San Antolín y San Miguel. Por su parte, las instituciones civiles y eclesiásticas aumentaron su presencia y su poder, y la corona demostró la relevancia de este territorio con el nombramiento de algunos obispos muy vinculados a ella, como Mateo Lang, Juan Martín Siliceo y Esteban de Almeyda, a cuyo amparo prosperaron otros personajes de la tierra, caso de Gil Rodríguez de Junterón, secretario del papa Julio II. A la postre todo ello impulsó la cultura humanista que tuvo su reflejo en el esplendor artístico de esta centuria, momento en el que se iniciaron numerosos programas artísticos que contribuyeron a la mejora de la ciudad.

Evidentemente, la catedral centró gran parte de la atención en la capital del reino, debido a los sucesivos proyectos que allí se fueron solapando y que sirvieron de atracción para artistas foráneos y de prestigio. No obstante, a pesar del epicentro que supusieron las actuaciones acometidas en ella, los templos parroquiales de la ciudad también se vieron favorecidos por ese ambiente de renovación que la nueva situación política y económica estaba propiciando a todos los niveles. De este modo, las viejas parroquias medievales tuvieron que ser adaptadas ante la necesidad de ampliar los espacios de los viejos templos para dar acomodo al aumento de la feligresía y al resto de funciones que las parroquias comenzaron a ejercer como vertebradoras de la vida del hombre, especialmente tras el Concilio de Trento. A raíz de éste, las obras parroquiales fueron mucho más intensas y relevantes, acuciadas por el lamentable estado de algunos templos, sobre todo entre la década de los noventa y los primeros años del siglo XVII. Por ejemplo, San Bartolomé fue objeto de una profunda ampliación entre 1580, apenas dos años después de sínodo de la diócesis de Cartagena, y 1602, predominando las intervenciones en la capilla mayor y la fachada; los libros de fábrica de Santa Catalina también recogen cuantiosos gastos en estos años para abordar cuestiones transcendentales del templo; en San Nicolás igualmente se amplió la capilla mayor a partir del 1600, en esta ocasión gracias al sustento económico de Luis Galtero, quien quiso enterrarse allí, a lo que le siguió, tras la reforma

interior, la fachada principal; tal y como sucedió en San Pedro, cuyas portadas principal y laterales salieron a concurso en 1611, continuando después por el interior. Más o menos todas la parroquias fueron reformadas en este tiempo, algunas por completo, como la de San Miguel, declarada en ruina en 1622, por lo que hubo que trasladar los oficios a la sacristía y emprender su reconstrucción. La mayor parte de estos trabajos se centraron principalmente en las capillas mayores y en las capillas laterales, haciendo de las primeras el principal espacio de las iglesias en consonancia con las disposiciones tridentinas, sumando nuevos retablos y sagrarios, que venían a potenciar ese esplendor barroco que tenía su base en la liturgia, la ceremonia y el culto a la Eucaristía y a los santos[984]. Estas obras de carácter arquitectónico conllevaron que las fábricas parroquiales destinaran sus recursos a estos trabajos, por lo que la platería y el resto de ornamentos no tuvieron una presencia relevante a comienzos de siglo, sino que más bien fue incrementándose su demanda conforme avanzaban las décadas, una vez que los trabajos iniciales iban concluyendo y ya si se contaba con recursos para configurar el ajuar de los templos. Se dio cumplimiento así a la dignificación del culto y de la celebración con nuevos ornamentos para el altar, las vestimentas de lo sacerdotes y de los objetos necesarios para la liturgia[985].

Por tanto, no fue hasta después del mencionado concilio cuando las parroquias comenzaron a experimentar un aumento importante de sus ajuares, que hasta entonces debieron ser muy reducidos y de escaso nivel artístico, cumpliendo así con las disposiciones tridentinas. Los inventarios de las parroquias murcianas de las últimas décadas de la centuria, las escrituras de acuerdos relativos al encargo de nuevas obras y la consolidación del gremio de plateros y de sus maestros en la ciudad confirman ya el aumento de las piezas de platería en las parroquias de la ciudad. El inventario de las alhajas de la parroquia de San Antolín, uno de los más antiguos conocidos, refleja bien esta situación, pudiéndose comprobar como ya había una relación de piezas específicas que constituyen un buen espejo de lo que sucedería en el resto de templos. Así, en 1571 el templo de San Antolín ya contaba con una cruz de plata con la imagen de Cristo por un lado y la de Dios Padre por otro, cruz de la que el párroco Juan Ramírez advirtió en la

[984] Acerca de la arquitectura en Murcia durante el siglo XVII, véase: J. NADAL INIESTA, *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscientos*. Murcia, 2018, pp. 218-249.
[985] M. C. HEREDIA MORENO, "La platería y el esplendor de la liturgia…" ob. cit., pp. 139-160.

entrega de los bienes varios años más tarde que tenía algunas faltas y que al final cambió la imagen de Dios Padre por la de San Antolín; una custodia; cinco cálices con sus patenas, dos de ellos sobredorados, la mayoría con letras en la base alusivas a Cristo y símbolos de la Pasión; un incensario; un par de vinajeras; un relicario donde se coloca el Santísimo; dos crismeras y un portapaz, este último de alquimia[986]. En los siguientes inventarios de 1584 y 1596 ya aparecen dos custodias, una con cuatro ángeles en sus ángulos y otra más pequeña en la que se encontraba el Santísimo en el sagrario; un viril dorado; una corona de plata y cinco cálices, uno de los cuales, que estaba sobredorado y tenía imágenes de la Pasión en el pie, se encontraba en poder del platero Pedro de Oviedo para que según se había acordado se hiciera con él un relicario por estar en mal estado[987]. Una de las custodias mencionadas fue obra de Roque Muñoz, quien al acordar en 1602 la hechura de una custodia para la parroquia de la Asunción de Tobarra debía de tomar como modelo la de San Antolín[988]. Para San Antolín también estuvo trabajando, aunque ya en fechas más avanzadas, Miguel de Enciso, quien al comprometerse a realizar una lámpara para el Convento de San Francisco de Murcia, se le pidió seguir la traza de la lámpara de la parroquia de San Antolín, lo mismo que sucedió cuando contrató una nueva cruz para la parroquia de San Nicolás, según modelo de la que realizó para San Antolín[989]. Sin embargo, no queda claro que la lámpara fuera obra de Enciso, dado que en los nuevos inventarios se especificó como la única lámpara de plata con cuatro cadenas y de peso de ciento noventa y nueve marcos la envió el secretario de la Inquisición en México Pedro de los Ríos, junto a seis candeleros en parejas de diferentes medidas también de plata[990]. La llegada de platería hispanoamericana a Murcia, aunque menor que en otras zonas de la Península, también tuvo su significación debido a esos envíos realizados por funcionarios de la administración, eclesiásticos u otros individuos que guardaban vínculos con su tierra natal. En este contexto habría que situar el cáliz, marcado con una cabeza de perfil con una M debajo, que indudablemente lo vincula a Méjico, de la

[986] A.H.P.M. Not. 422, f. 64r.
[987] Archivo Parroquia de San Antolín de Murcia (en adelante A.P.S.A.M.), Libro Cuentas de Fábrica de el Señor San Antolín de Murcia de el 1613, Inventario de 17 de enero de 1584, s.f.; Inventario de 7 de junio de 1596, s.f. y Entrega de bienes de 22 de enero de 1594, s.f.
[988] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 22-23.
[989] A.H.P.M. Not. 2099, ff. 301r a 302r y Not. 1578, ff. 1228v a 1229v.
[990] A.P.S.A.M. Libro Cuentas de Fábrica de el Señor San Antolín de Murcia de el 1613, Inventario de 6 de junio de 1620, s.f. e Inventario de 6 de marzo de 1625, s.f.

parroquia de San Bartolomé, el cual se erige como una de las piezas más destacadas de la platería del siglo XVII presente en Murcia.

Los tres plateros mencionados, Pedro de Oviedo, Roque Muñoz y Miguel de Enciso fueron de los más activos en el Reino de Murcia durante las últimas décadas del siglo XVI y los primeros años del XVII. Oviedo fue igualmente el autor de una custodia de plata para la parroquia de San Pedro, gracias a la mediación del párroco Diego de Jaca, y para la que salió como su fiador el platero Alonso de Roa[991]. Del mismo modo, ya se ha visto como Enciso se ocupó de hacer una cruz para San Nicolás, para cuya hechura se le entregó la cruz vieja de veinticuatro marcos por valor de mil quinientos sesenta reales, de cuya plata, en caso de sobrar, tenía que hacer un cáliz y una naveta[992].

Junto a estos tres maestros hay que situar a otros plateros que, si bien la documentación no los vincula directamente trabajando para las parroquias murcianas, es de suponer, por estar presentes en Murcia con hechuras para conventos y otras parroquias del reino, que también participarían de la intensa actividad post-conciliar de las parroquias de la capital, que hacia la última década del Quinientos ya contaba con más de una docena de talleres[993]. Dentro de este grupo hay que enmarcar a Bernardo Muñoz, Francisco de la Rea, Juan Ortiz y Miguel de Vera, este último autor de una cruz para la parroquia de San Juan Bautista de Beniaján[994]. Otro de los principales por entonces fue Alonso Cordero, quien debió de erigirse como uno de los más solicitados del reino a caballo entre ambos siglos, dado que son numerosas las referencias documentales que lo vinculan trabajando por todo el territorio, a lo que hay que añadir su ya comentada actividad comercial con la venta de esclavos y otros asuntos que harían de éste uno de los plateros más interesantes de entonces. Entre los diferentes trabajos que hizo para las parroquias de Murcia hay que mencionar un cáliz para Santa Eulalia y las cruces de Santa Catalina, que alcanzó la notable cifra de ochenta y cinco mil maravedís, y San Pedro[995], piezas que junto al nuevo ostensorio de Oviedo demuestran como hubo esa pertinente renovación de los ajuares de

[991] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., pp. 87 y 118. A.H.P.M. Not. 403. No se ha podido ver esta escritura debido al mal estado de conservación del documento.
[992] A.H.P.M. Not. 1578, ff. 1228v a 1229v.
[993] F. CHACÓN JIMÉNEZ, *Murcia en la centuria*… ob. cit., p. 209.
[994] J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería en la antigua gobernación de Orihuela ss. XV y XVI", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1990, p. 116.
[995] Archivo Parroquia de San Nicolás de Murcia (en adelante A.P.S.N.M.), Libro de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año de 1592, s.f. y A.H.P.M. Not. 623, f. 464r y Not. 402, f. 203r y v.

las parroquias murcianas, especialmente en lo referente a las cruces y a las custodias, ahora necesarias para cumplir con el culto a la Eucaristía promovido por Trento, así como de los ornamentos textiles, como bien reflejan los gastos en este sentido de las cuentas de San Antolín y Santa Catalina.

El segundo cuarto del siglo XVII continuó ofreciendo una situación aceptable en cuanto al encargo y recepción de nuevas piezas de platería, en esta ocasión con la preminencia de Juan Bautista de Herrera y Francisco Riojano. Del primero, llegado al Reino de Murcia para ejecutar encargos de envergadura, como fueron las andas para la Virgen de la Arrixaca y la Virgen del Alcázar, se instaló definitivamente en la ciudad ante el gran mercado que se le abría en ella, debido al atractivo que suponía su procedencia cordobesa, al prestigio alcanzado con los trabajos mencionados y otros realizados para la catedral, junto a la demanda de las parroquias de todo el reino, una serie de circunstancias que hacen de este maestro el más solicitado por los años treinta de esa centuria[996]. El repertorio de sus obras y de referencias documentales se completa en el caso de las parroquias de Murcia con dos nuevas atribuciones, un cáliz de la parroquia de San Lorenzo, con la parrilla propia del santo grabada en la base y con las marcas del platero y de la ciudad, y un incensario de la parroquia de Nuestra Señora de Loreto de la pedanía de Algezares, en el que solo aparece su marca personal, el cual se hizo en 1638 por encargo de Juana Jover Oliver, que era viuda de Miguel López, familiar del Santo Oficio, como limosna para la Virgen de Loreto, titular de la parroquia. El patrocinio privado fue también muy importante para el incremento de las alhajas de las parroquias, en la misma de Algezares se sumaron por estos años gracias a esa iniciativa particular una naveta, regalada por Juan López de Lima y su mujer, que podría relacionarse con el incensario de Juan Bautista de Herrera -aunque el hecho de no llevar marcas de este autor, como si ocurre con el incensario y el resto de sus obras, hace pensar que no sea una hechura suya- y un portaviatico que en 1659 dio Ana Capel y Alcaraz, el cual lleva por un lado la inscripción que hace referencia a su patrocinador y por el otro un cáliz con la Sagrada Forma grabado, una pieza simple que se hizo muy habitual en los ajuares de las parroquias

[996] Sobre el platero cordobés Juan Bautista de Herrera, véase: J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*… ob. cit., pp. 104-109; J. C. AGÜERA ROS, "El platero cordobés Juan Bautista de Herrera…" ob. cit., pp. 187-204 y M. T. DÁBRIO GONZÁLEZ, "Aportación al platero Juan Bautista de Herrera", ob. cit., pp. 165-184.

durante el siglo XVII para llevar la comunión a los enfermos o a la huerta. Completó este conjunto de piezas Luis de Córdoba, con la hechura de un ostensorio por valor de tres mil cincuenta y seis reales que costó la plata y la hechura de la pieza que la cofradía del Santísimo Sacramento había concertado con el maestro para la parroquia[997]. Así se formó un ajuar capaz de atender las necesidades cultuales de la parroquia, que además de las piezas mencionadas, a excepción del ostensorio, conserva un cáliz de plata sobredorada que se remonta a la centuria precedente, como refleja su copa acampanada. El resto de parroquias repartidas por la extensa huerta de Murcia también pasaron a disponer de estos objetos por entonces, por lo que se pueden encontrar piezas de platería del siglo XVII en las diversas pedanías, especialmente cálices, copones y ostensorios, todas ellas respondiendo a obras sencillas acordes a lo que podían aspirar estos templos que no contaban con una capacidad económica suficiente como para acometer grandes empresas. Sirvan de ejemplo los cálices de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de la Era Alta, el copón de la Purísima de Javalí Nuevo y los ostensorios tanto de la ya citada de la Era Alta como de la Purísima de Zarandona, en los que se aprecian las características de este siglo, como la alternancia de rayos rectos y ondulantes en el viril.

Otro maestro sobresaliente por su actividad en estas mismas décadas de la primera mitad del siglo XVII fue Francisco Riojano, platero conquense que recibió numerosos encargos entre 1637, año en el que contrajo matrimonio en Murcia, y 1643, fecha de su muerte. En este corto espacio de tiempo aparece vinculado a la catedral, a numerosas parroquias de todo el reino y a diversos conventos. Sin duda, debió de influir en su notoriedad su lugar de origen, tal y como sucedió con el cordobés Juan Bautista de Herrera, recayendo también sobre él importantes y numerosos encargos. Y es que parece que aquellos plateros foráneos despertaban un mayor interés entre los patrocinadores murcianos, y el caso de Riojano, en contacto con la platería conquense que tanta relevancia había alcanzado en el siglo XVI, con maestros como Francisco Becerril, autor de la celebre custodia de la Catedral de Cuenca y de Buendía, localidad natal de Riojano. Ello hace pensar que Riojano estuviera en contacto con un ambiente artístico y unas piezas de considerable nivel que no se hallaban frecuentemente en Murcia, motivo por el

[997] A.H.P.M. Not. 1656, ff. 45r y v.

que quizás fue tan requerido aquí[998]. En las parroquias de Murcia aparece relacionado con las de Santa Eulalia y San Pedro, para la primera haciendo una cruz y un cáliz, y para la segunda al menos un cáliz y un copón según el que había hecho para la Compañía de Jesús de la ciudad, todo esto por valor de ciento cincuenta reales a los que hay que sumar la entrega de un cáliz, vaso y copa de custodia de plata vieja que recibió[999].

A los plateros ya mencionados hay que añadir una amplia nómina de nombres activos en la ciudad durante esa primera mitad de la centuria, como: Felipe Abitable, Bartolomé de Acha, Francisco Aguilar, Miguel Blas, Luis de Lamar, Bartolomé Mingranel y las estirpes de los Figueroa, Portillo y Roa, todos ellos maestros de reconocido prestigio, pues algunos ostentaron diversos cargos, como los de Fiel Contraste y maestro de la catedral. Sin embargo, no se conocen obras suyas ni referencias documentales que los relacionen con las parroquias murcianas, lo que no descarta que trabajaran para éstas dado el papel que estos desarrollaron en el panorama de la platería murciana del siglo XVII.

Una situación muy diferente ofrece la segunda parte del siglo, dominada por una mayor inactividad, sin prácticamente referencia alguna, tanto para las parroquias murcianas como para el resto de templos y conventos del reino, que haga pensar lo contrario. Este ausencia de encargos tiene en el caso concreto de Murcia su sentido en razón de la crisis de la industria, principalmente sedera, que venía afectando ya desde hace un tiempo a la ciudad, desde la escasa demanda de materia prima de los centros europeos y la expulsión definitiva de los moriscos, sobre todo del Valle de Ricote. Situación que se vio acentuada por la peste de 1648 y las riadas de 1651 y 1653 que lastraron ostensiblemente la economía local, que su sumió en una larga depresión de la que no comenzó a salir hasta finales de la centuria, cuando hubo que iniciar una nueva renovación de las alhajas y ornamentos, después de varias décadas en las que nuevamente

[998] La presencia de plateros conquenses en el sureste peninsular está ampliamente contrastada con la llegada de Leandro Belcove, Gaspar de Romay y Andrés Álvarez, quienes indudablemente tenían una influencia del estilo de Becerril, véase: I. ALBERT BERENGUER, *La orfebrería orcelitana del siglo XVI*. Orihuela, 1952.

[999] A.H.P.M. Not. 1345, ff. 477v a 478v; Not. 1794, s.f.; Not. 1797, ff. 246r y v y Not. 2018, ff. 297r a 302v. Los documentos Not. 1794 y 1797 no han podido ser consultados debido al mal estado de los mismos, véase: J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*… ob. cit., p. 150.

la labor arquitectónica había centrado todos los esfuerzos[1000]. De hecho, las parroquias de San Antolín, Santa Eulalia, San Juan, San Lorenzo, San Andrés y San Miguel se vieron muy afectadas por la primera de las riadas, la de San Calixto, tal y como transmitió el padre Pedro Villacís acerca de los hechos acaecidos con las inundaciones, afectando particularmente a esos ajuares previamente configurados. Catástrofes naturales que volvieron a incidir con extrema dureza en templos como los de San Miguel y San Pedro tras el terremoto de 1673[1001].

Ya desde los últimos años del siglo XVII, pero sobre todo desde que se entra en el siglo XVIII, se asistió a una generalizada renovación de los ajuares parroquiales, proceso que fue más acuciante e intenso en la segunda mitad de la centuria, cuando se alcanzó un autentico esplendor de la platería murciana, incluso superior al vivido en las décadas posteriores al Concilio de Trento. Evidentemente, esta realidad fue un hecho debido a la extraordinaria situación económica y social que llegó con el Setecientos, que favoreció la transformación artística del reino en todos sus aspectos, en el caso de las parroquias con el amparo de mayores caudales, o con el patrocinio de clérigos y miembros de la sociedad civil. Así, comenzó una nueva dotación con las piezas de plata destinadas al esplendor del culto, en el contexto del boato del ceremonial barroco. Este esplendor dieciochesco fue notorio tanto en las parroquias de la ciudad de Murcia como en las más pobres de la huerta. En suma, las parroquias de la huerta también se hicieron eco de este favorable contexto, por lo que igualmente acometieron el aderezo de sus viejas piezas y ampliaron su ajuar con nuevas obras, una vez que habían concluido los trabajos arquitectónicos de sus templos. De este modo, es fácil hallar en las iglesias de la huerta custodias, cálices, copones y otras alhajas menores del siglo XVIII, en gran medida realizadas por los plateros locales.

Ciertamente, las referencias a plateros interviniendo en el mantenimiento o el incremento de los ajuares de las parroquias murcianas son muchas y constantes en todo el siglo. Sirva de ejemplo nuevamente la parroquia de San Antolín, donde durante los primeros compases de la centuria estuvieron realizando diversos trabajos maestros como Jacinto de Torres, Alonso de Llamas, José Grao y diferentes miembros de la familia de

[1000] Véase el caso de los ornamentos textiles, M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 138-139.
[1001] J. NADAL INIESTA, *Arquitectura y manifestaciones artísticas*… ob. cit., p. 216.

los Jiménez de Cisneros. Torres se ocupó de dorar el interior de los copones del sagrario, entre los que destacaba en el inventario uno grande rematado con la imagen de Cristo crucificado, también de dorar el relicario de San Antolín y de hacer uno nuevo en 1707, el cual pesó cuatro onzas y por cuya hechura recibió doce reales[1002]. Debió de tratarse de un relicario bastante simple, parecido a los muchos relicarios que por estos años se hicieron por toda la diócesis, como los de las parroquias de San Bartolomé y San Lorenzo, en estos casos para las reliquias de San Antonio, Santa Rita y San Lorenzo. Por lo general se trataban de pequeñas piezas de plata a modo de ostensorios, con pie circular, astil abalaustrado y una teca circular que, en ocasiones, contaba con un cerco de rayos, caso del mencionado de San Antonio, que fue realizado en 1747 por cuenta de Inés Samoxa. Éste, uno de los más trabajados, lleva la marca XIM, que hay que relacionar con alguno de los miembros de la familia Jiménez de Cisneros, seguramente con José Jiménez de Cisneros, que sería el más destacado de la familia. Dentro de la contribución de esta familia a San Antolín debe reseñarse la labor de Antonio Jiménez de Cisneros que doró dos patenas e hizo una nueva caja de viático para llevar el Santísimo a los enfermos, para cuya realización se aprovecho un viejo portaviático[1003]. También se sumó al ajuar de San Antolín en aquel tiempo dos candeleros de plata realizados en el obrador murciano y marcados por Mariscotti como fiel contraste y con la marca del autor frustra. La labor de José Grao en San Antolín se circunscribió a la hechura de dos copones y al arreglo de las vinajeras y el platillo que las acompañaban, trabajos por lo que percibió la suma de setecientos cincuenta reales en 1723, mismo año en el que se hicieron dos cucharitas de plata para los cálices y poco antes de que se confeccionase un cáliz con su patena dorada por valor de cuatrocientos ochenta y ocho reales, quizás también éstas obras del propio Grao[1004]. Como se puede ver, muchos de estos trabajos se centraban en el dorado y aderezo de las piezas existentes, que ahora sí se veían sometidas a un mantenimiento continuado en el tiempo que garantizara su adecuado estado para las ceremonias, lo que a la postre se convirtió en una fuente de ingresos importante para los plateros. El propio Grao también intervino en el aderezo de la cruz grande, un cáliz dorado y el copón de los enfermos de la parroquia de Santa Catalina, y en el dorado de la custodia que regaló el

[1002] A.P.S.A.M. Libro de Cuentas de Fábrica de 1694…, Cuentas de 1704, s.f. y Cuentas de 1711, s.f.
[1003] A.P.S.A.M. Libro de Cuentas de Fábrica de 1694…, Cuentas de 1713, s.f.
[1004] A.P.S.A.M. Libro de Cuentas de Fábrica de 1694…, Cuentas de 1723, s.f.

sacerdote Bernardo Llop y Muñoz a su parroquia de San Nicolás, para la cual también hizo Grao un par de cálices[1005].

De este modo, los libros de cuentas de las diferentes parroquias reflejan anualmente ciertas partidas de dinero destinadas a la limpieza de diversas alhajas, sobre todo de los incensarios, que por su función necesitaban una mayor atención, pero en otras ocasiones, incluso, se hacia una limpieza general de toda la colección de plata. La documentación del archivo parroquial de San Lorenzo demuestra ese interés del mayordomo fabriquero por velar por el pertinente estado de las alhajas que estaban bajo su responsabilidad, mandando a limpiar la plata con asiduidad, dorar copas de cálices y copones, aderezar los incensarios, las vinajeras y otras piezas que conllevaron a hacer de la presencia de un maestro platero un gasto habitual recogido en la nómina del resto de artífices que trabajaban para el templo[1006]. También en San Antolín Alonso de Llamas aparece limpiando toda la plata del templo en 1713[1007].

El verdadero alcance de la platería destinada a la parroquia por entonces se aprecia de forma muy especial en la nueva custodia que para el mencionado templo de San Antolín labró José Jiménez de Cisneros y Cabrera. Dicha custodia, que costó cuatro mil novecientos reales, mantiene aún ciertas reminiscencias de las custodias del siglo anterior, como demuestra esa característica alternancia de rayos rectos con estrellas y ondulantes. A pesar de ello, incorpora nuevos elementos muy propios de la platería murciana, como ya se han dicho, ese nudo de jarrón con asitas y cabezas de querubines alados, además de una mayor decoración de la base y del astil, que adelantaron ya los nuevos postulados artísticos de las próximas décadas[1008]. Sin embargo, estos ostensorios arcaizantes continuaron disfrutando de cierto arraigo hasta mediados de siglo, como se puede ver en otros ostensorios conservados, caso del de la parroquia de San Andrés, el cual, según Ibáñez, se hizo entre 1748 y 1750 por cuenta de un devoto y de las cincuenta onzas de plata de un viejo copón y viril que dio la parroquia, y que tuvo que ser obra de Antonio Jiménez de Cisneros o de José Cutillas, dos de los plateros que aparecían relacionados en

[1005] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 146.
[1006] A.P.S.L.M. Libro de Fábrica de la Parroquia de San Lorenzo, Cuentas de 1753, s.f.
[1007] A.P.S.A.M. Libro de Cuentas de Fábrica de 1694…, Cuentas de 1713, s.f.
[1008] J. GUILLÉN SELFA, *Organización socio-económica de una parroquia murciana en el siglo XVIII: San Antolín*. Murcia, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 1986.

las cuentas de la fábrica del templo por entonces[1009]. En esta pieza vuelve a aparecer ese característico nudo de jarrón con asistas y querubines y un sol con cerco de rayos rectos y ondulantes.

Sin duda, el taller de José Jiménez de Cisneros y Cabrera era uno de los más sobresalientes de la platería local, ocupándose de la renovación de los delicados ajuares de numerosos templos de la ciudad, así como de la hechura de piezas significativas, entre las que se encuentra, además de la custodia de San Antolín, la que hizo para la parroquia de San Miguel. En efecto, ésta última es una de las principales obras de la platería murciana, incluso en ella intervino como diseñador de la pieza el escultor Francisco Salzillo. La hechura de la misma se acordó entre el párroco Antonio Duran, acompañado por los comisarios de la cofradía del Santísimo Sacramento, Andrés García Benito y el feligrés Juan Francisco Bronchalo, y el platero en 1737, cuando se decidió que éste tenía que realizar la custodia para el tabernáculo del templo según el diseño que había realizado el escultor y que se le había entregado. Igualmente se fijaron otra serie de pautas a cumplir, como la altura de la pieza, que debía de ser de más de una vara y medio palmo; que cualquier piedra preciosa añadida debía ser abonada por los comisarios; que estos debían de entregar al platero las onzas de plata necesarias, de a ocho reales cada una, más unos candeleros y un cetro; que en nombre del platero saldría como su fiador su hermano el sacerdote Tomás Jiménez de Cisneros; que la pieza debía de estar finalizada para el día de San Miguel de ese año y que recibiría a su conclusión ciento cincuenta pesos de a ocho reales, pudiendo los comisarios hacerle un adelanto en caso de disponer de fondos para ello[1010].

No es nada extraña la elección de Salzillo como diseñador del ostensorio, teniendo en cuenta los conocimientos del artista murciano y su presencia desde 1731, junto a Jacinto Perales, en las obras del nuevo retablo de la parroquia, en cuya concepción y ejecución se aunaron diferentes factores que a la postre hicieron necesaria una custodia que pusiera el colofón final a este proyecto, tanto a nivel material como intelectual. En primer lugar, el propio retablo contó con un diseño donde la arquitectura tenía una mayor presencia, que a su vez favorecía un protagonismo más claro en favor de la escultura

[1009] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Rebuscos y otros artículos*. Murcia, 2003, pp. 304-305.
[1010] A.H.P.M. Not. 2773, ff. 28r a 30v.

exenta, alejándose así de los postulados más narrativos y jerárquicos de la etapa anterior[1011]. Se acentuaba por tanto el valor del presbiterio como un espacio perfecto para el culto eucarístico, todo ello dentro de la revitalización contrarreformista del siglo XVIII, de la que el cardenal Belluga era claro precursor[1012]. En esta escenografía orquestada por Salzillo el foco último de todas las miradas recayó sobre el tabernáculo, que una vez concluido estaba listo para recibir la custodia correspondiente. La elección de José Jiménez de Cisneros y Cabrera, además de por su reconocida valía, contó seguramente también con el apoyo de Salzillo, quien estaba estrechamente vinculado con los Jiménez de Cisneros, pues su propio sobrino acabó emparentando con la estirpe de plateros y, entre otros ejemplos, el escultor salió como fiador de Andrés Jiménez Cisneros en el encargo que los sastres de la Cofradía de Santa Lucia de Murcia realizaron a éste en 1743 de dos ramilletes con sus jarrones de plata, e incluso también hizo los diseños de unas cruces para las iglesias de Alcalá del Júcar y Alborea, obras del mencionado Andrés[1013]. Por tanto, cabe la posibilidad de que las relaciones de amistad condicionaran la elección del platero. El escultor ofreció para la custodia un diseño que entroncaba perfectamente con la tradición italiana, especialmente con las soluciones adoptadas en Roma y Sicilia durante el Seiscientos. En este sentido fue fundamental el bagaje de Salzillo, adquirido a través del legado paterno, manifiestamente napolitano, y de la educación teórica recibida mediante la biblioteca del Colegio de la Anunciata de la Compañía de Jesús[1014]. Todo ello se hace patente a través de la inserción del ángel en el astil, incorporando la escultura como soporte del viril, constituyendo el caso de San Miguel uno de los ejemplos más tempranos en la diócesis de Cartagena, para el que quizás Salzillo se inspiró en la custodia enviada desde Madrid por el médico Diego Mateo Zapata para San Nicolás, que también incluía una custodia con figura en el astil[1015]. El ángel -que iconográficamente se corresponde con un ángel áptero, es decir sin alas, siguiendo el modelo de los grandes

[1011] M. C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, 1992, pp. 280-286.
[1012] M. C. de la PEÑA VELASCO, "Un retablo de arcángeles en el Barroco español", en M. C. de la PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (eds.). *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte. Murcia*, 2013, pp. 335-416 y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, "Belluga y el mecenazgo eclesiástico", en *Luis Belluga y Moncada: la dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 69-85.
[1013] A.H.P.M. Not. 2912, f. 30r y v y Not. 3893, ff. 99r a 100v.
[1014] C. BELDA NAVARRO y C. M. GARCÍA, *Francisco Salzillo: La plenitud*… ob. cit., pp. 23-52.
[1015] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata…" ob. cit., p. 160.

artistas del Renacimiento y el Barroco italiano, y por tanto entrando en la disputa en torno a si los ángeles debían o no llevar alas- está dispuesto a la manera de sus Inmaculadas, evocando también los ángeles de Bernini, con un sentido helicoidal logrado a través de los pliegues que, sumado a la dirección y a la cabeza elevada, focaliza la atención en el viril, que por su parte responde a un conjunto de ráfagas a las que se añaden un querubín a cada lado y los atributos de la Eucaristía, las espigas y la vid[1016]. En definitiva, Salzillo rompió con su diseño con la frontalidad tan característica de los ostensorios elaborados hasta el momento en Murcia, aún muy influenciados, a diferencia de lo que por entonces estaba acaeciendo en el resto de la Península, por los prototipos seiscentistas, como demuestran las custodias de San Andrés y San Antolín.

También detrás de este prototipo se encuentra la custodia de la parroquia de la Purísima de Javalí Nuevo, obra de otro importante platero dieciochesco, Miguel Morote Fernández, aunque en esta ocasión no hace uso de las asitas del nudo, cuyo tratamiento, al igual que el de la base con decoración rococó y símbolos iconográficos, dejan entrever ya un cambio, que acabaría materializando el mismo en la custodia que hizo para el Monasterio de Santa Verónica de Murcia y en otras custodias posteriores, principalmente en aquellas que llevó a cabo Pedro Ruiz Funes como la del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, obra ya plenamente rococó, deudoras de la obra de Morote, pues en ellas se repite ese gollete cilíndrico a modo de columna sobre la que se sitúa el nudo. Este mismo Morote aparece relacionado con varias parroquias, como la de San Nicolás, que le pagó ciento sesenta y tres reales por blanquear toda la plata de la iglesia y componer varias piezas que estaban en mal estado, y la de San Andrés, para la que hizo por mil trescientos veinte y tres reales las aureolas de San Andrés y San Pedro y una cruz de cuarenta y tres onzas, usando para ello un viejo cáliz inservible e indecente[1017].

Enrique Picard, maestro platero de la catedral, contó lógicamente con especial interés por las parroquias de la ciudad, dado su prestigio, así, entre 1713 y 1721 hizo una lámpara de plata para la parroquia de Santa Eulalia, trabajo por el que recibió tres mil

[1016] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 410-413.
[1017] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Rebuscos*… ob. cit., p. 309.

quinientos diecinueve reales[1018]. Emparentado con los Grao y Picard, Antonio Grao y Picard fue otro relevante platero de las décadas centrales, también ocupándose de la platería catedralicia y con obras tan destacadas como el frontal de la Catedral de Orihuela, favorecido, a pesar de su instrucción local, como la mayoría, de un entorno culto en el que fluían las obras de arte procedentes de otros lugares, especialmente italianas, que él, rompiendo con las formas propias de la tierra supo asimilar y trasladar a sus obras. Sin duda, su cualificación y posicionamiento influirían para que el párroco de San Miguel, Antonio Durán, y el fabriquero del templo, Ignacio Tomás, le encargaran en 1743 dos lámparas de plata para el altar mayor con las que concluir el proyecto entorno a este espacio al que ya se había incorporado poco antes la custodia diseñada por Salzillo. De hecho, en el propio compromiso se destaca que el fin de las nuevas lámparas es el mayor adorno del templo, sustituyendo para ello la vieja lámpara, que se entregó al maestro para que se sirviera de ella en las nuevas, trabajo por el que se le pagó por cada onza de las piezas seis reales[1019]. También participo Antonio Grao del cuidado de la plata de su parroquia, Santa Catalina, donde además hizo en 1749 un copón dorado y unas vinajeras con el aprovechamiento de piezas de plata vieja, recibiendo quinientos cincuenta y seis reales por todo su trabajo[1020]. Aunque en la actualidad no cuenta con ninguna pieza de plata antigua, la parroquia de Santa Catalina fue una de las más dinámicas en este sentido. Por ejemplo, contemporáneamente a las intervenciones de Antonio Grao, destinaron cuatro mil setecientos noventa y cinco reales, de los que mil cien se hizo cargo el sacerdote Alejandro Peinado Bocio, en la hechura de una gran lámpara de plata que pesó doscientas treinta y cinco onzas, obra que labró otro de los plateros más notorios, Nicolás Martínez-Galarreta[1021]. Éste era hermano mayor de Melchor Martínez-Galarreta, quien al igual que su hermano participó del enriquecimiento de los ajuares parroquiales, en este caso, por ejemplo con la fabricación de dos lámparas iguales para San Nicolás. El acuerdo alcanzado entre el párroco, Joaquín Rosique, y el fabriquero, Francisco Ruiz, con el mencionado platero y su mujer Florentina Ramírez, quien aparece en mancomunidad con el marido, desvela como la lámpara grande de cuarenta y siete libres y doce onzas, la que

[1018] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 226.
[1019] A.H.P.M. Not. 2779, f. 210r y v.
[1020] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 150.
[1021] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Rebuscos*… ob. cit., p. 213. Ibáñez dice que la lámpara fue encargada en 1748, mientras que Candel Crespo indica que fue en 1743, fecha más probable, véase: F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 200.

había donado años antes el doctor Zapata, resultaba ciertamente incomoda para su uso, por lo que se decidió que se dividiera en dos lámparas de veinte libras más o menos cada una, realizadas según el diseño que había dispuesto el propio párroco. El artífice cumplió con lo establecido y en diciembre de ese mismo año de 1748 hizo entrega de las obras, recibiendo cuatro reales por cada onza trabajada de las nuevas lámparas[1022].

La segunda parte del siglo XVIII fue la más esplendorosa de la platería murciana, que si bien ya había alcanzado en las décadas precedentes un nivel más que aceptable, sería ahora cuando la presencia de extraordinarios artistas conduciría a la platería a su cota más alta. Así, la elevada cifra de encargos, principalmente por parte de las parroquias, y las necesidades de mantenimiento de unos ajuares cada vez más grandes, hicieron que el número de maestros continuara siendo elevado. Incluso, Murcia se convirtió en lugar de asentamiento para plateros foráneos, tanto procedentes de la Península, sobre todo aquellos llegados desde San Felipe de Játiva, como Jacinto Fuentes Esbrí y Antonio Gozalbo, u otros de origen italiano, como el célebre Carlo Zaradatti, del que se conserva un copón en la parroquia de San Juan Bautista de Beniajan. A ellos hay que sumar las largas estirpes, la mayoría iniciadas en las primeras décadas de la centuria, y que tenían su continuación en estos años, como los Ruíz-Funes o los Esbrí. Todos ellos renovaron la platería murciana, dándole un nuevo impulso, con nuevas soluciones e ideas que marcaron estas gloriosas décadas. De entre todos los maestros, Antonio Ruiz-Funes y Pastor y su hijo Pedro Ruiz-Funes y Martínez-Galarreta fueron los más considerados por los templos parroquiales[1023]. El primero aparece realizando varios trabajos para las parroquias de San Bartolomé, con los atributos de plata del santo, y para la parroquia de San Pedro de Espinardo, una custodia de la que dio noticias González Simancas, supuestamente elaborada por padre e hijo y donada por el IX marques de Espinardo[1024]. También para la ermita de San Ginés realizó otros trabajos menores, como el dorado de un cáliz[1025]. Si bien, fue su hijo el más reclamado por las parroquias locales, dado que sus obras aparecen en muchas de ellas. En efecto, se trató de uno de los mejores plateros, concurriendo para ello numerosos factores, como su formación tanto en el taller paterno

[1022] A.H.P.M. Not. 3877, ff. 46r a 47v y 178r y v.
[1023] F. CANDEL CRESPO, "Los Ruiz-Funes, una estirpe de plateros en la Murcia del XVIII". *Verdolay* nº 7 (1995), pp. 435-441.
[1024] M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de Murcia*. 1905-1907, T. II, p. 292.
[1025] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., pp. 240-241.

como a las órdenes de Francisco Salzillo, a cuyas clases de dibujo asistió. De todo ello, y de su larga producción dan buena cuenta Fuentes y Ponte, Baquero Almansa y Díaz Cassou, precisando que muchas parroquias contaban con obras salidas de su taller. No obstante, existe cierta confusión a la hora de dilucidar sus obras de las del padre y de las de otros familiares, pues la marca con el apellido Funes aparece en obras con fechas muy dispares como para ser exclusivamente de Pedro, caso del acetre de San Nicolás, de 1770, cuando éste solo contaba con trece años, por lo que debió de hacerlo su padre. A ello se suma la variante con la marca del apellido Ruiz, que aparece ligado en ocasiones a la leyenda Funes Fecit, como en el farol de viático de San Bartolomé de 1784. También en este templo se conserva un acetre con la leyenda Fecyt P.R.F. y la marca Funes, lo que no deja lugar a dudas de que Pedro usó la marca Funes, seguramente, como ya se ha dicho, al igual que el padre, y que, por tanto, la de Ruiz pertenezca a otro miembros de la familia. Con todo, está claro que Pedro fue el referente de la estirpe, fijando a través de sus trabajos un correcto dominio del arte, de su técnica, con unas piezas muy cuidadas, en consonancia con el acentuado barroco murciano pero dejando ver el academicismo naciente hacia el cambio de siglo. Sirve de ejemplo el cáliz de San Nicolás del año 1800, y uno previo conservado en una colección particular, que tiene su marca y la del contraste Gozalbo, en los que se fija el típico cáliz murciano del momento, con base triangular de borde mixtilíneo, con nudo triangular y copa acampanada con subcopa marcada, decorada toda la pieza con una rica ornamentación de guirnaldas y rocallas, destacando los cajeamientos de la base en cuyo interior se disponen los símbolos eucarísticos o atributos de los santos[1026]. Esquema que repetirían, entre otros, Carlos Zaradatti y José Esbrí. También hizo Pedro otro para San Andrés, donde además labró una lámpara de ciento veinticuatro onzas, por valor de cuatro mil doscientos cuarenta y cuatro reales[1027]. Su actividad se prolongó hasta su muerte en 1830, por lo que tuvo tiempo de hacerse cargo de reponer los nuevamente maltrechos ajuares de las parroquias tras los acontecimientos de los primeros años del siglo XIX. Así, para San Lorenzo hizo en 1819 una nueva custodia,

[1026] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Piezas de platería murciana en las colecciones madrileñas", en J. RIVAS CARMONA (- 303 -oord..), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 131 y 137.
[1027] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Rebuscos*… ob. cit., p. 309.

para cuya hechura se le entregó la vieja, recibiendo mil novecientos veintisiete reales por su trabajo[1028].

A pesar de este auge y predominio de la platería murcian del siglo XVIII, ésta siempre tuvo que luchar con la platería procedente de otros lugares, especialmente con la platería cordobesa, que por entonces continuaba fluyendo por toda la Península a un ritmo vertiginoso, lo que hizo que los plateros locales reclamaran al concejo una mayor defensa de sus intereses en beneficio del comercio y la economía local. Sin embargo, las quejas no evitaron la reiterada llegada de obras cordobesas, las cuales fueron pasando a formar parte de los ajuares parroquiales, quedando aún hoy varios cálices y copones, que eran las piezas que en mayor número se comercializaban por los feriantes cordobeses, con la marca de Córdoba, el león. Ejemplos de estos hay en numerosas parroquias tanto de la ciudad como de la huerta, identificándose con los maestros Antonio León, Antonio Ruiz, Rafael Sánchez, Manuel Aguilar y Rafael Junquito. A la platería cordobesa hay que añadir la de Madrid y Barcelona, muy abundante en el siglo XIX, aunque ya en el siglo anterior hizo su presencia debido a los continuos envíos de platería procedentes de la Corte.

Ciertamente, las donaciones supusieron un importante sustento para los ajuares parroquiales, que en muchas ocasiones dependieron de las dadivas que iban llegando, tanto por los feligreses locales como por otros residentes en otras ciudades de España e Iberoamérica. Decenas son los testimonios que se podrían indicar, sin bien, por su trascendencia y cantidad, hay que resaltar el caso del médico Diego Mateo Zapata, de ascendencia portuguesa, nacido en Murcia y bautizado en la parroquia de San Nicolás, quien hizo carrera de gran éxito en la Corte, lo que le permitió alcanzar una fortuna y tener importantes amistades. Sopechoso de judaísmo, hizo notoria manifestación de su fe católica atendiendo espléndidamente a la parroquia en que fue bautizado. Costeó su reconstrucción y también dotó su ajuar[1029]. Así, desde Madrid mandó en 1731 una serie de piezas de plata, una relación compuesta por una custodia de plata y oro, una caja de oro, un par de atriles, una cruz, un platillo para vinajeras, una campanilla, tres marcos, un cáliz, una caja redonda para las hostias, dos figuras con cornucopias en las manos y unas

[1028] A.P.S.L.M. Libro de Fábrica de la Parroquia de San Lorenzo, Cuentas de 1753, s.f. y F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII…* ob. cit., pp. 244-245.
[1029] J. B. VILAR RAMÍREZ, "Zapata y San Nicolás de Murcia". *Murgetana* nº 37 (1971), pp. 47-73 y J. RIVAS CARMONA, *La parroquia de San Nicolás de Murcia*. Murcia, 1999.

abrazaderas, cuyo valor final fue de más de cinco mil ciento noventa ducados de plata para la custodia y la caja, y de catorce mil quinientos sesenta y cinco para el resto de objetos de plata[1030]. Evidentemente, la principal obra fue la custodia, de oro y plata y recubierta de diamantes, esmeraldas, rubíes, zafiros, crisólitas y perlas. Lo más destacado de ella era la presencia de un ángel en el astil sosteniendo el sol, circunstancia realmente precoz en la platería española, pues el astil con figura fue más habitual en las siguientes décadas, por lo que en Murcia constituiría toda una novedad, que seguro llamó la atención de Salzillo, que tomó la idea para el diseño que realizó para la custodia que poco después de la llegada de la de Madrid se hizo para la parroquia de San Miguel. Sin embargo, no sería la primera custodia de este tipo en Murcia, dado que en 1710, Francisco de Algarra, en nombre de Gertrudis de Echeverria y Guzmán, envió a la parroquia de San Juan Bautista desde la capital de Nueva España una custodia de plata sobredorada con la imagen de San Francisco sosteniendo el sol[1031]. La parroquia de San Juan recibió una nueva custodia procedente de Madrid en 1785, en esta ocasión enviada por el conde de Floridablanca, por ser su parroquia, sobresaliendo en ella la imagen de San Juan en lo alto de la pieza. Con estas dos custodias y muchas otras donaciones, la parroquia de San Juan Bautista configuró un rico ajuar que sirve de reflejo del resto de templos de la ciudad, ya que hacia 1760 estaba formado por un la custodia hispanoamericana, cruz parroquial, cinco cálices, tres copones, tres crismeras, una bandeja, un incensario con naveta y cucharita, una cajita, una cruz pequeña, un relicario para la reliquia de San Juan y siete lámparas[1032].

Todas estas estaban destinadas a las ceremonias, pero a ellas hay que sumar en todas las parroquias aquellas otras piezas de plata que se hacían para las imágenes de devoción, en su mayoría encargadas y pagadas por las diferentes cofradías, pero que en otras ocasiones también eran afrontadas por las fábricas parroquiales. Sirva de ejemplo también el caso de la iglesia de San Juan Bautista, cuyo patrón tenia una diadema de plata; una imagen de la Fuensanta con Niño con cetros y coronas de plata; una escultura de la Piedad con Niño también con cetros y coronas de plata; una Dolorosa con diadema de estrellas

[1030] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata…" ob. cit., pp. 157-170.
[1031] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil de figura…" ob. cit., p. 408.
[1032] Archivo Parroquia de San Juan Bautista de Murcia (en adelante A.S.J.B.M.), Libro de Inventarios de las alhajas y vestuario de la parroquia de San Juan Bautista de Murcia, 1760, s.p.

de plata; dos ángeles que acompañaban a San Isidoro con hoces de plata en sus manos y encima del trono espigas de plata; la alcuza de plata de Santa María de la Cabeza y las alhajas de la Virgen del Rosario, que como la de San Isidoro y Santa María de la Cabeza tenía cofradía propia que era la responsable de su exorno.

Lamentablemente, esta brillante etapa de la platería protagonizada por las parroquias murcianas llegó a su fin con la Guerra de la Independencia y la epidemia de 1811, acontecimientos que socavaron las colecciones de platería de los templos y que acabaron con la vida de muchos plateros de la ciudad. Así, ya desde 1808 la Junta de Gobierno de la ciudad impuso a las diferentes fábricas parroquiales distintas contribuciones económicas para sufragar la guerra, partidas que se volvieron a requerir años después para hacer frente a los gastos de las epidemias, dinero que en muchas ocasiones provino de la venta y entrega de alhajas, lo que trajo consigo una situación de retroceso de estos ajuares. Una vez superada esta situación de crisis hubo que volver a iniciar el equipamiento de estos ajuares, renovando lo perdido, aunque ya no con el esplendor anterior. Lo cierto es que en un primer momento hubo una cierta actividad, que fomentó la presencia de algunos plateros relevantes, como Agustín Jiménez, autor de una cruz de plata para la parroquia de San Catalina en 1828, o Hipólito Esbrí, autor de bastantes piezas para estos templos. Ello no evitó que la platería cordobesa, madrileña y barcelonesa se hiciera ahora, sobre todo en el caso de las dos últimas, mucho más habitual. Con el paso de las décadas y la difícil situación del siglo XIX, el arte de la platería en Murcia quedó bastante maltrecho, y reducido a la producción de unos pocos maestros, entre los que sobresale la estirpe de los Senac, que se prolongó hasta el siglo XX, cuyas obras abundan y componen el grueso de los actuales ajuares parroquiales, estando bien representada su labor en la custodia de la parroquia de Santa Catalina. No obstante, también se dio un caso curioso, porque a pesar de estas perdidas, algunas colecciones parroquiales se vieron favorecidas por las exclaustraciones y desamortizaciones de conventos y monasterios, al pasar a ellas ornamentos y alhajas de estos lugares clausurados que se encontraban en las jurisdicciones de las parroquias, incrementando notablemente sus repertorios. Quizás el caso más evidente en Murcia y su huerta es el de la parroquia de La Ñora y de Guadalupe, que recibieron diversas alhajas de gran valor que no estaban al alcance de sus exiguas rentas y si al del Monasterio de San Pedro de los

Jerónimos[1033]. Con todo, en la medida de lo posible la renovación de los ajuares prosiguió, aunque fuera a un ritmo menor, a lo largo de la centuria, especialmente tras la restauración alfonsina y gracias a la aristocracia local, en ese contexto neocatólico en el que lo dieciochesco dio paso a las nuevas piezas de gusto decimonónico, especialmente neogóticas. Finalmente, los acontecimientos de la década de los treinta del siglo XX, los asaltos, destrozos y la posterior guerra, acabaron por reducir nuevamente los ajuares parroquiales hasta ofrecer en la actualidad una situación que dista mucho de la realidad fastuosa que lograron alcanzar en esa segundad mitad del siglo XVIII.

7.2. Las parroquias de Lorca

El caso de las parroquias de Lorca se aventura un tanto confuso, debido a que tres de sus grandes parroquias históricas, las de Santa María, San Pedro y San Juan Bautista, es decir, las conocidas como parroquias altas de Lorca, fueron parcialmente destruidas en 1936, perdiendo gran parte de su patrimonio, así como parte de sus archivo y de sus obras de platería. Si bien, algunas de éstas fueron repartidas por los templos de la zona baja de la ciudad, de ahí que piezas de Santa María se encuentren en la actualidad en la parroquia de San Mateo, y otras de San Juan se hallen en la parroquia de Santiago. En cuanto a los fondos documentales, en concreto a las fábricas parroquiales, estos fueron vistos, copiados y difundidos en gran medida por el cronista Joaquín Espín Rael, lo que contribuye enormemente a facilitar una línea para la investigación del arte de la platería en las parroquias lorquinas[1034]. A las tres parroquias mencionadas hay que añadir la de San Mateo, también de tiempos de Alfonso X, pero cuyo estado de deterioro era tal en la segunda mitad del siglo XVIII, que en el año 1800 se trasladó la parroquia al edificio que habían dejado los jesuitas. Nuevas parroquias se fueron sumando con el aumento de la población tras la capitulación de Granada y el fin de las fronteras, lo que aumento la seguridad y propició la expansión de la ciudad hacia la llanura, momento en el que se conformaron las parroquias de Santiago y San Cristóbal.

De todas estas, la parroquia de Santa María, construida sobre la mezquita aljama tras la toma de la ciudad, fue la más importante, adquiriendo rápidamente la primacía

[1033] J. BELMONTE RUBIO, *San Pedro de La Ñora. Un monasterio jerónimo en la huerta de Murcia.* Murcia, 2015.

[1034] Los documentos realizados por Joaquín Espín Rael se encuentran en el Fondo Cultural Espín, el cual está cerrado desde hace varios años, lo que ha impedido consultar sus archivos.

sobre el resto, de lo que da buena cuenta su carácter edilicio, que por supuesto también se dejó sentir en su ajuar litúrgico. De modo que a su Fábrica se vincularon numerosos y significativos encargos de platería y los artistas más destacados a lo largo de varios siglos. La dotación del templo y la configuración de su ajuar, como es lógico, dio comienzo una vez que las labores arquitectónicas del edificio fueron avanzando, de modo que durante la primera mitad del siglo XV llegaron ya las primeras obras de platería, las cuales no procedían ni de Lorca ni de Murcia, dado que por entonces aún no se había concretado la capital del reino como un obrador de platería, y ni mucho menos otras localidades, una realidad que aún tardaría mucho en afianzarse. Por lo tanto, hubo que recurrir a otros obradores más avanzados para surtir de platería los templos locales. Así sucedió con la custodia y la cruz de Santa María, hoy en la parroquia de San Mateo, realizadas en las primera mitad del siglo XV por el platero barcelonés afincado en Valencia Mateo Danyo, por entonces uno de los maestros más activos en el área levantina, tal y como desvela la marca M.D.A de la custodia, que además incorpora el blasón del obispo fray Diego de Bedán, prelado de la diócesis, quien debió de ser el patrocinador de, al menos, la custodia. La obra responde al esquema clásico de estos ostensorios en la Corona de Aragón, con pie cuadrilobular, astil de tracería con nudo de torres caladas y pináculos, más un segundo cuerpo de arquitectura flamígera a modo de templete gótico, con todos sus elementos, flanqueado por dos ángeles y rematado por una torre en cuyo interior está la figura del *Ecce Homo*. Por su parte, la cruz responde a un delicado trabajo de platería y cristal de roca, una minuciosa labor que pone de manifiesto la valía de su autor, dentro también de las características de la platería gótica, como se aprecia perfectamente en el astil. Se trata de una pieza de extraordinaria consideración, que mereció la atención de otros plateros, como Lucas Vergel en 1601 y Antonio Gozalbo en 1807[1035]. Obras, ciertamente relevantes, que proporcionan un magnifico testimonio de los ajuares parroquiales a finales de la Edad Media, específicamente de las parroquias más importantes como era la de Santa María de Lorca.

Con el final de la Reconquista el siglo XVI ofreció un nuevo marco de posibilidades para los plateros, los cuales comenzaron a llegar a Lorca; de hecho, el concejo reconoce

[1035] E. SÁNCHEZ ABADÍE, *Catálogo artístico. Exposición conmemorativa de la visita de Sus Majestades Juan Carlos I y Doña Sofía, Reyes de España, a la ciudad de Lorca*. Murcia, 1994, pp. 51-52 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Custodia", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 226.

ya 1553 la presencia de plateros en la ciudad y de que se precisaba de un control, disponiéndose la necesidad de nombrar un fiel contraste que examinara el oro y la plata labrada, cargo que recayó en un platero de nombre Pedro, quizás Pedro de Santángel, el mismo que pudo haber llegado años antes a la ciudad huyendo de la peste que afectó a Murcia, y quien se asentaría en Lorca con trabajos para la parroquia de Santa María, para la que realizó un incensario en 1554, además de otros trabajos menores[1036]. Su yerno, Carlos Vergel, fue sin duda una de las principales figuras de la platería lorquina de este tiempo, como así lo demuestra su intensa actividad comercial en diversos campos y los diferentes encargos que recibió por parte de la parroquia de Santa María, que gracias a Vergel aumentó y renovó su ajuar dentro de esa adaptación a los nuevos gustos y necesidades, lo que fue posible gracias a los conocimientos y habilidades que introdujo este maestro, pues ha sido vinculado a la Corte y se le quiere reconocer ascendencia francesa, lo que lo insertaría en un ambiente artístico que a su llegada a Lorca debió de resultar muy atractivo[1037]. En 1562 ya aparece en las cuentas de Santa María recibiendo mil quinientos treinta y tres maravedís por hacer una naveta y adobar un cáliz. Más adelante, en 1567, el mayordomo del templo Juan de Vera acordó con Vergel la hechura de un cáliz de plata sobredorada de peso de tres marcos y cuatro onzas, según la forma y calidad -advirtiéndose que en caso de no alcanzar ese nivel no se aceptaría- de otro que había en la iglesia de San Patricio, posiblemente también obra de Vergel, más sobrecopa dorada para el Santísimo y remate de cruz por siete u ocho onzas, todo lo cual tenía que tener listo en cuatro meses. Recibió el platero por parte del mayordomo cuatro manillas de oro que dejó de limosna la viuda de Andrés Navarro, las cuales pesaron quince ducados y dos reales y medio[1038]. Debió de entregar la pieza en tiempo y forma, ya que en las cuentas de 1569 se registró el pago de tres mil setecientos cincuenta maravedís por un cáliz y custodia, seguramente la obra antecedente, de la que aún restarían por pagar treinta y dos mil trecientos ochenta y siete maravedís, que fue la cantidad que se le dio en 1571 por un cáliz y relicario de plata sobredorada, seguramente otra vez la misma pieza, dado que en la visita de ese año se hizo relación de un cáliz con una caja y relicario encima que

[1036] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 13 y 17-18.
[1037] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia…" ob. cit., p. 437.
[1038] A.H.L. Prot. 68, f. 544v y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 410.

sirve de custodia, lo que todo pesó finalmente siete marcos[1039]. El cáliz, conservado también en la parroquia de San Mateo, responde al típico prototipo de cáliz con píxide y custodia de Castilla del siglo XV y comienzos del XVI, por lo que esta obra de Vergel es ciertamente retardaria, lo que explica esa mezcolanza de estructura gótica con elementos decorativos renacentistas e, incluso, manieristas. Todo ello patente en el alto pie polilobulado con cartelas que contienen relieves de los Evangelistas y de la Pasión de Cristo, seguido este pie de un astil en el que sobresale el portentoso nudo poligonal con frentes decorados con calaveras entre balaustres, y finalmente la copa decorada con guirnaldas, atlantes y una fina crestería que responde a lo renacentista[1040].

A finales del siglo XVI la parroquia de Santa María volvió a recurrir a un platero de prestigio para la hechura de diversas alhajas, contando en esta ocasión con Alonso Cordero, platero de acreditada trayectoria en todo reino, quien elaboró un cáliz, unas vinajeras y una corona, ésta por cuatrocientos sesenta y ocho reales, en 1591[1041]. Años después se le dieron otros cientos ochenta y dos reales por las hechuras y plata que añadió a un cáliz y vinajeras[1042]. Por supuesto que Cordero no fue el único activo en Santa María por estos años, también aparecieron otros maestros como Salvador Martínez, que aderezo un incensario y una cruz de alquimia; el ya mencionado Lucas Vergel, interviniendo en el adobo de la cruz de cristal de roca añadiéndole plata, recibiendo por su trabajo treinta y tres reales, y Pedro de Vargas, platero toledano que hizo una lámpara de plata en 1601 por trece ducados[1043]. De este modo, el ajuar de la parroquia de Santa María estaba bastante completo y debía de ofrecer uno de los mejores repertorios de todas las parroquias de la diócesis. Quizás por ello, las noticias respecto a la platería y Santa María son inexistentes en el resto del siglo XVII, lo que en cierto modo también concuerda con la crisis que atravesó el templo en esta centuria, máxime cuando el visitador del obispado tuvo que ordenar a las parroquias de San Juan y San Pedro una ayuda inmediata para los gastos de reparación de Santa María[1044].

[1039] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 31-32.
[1040] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cáliz", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 342.
[1041] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 20 y J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 68
[1042] Ibídem, p. 68.
[1043] Ibídem, pp. 65 y 74.
[1044] P. SEGADO BRAVO, *Lorca Barroca*. Lorca, 2012, pp. 23-24.

Un nuevo repunte de actividad se conoce desde antes del siglo XVIII, ante la necesidad de renovar las alhajas. En efecto, esta centuria representó para la parroquia de Santa María, al igual que para el resto de templos del territorio, un periodo de esplendor en el que la platería reclamó el interés y los anhelos de sus patrocinadores. Los primeros encargos recayeron en maestros locales, como Pedro Vidal Ruiz y Juan García Cerón, quienes se ocuparon en 1713 de renovar el aspecto del altar mayor con las hechuras de una cruz, realizada por el primero por mil quinientos seis reales, y seis candeleros, hechos por el segundo por cinco mil trescientos noventa y ocho reales[1045]. Bastantes años después, García Cerón volvió a hacer un copón, fundiendo uno anterior, un incensario y un vaso para consagrar, en el caso de las dos últimas piezas junto al platero Luis de Avilés, entre todo sumó mil ciento veintiocho reales más[1046]. Otros artífices locales concurrieron igualmente en la parroquia de Santa María, como Andrés Martínez Montesinos, quien hizo una chapina de plata, o Juan Lorenzo Valdivieso, autor de una diadema de plata para la imagen de la Virgen de los Dolores[1047]. No obstante, también se relacionaron con la parroquia otros plateros murcianos, que tomaron parte de ese proceso de renovación, caso de Nicolás García-Taybilla, autor de dos cálices en 1745, para cuya hechura uso la plata de otros dos viejos más diez onzas, percibiendo por su trabajo seiscientos setenta y cuatro reales, o del ya mencionado Antonio Gozalbo, componiendo la cruz de cristal de roca en 1807 por quinientos cuarenta y seis reales[1048]. Y como no, también la platería cordobesa hizo su aparición, algo normal en Lorca dado el vigor de su feria. Así, en 1779 se habían pagado tres mil trescientas cincuenta y cinco reales por un copón de plata sobredorada de cuarenta y dos onzas de peso, un cáliz y otras alhajas para la Virgen. Según Espín Rael el copón llevaba las marcas del contraste Leiva, el león de Córdoba y la de Antonio Ruiz, uno de los maestros más habituales de la platería cordobesa. Quizás todas estas piezas fueron adquiridas al propio Ruiz o, con mayor posibilidad, a otros plateros feriantes más usuales en Lorca, como Rafael Junquito, quien perfectamente pudo vender plata labrada hecha por otros maestros en Córdoba, y es que, dos años después, es éste quien recibió mil doscientos cuarenta y dos reales por los cañones de plata con perfiles dorados para el

[1045] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 191-192.
[1046] Ibídem, p. 192.
[1047] Ibídem, pp. 362 y 377.
[1048] Ibídem, pp. 247 y 398.

asta de la cruz[1049]. En definitiva, la parroquia de Santa María contó con un rico ajuar acordó a su relevancia dentro de las parroquias lorquinas, destacando no solo lo nutrido del mismo sino el nivel de sus obras, especialmente aquellas medievales, que por ser escasas en la Región de Murcia, constituyen auténticos tesoros de la orfebrería de esta tierra, de hecho, merecieron la atención del presbítero y cronista José María Campoy en su manuscrito sobre las antigüedades de Lorca[1050].

Aunque el caso de la parroquia de Santa María es el más destacado entre las parroquias de la ciudad, todas ellas, siempre dentro de sus posibilidades, contaron con las alhajas suficientes con las que cubrir las necesidades del culto divino. Y por supuesto, para ello se contó también con los principales maestro de este arte en el reino, comenzando por Miguel de Vera, quien junto a Juan Ortiz se obligó en 1574 a efectuar una custodia de plata de cuarentas marcos según la traza que se les había proporcionado, para una de las parroquias lorquinas, sin que se especifique exactamente cual de ellas[1051]. Poco después llegó también Alonso Cordero, presente en la década de los noventa de ese siglo con varias actuaciones para Santa María, pero que en 1603 se comprometió con el provisor y vicario del obispado, Francisco Salcedo, a hacer para la parroquia de San Juan de Lorca una custodia, un cáliz y un acetre con su hisopo, todo de plata sobredorada y de peso total de dieciocho marcos, de lo que finalmente el hisopo no se hizo[1052]. Quizás, el vicario, motivado por la situación de las alhajas del templo después de alguna visita, vio conveniente se hicieran estas piezas básicas para la celebración. Dos días después de este acuerdo, el cirujano Diego López de Guevara, apoderado por Cordero, recibió del párroco de San Juan, Patricio Fernández, cien ducados a cuenta de los trabajos acordados[1053].

Después de Cordero llegó el turno de Juan Bautista de Herrera, quien tras contratar las andas para la Virgen del Alcázar de la Colegiata de San Patricio, se promocionó lo suficiente como para ser requerido en un corto espacio de tiempo por el resto de templos de la ciudad. En 1628 el cura fabriquero de la parroquia de San Pedro, Ginés Fernández

[1049] Ibídem, p. 367.
[1050] M. MUÑOZ CLARES, "Un manuscrito interesante para la historia local: antigüedades de Lorca de José María Campoy". *Alberca* nº 12 (2014), p. 168.
[1051] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., pp. 54 y. A.H.P.M. Not. 14. No se ha podido ver esta escritura debido al mal estado de conservación del documento.
[1052] A.H.P.M. Not. 1843, ff. 389r y 390r
[1053] A.H.L. Prot. 232, f. 296r y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 413-414.

Osorio, concertó con el maestro platero la confección de una cruz, un incensario y una naveta, debiendo seguir para las dos primeras piezas las trazas de las que el propio artista había hecho para la parroquia de San Juan de la misma ciudad, por lo que se le pueden atribuir otras dos alhajas para este templo, y para la naveta la que hizo para la colegiata, lo que confirma como sus obras gozaron del reconocimiento del clero local, que se apresuró a demandar su trabajo. El párroco le hizo entrega de ocho libras, cinco onzas y doce adarmes de plata, las seis libras y once onzas que pesó una cruz vieja y el resto de diversas trozos de plata vieja. Finalmente se concretó que el precio de la hechura sería el mismo que el que percibió por las mismas piezas que previamente había hecho para San Juan y San Patricio[1054]. Al parecer la hechura de la cruz se demoró más de la cuenta, generando algún problema, pues en 1639 aún no la había entregado, incluso cuando la llevó a Lorca para su deposito, al no estar tasada como se había dispuesto por el vicario, Herrera se la tuvo que volver a llevar, comprometiéndose a traerla nuevamente en mayo de ese año, apercibido de tener que pagar novecientos reales de plata efectiva en caso de no cumplir con ello[1055]. Una nueva cruz llevó a cabo en 1637 para la parroquia de Santiago, la cual debía de seguir como modelo la que había hecho para el convento de los agustinos, quedando su peso en quinientos noventa y cinco reales y recibiendo por este trabajo setenta ducados[1056]. Con casi toda seguridad esta cruz es la que actualmente preside el altar mayor, la cual, a pesar de no haberse localizado ninguna marca en ella, encaja perfectamente por sus formas en los años en los cuales a Herrera se le encargo la hechura para Santiago. De este modo, podría tratarse de la única cruz conocida atribuible al platero cordobés de entre todas las que realizó en la diócesis. Se trata de una cruz latina de brazos rectos, con los extremos ovalados y remates de cabezas entre volutas sobredorados, superficie lisa con espejos rectangulares y ovalados, adornos de ces enfrentadas grabadas y la imagen de Cristo por un lado y el anagrama de JHS por el otro. La cruz se alza sobre macolla cilíndrica decorada con costillas y espejos ovalados. También para la parroquia de San Juan, además de la cruz y el incensario ya mencionados, ejecutó en 1635 un vaso para llevar el Santísimo a los enfermos y una custodia para el

[1054] A.H.L. Prot. 306, f. s.n. y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 417-418.
[1055] A.H.L. Prot. 378, f. 84r y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 418-419.
[1056] A.H.P.M. Not. 1945, ff. 381r a 382v.

Corpus de peso de seis marcos, dos onzas y dos reales, todo ello por indicación del obispo fray Antonio de Trejo, recibiendo trescientos reales y un marco de plata que sobró como pago[1057].

La presencia de plateros locales y foráneos trabajando para las parroquias lorquinas se fue multiplicando durante el resto del siglo XVII y el XVIII. Así, la parroquia de San Cristóbal acudió en 1648 al platero murciano Juan de Ribera, por entonces estante en Lorca, para la hechura de una nueva cruz de plata, con remates de bronce, de peso de cincuenta onzas, con las imágenes de San Cristóbal y Nuestra Señora de los Remedios, por cuya hechura recibiría trescientos sesenta reales[1058]. Los siguientes años estuvieron protagonizados por el platero Gaspar López Quevedo, quien, a tenor de la documentación sobre otras actividades mercantiles y sociales y de las obras que realizó incluso para otras villas fuera de los límites del Reino de Murcia, fue un maestro de cierta entidad, por lo que evidentemente fue demandado por algunas parroquias de la ciudad[1059]. Para la de San Mateo concertó en 1661 una custodia de plata, para cuya hechura le entregó el fabriquero, Andrés de Riopal Teruel, noventa y una onzas de plata, que podrían ampliarse en caso de necesidad. El precio de la obra quedaría definido una vez concluida y tras el análisis de dos peritos[1060]. Más tarde aparece también vinculado con sendas cajas de plata para llevar el viático de las parroquias de Santiago y San Juan, por doscientos cincuentas reales y ciento ochenta respectivamente[1061]. La iglesia de Santiago continuó velando por el adecuado estado de sus vasos sagrados, acudiendo en primer lugar al maestro Ginés García Cerón para que aderezara el copón de la reserva y, seguidamente, al platero murciano Vicente Suárez, marcador de plata, para que compusiera un nuevo copón y unas vinajeras[1062]. García Cerón también fue hacia finales de siglo XVII el encargado de hacer para la parroquia de San Pedro una nueva custodia de plata sobredorada de cincuenta y nueve onzas de peso, gracias a la donación del párroco fray Alonso Márquez y la

[1057] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 102.
[1058] A.H.L. Prot. 406, f. 8r y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 419-420.
[1059] P. SEGADO BRAVO, "Gaspar López Quevedo, platero del siglo XVII…" ob. cit., pp. 571-580.
[1060] A.H.L. Prot. 452, f. 164r y M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 421-422.
[1061] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 141.
[1062] Ibídem, pp. 141 y 142.

aportación de plata vieja y del pago del dorado por parte de la fábrica parroquial[1063]. Otro García Cerón, en este caso Juan, quien ya había aparecido trabajando para la parroquia de Santa María y la colegiata, llevó a cabo para la misma parroquia de San Pedro una gran lámpara de plata de doscientas ochenta y ocho onzas de peso, recibiendo cinco mil ochocientos cuatro reales por su trabajo[1064]. De esta manera continuaba el enriquecimiento del templo, que por aquel tiempo construyó una nueva sacristía, el órgano y un retablo para el altar mayor, estando en consonancias las labores de platería con la nueva imagen que se estaba proyectando en el interior de la iglesia[1065]. Una situación semejante se da en otros templos, caso de la parroquia de San Juan, y es que a finales del siglo XVII se contrató el nuevo retablo, el nuevo órgano, al tiempo que se concluían las obras de la nave a instancia del visitador de la diócesis y daban comienzo las de la nueva portada[1066], en definitiva, una intensa actividad artística que hay que poner en relación con la participación a comienzos del siglo XVIII de los plateros Domingo Ilarte, autor de una lámpara de doscientas onzas, y de Pedro Vidal Ruiz, quien recibió el compromiso más cuantioso, pues se embolsó ocho mil reales por una cruz con la imagen de Cristo y seis candeleros, todo de plata, para el altar mayor[1067]. Esta secuencia se volvió a dar a finales del Setecientos, cuando se remodeló el templo, especialmente en su carácter decorativo, por Cristóbal Grau, y se volvió a requerir la presencia de un platero de prestigio, en este caso Carlo Zaradatti, para acometer la renovación de las principales alhajas, caso del cáliz y copón a juego que constituyen un claro ejemplo del esplendor de la platería murciana a finales de esta centuria, con una clara persistencia de las formas rococó, aunque en cierto modo atemperadas, tanto en su esquema como en su decoración, sin duda más demandada por el clero local, aún alejado de los gustos neoclásicos. Así, imperan aún los perfiles curvos y contracurvos, los trazados mixtilíneos, la decoración de ángeles y símbolos, entre los que sobresale la cabeza de San Juan, insertados en esos cajeamientos de la base tan definidos y propios de la platería murciana, el nudo triangular con volutas envueltas, la esbeltez de las piezas y la contraposición de plata sobredorada para la decoración sobre plata en su color, en definitiva, unas piezas muy bien resueltas,

[1063] Ibídem, pp. 142-143.
[1064] Ibídem, p. 192.
[1065] P. SEGADO BRAVO, *Lorca Barroca*… ob. cit. p. 33.
[1066] Ibídem, pp. 37-40.
[1067] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 181 y 191.

elegantes y claro testimonio del nivel logrado por Zaradatti y de su contribución a la platería de la diócesis. Mucho más sencillos son otros dos cálices de plata en su color también con marcas de Zaradatti realizados para la misma parroquia de San Juan, en los que las superficies van hacia una mayor planitud y hay una clara tendencia a depurar las formas barrocas. A estas cuatro piezas hay que sumar unas vinajeras con salvilla, igualmente de Zaradatti y destinadas a San Juan, en las que se recurre nuevamente a ese esquema rococó, ondulante, con recipientes a modo de jarras con prominente panza y un vertedor con forma de dragón escamado, más unas asas con volutas y un querubín, lo que junto a las rocallas, guirnaldas y otros elementos decorativas configuran una solución muy vistosa, a la que contribuye la salvilla oval de perfil reticulado[1068].

Realmente la segunda mitad del siglo XVIII fue extraordinaria para las parroquias de la ciudad, ya que la mayoría de ellas iniciaron importantes proyectos artísticos en los que se veían englobados la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes decorativas. En efecto, una vez que las labores estructurales habían finalizado había que dotar los espacios con nuevas alhajas y ornamentos conforme a la nueva realidad. La parroquia de San Cristóbal en cuestión vivió un relevante auge económico durante el último cuarto de la centuria, lo que propició la ejecución de la portada lateral y de su sacristía[1069], contexto en el que hay que enmarcar la llegada de la custodia, una exuberante pieza rococó, con una base y astil profusamente decorados, incluyendo la imagen del santo patrón del templo, y con un sol llamativo, configurado con un círculo de nubes con cabezas de querubines y la alternancia de rayos y tornapuntas serpenteantes, más una gran cruz calada de remate. A pesar de no llevar marcas esta obra debió de ejecutarse en Murcia, al igual que otro cáliz, asimismo sin marcas, pero que está dentro de las formas de la platería murciana de ese tiempo. A la parroquia de San Cristóbal se había trasladado el culto desde la de Santiago con motivo de las actuaciones arquitectónicas que allí tuvieron lugar a partir de 1745. Estos trabajos obviamente supusieron un freno para la dotación del ajuar, que hasta el inicio de las obras había seguido configurándose. Por ejemplo, en 1743 se pagaron mil doscientos diez reales al murciano Andrés Jiménez de Cisneros por la hechura de un cáliz, aún conservado, en el que destaca el repujado de la base con esas

[1068] J. RIVAS CARMONA, "Cáliz", *Huellas*. Murcia, 2002, p. 346; "Copón", p. 347 y "Vinajeras", p. 336 e I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería…" ob. cit., pp. 102-104.
[1069] P. SEGADO BRAVO, *Lorca Barroca*… ob. cit. pp. 130-131.

cuatro cabecitas de querubines, modelo muy habitual en la platería murciana[1070]. Ese mismo año el platero y vecino de la misma parroquia de Santiago, Joaquín Vidal Pinilla, compuso una lámpara y otras cosas por valor de ciento cuarenta reales[1071]. Una vez que se finalizaron las obras y volvió el culto hubo que recuperar el ajuar tras varios años de inactividad. Seguramente, por ello, el maestro local Andrés Martínez Montesinos recibió doscientos reales en 1777 por sobredorar las copas y patenas de dos cálices[1072]. Ese mismo año, el conocido platero y feriante cordobés Rafael Junquito cobró doscientos treinta reales por el cambio que hizo de vinajeras, dos platillos y una campanilla[1073]. Por supuesto que la platería cordobesa estuvo muy presente en los ajuares parroquiales lorquinos. Al ejemplo ya comentado de la parroquia de Santa María pueden sumarse los de San Cristóbal, San Mateo y Santiago. Esta última, además de esa presencia de Junquito, cuenta entre sus bienes con un copón de 1793 y una jarra con las marcas de Córdoba, en el caso del primero con la del platero Antonio de Santa Cruz, cuya producción tiene en la zona varios ejemplos, y la segunda la de un tal Muñoz, quizás Juan Muñoz, platero cordobés de finales del siglo XVIII. Ambas piezas son ya de los últimos compases de la centuria, de ahí que haya una tendencia hacia unas superficies más limpias, con una decoración muy controlada, por ejemplo en la jarra solo aparece grabada la cruz de Santiago, que también se encuentra en la base del copón, lo que indica que fueron obras pensadas para este templo. Es en el copón donde hay una clara distancia con respecto a lo rococó, pues la obra está claramente bajo un nuevo orden geométrico y formal. Un cambio de estilo que Santa Cruz había ido realizando poco a poco, dado que dos cálices idénticos de la parroquia de San Cristóbal de la propia ciudad de Lorca, realizados en 1786, aún mantienen una mayor predisposición por lo rococó, ciertamente contenido pero aún evidente, pues han desaparecido las cartelas rocallescas con los símbolos eucarísticos, y a diferencia de los cálices cordobeses de la parroquia de San Mateo, de Salvador Ruiz, donde si que lo rococó es evidente, con esos perfiles quebrados, la base bulbosa, las cartelas con los atributos y el nudo en forma de pirámide[1074].

[1070] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., p. 247.
[1071] Ibídem, p. 247.
[1072] Ibídem, p. 362.
[1073] Ibídem, p. 367.
[1074] J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit. p. 266.

La intensa actividad de las fábricas parroquiales entró en un largo letargo tras los graves acontecimientos que iban a marcar la economía de Lorca a comienzos del siglo XIX. En primer lugar, la rotura del pantano de Puentes en 1802 conllevó importantes perdidas, con centenares de victimas y los inestimables destrozos que ocasionó en la ciudad, especialmente en el barrio de San Cristóbal, aunque su templo no fue excesivamente afectado, y en el campo, lo que a la postre mermó considerablemente la economía y los recursos disponibles, debiéndose priorizar otras cosas a la dotación de los ajuares parroquiales. No obstante, para éstos fue mucho más perjudicial la entrada de las tropas francesas tras la toma de la ciudad en 1810, con los consiguientes saqueos, incluyéndose las alhajas de los templos, y tributos de guerra a los que tuvo que hacer frente la ciudad[1075]. Durante el resto de la centuria, a pesar de las dificultades de la misma, incluso puntualmente acrecentada en la parroquia de San Pedro con el robo de dos cálices en 1850, implicándose al sacristán como cómplice del hurto[1076], hubo que ir recomponiendo los ajuares con la llegada de nuevas piezas, algunas desde Madrid, Murcia y la propia Lorca, dónde un pequeño grupo de plateros permaneció activo[1077]. Si bien, los acontecimientos de la Guerra Civil, con nuevos saqueos y destrucciones volvieron a dañar los ya exiguos ajuares parroquiales, que se sumaron en una relativa situación de caos al repartirse las obras de las parroquias altas entre otras de la zona baja.

7.3. La parroquia de Caravaca de la Cruz

Evidentemente, Murcia y Lorca capitalizaron el grueso de la platería durante la Edad Moderna, ya que en estas dos ciudades se concentró un mayor número de parroquias, así como los principales templos del reino, la catedral y la colegiata, además de conventos, monasterios y otros edificios religiosos que demandaron continuamente obras de platería. Por ello, también fue en estas ciudades donde se localizaron los principales obradores del territorio, con maestros instalados y activos que atendían la ingente demanda de platería. No obstante, el resto del entonces extenso Reino de Murcia también requirió la presencia de estos artífices para dotar a sus parroquias de un ajuar mínimo para el culto, el cual en algunas ocasiones alcanzó unos niveles de envergadura,

[1075] A. J. MULA GÓMEZ, "Aproximación a la Guerra de la Independencia en Lorca y su distrito". *Anales de Historia Contemporánea* nº 1 (1982), pp. 55 y 66.
[1076] A.H.L. Prot. 1764, ff. 11r a 12r.
[1077] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., pp. 440-441 y F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros…" ob. cit., pp. 77-102.

caso de la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz. Si bien, es cierto que ésta y otras parroquias estuvieron sujetas a un denominador común que marcó la formación de sus ajuares, dado que estaban bajo jurisdicción de la Orden de Santiago, que contaba con una amplía extensión geográfica en el sureste peninsular, contando con plazas tan importantes del reino como Caravaca de la Cruz, Moratalla, Pliego, Cieza, Ricote, Totana y la Sierra del Segura, entre otras. Este hecho tuvo una importante influencia en la configuración de sus ajuares parroquiales, debido a ese férreo control que la Orden practicó sobre sus territorios, y en particular sobre sus parroquias mediante continuas visitas y actuaciones enfocadas todas ellas al adecuado mantenimiento, estado y decoro de sus templos. Todo ello se hizo posible gracias a las continuas visitas que llevaban a cabo, con las que controlaban de manera eficaz y sistemática el estado artístico y económico de sus parroquias[1078]. Éstas, realizadas por un laico y un clérigo nombrados por la Orden, ofrecen una importante documentación a través de los mandatos e inventarios realizados por los visitadores, que particularmente precisaban cuestiones relativas al estado de los ornamentos para el culto, llegando a indicar la necesidad de nuevas piezas y el estado de las existentes, teniendo siempre como fin principal velar por el adecuado estado de los edificios y de sus ornamentos en aras de garantizar la decencia del culto. Así, los visitadores fijaron y orientaron las inversiones a realizar en cada parroquia, ordenando y disponiendo de los fondos necesarios para el aderezo y la compra de nuevas piezas. Junto a los visitadores se encontraba la figura del mayordomo, nombrado por el concejo, cuya función era la de administrar los bienes de la Fábrica y atender las demandas de los visitadores, haciendo por ejemplo de intermediario con los artistas[1079]. Por tanto, las parroquias bajo demarcación de la Orden tenían una total autonomía con respecto a la autoridad diocesana, quedando reservado al obispo solamente la administración de los sacramentos.

Caravaca de la Cruz, donde se dio una situación semejante a la del resto del reino, que tras el fin de la Reconquista fue mejorando notablemente su posición socio-económica, afianzando una población cada vez mayor que necesitó de nuevos y mayores

[1078] J. A. EIROA RODRÍGUEZ, *Las visitas de la Orden de Santiago a los territorios de la Región de Murcia en el siglo XV*. Murcia, 2006.

[1079] Para el estudio de la economía de la Iglesia en el Reino de Murcia en el siglo XVI, véase: C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*. Madrid, 1987, pp. 55-68.

espacios para el culto, constituyó el principal baluarte de la Orden de Santiago en el Reino de Murcia, en gran medida gracias a la presencia de la preciada reliquia del *Lignum Crucis*[1080]. De hecho, entorno a ésta y su capilla se desplegó un notable ajuar para el culto y las celebraciones vinculadas a la reliquia, gracias en parte a las continuas donaciones que comenzaron a llegar desde finales de la Edad Media y que se prolongarían a lo largo del tiempo. En el caso de la parroquia de El Salvador -la única en la ciudad hasta el siglo XX- éstas fueron menos cuantiosas, aunque no por ello su ajuar de plata fue menos importante. Incluso en la actualidad constituye uno de los más nutridos de los templos murcianos[1081].

La visita realizada en 1480 por los visitadores de la Orden, Santiago Fernando de Pineda y Juan Martínez, ofrece un importante punto de partida para conocer el ajuar con el que dispuso el templo parroquial hacia finales del siglo XV. Ya por entonces, la parroquia contaba con una cruz de plata blanca de ocho marcos de peso; otra cruz de plata quebrada de unos seis marcos y una custodia de plata de unos cuatro marcos. Además, tenía también un incensario, una naveta, unas ampollas y tres cálices con sus patenas, dos de ellos dorados, con un peso total de unos diez marcos. Según se precisa en el inventario de ese año y en otros posteriores, este último conjunto de piezas era utilizado también en el culto a la Vera Cruz, en la capilla de la fortaleza[1082]. De hecho, en la visita de 1494 estas mismas alhajas aparecen reseñadas en esta ocasión dentro de la plata presente en la capilla de la Vera Cruz, mientras que en la parroquia solo se señalaron la cruz de plata grande, la custodia y cinco mil maravedís que dejó Rodrigo Marín para la hechura de un cáliz, cantidad que había quedado depositada en el mayordomo Juan de Chinchilla[1083]. La visita de 1507, en este ocasión llevada a cabo por Diego Fernández de Córdoba y Alonso Martínez Salido, arroja algo más de luz acerca de la platería de estos momentos. Por ejemplo, se precisa que la cruz tenía un Crucificado y que algunas de sus partes estaban sobredoradas; que la custodia tenía una cruz dorada como remate y ya se menciona un cáliz con patena de marco y medio peso, el cual posiblemente ya fuera propio de la

[1080] D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, "La incorporación de Caravaca a la Orden de Santiago", *Miscelánea Medieval Murciana* nº 36 (2013), pp. 85-103.
[1081] Algunas de sus piezas merecieron un breve estudio en el catálogo de la exposición *La ciudad en lo alto* de 2003, véase: *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003.
[1082] D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, "Las visitas de la Orden de Santiago a Caravaca, 1468-1507", en *Estudios de Historia de Caravaca. Homenaje al Profesor Emilio Sáez*. Murcia, 1998, p. 187.
[1083] Ibídem, p. 203.

parroquia, quizás realizado con la donación anteriormente indicada, pues al hacerse el inventario de la plata de la Vera Cruz aparecen allí los tres antiguos[1084].

El trasiego de las alhajas de un templo a otro, a pesar de la cercanía, no debió de ser del agrado de los visitadores, dado que 1527 dispusieron con respecto a los ornamentos de la Vera Cruz que éstos no se dejaran para el servicio de la parroquia salvo en determinadas fiestas, por el maltrato que recibían, bajo pena de diez ducados[1085]. En el transcurso de las visitas de 1507 y 1526 se habían incorporado nuevos cálices de plata, destacando uno de ellos sobredorado, al tiempo que había desaparecido la cruz[1086]. Al parecer ésta fue robada y en consecuencia se decidió hacer otra nueva -que se realizó entre 1526 y 1536-, acudiendo para ello a Alcaraz[1087]. No es extraño que se optara por un obrador castellano para la ejecución de la nueva cruz, ya que la presencia de plateros castellanos fue habitual en la zona norte del Reino de Murcia debido a la proximidad geográfica y, en lo que respecta a estos momentos, también ante la ausencia de un obrador potente en la ciudad de Murcia capaz de satisfacer el aumento de la demanda de piezas por parte de las parroquias del reino. Así, por ejemplo, los plateros toledanos Pedro de San Román, Juan Ramírez y Agustín López estuvieron trabajando por la zona durante el siglo XVI[1088]. La cruz de El Salvador incorpora dos marcas, una se corresponde con la de la ciudad de Toledo y otra con la del platero toledano Pedro de San Román, de quien se conservan piezas en lugares relativamente cercanos como La Herrera y Chinchilla. Cabría pensar que San Román actuara como contraste, tanto porque la burilada está en contacto con la marca del mencionado maestro, como porque además son muchas las piezas con la marca de este platero que se conservan, algo un tanto inusual para una fecha tan temprana[1089]. No obstante, la cruz de la parroquia del Pilar de La Herrera[1090], a pesar de

[1084] Ibídem, p. 292 y p. 301.
[1085] D. MARÍN RUIS DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca (1526-1804)*. Murcia, 2007, p. 47.
[1086] Ibídem, pp. 13-14.
[1087] Ibídem, p. 19.
[1088] L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Algunas obras de orfebrería toledana en la provincia de Albacete". *Almud* nº 7 y 8 (1983), pp. 182-184.
[1089] El profesor Cruz Valdovinos apuntó esta posibilidad ante el nutrido catálogo de piezas que se le atribuyen, véase: J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería"… ob. cit., p. 88. Ramírez de Arellano no ofrece mucha información sobre él, véase: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, 1920 (2002), p. 280.
[1090] L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Sobre orfebrería en la provincia de Albacete: tres cruces procesionales del siglo XVI", en *Congreso de Historia de Albacete*. Albacete, 1984, pp. 451-457.

ser una obra menor en comparación con la de Caravaca, guarda una gran semejanza e incorpora las mismas marcas, lo que ayuda a atribuir a San Román la cruz de El Salvador. La de La Herrera también aparece relacionada con Alcaraz a través de la iconografía de San Ignacio de Antioquia, lo que unido a la alusión a este obrador en la visita a El Salvador de 1526, invita a pensar que San Román estuviera vinculado de alguna manera a esa villa, aunque se precise de él que es platero toledano, lo que ciertamente también era así, pues Alcaraz estaba bajo la jurisdicción de Toledo.

Ante todo, la cruz mayor de la parroquia de El Salvador es una obra relevante que ejemplifica bien la platería de transición del Gótico al Renacimiento. Lo primero se hace presente a través del contorno, de los brazos rectos interrumpidos con ensanches, del remate de los mismos en formas flordelisadas, de las imágenes y, en definitiva, de la estructura arquitectónica, en cuyo nudo se abren unas hornacinas que albergan las esculturas de varios apóstoles en plata sobredorada, algo más propio de lo renacentista, que también se evidencia en la incorporación de otros motivos ornamentales de principios de la centuria. En cuanto a la iconografía, incorpora la imagen del Crucificado flanqueado a los lados por San Juan y la Virgen, mientras que arriba se ubica la Santa Mujer Verónica y debajo María Magdalena, configurando así el Calvario, hacia el otro lado está la imagen del Salvador entre los cuatro evangelistas, todas las imágenes en plata sobredorada.

A mediados de siglo, el inventario de la visita de 1549, muestra ya un ajuar de plata mucho más nutrido, con la presencia en la parroquia de diez cálices, dos de plata sobredorada y ocho de plata en su color, unas crismeras y un relicario para el Santísimo, además de la custodia y la cruz[1091]. Por entonces también se ordenó que se volviera a hacer el cáliz que se había quebrado por ser pequeño y delgado, añadiéndole la plata necesaria para que fuera recio y fuerte y así se evitara que volviera a romperse[1092]. Dos de estos cálices aún se conservan en la sacristía del templo, siendo ejemplo de la platería de la primera mitad de la centuria que aún mantenía ciertas reminiscencias de lo gótico, como se advierte en la base que, a pesar de ser ya circular, tiene seis cucharas en cuyo interior se sitúan diversos motivos, por lo general, alusivos a la Pasión y a la Eucaristía.

[1091] D. MARÍN RUIS DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca*… ob. cit., p. 107.
[1092] Ibídem, p. 111.

Además, uno de ellos tiene un astil hexagonal con un nudo muy plano y poligonal, conforme a lo que ofrecen otros cálices de este momento en España[1093].

En 1573, una vez que gran parte de las obras del nuevo templo se habían concluido, se decidió trasladar el culto a la nueva parroquia de El Salvador, solucionándose así el problema del primitivo templo, que no era otro que la falta de espacio, asunto que ocupó gran parte de las visitas realizadas a lo largo del siglo XVI[1094]. Pronto debió de advertirse que la custodia medieval no estaba acorde con el nuevo templo, circunstancia que además se vería reforzada por el desarrollo de la Contrarreforma y la magnificencia del culto especialmente en torno al Santísimo Sacramento. Por eso, tres años después se encargó al platero murciano Bernardo Muñoz la hechura de una nueva custodia. Éste era uno de los maestros más activos en la zona norte del reino, como demuestran sus obras para Albacete, Chinchilla y Moratalla, lo que demuestra como para la nueva custodia de se optó por recurrir a uno de los plateros más demandados de la segunda mitad del siglo XVI. El contrato para la hechura de la custodia se firmó en diciembre de ese año entre el platero, junto a su fiador Onofre Puche, también platero, y Pedro Muñoz, alférez mayor de Caravaca, comisario del Concejo y vicario de la villa. En el acuerdo se estableció que la custodia tendría siete marcos de plata con una aleación de dieciséis ducados de oro, debiéndose de seguir para su ejecución un dibujo realizado para la ocasión. La vinculación con la Vera Cruz quedó perfectamente reflejada con la inclusión de la misma sostenida por los dos ángeles, iconografía a la que se sumó la de la Inmaculada Concepción y Santa Isabel. A estas representaciones se añadieron las armas de los Muñoz, lo que confirmaría como la custodia se pudo hacer debido a las aportaciones de esta familia. El coste final de la custodia quedó fijado en cien ducados, y tendría que entregarse el Domingo de Ramos del siguiente año[1095].

Durante estos años continuaron las acciones dirigidas a la dotación del templo con la puesta en marcha del nuevo órgano y de los pulpitos, al tiempo que llegaban otras donaciones para la adquisición de ornamentos y objetos para el culto. Por ejemplo, el

[1093] J. RIVAS CARMONA, "Cáliz", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 270 y J. M. CRUZ VALDOVINOS, J. MONTALVO MARTÍN, J. ABAD VIELA, *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)*, Murcia, 2019, p. 42.
[1094] C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*… ob. cit., pp. 299-315.
[1095] A.H.P.M. Not. 7066, ff. 349r a 350r.

vicario de Caravaca Pedro de Mellina dejó treinta ducados para la compra de un cáliz, mientras que Alonso de Robles dio otros cien para otros ornamentos[1096]. En efecto, había una clara disposición por parte de la parroquia y su feligresía por terminar las obras del nuevo templo y equiparlo con los elementos necesarios para las celebraciones. En ese contexto hay que situar el encargo de una nueva cruz. Para ello, nuevamente se acudía a Murcia, que por entonces ejercía como principal centro de producción en el reino, recayendo dicha empresa en otros de los nombres propios de la platería murciana de finales de la centuria y de los primeros años del siglo XVII, Alonso Cordero. Éste fue uno de los plateros más activos en el reino por entonces, con una estrecha relación con las poblaciones situadas en el territorio de la Orden, lo que demuestra la vinculación de determinados artistas con la Orden. La cruz de El Salvador fue acordada con el mayordomo en 1592, apareciendo otra vez el platero Onofre Puche como fiador. Cordero debía de seguir el dibujo planteado, usar la plata quebrada de una vieja cruz y tenerla hecha en un plazo de tres meses y medio[1097]. Posiblemente, esta cruz se corresponda con la otra cruz que se conserva en la actualidad. Una pieza más sencilla que la anterior y diferente a las que Cordero hizo para otras villas cercanas, no en balde la cruz de Cordero sería la cruz menor de El Salvador. La pieza está formada por un nudo cilíndrico con cúpula semiesférica sobre la que se levanta la cruz de perfiles rectos, con los brazos rematados en pequeños jarrones o pináculos, la superficie decorada a base de formas geométricas y florales, con la imagen sobredorada de Cristo en bulto redondo. Los cálices del siglo XVI avanzado que se conservan en la parroquia conforman esta época de apogeo de la misma tras la conclusión de su fábrica.

Con las importantes inversiones realizadas a lo largo del siglo XVI para la configuración de un rico ajuar de platería acorde a la única parroquia de la ciudad, especialmente con la incorporación de esas tres piezas principales -sendas cruces y custodia-, se dotó al templo de aquellos objetos necesarios para las celebraciones. Ello, junto a las dificultades propias del siglo XVII, justifica la escasa presencia de la platería dentro del conjunto de acciones acometidas por la Fábrica a lo largo de este nuevo siglo. Obviamente hubo una serie de partidas destinadas al mantenimiento y limpieza de las

[1096] I. POZO MARTÍNEZ, "La Iglesia parroquial del Salvador, Caravaca (Murcia)". *Murgetana* nº 106 (2002), p. 49.
[1097] A.H.P.M. Not. 7060, ff. 377v y 378r.

obras de platería existentes, trabajos que por lo general recaían en maestros locales, como el aderezo del incensario que hizo Juan de Torrecilla en 1630 o la limpieza de la cruz mayor que acometió Juan Duran tres años más tarde[1098]. En efecto, las alhajas apenas se incrementaron durante estos años, como demuestran los diversos inventarios elaborados por los mayordomos que apenas recogen ligeras variaciones. El de 1628 enumera las dos cruces, la custodia, unas vinajeras, seis cálices con sus patenas -las cuales incorporaban motivos decorativos alusivos a la Orden-, un incensario con su naveta y dos candeleros, que al igual que uno de los cálices fue donado por Constanza Gil[1099]. En las siguientes relaciones de objetos del templo se añadieron dos lámparas de plata para el Santísimo y una nueva custodia de bronce con el cerco del viril central de plata sobredorada[1100]. Este nuevo ostensorio, conservado, responde perfectamente a la tipología del momento, como demuestra la presencia de esmaltes en todas sus partes, la base cuadrada con pináculos en sus ángulos, el astil con nudo de jarrón con asitas, el doble viril y la alternancia de rayos rectos y flameantes; en definitiva, una pieza que responde claramente a las características de la platería del siglo XVII y que debe vincularse a lo madrileño, pues lo ejemplos y similitudes con otras custodias del ámbito de Madrid y de Toledo son llamativos.

Junto a la custodia hay que citar otras piezas que responden a las características de la platería del siglo XVII o ya del siglo XVIII, aunque algunas de ellas no son mencionadas en los inventarios confeccionados por entonces, por lo que podrían tratarse de incorporaciones posteriores, y otras solo son reflejadas ya en los inventarios del siglo XIX. La falta de marcas impide mayores precisiones. Del repertorio de cálices sobresalen dos. El primero de plata sobredorada llama la atención por la inclusión de grandes piedras de diferentes colores tanto en la base como en el nudo del astil. El segundo de ellos se conoce como el cáliz del Obispo, quizás por quedar reservado para su uso, el cual podría corresponderse con el cáliz grande de plata sobredorada que se destaca en los inventarios, y que constituye una pieza relevante, un cáliz esbelto con planta circular de dos cuerpos decrecientes decorados con elementos frutales y tracería. Las dos navetas de plata de la parroquia también son de este momento. La principal bien podría tratarse de una obra de

[1098] A.H.P.M. Not. 7277, ff. 984r y 992r.
[1099] A.H.P.M. Not. 7268, ff. 269r y v.
[1100] A.H.P.M. Not. 7312, f. 303r. J. RIVAS CARMONA, "Ostensorio", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 291.

comienzos del siglo XVIII, aunque guarda ciertos aspectos arcaizantes, como en el astil. La naveta se levanta sobre una base circular moldurada y astil troncocónico de superficie lisa, en contraposición con la superficie del casco decorada con temas vegetales. En la parte superior destaca la crestería calada con arcos de medio punto en la popa y pequeñas tornapuntas, sobresaliendo en la proa su mascarón. Las caras superiores son las que albergan la decoración más importante, en el lado de la popa la Cruz de Caravaca sostenida por dos ángeles y enmarcada por hojarascas envolutadas, mientras que en el lado de la proa, separado por una profunda cavidad cóncava, aparece una vaca también entre hojarascas, es decir, una iconografía vinculada con la ciudad[1101]. También es muy llamativa la iconografía de la segunda naveta, mucho más antigua, como refleja la decoración con ces enfrentadas y espejos ovales de la base, con la inclusión un tanto ingenua del Ave Fénix en la superficie de la popa. La iconografía de la Orden era habitual en todas sus empresas artísticas, hallándose en varias de las piezas de plata del templo, como en el acetre con su gran hisopo que cierra las alhajas del siglo XVII. El acetre tiene pie circular y recipiente troncocónico con base abombada y gallonada y boca polilobulada, adornándose con motivos vegetales que enmarcan la cruz de Santiago, más asa trilobulada que se une al cuerpo principal con unas cuidadas cabeza de querubines que demuestran la mano de un platero de cierto nivel.

Obviamente, Caravaca no fue ajena al esplendor del arte de la platería en el siglo XVIII, y aunque el ajuar de la parroquia era ya el adecuado y suficiente para un templo de su envergadura, siguió creciendo e incorporando nuevas obras. Notoria fue la llegada de platería cordobesa al templo. Por ejemplo, otra Constanza Gil Robles, tal y como indica la inscripción de la base, dio en 1769 de limosna a la parroquia dos cálices cordobeses realizados por José de Góngora y marcados por el fiel contraste Aranda un año antes. Dos cálices típicos lisos de la producción cordobesa, que tienen un tercer compañero en el templo de la Magdalena de la vecina localidad de Cehegín. Otro cáliz cordobés contemporáneo a estos dos es del maestro Baltasar Pineda, marcado también por Aranda entre 1759 y 1767, en esta ocasión a devoción de María Jarga. Nada de extraño tiene la presencia de platería cordobesa en la parroquia una vez conocida la proliferación de esta platería por toda la Península y en especial la de estos maestros en el Reino de Murcia a

[1101] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Naveta", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 292.

través de las ferias de Lorca y Murcia. El conjunto de obra cordobesa lo cierra el incensario marcado por Aranda entre esa abanico de años, el cual conserva una estructura habitual sin muchos cambios con respecto a los incensarios del siglo XVII, a excepción de la decoración que es más rica a través de rocallas de poco relevado[1102]. A lo cordobés hay que sumar por entonces también lo madrileño, con la recepción de una exuberante custodia dieciochesca con marcas de Madrid, en la que destaca la nutrida iconografía tanto de la base como del astil, con elementos relativos a Cristo, caso de la Vid, el Pelicano o el Cordero sobre el libro de los siete sellos, que alternan con cabezas de querubines y angelitos de bulto redondo en la base, más un potente sol con cerco de nubes y querubines, rayos a diferentes alturas y una gran cruz de remate[1103]. Con esta nueva pieza se cubriría la ausencia de la custodia que en el siglo XVI hizo Bernardo Muñoz, que ya no se cita en los inventarios del Setecientos.

El siglo XVIII se cerró por tanto con nuevas obras llegadas desde fuera del reino, aunque no por ello decayó la intervención de plateros locales o murcianos, sirva de ejemplo que en 1720, al hacerse el inventario de alhajas de la parroquia con motivo de la presencia de los visitadores, se hace constar como uno de los cálices se encontraba en Murcia para su aderezo[1104]. El resto de inventarios de la centuria y los primeros realizados en el siglo XIX sirven de testimonio para reflejar como la parroquia contaba con un ajuar de los más destacados del reino, con numerosas piezas de plata con las que se atendían todas las necesidades del templo. Por ejemplo, a la lámpara de plata de la capilla de la Rogativa se suman otras tres, para las capillas de San Benito y Nuestra Señora de los Remedios, más la que servía a la Virgen del Rosario y al altar mayor[1105]. Ya hacia 1800 se añadieron una pareja de portapaces con las imágenes de Dios Padre y de la Inmaculada bajo un arco de medio punto sobre columnas, en el interior de una fachada clásica de orden dórico, con remate de frontón curvo, en cuyo interior está la cruz de Santiago.

A pesar de las dificultades propias de comienzos del siglo XIX, debido al paso de las tropas francesas por la zona, incluyendo la propia ciudad, el ajuar del templo no se vio

[1102] Para el estudio de la platería cordobesa en Murcia, véase: J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en…" ob. cit., pp. 264 y 270.
[1103] J. RIVAS CARMONA, "Custodia procesional", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 292.
[1104] A.H.N. A.H.T., nº 72.891, f. 15r.
[1105] D. MARÍN RUIS DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca…* ob. cit., pp. 472-473.

gravemente afectado, aunque si es cierto que se desprendió de algunas de sus piezas para contribuir en el socorro de otros templos más damnificados. Véase el caso del cáliz que se dio a la parroquia de Cehegín por orden del vicario Diego Menéndez, por haber sido saqueado el templo de la localidad vecina por las tropas francesas en 1812 y haber quedado sin vasos sagrados[1106]. A pesar de las adversidades, la platería de esta centuria también tuvo una especial incidencia en la parroquia, sobre todo a través de las obras llegadas desde Madrid o Barcelona, incluso Paris. Efectivamente, la influencia francesa tienen su relevancia, algo lógico si se tienen presente que plateros originarios de este país se instalaron en Madrid entre los siglos XVIII y XIX. Uno de ellos fue Juan Francisco Roumier[1107], quien realizó un nuevo incensario conforme a las pautas de las primeras décadas de la centuria para El Salvador en 1823, como corroboran las marcas del mismo, la del autor y la de la villa de Madrid. También son de la Corte una vinajera del año 1853, los ciriales marcados por Marín y dos cálices de metal plateado más un juego de vinajeras con salvadera de Meneses. Junto a Madrid el otro gran centro de platería en España fue Barcelona, cuyas características marcas de la ciudad se encuentran en un cáliz con los atributos de la Pasión realizado en la segunda mitad del siglo. Y como en numerosos templos de España, la platería francesa llegó con frecuencia, tanto en el sigo XIX como en los primeros tiempos del XX, como demuestra el cáliz de Jean Puiforcat, con la típica cabeza de Minerva, o el juego de aguamanil y palangana de plata lisa con una ligera decoración que permite estilizar ambas piezas, también marcadas con una cabeza de perfil, posiblemente francesa. No fueron estas las únicas piezas de platería llegadas por entonces, ya que hay que añadir los cetros, farol, cruz de altar y otras alhajas menudas con las que se configuró la imagen final del ajuar del templo parroquial iniciado siglos atrás[1108].

[1106] Archivo Parroquial de El Salvador de Caravaca (en adelante A.P.S.), Inventario 1829.

[1107] V. MÉNDEZ HERNÁNDEZ, "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid…" ob. cit., pp. 292-295.

[1108] A.P.S. Inventario 1877. Algunas de las piezas mencionadas forman parte del catálogo de la exposición Fuentes de nuestra cultura "Memoriale Domini", véase: *Fuentes de nuestra cultura "Memoriale Domini". La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, 1993, pp. 41, 42, 57, 70, 76, 86 y 92. También se encuentran en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, 1997.

7.4. Otras parroquias

Murcia, Lorca y Caravaca constituyeron los tres principales focos de la platería en el Reino de Murcia, ya que en todas ellas hubo de forma estable una producción local y una demanda importante, tanto del propio reino como del resto del país. Los ajuares de las parroquias dan testimonio de ello, por lo que se erigen especialmente representativos. Pero asimismo tiene su relevancia los ajuares de las restantes parroquias repartidas por decenas de villas y otros núcleos urbanos, ya fueran bajo el control delo obispado o de las ordenes religiosas, las cuales, lógicamente, demandaron también una platería para la dotación de sus ajuares y el adorno de sus templos e imágenes. Ciertamente, el desarrollo de estos ajuares no difiere mucho del de las iglesias de las tres grandes ciudades mencionadas, y es que, las circunstancias históricas, sociales y económicas fueron muy parecidas. Por tanto, no hay nada de particular en que estos templos, que como los ya abordados necesitaron ricos y continuos ornamentos y alhajas con los que atender al culto, ese culto que constituyó una prioridad esencial tras el Concilio de Trento. Sin embargo, es obvio pensar que ya desde los primeros años de la Reconquista del sureste peninsular comenzaría la conformación de esos ajuares, aunque con las limitaciones propias de un territorio de frontera, lo que sumado a la escasa capacidad de las parroquias, supondría forzosamente la presencia de unos ajuares más bien escasos y reducidos a lo exclusivamente imprescindible. Por tanto, la situación de las sacristías a comienzos del siglo XVI era realmente pobre, pues apenas contaban con algún cáliz de plata con su patena, y en el mejor de los casos, como en Cehegín y Pliego; también con una cruz de plata, el resto de alhajas, incluidos cálices y cruces, estaban hechas en latón, estaño y plomo, tal y como recogen los visitadores de la Orden de Santiago en su ronda de visitas de 1525 y 1526 por los territorios de su jurisdicción[1109]. Incluso en casos como el de la parroquia de Santiago de Lorquí, los visitadores se quejaron de que no había ni cáliz ni otros ornamentos imprescindibles para el culto; de hecho, la iglesia no contaba ni con un clérigo[1110]. Una situación diferente refleja el caso de la parroquia de San Juan de Albacete, en cuyo primer inventario conocido, de 1524, se recoge una interesante colección de plata, posiblemente la más importante del territorio por aquel entonces. Estaba formada por una

[1109] A.H.N. FR,AHN,R-3/1, Libro de visitas de las villas de los partidos de Murcia y Segura de la Sierra, pp. 812, 823, 847, 850, 853, 864 y 868.
[1110] R. MONTES BERNÁRDEZ (coord.), *Historia de la Iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí (Murcia)*. Lorquí, 1999, p. 11.

cruz grande de plata sobredorada, dada de limosna por el vecino Benito Piqueras; otra cruz de plata sobredorada; otra más de plata en su color entregada por Gómez de Iniesta; una custodia de plata sobredorada con cuatro ángeles; otra custodia para los enfermos; otra más pequeña; tres crismeras; cinco cálices; un par de ampolletas y un incensario. Realmente, para la fecha se trataba de un rico ajuar, del que se desprendieron algunas piezas para la hechura de la nueva custodia de Bernardo Muñoz, al tiempo que también se sumaron otras por entonces, como tres lámparas que dieron varios personajes[1111].

Con el avance del siglo XVI, la finalización de las primeas obras en los templos y el impulso que la Contrarreforma dio a las parroquias, se hizo notorio un verdadero impacto sobre los ajuares parroquiales que se embarcaron en ambiciosos proyectos para contar con alhajas y ornamentos para el culto. Este desarrollo fue un tanto diverso según las zonas del reino, dado que las parroquias localizadas en la franja norte -actual provincia de Albacete y Alicante, pero entonces pertenecientes al obispado de Cartagena- más alejadas de la frontera y en contacto permanente con otro centros de platería, tanto castellanos como aragoneses, tuvieron un florecimiento más temprano que las del resto del territorio, incluso en ocasiones fue superior al de las parroquias de Murcia y Lorca.

El encumbramiento que vivió el arte de la platería en estos territorios durante el siglo XVI estuvo claramente vinculado con el fin de los proyectos artísticos que encumbraron a la arquitectura religiosa entre 1530 y 1560, con ese clasicismo temprano, que también tuvo su proyección en la pintura y en la escultura, todo ello ligado especialmente con lo italiano, y fomentado por una clientela que puso de manifiesto el poder eclesiástico con el desarrollo de la arquitectura parroquial. A ello le siguió, como era evidente, el fomento de las artes suntuarias, y tanto textiles como platería experimentaron un auge considerable que hasta ahora no había sido señalado con la suficiente contundencia. Ciertamente, Murcia, con la catedral a la cabeza, se erigió como el centro de referencia, al igual que Lorca, con el inicio de las obras en la colegiata. Si bien, al compas de estas dos emanaron otros proyectos localizados en esa zona norte, como fueron los templos de El Salvador de Caravaca de la Cruz, Santa María de Chinchilla, Santiago de Jumilla, Santa María de la Asunción de Hellín, San Juan Bautista

[1111] L. G. GARCÍA-SAUCO BELENDEZ, *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*. Albacete, 1979, pp. 95-96 y 99-100.

de Albacete, la Magdalena de Cehegín, la iglesia vieja de Yecla y otras tantas parroquias de la Sierra del Segura que en el transcurso de estas décadas fueron levantadas como grandes centros de culto. Por tanto, una vez finalizadas estas obras hubo una consecuente demanda de platería, que sin embargo no se dirigió hacia Murcia, dado que por entonces aún no se había concretado la capital del reino como un centro de platería capaz de afrontar y atender las copiosas necesidades de los nuevos templos, a lo que debe sumarse la tendencia a demandar fuera, a los grandes centros de Castilla y Aragón, las piezas que se requerían indispensables para la liturgia, como sucedió con las obras que el maestro catalán asentado en Valencia, Mateo Danyo, llevó a cabo para la parroquia de Santa María de Lorca o la cruz que el alcaraceño vinculado a Toledo, Pedro de San Román, hizo para la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz. De hecho, fue este último quien se ocupó de hacer una cruz de altar para la parroquia de Santa María de Chinchilla, que en 1541 vio concluida su capilla mayor, iniciándose entonces la dotación mobiliar del templo, comenzando por esta cruz de transición del gótico al renacimiento, con base mixtilínea, nudo hexagonal y cruz de brazos rectos con remates de flor de lis, incluyendo las marcas de Toledo y de San Román[1112].

Esta presencia toledana se dejó sentir en otras poblaciones de la zona, como manifiestan dos piezas de la parroquia de Santiago de Liétor con marcas de Toledo. La primera de ellas, realizada por Juan Ramírez, es una custodia a modo de ostensorio con templete, en lo que lo renacentista ya queda patente en la decoración de la base con cabecitas de ángeles entre guirnaldas, frutos y flores. La parte superior está formada por dos cuerpos, el principal, que alberga el viril, cuenta con seis balaustres que sustentan un entablamento con decoración vegetal a buril, mientras que el segundo, más pequeño y destinado a una campanita, los soportes son estípites antropomórficos que sujetan arquitrabe, friso y cornisa, acabando en una cupulita con decoración de calaveras sobre las que se eleva la figurita de un niño triunfante, en una clara alusión a la victoria de Cristo sobre la muerte[1113]. En definitiva, se trata de una obra sobresaliente, con soluciones modernas y bien resueltas, que evidencia el control técnico de Ramírez y lo corroboran como un artista de cierto nivel, incluso, sus características estructuras ovales serían

[1112] L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Algunas obras de orfebrería toledana…" ob. cit., pp. 181-182.
[1113] Ibídem, pp. 183-184.

posteriormente empleadas por el famoso platero Marcos Hernández[1114]. En este mismo templo de Liétor existe un cáliz con marcas de Toledo, de autor desconocido al estar la marca frustra, de fechas más adelantadas, como dejan entrever las cartelas de la base con símbolos[1115]. La presencia toledana continuó en estos años centrales con la aparición en la parroquia de San Juan Bautista de Albacete de otros dos maestros procedentes de la ciudad imperial, Agustín López, quien recibió trece mil setecientos veintiocho maravedíes por realizar una custodia para llevar el Santísimo a los enfermos, y Juan Rodríguez de Babia, autor de diversos trabajos para este templo por valor de treinta y cuatro mil maravedíes[1116]. No finalizó aquí la entrada de plata en la antigua parroquia albacetense, ya que uno de los mandatos del visitador del obispo Gómez Zapata en 1578 fue que, con las piezas desbaratadas que había de la cruz de Piqueras, se llevara a cabo otra portátil para servir de ordinario al templo, recayendo esta disposición en el platero murciano Bernardo Muñoz, quien recibió los diez marcos y tres onzas de la cruz para hacer la nueva, trabajo por el que cinco años después aún se la adeudaba una ingente cantidad de dinero, concretamente quinientos veintisiete mil seiscientos sesenta y cinco maravedíes. Sucesivamente, entre 1581 y 1583, Muñoz también hizo el cáliz ostensorio de la parroquia, para el cual se deshicieron de otras piezas viejas, como una cruz grande de plata dorada, una custodia igualmente dorada de la que se precisó que era muy vieja, otra custodia para llevar el Santísimo a los enfermos, seguramente la que hizo el toledano Agustín López, un incensario de plata y dos ampolletas, piezas todas ellas que demuestran la nutrida colección con la que ya contaba esta parroquia de Albacete en fechas tan tempranas. La nueva custodia de Muñoz, con forma de cáliz ostensorio, está configurada con un pie, astil y un templete de dos cuerpos, todo ello decorado con relieves y esculturas de clara inspiración italiana. Por una parte, la base elíptica está dividida en cuatro espacios, separados por volutas y espejos ovalados, que incluyen en los frentes, más grandes, las representaciones de Abraham y los tres ángeles y de Moisés y la serpiente de bronce, mientras que en los laterales se encuentran las escenas de Melquisedec ofreciendo

[1114] M. C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de arte e iconografía* nº 16 (1999), p. 325.

[1115] L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Algunas obras de orfebrería toledana…" ob. cit., pp. 185.

[1116] Archivo Diocesano de Albacete (en adelante A.H.D.A.), Libro de fábrica de San Juan de Albacete, 1524-1583, Sig. Alb. 143. Cuentas de 7 de marzo de 1577, ff. 147v y 148r y Cuentas de 1 mayo de 1562, f. 180r.

los panes y el vino a Abraham y la celebración de la pascua judía. El astil también está decorado con espejos ovalados, a los que se suman en el nudo ovoide cabezas de querubines, mientras que la copa repite el esquema de la base, con cuatro espacios separados de forma contundente por esos nervios concluidos en volutas, en los que aparecen figuras femeninas alegóricas. La parte superior de la copa se ensancha mediante cuatro volutas situadas en los extremos, decoradas con las cabezas de los cuatro vientos mitológicos, para sostener el entablamento que da inicio al templete de dos cuerpos. Esta base cuenta con cuatro sobresalientes en los extremos, de los que surgen las columnas jónicas en parejas, rematados en altura sobre el entablamento por parejas de esculturillas con personajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, situándose tras las columnas sendas pilastras que abren un gran espacio adintelado para el viril. El segundo cuerpo repite el mismo esquema a menor proporción, rematadas las columnas por pirámides herrerianas y sustituyendo las pilastras por pilares que sustenta cuatro arcos, originando un nuevo espacio ocupado por un arca flanqueada por tres soldados, de los que falta uno, que alude claramente a la Resurreción. Una cupulilla con una linterna con asitas y sobre ella la imagen de Cristo resucitado cierran la composición[1117]. En efecto, se trata de una creación extraordinaria, tanto por las soluciones técnicas adoptadas como por el rico simbolismo de sus escenas y personajes, resuelto todo ello a la manera italiana, cercano a lo miguelangelesco, especialmente en las torsiones y en el tratamiento de los cuerpos. Todo ello desvela como Muñoz fue uno de los mejores plateros del territorio, que ya con anterioridad había sido demandado en Caravaca, para hacer una custodia para la parroquia de El Salvador, y en Moratalla, donde hizo para la parroquia de la Asunción otro cáliz ostensorio[1118].

Con figuras como Muñoz, la platería murciana se fue asentando y con el paso de los años el peso de lo toledano iba a ir dejando su lugar a una presencia cada vez mayor de plateros residentes en Murcia, quienes hacia finales de siglo controlarían el mercado artístico de la platería en todo el reino, limitando la presencia de platería foránea. Hasta llegar a ese momento, unos pocos maestros, junto al citado Muñoz, se iban a encargar de la confección de esos ajuares que iban demandándose por las parroquias, especialmente

[1117] Esta pieza ya mereció un estudio detallado, véase: L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "La custodia del Corpus Christi de la Iglesia de San Juan Bautista de Albacete". *Al-Basit* nº 3 (1976), pp. 37-50.
[1118] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia…" ob. cit., p. 438.

por las de esa zona norte del reino, justo tras la conclusión de sus templos, bajo el impacto de las disposiciones tridentinas y, sobre todo, tras las visitas pastorales que alertaban continuamente de las deficiencias de las fábricas parroquiales. El caso de la parroquia de Santa María de Chinchilla es uno de los más elocuentes de todo el reino. A la cruz de altar de Pedro de San Román se fueron añadiendo otras piezas realizadas por esos maestros murcianos, como una custodia de plata dorada, cuatro cálices con sus patenas, un portapaz y dos blandones que hizo Francisco de la Rea a partir de 1568, contando para ello con cuatro años, a razón cada uno de seiscientos ducados, siendo la custodia de doscientos cincuenta marcos y los blandones de cincuenta[1119]. Un encargo que demuestra perfectamente el apogeo que experimentó la platería tras el concilio, y al que se sumaron otras piezas, como dos cetros, los cuales realizó Muñoz por treinta y siete mil quinientos maravedíes[1120], y otros dos blandones, en esta ocasión de Juan Ortiz[1121].

Las parroquias se convirtieron así en auténticas patrocinadores de objetos suntuarios, como principales motores artísticos en cada pueblo o villa, que precisaban de esas piezas de platería para el culto, que en estas décadas se centraban en tres, por este orden: cruces, custodias y cálices. Mayormente se trataban de piezas completamente nuevas, pues no contaban con obra anterior, aunque en contadas ocasiones también se programaron reformas relevantes sobre piezas antecedentes, como sucedió con la cruz de la parroquia de Santiago de Jumilla, renovada por Jaime Bibes en 1554, tras el acuerdo alcanzado con el fabriquero para hacer la cruz de nuevo pero sin desbaratar las principales partes de la anterior, incluyendo una imagen de Santiago que le había proporcionado y dorándola por completo[1122]. No obstante, lo tónica general fue el encargo de obra nueva, en la que suelen repetirse los mismos maestros ya mencionados en otros templos. Por ejemplo, Francisco de la Rea, una año después de sus numerosos trabajos para la parroquia de Chinchilla, se ocupó de hacer una cruz procesional para la parroquia de la Asunción de Cieza por ciento veinte reales[1123]. Puede apreciarse como la mayoría de los trabajos los recibieron Muñoz, de la Rea y Ortiz. Éste también se ocupó de un importante pedido para la parroquia de San Onofre de Alguazas, haciendo para ella en 1573 uno de

[1119] A.H.P.M. Not. 419, ff. 265r a 266r y Not. 420, ff. 3r a 4r y Not. 420, ff. 120v a 122r.
[1120] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 53.
[1121] A.H.P.M. Not. 429, ff. 145v a 147r.
[1122] A.H.P.M. Not. 93, ff. 129r a 130v.
[1123] A.H.P.M. Not. 419, ff. 436r a 437r.

esos habituales cáliz ostensorios, siguiendo el dibujo que él había presentado, a lo que años después se le sumaron otras piezas menores, como una patena[1124]. Otro trabajo de Ortiz fue la cruz de plata que hizo para la parroquia de la Asunción de Jorquera[1125].

La creciente demanda de obras no pasó inadvertida para maestros foráneos que vieron en este territorio una importante fuente de posibilidades, hasta el punto de trasladar su residencia a Murcia, valiéndose del atractivo que suponía para los patrocinadores contar con artífices de prestigio llegados de fuera del reino, algunos lugares tan dispares como Portugal, caso de un tal Juan Luís. De todos ellos, la principal figura fue Miguel de Vera, de ascendencia valenciana, y autor de numerosas piezas para los principales templos de Murcia y Lorca, y quien por supuesto fue requerido por el resto de parroquias del reino. Su actividad transcendió con creces la del resto de maestros, pues no se limitó a trabajar en la diócesis de Cartagena, sino que contemporáneamente mantuvo una intensa presencia en la de Orihuela, con significativos trabajos en la catedral oriolana, lo que aumentó su prestigio y consideración en todo el basto territorio que constituían ambas diócesis. Debió de tratarse de un hábil maestro para los negocios, pues monopolizó el mercado de la platería durante varios años, hasta el punto de constituir una sociedad capaz de hacer frente a la alta demanda. Todo ello aparejado a su valía como platero, de la que dan buena muestra sus obras conservadas en la provincia de Alicante, como las esculturas relicario de la Virgen del Cabildo en Orihuela y la de San Martín de Callosa de Segura, ambas creaciones muy cercanas a lo italiano, que ejerció una fuerte influencia en sus composiciones, lo que no debió de ser ajeno a la clientela de la zona[1126]. Una vez en Murcia estuvo bien relacionado con el alto clero, pues en 1574 se le encargaron directamente por parte de Alonso de Rueda, maestre mayor de las obras del obispado de Cartagena, siguiendo así las indicaciones del obispo Gómez Zapata, una cruz para la parroquia de la Asunción de Jorquera y un cáliz ostensorio para la de Santiago de Jumilla, comenzando así su carrera en Murcia[1127]. En el caso de Jumilla, nuevamente se trató de

[1124] A.H.P.M. Not. 609, f. 5r.
[1125] A.H.P.M. Not. 182/4, s. f.
[1126] I. ALBERT BERENGUER, "Un orfebre orcelitano del siglo XVI". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de amigos del arte* nº 14 (1942), pp. 44-49; I. ALBERT BERENGUER, La orfebrería orcelitana… ob. cit.; A. CAÑESTRO DONOSO, "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segundad mitad del siglo XVI". *Fiestas de San Roque* (2011), s. p. y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia…" ob. cit., p. 433-447.
[1127] A.H.P.M. Not. 424, ff. 135r a 136v.

un cáliz ostensorio conforme a lo que por entonces se acostumbraba y que se desarrolló de una manera especial en el entorno de Cuenca y el sureste peninsular, lo que no es de extrañar pues está documenta la llegada de plateros conquenses a estas zonas, caso de Pedro Becerril, vecino de Murcia hacia 1566[1128]. De hecho, las soluciones adoptadas por Vera entroncan con las características de la platería conquense representada en la figura de Francisco Becerril. De este modo, Vera se presentó como el renovador del lenguaje artístico de la platería en Murcia, con composiciones y decoraciones novedosas y en consonancia con lo que se hacía en el resto del país. Su labor está incluso próxima a la del escultor, lo que queda perfectamente manifiesto en la base de la pieza jumillana, que cuenta con tondos con bustos de los apóstoles y cuatro esculturas de los evangelistas, todo ello resuelto de forma manierista, lo que también se advierte en la decoración de paños colgantes y querubines del nudo ovoide. En su rematen figuran cuatro escenas -la Invención de la Santa Cruz, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, el Arca de la Alianza y la Serpiente de Bronce- y dos ángeles con las alas desplegadas sobre niños y eses que sirven de soporte, junto a la estructura central, del viril barroco[1129].

En estos trabajos aparece ya vinculado de alguna forma Juan Ortiz, que junto a Juan Dimas y a Miguel de Vera, acordaron crear una compañía de plateros, disponiendo para ello de un arca común y un libro de registro. Entre los varios trabajos que se mencionan en esta asociación en 1578 se encontraban, el cáliz ostensorio de Jumilla, de sesenta marcos; la cruz de Jorquera, de veinticinco marcos; una custodia para la parroquia de Santa María de Chinchilla, de doscientos cincuenta marcos; otra para Lorca, sin especificar el templo, de veinticinco marcos y, finalmente, una cruz para la parroquia de San Antonio de Mazarrón[1130]. A este grupo se añadieron posteriormente Pedro de Oviedo y Ercole Gargano, yernos de Vera, así como Ginés y Miguel, sus hijos, configurando de esta forma una gran compañía de artistas que dominaría en esos años el panorama artístico de la platería en el sureste peninsular, la cual se pudo extender hasta la década de los noventa, a través de la renovación de la compañía, formada ahora por Vera, Gargano, Oviedo y Alonso Cordero[1131]. Entre los primeros trabajos que concertaron estuvieron

[1128] A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia*… ob. cit., p. 202.
[1129] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cáliz ostensorio", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 358 y J. A. MELGARES GUERRERO, "Cáliz ostensorio de Santiago de Jumilla", en *Fuentes de Nuestra Cultura*… ob. cit., p. 26.
[1130] A.H.P.M. Not. 551, ff. 484r a 487v y M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 61.
[1131] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 98.

unos blandones para la parroquia de Santa María de Chinchilla y una custodia demandada por la Cofradía del Santísimo de la parroquia de la Asunción de Hellín, trabajo que dio algunos problemas al no recibir la compañía unos cientos de reales de plata que faltaban para acabar la pieza y que la cofradía se había comprometido a enviar[1132].

De esa compañía formó parte en su etapa final Alonso Cordero, quien debió de despuntar en la misma, quizás bajo una formación con Vera, o al menos si al amparo de sus contactos y experiencia, ya que solo eso explica que en los siguientes años Cordero concentrase gran parte de los encargos de platería de toda la diócesis, quedando en esos años de cambio de siglo, como el referente de la platería murciana, llenando así el vacío dejado por Vera. Sin olvidar su intensa actividad comercial en otros campos, como en el comercio de esclavos, que tantos ingresos le granjeó, despuntando como un personaje relevante de la sociedad murciana de aquel tiempo. Cordero fue llamado desde todas las partes del reino, pero especialmente intensa fue su actividad en Murcia, Lorca y Caravaca, así como en otros núcleos situados en el noroeste del territorio, como en Mula, Pliego y Moratalla; en definitiva, son muchas las obras documentadas de este maestro, una cantidad que lo sitúa como referente de la platería local, y que podría apuntar también la posibilidad de una nueva compañía o un taller con la suficiente capacidad como para afrontar tantos trabajos. La mayoría de éstos se centran en la década de los noventa, aunque Muñoz Barberán lo sitúa una década antes haciendo una custodia para la parroquia de San Sebastián de Ricote, y aunque primero afirma que la contrata él solo, después aparece vinculado a este proyecto el platero Hernando de Roa[1133]. De un modo u otro éste debió de ser uno de los primeros trabajos realizados por Cordero para una villa santiaguista, y es que esta orden fue uno de sus principales clientes. A las cruces que hizo para las parroquias de Santa Catalina y San Pedro de Murcia, o a la de El Salvador de Caravaca, hay que sumar otras tres, para las parroquias de Asunción de Moratalla, Santiago de Pliego y Santo Domingo de Mula, lo que confirma como sus cruces fueron solicitadas por todo el reino. De estas tres cruces la de Moratalla fue la primera, realizada entre 1592 y 1593 gracias al patrocinio del concejo de la villa, que hizo frente a los tres mil quinientos noventa y un reales en los que se tasó la pieza. Esta cruz, a pesar de ser

[1132] Ibídem, pp. 98 y 103.
[1133] M. MUÑÓZ BARBERÁN, "Bosquejo documental de la vida artística murciana…" ob. cit., p. 63 y M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 66.

una creación tardía, muestra perfectamente la tendencia de Cordero hacía unas piezas de carácter arcaizante, evocando con su diseño y ornato a las cruces del primer renacimiento; de hecho, las similitudes con la cruz atribuida a Pedro de San Román de El Salvador de Caravaca invitan a pensar, junto a esos vínculos propios de la orden, a la repetición de un esquema parecido, patente en esos brazos con medallones ovales y rematados en forma trilobulada o flordelisada, al igual que la de Caravaca, pero de forma más depurada y clasicista. La crestería que recorre toda la cruz también implica una connotación gótica, que es combinada con la decoración vegetal renacentista de la superficie de la cruz, con guirnaldas, flores y frutos, aunando así de forma intencionada características de diferentes momentos. Lo clásico también toma forma en la manzana cilíndrica de un solo cuerpo, en el que se abren nichos entre pilastras con imágenes, las cuales, junto a las de la cruz, responden tanto a una devoción general, con las representaciones de Cristo Crucificado, la Asunción de la Virgen, Dios Padre, San Nicolás, San Blas, San Jerónimo, San Francisco o la Magdalena, y el Santo Aparecimiento, iconografía local[1134]. Poco después Cordero aparece vinculado junto al platero Juan Dichard en la hechura de una cruz para la parroquia de Santiago de Pliego[1135]. Posterior a éstas fue la cruz de la parroquia de Santo Domingo de Mula, que tras acabar las obras de arquitectura comenzó a configurar su ajuar, demandando la presencia de Cordero para la nueva cruz del templo, en la que ya se advierte un cambio con respecto a la de Moratalla, pues la de Mula tiende ya a una simplicidad de formas conforme a la corriente artística del momento, aunque eso no quita para que se asemeje a sus creaciones precedentes. Con todo, se trata de una pieza más sencilla, evidenciada en la macolla gallonada y con cuello cóncavo y esbelto, de brazos rectos con remates lobulados, en cuyo interior se insertan cuadrados con bustos, representaciones que se suman a la de Cristo en el anverso y a la de Santo Domingo en el reverso. La cruz fue reformada en 1781, momento en el que se le añadieron las rocallas de los extremos[1136]. Para este templo continuó trabajando Cordero con la realización de una lámpara en 1603, la cual debía de ser semejante en su traza y en su peso a una de las lámparas que había en el altar mayor de la Catedral de Murcia[1137]. Ese mismo año recibió

[1134] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 123-124 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cruz parroquial"… ob. cit., p. 351.
[1135] A.H.P.M. Not. 611, f. 85r y v.
[1136] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cruz parroquial", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 348.
[1137] A.H.P.M. Not. 1843, f. 156r y v.

el encargo de una lámpara, dos candeleros y dos portapaces para la parroquia de El Salvador de Yecla[1138]. En suma, se trató de un platero importante, llegando a ser maestro platero de la catedral, y por tanto directamente vinculado con el alto clero y el obispo, como demuestra las piezas que bajo la disposición de Sancho Dávila hizo para Alguazas. Además contaba con una tienda a la que acudían otros plateros y comerciantes para vender sus piezas[1139].

Lo cierto es que la situación benefició mucho a Cordero, dado que en aquellos años la presencia de otros plateros fue bastante reducida. A los ya citados vinculados a él, puede añadirse el nombre de otros artistas efímeros, como el de Roque Muñoz, autor de una custodia para la parroquia de la Asunción de Tobarra, que debía de ser igual a la que éste mismo había hecho para San Antolín de Murcia, trabajo por el que percibió cinco ducados por cada dieciocho marcos en los que fue tasada la pieza[1140]. Con este panorama, controlado por Cordero, se llegó a la segunda década del siglo XVII, momento en el que el prolifero artista desaparece dejando su lugar a Miguel Enciso, quien se alzó con la primacía de la platería murciana durante bastantes años, al menos en exclusividad en la década de los veinte. Además de platero destacado, se dedicó, como muchos otros maestros, a otras actividades comerciales, fue maestro platero de la catedral, medidor municipal y mayordomo de la Cofradía del Rosario, circunstancias que le proporcionaron la fama suficiente como para ser reclamado por diversas poblaciones del reino, sobre todo para hacer sus cruces o aderezar las existentes, continuando así con la hechura de la tipología, que junto a las custodias, más se reprodujo por toda la diócesis, como pieza básica e indispensable en los ajuares eclesiásticos. La primera documentada es la que hizo en 1611 para la parroquia de Santo Domingo de Mula, aunque más bien se trató de rehacer una existente que estaba quebrada, quizás la que Cordero había hecho unos años antes. De tal modo que el párroco le entregó la plata de esta cruz para su compostura y unas ampolletas viejas para que las rehiciera a la manera moderna, lo que ejemplifica perfectamente esa intención del clero por renovar las alhajas viejas conforme a los nuevos gustos[1141]. Lo mismo debió de suceder en la parroquia de Santa María de Chinchilla, cuyo presbítero Juan de la Fuente le dio a Enciso una manzana de cruz junto a otras piezas de

[1138] M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia*… ob. cit., p. 156.
[1139] Ibídem, pp. 112 y 168.
[1140] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 22-23.
[1141] A.H.P.M. Not. 2102, f. 101r y v.

plata, todo ello de un valor de cuatrocientos setenta y tres reales, con el fin de hacer una nueva cruz de nueve marcos de peso según el modelo y la traza que había visto y aprobado el provisor episcopal, quien debió de alertar del mal estado da la cruz primitiva y disponer que se llevara a cabo otra nueva, recibiendo el platero trescientos quinces reales por la hechura[1142]. Tras ésta hizo las de San Antolín y San Nicolás de Murcia, prosiguiendo fuera de Murcia con una nueva cruz para la parroquia de Abanilla[1143]. Hacía finales de esta década acometió la limpieza y el aderezo de la cruz de la parroquia de Santiago de Pliego, también obra de Cordero, a la que añadió tres serafines de plata, cobrando por ello cien reales[1144]. A continuación contrató la hechura de otra cruz para la parroquia de San Pedro de Alcantarilla, una pieza relevante, que se fijó en cien ducados de plata, y para la que se especificó tenía que seguir la traza de otra cruz realizada por Enciso en Murcia. Tras el acuerdo el artífice recibió varias cantidades, mil cien reales de plata por un lado, otros setenta y cuatro por parte del licenciado Juan Esteban, con quien había acordado la obra, y otros quinientos reales en monedas de vellón[1145]. La última de sus cruces registradas, aunque también se trató de un arreglo, fue la que materializó para Yecla por disposición directa del licenciado Benito de Luna Godo, vicario de la diócesis, quien le dio una cruz de plata maltratada y quebrada en muchas partes procedente de esta villa y que pesaba treinta y un marcos de plata y tres onzas y media, obligándose Enciso a aderezarla añadiendo la plata y el oro que le faltasen[1146]. Por supuesto que la actividad de este maestro no se limitó a las cruces, tanto nuevas como arreglando aquellas maltrechas, sino que también hizo otras piezas, como la lámpara, de peso de unos mil reales, destinada a la capilla mayor de la parroquia de la Asunción de Hellín, que estaba bajo patrocinio de Esteban Pérez de Cutillas[1147].

Hasta la crisis de mediados de siglo, diversos plateros estuvieron trabajando por las parroquias del reino, algunos de ellos con una mayor incidencia que otros. Uno de ellos fue Bartolomé Mingranel, cuñado de Enciso, quien se ocupó de hacer varias cruces, un en 1624 para la parroquia de Santa Quiteria de Casas de Ves[1148], y otra grande con las

[1142] A.H.P.M. Not. 1127, ff. 745v y 746r.
[1143] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., p. 79.
[1144] Ibídem, p. 81.
[1145] A.H.P.M. Not. 800, ff. 246r a 247v.
[1146] A.H.P.M. Not. 1647, ff. 311v a 312v.
[1147] A.H.P.M. Not, 993, ff. 30r a 31v.
[1148] A.H.P.M. Not. 1287, ff. 377r a 379v.

imágenes de Cristo y de la Virgen para la parroquia de la Asunción de Molina de Segura, según la forma y el peso de la cruz del Convento de San Blas de Murcia, que era de dieciocho marcos, cobrando Mingranel a tres ducados y medio cada marco de la hechura[1149]. Seguramente fue ésta su principal actuación, posiblemente al amparo de Enciso, pues el resto de noticias lo relacionan con trabajos menores, como el aderezo de un cáliz para la parroquia de Santiago de Pliego[1150]. En este mismo templo apareció por entonces otro maestro, Diego Gaona, igualmente con trabajos menores, cobrando doce reales por hacer dos cadenas y una cruz para las crismeras[1151]. Algo más relevante fue la custodia que hizo, junto al platero y fiador Luis de Córdoba, para la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Torre Pacheco en 1646, de alrededor de unas cincuenta onzas de plata y con las directrices claras de hacer la custodia con rayos a modo de sol, con sus vidrieras y poniendo por remate una cruz, dándosele en cuenta trescientos veinte reales[1152].

Poco a poco, todas aquellas parroquias que iban finalizando sus trabajos arquitectónicos iniciados en el siglo XVI, comenzaban a incrementar su ajuar con nuevas piezas, ampliándose el mercado y, por tanto, los artistas dedicados a este arte. Otros dos maestros fueron Luis de Lamar y Francisco Riojano. El primero hizo una cruz para la parroquia de San Andrés de Mazarrón y otra para la de San Onofre de Alguazas, para cuya iglesia además llevó a cabo unos candeleros, un sol para una custodia y unas ampolletas, para lo que recibió por parte del párroco veintidós marcos y tres onzas y media de plata[1153]. Es probable que esta nueva cruz de San Onofre fuera una cruz de altar u otra más pequeña, ya que tan solo dos años antes, en 1642, otro platero de mayor prestigio, Francisco Riojano, fabricó para el citado templo una cruz con las once libras y cuatro onzas de plata de la vieja cruz, antigua y pesada que tenía la parroquia, siguiendo como modelo la de la parroquia de Santiago de Totana. Junto a la cruz se le demandó un copón grande para la comunión, tal y como el de la Compañía de Murcia, un portapaz como los de la catedral, y una concha para los bautizos, dándosele de plazo nueve meses

[1149] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., p. 123.
[1150] Ibídem.
[1151] Ibídem, p. 85.
[1152] A.H.P.M. Not. 674, ff. 176r a 177r.
[1153] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., p. 114 y A.H.P.M. Not. 1542, f. 423r y v.

para la confección de todo eso[1154]. Ciertamente, de todos los nombres relacionados tras Enciso, Riojano fue el que más despuntó, como acreditan sus clientes entre las parroquias de Murcia, diversos conventos y los jesuitas. Seguro que en ello, como vino siendo la tónica habitual, y como seguiría siendo, influyó su procedencia conquense, y es que la clientela murciana se sintió siempre muy atraída por la obra de los plateros foráneos, a pesar de las quejas y demandas de los plateros locales.

A pesar de toda esta serie de plateros, ninguno pudo compararse, al menos en lo que respecta a la actividad documentada, con Enciso, al que solo superó el cordobés Juan Bautista de Herrera, quien también participó de esa renovación de los ajuares parroquiales fuera de Murcia y Lorca. Las cruces siguieron siendo la principal demanda de las parroquias de la diócesis y las de Herrera, conocidas gracias a la que se conserva en la parroquia de Santiago de Lorca, renovaron este tipo en la zona, donde hasta entonces, incluso en fechas muy tardías, predominaban cruces arcaizantes, como las de Cordero. De modo que las iglesias, bien porque sus cruces del siglo antecedente eran viejas y pesadas, como se ha visto en algún caso, y había necesidad de disponer de otras más ligeras para las procesiones, o porque simplemente no respondían al estilo del momento, continuaron durante toda la primera mitad del siglo XVII encargando estas obras como piezas principales de sus tesoros. En consecuencia, las de Herrera eran más ligeras, pequeñas y en sintonía con el estilo purista del momento. A las varias que hizo para Lorca sumó otras en Cehegín, Mahora y Molina de Segura. La de la localidad albaceteña la hizo junto a Juan Castro, también artífice cordobés, después que a la parroquia de la Asunción le robaran la cruz vieja que poseía[1155]. Las razones por las que se hizo la cruz de Molina de Segura son más difíciles de conocer, y es que Herrera recibió en 1637 cuatrocientos treinta y siete reales que le restaban por haber hecho una cruz para la iglesia mayor de la villa, la parroquia de la Asunción, justo cuatro años después de que Mingranel recibiera por parte del mayordomo del templo, José Hernández, la petición de hacer una cruz para esa parroquia[1156]. Una segunda cruz en tan corto espacio de tiempo parece algo improbable, salvo que la primera de ellas, la de Mingranel, finalmente no se efectuara. Por otro lado, la que parece otra de las parroquias fuertes de estas décadas, la de San

[1154] A.H.P.M. Not. 675, ff. 454v y 455v.
[1155] A.H.P.M. Not. 2100, ff. 169r a 170v.
[1156] A.H.P.M. Not. 1945, f. 92v.

Onofre de Alguazas, también acudió al maestro cordobés para la hechura de una custodia de plata sobredorada según el dibujo presentado y aceptado, aportándosele la plata y el dinero que se estimó conveniente, fijándose la intervención del obispado en la tasación de la obra, lo que corrobora una vez más lo lazos entre plateros destacados y el alto clero, conveniente siempre para la promoción de los primeros[1157]. La obra de Herrera llegó hasta el extremo norte del Reino de Murcia, pues para la parroquia de Nuestra Señora de la Natividad de Alborea llevó a cabo un incensario, una naveta y unas vinajeras, todo ello por unos setecientos reales[1158]. Una de sus últimas obras para este territorio fue un copón para la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Albudeite, donado en 1647 por Isabel de Guzmán, que cuenta con las formas propias de Herrera, en la misma línea que el cáliz de la parroquia de San Lorenzo de Murcia, y con su marca personal[1159].

Esta boyante situación que había propiciado la multiplicación de las piezas de platería por todas las parroquias del reino y la presencia continuada de muchos y extraordinarios plateros, algunos procedentes de fuera, llegó a su fin a mediados de la centuria, una vez que la economía comenzó a dar signos de debilidad, con el hundimiento del tejido comercial, la perdida demográfica y las diferentes catástrofes naturales que por aquellos años afectaron al sureste peninsular. Durante un largo periodo de tiempo los encargos debieron de ser mínimos, incluso inexistentes, a tenor de la nula documentación hallada en estas décadas, o de las noticias que se refieren en su mayoría a simples aderezos, como los que hizo Manuel Domínguez para la parroquia de San Pedro de Alcantarilla[1160]. Y todo ello en el mejor de los supuestos, pues los indicios de mejora y la consecuente revitalización de la platería no alcanzó encargos relevantes por parte de las parroquias hasta los últimos años del siglo XVII, a excepción de aquellas más pudientes, como la de Santa Catalina de Murcia, que si contaban con una capacidad de recuperación mayor, u otros casos puntuales del resto del reino, como el de la parroquia de San Lázaro de Alhama. Este templo contaba en 1680 con un ajuar bastante llamativo, dada la cantidad de piezas que por entonces ya poseía en su sacristía. Estaba formado por cuatro candelabros, tres cálices con varias patenas, dos copones, unas vinajeras con su salvilla,

[1157] J. C. AGÜERA ROS, *Platería y Plateros Seiscentistas*... ob. cit., p. 107.
[1158] A.H.N. Sección clero, Sig. 56, Libro de fábrica de la parroquia de Alborea, 1616-1662, Cuentas de 22 de julio de 1635 a 6 de febrero de 1636, f. 82v.
[1159] J. A. MELGARES GUERRERO, "Copón", en *Fuentes de Nuestra Cultura*… ob. cit., p. 67.
[1160] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 22-23.

unas crismeras, un incensario con naveta, cuchara y una copa para su uso, una cajita para el Santísimo Sacramento, una lámpara, dos custodias y dos cruces, entre las que destacaba una realizada a lo moderno con las imágenes sobredoradas de la Virgen y de San Lázaro[1161]. Posiblemente esta última cruz, junto a un incensario con su naveta y los candeleros, fue la que realizó el platero lorquino Gaspar López de Quevedo, ya que a éste se le pagaron mil cincuenta reales por una nueva cruz y las piezas citadas, tras disponer el visitador que se deshiciera la cruz procesional por ser pesada y la plata se usara en otra más adecuada, disponiendo la parroquia del resto de la plata para lo que estimara necesario[1162]. No se acabaron ahí las actuaciones en platería, ya que algunos años después se sumaron al ajuar una nueva lámpara y otra custodia de cincuenta y ocho onzas, trabajos que realizó el maestro platero de la Catedral, Enrique Bielgavit, por cerca de cuatro mil reales[1163]. En efecto, todo parece indicar que la parroquia de Alhama fue por aquellos años una de las más activas del reino, hasta el punto de que debido a esa floreciente situación tuvo que desprenderse de un vaso sagrado a favor de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Torre Pacheco, que no disponía de un recipiente adecuado para la reserva del Santísimo ni tenía caudal suficiente como para hacer uno, al contrario que la de Alhama, que no lo usaba[1164]. Con el siglo XVIII, al compás que se ejecutaban importantes obras arquitectónicas en el templo, como la construcción en 1701 del crucero y de la capilla mayor, y otras tantas actuaciones que se prolongaron durante varias décadas, también se acometió la renovación parcial de las alhajas, nuevamente siguiendo las indicaciones del visitador, que ordenó deshacer las vinajeras, un platillo viejo y la concha para el bautismo, en total cincuenta y siete onzas por valor de setecientos noventa y ocho reales, para hacer otras nuevas[1165]. También se acometió durante la primera mitad de la centuria una nueva cruz de plata que hizo para el altar mayor el platero Juan García Cerón por mil veinte reales, nuevamente la presencia de un platero lorquino en Alhama que corrobora como éstos no se limitaron a la ciudad de Lorca sino que expandieron su

[1161] Archivo Parroquial de San Lázaro de Alhama de Murcia (en adelante A.P.S.L.A.), Libro de Fábrica de 1673-1748, Inventario de 1680, s.f.
[1162] Ibídem, ff. 7r y 15v.
[1163] Ibídem, f. 66r y v. M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII". *Murgetana* nº 54 (1978), p. 129.
[1164] A.P.S.L.A. Libro de Fábrica de 1673-1748, f. 69v.
[1165] Ibídem, s.f.

ámbito de actuación fuera de ella, especialmente por el Valle del Guadalentín[1166]. Otros plateros relacionados con la parroquia por entonces fueron los murcianos Tomás Martínez, quien se ocupó en 1718 de limpiar toda la plata del templo, y Jacinto de Torres, quien ese mismo año hizo un cáliz con su patena[1167]. Además, la parroquia contó también con las aportaciones de diversos personajes vinculados a la villa, como el Obispo de Málaga Bartolomé Espejo Cisneros, natural de Alhama, que envió un copón; lo propio hizo con una mitra de plata con piedras preciosas para la imagen de San Lázaro, titular de la parroquia, Salvador Hermosa y Espejo, caballero de la Orden de Santiago, secretario de la Inquisición, y aunque vecino de Murcia, muy apegado a su villa de nacimiento, y un conjunto de eclesiásticos de la villa, que dieron una cruz de Jerusalén grande de tres cuartos de alto, procedente de Tierra Santa, con toda su peana embutida de nácar, con dos imágenes de la Virgen también en este material[1168].

El ejemplo de la parroquia de San Lázaro de Alhama constituye uno de los más llamativos por la cantidad de sus piezas, con ese inicio temprano en la recuperación de su ajuar, y una continuidad e incremento de alhajas considerable en la primera mitad del siglo XVIII, enfocada principalmente a la renovación de unos ajuares obsoletos e indecentes. La cercana parroquia de Santiago de Totana refleja igualmente este desarrollo, contando con la presencia de diversos artífices a lo largo de esos años, entre ellos Alonso Burruero, quien aderezó en 1691 por doscientos reales la cruz, el incensario y la naveta, o Juan Martínez-Galarreta, quien en los primeros años del Setecientos aparece en las cuentas de la fábrica parroquial recibiendo ciertas cantidades por hacer una cruz para el pendón y por añadir plata a la custodia existente en el templo. Más adelante se acudió a Bernabé Vallejos para hacer a la mencionada custodia un pie de plata y sobredorarlo, lo que le costó a la parroquia dos mil trescientos treinta reales. Seguidamente, fue el turno del lorquino Ginés García Cerón -que confirma una vez más esa incursión de maestros lorquinos por todo el valle-, a quien correspondió labrar unas crismeras para los santos óleos y una caja grande para la consagración. Ya a mediados de la centuria Juan de Salas, compuso las dos grandes cruces y uno de los incensarios de la

[1166] Ibídem, s.f.
[1167] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII…" ob. cit., pp. 119 y 120.
[1168] Ibídem, Inventario de 1727, s.f.

iglesia, todo ello por algo más de doscientos reales[1169]. Sin embargo, esta realidad no fue igual en todas las parroquias, por ejemplo, la de Santiago de Lorquí apenas contaba con una cruz, un cáliz con patena, un copón, un viril y dos vasos para los óleos en 1696, ajuar que hasta 1722 sólo se aumentó con una custodia, una situación realmente exigua y completada con objetos, como un incensario y una naveta, realizados en madera u otros materiales[1170].

Muchos fueron los plateros que florecieron a finales del siglo XVIII o en la primera parte del XVIII, aunque no todos gozaron del mismo reconocimiento y de una demanda suficiente como para vivir holgadamente del oficio de platero, ya que durante los primeros años la mayor de los trabajos estuvieron centrados en el aderezo y la hechura de alhajas menos llamativas, a diferencia de lo que había sucedido un siglo antes, cuando se ejecutaron las grandes cruces parroquiales y custodias por casi todos los templos del reino. Uno de los principales fue José Jiménez de Cisneros, cabeza de la famosa estirpe de plateros, quien debió de tener unas buenas relaciones con las parroquias del norte del reino, pues para ellas aparece haciendo diversos trabajos, como un incensario con su naveta y cuchara por mil cuarenta y ocho reales para la parroquia de Santa María de Chinchilla[1171]; una caja para el viático destinada a la iglesia de la pequeña localidad de Higueruela; una lámpara para la parroquia de la Asunción de Tobarra, que se estaba haciendo en su taller en el momento en el que falleció, y otra más para la de Santa Florentina de La Palma[1172]. Sus hijos, José y Andrés, fueron los continuadores de esta saga familiar que, como ya se ha visto, tuvo un gran suceso tanto en Murcia como en Lorca, hasta donde llegaron algunas de sus obras, con importantes creaciones y relaciones artísticas con el mismo Salzillo, quien dio las trazas de la famosa custodia que hizo el hermano mayor, José, para la parroquia de San Miguel. Esta estrecha vinculación entre el escultor y la platería tuvo a través de Andrés dos nuevas muestras, cuando en 1741 contrató sendas cruces de plata con los sacerdotes de las parroquias de San Andrés de Alcalá del Júcar y la de Nuestra Señora de la Natividad de Alborea, para cuyas hechuras

[1169] Todas estas noticias están recogidas en; J. CÁNOVAS MULERO, *El templo parroquial de Santiago el Mayor. Estudio histórico-artístico*. Totana, 1997, pp. 186-187.
[1170] R. MONTES BERNÁRDEZ (coord.), *Historia de la Iglesia de Santiago Apóstol*… ob. cit., pp. 143-147
[1171] A. SANTAMARIA CONDE y L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla: estudio histórico-artístico*. Albacete, 1981, p. 159.
[1172] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 170.

se le proporcionó un diseño, en el cual se incluían los modelos realizados por Salzillo para las efigies de los crucificados y los de los titulares de cada templo. El resto de condiciones del contrato quedaron fijadas en colocar unos remates de bronce sobredorado, que el peso de cada una fuera de ciento treinta onzas y que los honorarios fueran veinte reales por cada onza de peso y catorce por cada onza manufacturada[1173]. Otra cruz hizo también para la parroquia de San Francisco Javier de la localidad costera de San Javier, que aún dentro de los limites de la ciudad de Murcia, quedaba bastante lejos de ésta, de hecho, un aislamiento que propició que fuera una iglesia pobre desde su fundación en 1699, dado que había sido una ermita bajo la jurisdicción de la parroquia de Torre Pacheco. Ante esta realidad, e incluso en fechas tan avanzadas, como en 1783, el templo fue beneficiado por parte del cabildo catedralicio con algunos ornamentos, entre ellos el de un rico terno rojo del siglo XVII[1174]. Por tanto, nada hace pensar que la realidad de los objetos de plata fuera mejor, lo que debió de motivar al párroco para demandar la hechura de una cruz, un incensario y una naveta al platero Andrés Jiménez de Cisneros, con el fin de mejorar el ajuar de la iglesia[1175]. Si bien, ya contaba la parroquia con una custodia, pues Bernabé García-Taybilla y Ruiz, se ocupó en 1715 de dorarla, y más adelante, hacia finales de siglo, se sumó a esta colección una cruz de madera con remates rococós, las efigies de Cristo Crucificado y la Virgen y otros elementos relativos a la Pasión en plata, en los que se advierte la marca SAURA, que debe responder a la del platero murciano José Saura, cuya padre era de San Javier.

Otros artífices que tuvieron cierta presencia en las parroquias del reino durante este tiempo fueron el ya mencionado Martínez-Galarreta, quien también hizo una lámpara y una caja para el viático destinadas a la parroquia de San Pedro de Alcantarilla; Antonio Jiménez de Cisneros, autor de varios trabajos para las parroquias de la Asunción de Férez y de San Andrés de Alcalá del Júcar[1176]; José Cutillas, autor de un copón para la parroquia

[1173] A.H.P.M. Not. 3893, ff. 99r a 100v. Este documento también ha sido publicado en: VV.AA., *Francisco Salzillo: Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia, Vol. I, 2006, pp. 74-77.
[1174] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia…* ob. cit., pp. 230-232.
[1175] J. INIESTA MAGÁN, *San Javier a través de sus documentos históricos*. San Javier, 1995, p. 278.
[1176] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Férez, 1667-1793, Sig. Fer. 28, Cuenta de 20 de mayo de 1740, s.f. y Lirbo de fábrica de la parroquia de San Andrés Apóstol de Alcalá del Júcar, Sig. Alc. 51, Cuentas de 1740 a 1742, s.f.

de San Andrés de Carcelen[1177]; Marcos Mariscotti, encargado de dorar varios vasos y patenas, además de hacer un cáliz para la parroquia de Nuestra Señora de la Esperanza de Peñas de San Pedro[1178], mismo templo para el que contemporáneamente estaba trabajando Enrique Picard, quien entre 1687 y 1692 hizo un cáliz con su patena, unas lámparas, unos candeleros y un farol para el trono de la custodia[1179], o la de San Onofre de Alguazas, que en 1713 le pagó casi tres mil reales por hacer cuatro candeleros grandes, una custodia y un incensario con su naveta. En ese mismo año también hizo para el templo un hisopo Juan Rubio[1180]. De esta manera, parece que Picard tuvo un mayor éxito fuera de sus ocupaciones al frente de la platería catedralicia, ya que durante las tres décadas de las que fue responsable del cargo de maestro platero apenas se enfrentó a grandes proyectos en el principal templo de la diócesis, a excepción de las lámparas del altar mayor que hizo junto a su yerno y discípulo, el oriolano José Grao. Éste, que también ostentó el cargo catedralicio tras la muerte de Picard, fue igualmente reclamado por otros templos alejados de la capital, caso de la parroquia de San Pablo de Abarán, donde hizo una custodia y un vaso de plata en la década de los treinta, tiempo durante el cual también hizo una custodia para la parroquia de la Asunción de Lezuza, una población perteneciente a la archidiócesis de Toledo, que constituye un importante hito de la platería murciana al sobresalir ésta más allá de los confines del Reino de Murcia, dando comienzo así a una etapa esplendorosa que abarcaría el resto del siglo XVIII[1181].

La custodia de Lezuza adquiere su trascendencia para el arte de la platería en Murcia por dos cuestiones. En primer lugar, por su inclusión en el importante repertorio suntuario de su parroquia, conformado en cuanto a platería se refiere de manera extraordinaria durante los siglos XVI y XVII con la recepción de piezas procedentes de los principales obrados de Castilla, como Toledo y la próxima villa de Alcaraz, a los que se sumó en el XVIII la Corte y Murcia, que constituía así un foco de referencia en el panorama artístico

[1177] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Carcelen, 1687-1783, Sig. Car. 21, Cuentas de la Visita de 1742, f. 29r.
[1178] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Peñas de San Pedro, 1677-1717, Cuentas de 6 de noviembre de 1687, s.f.
[1179] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral…" ob. cit., p. 438 y A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Peñas de San Pedro, 1677-1717, Cuentas de 6 de noviembre de 1687, s.f.
[1180] Ibídem, pp. 226 y 235.
[1181] No obstante, es cierto que algunos años antes, José Jiménez de Cisneros ya había estado trabajando para la parroquia de Santa Justa y Rufina de Orihuela.

más allá de sus límites[1182]. En efecto, en la ciudad del Segura se concertó con el artífice en 1733 la hechura del ostensorio por medio de Manuel Ortega y Rafael Guerrero, este último racionero de la catedral, lo que hace pensar que pudiera tener algún vinculo familiar con la villa albaceteña y por ello acudiera, dada la cercanía, al maestro platero catedralicio para tan importante encargo, que solo podía estar a la altura de un maestro de prestigio y reconocimiento, como el que ocupa el puesto de platero de la catedral[1183]. La misma se ajustó con el platero en cuatro mil trescientos treinta y seis reales, después de haber entregado algunas piezas de plata vieja[1184]. En segundo lugar, la relevancia de esta obra está ligada a la renovación artística que con ésta se introdujo en la platería murciana. En efecto, junto a las obras valencianas que por entonces estaban llegando a la catedral, José Grao supo asimilar los nuevos repertorios estéticos, y a diferencia de la producción de su mentor y de otros plateros aún con claras tendencias seiscentistas como el primero de los Jiménez de Cisneros, introdujo un estilo renovado, adelantando lo rococó, que con el tiempo devendría muy particular de la platería murciana. José Grao, por tanto, abandonó lo arcaizante para adentrarse en unas formas más italianas, procedentes a su vez de lo valenciano, que tanto peso tuvo en la platería murciana del Setecientos, eso así, con su propia reinterpretación. En esta custodia ya hay un claro triunfo de la curva y contracurva, de los perfiles sinuosos, del astil configurado con esos módulos bulbosos y ajarronados, en cuyo nudo aparecen esas asas tan significativas de la platería murciana y que estaban presentes en otras custodias del momento, pero en el caso de Lezuza con una nueva apariencia vegetalizada. También sería muy novedosa la solución adoptada para el sol, donde se intercalan los haces de rayos con tornapuntas calados rematados en estrellas, y el entramado en torno al viril de racimos de uva y hojas de parra. Sin olvidar el hecho de que el sol se asienta sobre una esculturilla del cordero, introduciendo así una pequeña figura al final del astil que acabaría en soluciones más ambiciosas.

A partir de entonces, una vez que las parroquias habían recuperado cierta holgura económica tras las actuaciones arquitectónicas impulsadas por el cardenal Belluga, comenzó una nueva renovación de los ajuares litúrgicos, de la que dan buena cuenta

[1182] L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Platería en la provincia de Albacete. Custodias (siglos XVI-XVIII)". *Boletín Cultural Albacete* (1983), pp. 16-17.
[1183] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 147.
[1184] Para el estudio de la colección de arte suntuario de este templo, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Un repertorio suntuario de singular interés…" ob. cit., pp. 135-139.

algunos de los inventarios parroquiales de estas décadas, como el de la parroquia de Santo Domingo de Mula, confeccionado en 1768 siguiendo las indicaciones del visitador del obispado, Ignacio Echenique, y en cuya relación de piezas de plata aparecen, entre otras, la cruz de plata sobredorada de Cordero, una custodia, un viril al que se le adaptaba el pie de un cáliz y así tenía función de ostensorio para las procesiones de minerva, seis cálices, de ellos cuatro de plata, varias patenas y copones, de los cuales el de la comunión se hizo más grande con el pie de un cáliz antiguo, incensarios, navetas, crismeras… y tres lámparas[1185]. El cambio fue especialmente llamativo en el caso de las custodias, dado que el resto de objetos ya se habían repuesto en cierto modo en las primeras décadas del siglo, mientras que las custodias, al ser empresas más costosas, no se había acometido todavía su renovación. Además, los cambios introducidos por José Grao, debieron de animar al clero a modernizar sus viejos ostensorios conforme a las últimas tendencias. Por consiguiente, muchos fueron los plateros que concertaron custodias por todo el reino desde la década de los treinta hasta bien entrado el siglo XIX. El propio hijo de José Grao, Antonio Grao -quien al igual que el padre prosiguió en la catedral y disfrutó de la atención y la consideración de la sociedad, pues él encarnó esa segunda generación de grandes plateros murcianos que afianzaron los aprendizajes y modelos previos desarrollándolos con mayor éxito- llevó acabo varios ostensorios, como el de la parroquia de San Pedro de Alcantarilla, confeccionado en 1756 con el fin de renovar la vieja custodia[1186]. En esta pieza desplegó un exuberante ornato formado por veneras, cabezas de querubines y los atributos de San Pedro en la base, potenciando el astil con un esbelto pedestal sobre el que se asienta un jarrón propiamente dicho, con las asas características de las que salen espigas y racimos de uvas. Más original fue la forma con la que resolvió el sol, con un gran cerco de ráfagas a dos niveles, con las más sobresalientes rematadas en estrellas. Contemporáneamente a los Grao estaban trabajando los hermanos Martínez-Galarreta, Nicolás y Melchor. Este último fue el autor de uno de los mejores ejemplos de estas primeras custodias tan llamativas y transcendentales para el desarrollo de la platería murciana durante los siguientes años. Se trata de la famosa Custodia de las Campanillas de la parroquia de la Asunción de Moratalla, donde se impone ese carácter dieciochesco en la platería adelantado por José Grao en la custodia de Lezuza, repitiendo las

[1185] El inventario de 1768 está íntegramente recogido en J. GONZÁLEZ CASTAÑO y M. MUÑÓZ CLARES, La Iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula (Murcia). Mula, 2000, pp. 89-90.
[1186] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 150.

características de la misma, con ese sol que alterna ráfagas de rayos y tornapuntas estrellados, o la superposición de módulos bulbosos, con el predominio del nudo con asas a modo de jarrón, sobre las que aparecen dos pequeñas figuras de ángeles, que recuerdan a los ostensorios góticos en su disposición, aunque ahora con un mayor dinamismo, y que portan ramos de vides y espigas y unas campanillas, que sumadas a otras que cuelgan de las asas y del nudo, dan el nombre a la obra. El resto de la pieza cuenta con una prolija ornamentación barroca a base de ricos follajes y cabezas de querubines, que dejadas en plata en su color, al igual que las esculturillas, sobre el sobredorado del resto de la obra, generan aún un mayor efectismo. En definitiva, la custodia de Melchor Martínez-Galarreta, de 1742, representa la asimilación y difusión de unos nuevos esquemas, conforme había fijado José Grao[1187]. La custodia fue partícipe de las numerosas iniciativas artísticas que inició el párroco Juan Basilio López de Ángulo y Nieto, que poco antes de la recepción de la misma había construido la nueva sacristía, donde reuniría uno de los conjuntos más eminentes entre las parroquias del reino, pues ya contaba la iglesia con una cruz de Alonso Cordero, e incluso, más tarde, se sumó un nuevo ostensorio de Nicolás Esbrí García, curiosamente yerno, y quizás discípulo, de Melchor Martínez-Galarreta. De este modo se alcanzó la típica custodia murciana que tanto repercusión tuvo en las parroquias de la diócesis, predominando en ella el significativo nudo de jarrón, que aún continuó vigente en las postrimerías del siglo XVIII, como demuestra la custodia que Pedro Ruiz Funes hizo para la parroquia de San Miguel de Mula, donde sí que varió el ornato de la pieza, recurriendo a las guirnaldas y la palmeta. También modificó la base, con una planta mixtilínea con los predominantes cajeamientos del momento, en cuyos espacios interiores se ubican los motivos iconográficos[1188].

La segunda mitad del siglo XVIII representa una verdadera culminación. En realidad, los plateros tuvieron entonces una intensa actividad dado que la demanda de platería alcanzó tales proporciones entonces que fueron muchos los maestros presentes en Murcia y en otras localidades del reino, caso de Diego Pascual Obradón, platero de Yecla que se dedicó a cubrir las necesidades de las localidades cercanas, como la de

[1187] La importancia de la misma ha merecido la atención de numerosos investigadores, para la aportación más actualiza, véase: J. RIVAS CARMONA, "Custodia de las Campanillas", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 357.
[1188] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 164.

Alpera, para cuya parroquia de Santa Marina ejecutó una nueva custodia que costó ocho mil ochocientos reales, que se sufragaron con la ayuda de la Cofradía del Rosario y con la venta de la plata vieja[1189]. A pesar de ello, la sociedad murciana siempre tendió a acudir a aquellos maestros que gozaban de una mayor reconocimiento, el cual siempre venía dado por los cargos que ostentaban tanto en el gremio como en los nombramientos de la ciudad y de la catedral. De modo que no es de extrañar que Miguel Morote Fernández y Rafael Proens estuvieran también en esa terna de grandes plateros murcianos de la segunda mitad del Setecientos. El primero fue solicitado por varias parroquias, entre ellas las de Nuestra Señora del Rosario de Santomera, donde hizo unas crismeras, la de San Juan Bautista del Bonete, con un platillo y unas vinajeras[1190], la de San Pedro de Alcantarilla, para la que fabricó dos lámparas, o para la de Santa María de Chinchilla, que acudió a él para la confección de diversas piezas, como una urna de plata para el monumento de Jueves Santo, por el que al menos se le dieron catorce mil reales. Desde entonces este Morote formó parte de los artistas que trabajaron para la parroquia, ya que los mandatos referentes al estado de las alhajas y sus necesidades del visitador del año de 1769, fueron todos encargados a este platero, en parte, también por la estima que el obispo tenía de él, tal y como se precisa en el mandato. De modo que, impuesto o no, Morote debió de hacer -o al menos así quedó ordenado- algunas lámparas por haber solo una pequeña y vieja, fundir los seis candeleros y hacerlos de nuevo, dorar las vinajeras, ampliando también sus pies para hacerlas más seguras, poner un crucificado dorado a la cruz de cristal del altar mayor, y realizar dos atriles, dos bandejas y dos campanillas, todo ellos para el mayor boato y lucimiento de la ceremonia. De todo ello solo se tiene certeza del cristo de la cruz de cristal[1191]. La labor de Morote en Chinchilla fue acompañada por la de otros plateros, como Diego Hermosa, maestro itinerante entre Chinchilla, Almansa y Cartagena, quien recibió el encargo de hacer una cruz y unos candeleros, para la hechura de la cruz recibió la vieja de setenta y tres onzas de plata, otras veinte más de plata quemada y más de cuatrocientos reales[1192]. Otro de esos plateros predominantes fue Rafael Proens, yerno de José Grao, de quien pudo ser discípulo, y suegro de Zaradatti,

[1189] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Alpera, 1757-1854, Cuentas de 1802-1826, s.f.
[1190] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Bonete, 1676-1778, Sig. Boe. 31, Cuentas de 1753, f. 151v.
[1191] A. SANTAMARIA CONDE y L. G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*… ob. cit., pp. 161-163.
[1192] Ibídem, pp. 163-164.

además de maestro platero del templo catedralicio, o lo que es lo mismo, un artista muy vinculado a gremio y sus individuos, con buenas relaciones entre el clero que le hicieron destacar más allá de Murcia y Lorca, como por ejemplo en Villena. Para esta localidad contrató en 1770 la obra de seis candeleros de cien onzas de plata cada uno, destinados a la iglesia arciprestal de Santiago, a razón de siete reales por onza trabajada. Piezas que entregó en apenas dos meses, lo que evidencia la celeridad y reputación de Proens y su taller, por lo que tres años después el fabriquero de la parroquia de Santa María, también de Villena, se desplazó a Murcia para concertar con Proens el diseño y ejecución de una cruz procesional de plata maciza, entregándosele ciento dieciocho onzas y mil ciento cuarenta y cuatro reales por su trabajo[1193].

Hacia el último cuarto se alcanzó una plenitud que sobre todo se manifestó en un tipo muy especial de custodia, con la inclusión de la figura en el astil. Es cierto que ya con anterioridad ésta había hecho su acto de presencia en Murcia con diferentes ejemplos, caso de la que José Jiménez de Cisneros había hecho para la parroquia de San Miguel de Murcia, u otras que desde otros obradores habían llegado a la ciudad. No obstante, fue en estos momentos cuando esta tipología alcanzó su mayor apogeo y una mayor difusión por todo el reino, en gran medida, gracias a la actividad del reconocido platero Carlo Zaradatti, que obviamente fue llamado por algunas parroquias, como la de la Asunción de Molina de Segura y la de la Purísima de Fortuna para las que llevó a cabo dos custodias con las que la platería murciana logró su máximo esplendor, a las que hay que sumar otra, perdida, que hizo para la parroquia de San Roque de Alumbres[1194].

La iglesia de Molina de Segura se embarcó entre 1746 y 1770 en la construcción de un nuevo templo que se adaptara a las necesidades reales, creando un mayor espacio y un lugar adecuado alejado de la ruina y el deterioro del anterior. Lógicamente, en el transcurso de estos años los caudales fueron íntegramente destinados a estos trabajos, quedando la platería relegada a un segundo plano, que si bien, a tenor de un inventario previo al inicio de las obras, contaba con un repertorio bien completo, formado, entre otras piezas, por dos cruces, varios cálices y copones, lámparas y otras alhajas, además

[1193] J. B. VILAR RAMÍREZ y J. INIESTA MAGÁN, "Una cruz procesional y seis candeleros de plata del orfebre Rafael Proens para Villena en 1770-1773". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 455-459.
[1194] I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana…" ob. cit., pp. 97-111.

de una custodia grande. Por tanto, la parroquia contaba con un ajuar pertinente y acorde con las necesidades cultuales, pero, tras las construcción del nuevo templo, había quedado estéticamente desfasado, no hay que olvidar que la mayoría del mismo pertenecía al siglo anterior, como las cruces. Por este motivo, la fábrica parroquial comenzó inmediatamente con la dotación mobiliar del templo, con el nuevo retablo de 1785, y la renovación del ajuar, y de su pieza principal, la custodia, que centró la atención de la parroquia, a pesar de que el propio concejo de la villa alertó en 1787 de la delicada situación de las cuentas del templo, debido a las obras y a la inversión en nuevos objetos forzosamente necesarios para el culto divino[1195]. Para la hechura de la nueva custodia se acudió al mencionado Zaradatti, quien nada más llegar a Murcia se hizo con la primacía de la platería local, arriesgándose con composiciones tales como la de Molina de Segura, donde sobre un basamento cuadrangular dispuso un asiento de nubes para las esculturas de la Esperanza y la Caridad, ambas con sus atributos, y entre ellas una bola del mundo con pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento grabados en él, esfera que sirve de asiento a otra escultura, en este caso la Fe, que se arrodilla sobre unas nubes y lleva una cruz en su mano derecha, al tiempo que recoge la izquierda sobre su pecho. Sobre ella, saliendo de su espalda, emerge un gran rayo que sostiene el viril, cercado por un circulo de nubes y cabezas de querubines y unas ráfagas de rayos que se completan con unas vides y espigas en la parte inferior y la correspondiente cruz en la superior[1196]. En definitiva, se trata de una exuberante pieza, realizada en 1792, con cuyo esquema Zaradatti obtuvo el reconocimiento y la atención de sus contemporáneos, hasta el punto de que repitió el mismo esquema para el Convento de las Anas de Murcia. Con todo ese aparato de figuras, la composición de la custodia se asemeja a un paso procesional en miniatura, con la imaginería formando un triángulo, en el que la figura principal, la Fe, se sitúa en el astil, mientras que las otras dos se colocan en los laterales. De este modo se trasmite un mensaje que pone de manifiesto como las virtudes teologales se relacionan con la Eucaristía, destacando la Fe como única forma de comprender el misterio eucarístico, por ello se ubica en una posición central y como pedestal del viril. Esa concepción la trasladó de

[1195] J. D. HERNÁNDEZ MIÑANO, *La Iglesia de la Asunción de Molina de Segura*. Molina de Segura, 2015, p. 216.

[1196] Acerca de esta custodia existe un detallado estudio, véase: J. D. HERNÁNDEZ MIÑANO, *La custodia procesional de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura: la obra magna de Carlos Zaradatti*. Molina de Segura, 2012.

forma menos aparatosa y ya dentro de una línea más murciana a la custodia de la parroquia de la Purísima de Fortuna, donde la única escultura que se mantienen es la de la Fe en el astil, en la que Zaradatti dejó patente su categoría artística en el tratamiento escultórico de la misma, dejando en esta ocasión una base de planta mixtilínea con marcados cajeamientos para motivos iconográficos y una cabezas de querubines en los flancos, conforme al estilo propio de la platería murciana que él, junto a los Funes y otros plateros del momento, acabó definiendo. En ambas piezas Zaradatti puso de manifiesto el triunfalismo religioso, siguiendo unos modelos italianos que ponían su acento en el triunfo de la Eucaristía, aunque, a diferencia de éstos la Fe era sustituida por un ángel, como tiene en uno de los precedentes más cercanos, el de Bernardo de Quinza en Játiva. A su vez, el platero italiano estaba en la órbita de la Iglesia ilustrada, con unas creaciones que apuntaban ya a lo neoclásico -véase la labor geométrica que impuso en los zócalos de las bases de muchas de sus piezas-, a pesar de la aparatosidad de las piezas y de la presencia de elementos barrocos, como esas espigas y vides que dispuso en el sol, y que debió de ver en la Custodia de las Espigas que Ramón Bergón hizo en 1786 para la Catedral de Murcia[1197]. Pero por encima de todas las custodias de Zaradatti, específicamente la de Molina de Segura, van más allá de los modelos usuales, incluso de los más originales con figura en el astil, pues la escenografía con varias figuras ofrece una solución particularmente novedosa, que distingue la platería murciana de entonces.

Contemporáneamente a Zaradatti, otro platero destacado, el fiel contraste Antonio Gozalbo, adoptó también la solución de figura en el astil para la custodia que hizo para la parroquia de San Lázaro de Alhama, la cual se insertó en un ambicioso programa artístico que envolvió a todo el templo en los compases finales del siglo XVIII. Una renovación general de la iglesia iniciada con el nuevo retablo de Francisco Ganga y las esculturas de Roque López, a lo que le siguió la nueva sacristía, el camarín y la capilla de la Comunión, actuaciones en las que estuvo muy presente Lorenzo Alonso, controlando que los nuevos espacios se hicieran conforme a las líneas más academicistas del momento, frente a la tradición más barroco que se impuso en el caso del retablo[1198]. En fin, en este contexto de

[1197] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra…" ob. cit., pp. 206-207.
[1198] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las obras neoclásicas de la parroquia de San Lázaro de Alhama". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 329-336 y M. C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la* antigua… ob. cit., pp. 455-458.

renovación estética del templo, en el que participaron importantes artistas, hay que fijar la llegada de Antonio Gozalbo. Nuevamente, la imagen de la Fe protagoniza la pieza, potenciando esa idea de la iglesia reformista de la Ilustración que evoca a la Fe como soporte del misterio eucarístico, todo muy en línea con esas actuaciones neoclásicas del templo. De hecho, la novedad también radica en el hecho de que la escultura se eleva sobre una columna, soporte que en la nueva sacristía había adquirido un papel primordial, poniéndose en relación tanto el ostensorio como la sacristía como si de una única obra se tratase. Igualmente, la base no cuenta con los típicos cajeamientos, sino que aparece lisa, solo decorada con unos medallones con motivos iconográficos y unas guirnaldas en la parte superior, guirnalda que también se repite en el módulo que actúa como capitel de la columna, y que, enmarcado por unas volutas, parece una derivación simple del nudo de jarrón[1199]. Junto a la custodia Gozalbo, hizo un cáliz en el que volvió a hacer uso de la columna como astil, poniendo así esta nueva obra en relación con el ostensorio y a su vez con el resto del templo. El cáliz cuenta además con una base escalonada bastante elevada, que junto a la columna y ese capitel bulboso, confieren a la pieza una estilización y un aspecto totalmente opuesto a la tradición murciana, de modo que se puede afirmar que Gozalbo fue el platero que renovó la platería local, en sintonía con el neoclasicismo imperante en el resto del país. Ambas piezas llevan la marca de fiel contraste, G en escudete con la cifra 86 debajo, que corresponde al propio Gozalbo, y una a AG entrelazadas, en ocasiones vinculada a Antonio Grao; quien en realidad usa su apellido completo, además, el avanzado estilo de las piezas y la fecha hace pensar obviamente en Gozalbo, quien si está documentado en las cuentas de fábrica de la parroquia de Alhama de 1800, en una carta que el propio Gozalbo envió al párroco advirtiendo que un familiar de su esposa pasaría por Alhama para cobrar los setecientos setenta y siete reales que se le debían de unos candeleros de plata[1200]. No hay duda de que fueron unos intensos años para la parroquia, y en concreto para su colección de platería, de cuyo mantenimiento se ocuparían después Juan Esbrí y José Esbrí Ruiz-Funes, el primero blanqueando un incensario y añadiéndole unas cadenas y, el segundo, componiendo dos cálices[1201].

[1199] Para un estudio detallado de esta custodia, véase: I. J. GARCÍA ZAPATA, "El platero Antonio Gozalbo Llaudens..." ob. cit., pp. 187-202.
[1200] A.P.S.L.A. Libro de Fábrica de 1799-1819, cuentas 1800, s.f.
[1201] A.P.S.L.A. Libro de Fábrica de 1799-1819, cuentas 1806 y 1807, s.f.

A Gozalbo también se le relaciona con la custodia de la parroquia de la Asunción de Yeste[1202]. En su astil aparecen las figuras de la Esperanza y la Fe, cuya disposición del brazo para sostener el viril es tan semejante a la de Alhama, que a pesar de no contar con marcas, lo cual es normal al estar hecha en bronce dorado, podría atribuirse al citado platero. De esta manera, durante el siglo XVIII, pero muy especialmente a finales del mismo, la escultura se hizo muy presente en la platería, llegando a ostentar un papel transcendental para la transmisión de un nuevo lenguaje conforme a la nueva realidad de la iglesia ilustrada, al tiempo que evidenciaba las influencias de plateros italianos y valencianos sobre la platería murciana, en particular sobre esta tipología de custodias con figura en el astil, que en el sureste peninsular contaron con una especial producción[1203]. El triunfo de la escultura en la platería queda también perfectamente reflejado en otra custodia conservada en la parroquia de Santiago de Jumilla, pero aquí en un sentido más barroco. Se trata de una aparatosa pieza dieciochesca en el que hay que señalar esos leones recostados a modo de patas de asiento para la base, sobre la que se encuentran otras esculturas de las virtudes, y ya en el nudo dos ángeles portando las espigas. Este ostensorio, de 1771 y de extraordinarias dimensiones, ha sido atribuido a Fabio y Antonio Benedetti, plateros madrileños de procedencia italiana, quienes pudieron contar con el diseño de Juan de Gea, por entonces ocupado en la culminación de la torre de la Catedral de Murcia y del palacio episcopal[1204]. No obstante, la pieza es claramente deudora de los modelos italianos, de los que seguro que los Benedetti eran buenos conocedores[1205].

Zaradatti, Gozalbo y Pedro Ruiz Funes fueron, por sus relevantes creaciones, tres de los plateros más significativos del cambio de centuria, de hecho, sobre los dos últimos, junto a Manuel Sánchez, fueron los encargados de renovar la platería de la parroquia de

[1202] Esta parroquia contaba con una custodia anterior realizada por el platero Juan de Villegas en 1641, véase: A.H.D.A. Cuentas de la iglesia parroquial de Yeste, 1641-1649, Cuentas de 4 de julio de 1641, s.f.
[1203] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración…" ob. cit., pp. 399-420; M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Giacomo Laurentiani y sus 'Opere per argentieri et altri'", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 59-76 y M. C. de la PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España", ", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 403-425.
[1204] F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla (Murcia): espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (II)". *Archivo de arte valenciano* nº 91 (2010), p. 164.
[1205] I. J. GARCÍA ZAPATA, "Los dibujos de platería y su materialización: la definición de una tipología singular", en M. MANCINI y A. PASCUAL CHENEL (Coords.), *Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsburgica*. Madrid, 2019, pp. 283-286.

San Juan de Albacete, con la limpieza de sus alhajas y la hechura de dos incensarios, una naveta, dos cálices, un portaviático, unas crismeras, un hisopo y una custodia, ésta de Funes, por valor de dos mil cien reales[1206]. La obra de Zaradatti también alcanzó la zona norte del reino, de hecho, posiblemente la última pieza hecha por el maestro italiano antes de su muerte sería un copón de veintiséis onzas para la parroquia de Santa María de Ayna, trabajo que hizo en 1811 por casi mil reales[1207].

Al igual que las parroquias de Murcia, Lorca y Carava, las situadas en otros puntos de la diócesis también recibieron piezas procedentes de otros obradores de fuera del reino en este esplendoroso siglo XVIII, caso del cáliz valenciano atribuido a Gaspar Lleó de la parroquia de Santiago de Lorquí, de la custodia de Santiago de Jumilla, llegada desde Madrid, y de los numerosos cálices cordobeses que se pueden encontrar en estos templos con mucha facilidad, aunque esta aportación foránea en nada quita valor al verdadero protagonismo de la platería murciana y a su peso en los ajuares parroquiales. La obra de fuera continuó llegando en el siglo XIX, en otras razones para surtir a las parroquias tras las perdidas a las que se vieron sometidas en varios momentos del siglo XIX, como con la Guerra de la Independencia, a pesar de que por parte del obispado se intentaron poner a salvo las alhajas, como demuestra el pago del fabriquero de la parroquia de San Lázaro de Alhama a un carretero por transportar la plata del templo en 1809 a Murcia según lo dispuesto por el prelado de la diócesis[1208]. A los pocos meses, las tropas francesas hacían su entrada a la villa, saqueando los graneros municipales y eclesiásticos, amenazando también el patrimonio artístico de la parroquia, como ya estaban haciendo en otras localidades cercanas[1209]. En la parroquia de San Juan de Albacete se ocultó toda la plata en 1808 para evitar el saqueo francés, robos que no se pudieron evitar durante las Guerras Carlistas y los acontecimientos de esta centuria[1210]. También en el siglo XX, la Guerra Civil y los saqueos en las parroquias volvieron a afectar a los tesoros parroquiales, que tan solo pudieron salvar aquellas piezas más destacadas que la junta provincial ordenó agrupar en Murcia para su salvaguarda.

[1206] A.H.D.A. Libro de fábrica de San Juan Bautista de Albacete, 1799-1851, Sig. Alb, 144, f. 44v y f. 96r.
[1207] A.H.D.A. Libro de fábrica de la parroquia de Ayna, 1773-1826, Cuentas de 1799-1805, s.f.
[1208] A.P.S.L.A. Libro de Fábrica de 1799-1819, cuentas 1809, s.f.
[1209] A.P.S.L.A. Libro de Fábrica de 1799-1819, ff. 159r y v.
[1210] L. G. GARCÍA-SAUCO BELENDEZ, *La Catedral de San Juan Bautista*… ob. cit., p. 70.

8. Los conventos y monasterios

Los conventos y monasterios de las diferentes órdenes establecidas en la diócesis de Cartagena también acumularon durante siglos importantes ajuares de platería, que constituyen, junto a los de los grandes templos y las parroquias, uno de los capítulos más interesantes, en correspondencia con la importancia de las casas religiosas establecidas, ya fueran masculinas o femeninas, y su elevado número, rondando el centenar en el siglo XVIII. Lógicamente, los iglesias de estos conventos y monasterios requirieron de aquellas piezas necesarias para el desarrollo del culto desde sus primeros asentamientos tras la Reconquista. Más aún, los numerosos encargos conocidos parecen advertir el interés de las órdenes religiosas por tales aspectos, lo que unido al número de sus establecimientos convirtieron a dichas órdenes en un promotor decisivo para el arte de la platería. Desafortunadamente, el análisis de estos ajuares conventuales resulta mucho más complicado que en los casos anteriores, tanto por la propia idiosincrasia de conventos y monasterios como por la terribles perdidas que han sufrido, como las desamortizaciones del siglo XIX o los asaltos, incendios y saqueos anteriores y durante la Guerra Civil. Por ello, se hace extremadamente difícil llevar a cabo una valoración de lo suntuario en los conventos y monasterios de la diócesis. Incluso no ayuda nada la ausencia de documentación de los archivos conventuales, si quiera de inventarios que permitan ofrecer una panorámica general. Todo esto se ve acentuado en el caso de la Edad Media, entre el siglo XIII y el XVI, a pesar de ser un tiempo de especial significación, cuando se establecieron en el Reino de Murcia las primeras órdenes, como los franciscanos, dominicos, mercedarios y agustinos, además de jerónimos, unas fundaciones alentadas por grupos muy importantes, como los propios monarcas castellanos, la nobleza local y los concejos. Cabe suponer, como ha sucedido en otros territorios, que estos grupos, junto a las propias órdenes religiosas, contribuyeran igualmente con la entrega de alhajas de plata para dotar a los conventos de los objetos necesarios para el culto. Pero la realidad muestra un panorama sin testimonio alguno de platería.

Esta situación se torna diferente en el siglo XVI, especialmente tras el Concilio de Trento, que como en el caso de otros templos y parroquias supuso un espaldarazo para el arte de la platería, así como por el mayor conocimiento existente sobre las nuevas fundaciones que se reprodujeron a partir de entonces. Nuevas órdenes y obras reformadas emanadas de la Contrarreforma, fruto de esa espiritualidad y mística del Quinientos, las

cuales se expandieron incluso más allá de las principales villas del reino, llegando hasta poblaciones más pequeñas. Fue fundamental el apoyo hacia estas órdenes por parte de unos fundadores, que actuaban como sustento económico, por ejemplo dando las tierras sobre las que se instalaban o importantes sumas de dinero. Ayuda que vino tanto de miembros civiles como eclesiásticos: la monarquía, grandes familias aristocráticas, el obispado y las autoridades municipales, en definitiva, diversos grupos que hicieron posible mediante sus donaciones la llegada de las distintas comunidades. Se establecía así una intensa relación de patronazgo entre los conventos y sus bienhechores y sucesores, lo que suponía la prolongación de esa ayuda para el cuidado y el mantenimiento tanto del convento como de su templo, donde en muchas ocasiones acabarían enterrándose los benefactores, lo que conllevaba una mayor implicación en el decoro y embellecimiento de la iglesia, con la consiguiente entrega de piezas suntuosas y alhajas para dotar la sacristía. Es el caso de la protección dada por la familia Vélez a los conventos franciscanos y que conllevó su nombramiento como patronos de la provincia carthaginensis, o el del obispo Esteban de Almeyda, como fundador del Colegio de la Compañía de Jesús de Murcia, cuyo patronato, junto a la inmensa labor arquitectónica, debió de abordar también la dotación mobiliar del templo. No menos representativo es el patronazgo de Juan José de Austria, hijo extramatrimonial de Felipe IV, quien aceptó en 1676 ser el patrono del Real Monasterio de la Encarnación de Mula, y como tal actuó al año siguiente con el envío de un amplio número de ornamentos y alhajas con las que conformar el ajuar de la nueva fundación de monjas franciscanas. La parte de plata estaba formada por un cáliz de plata sobredorada, dos copones también sobredorados, una arquillas de ébano con remates en plata con otro copón de plata para la reserva del Santísimo, una ampolleta, dos custodias medianas con reliquias de santos de la orden, una sacra, los cabos de una cruz que había sobre el sagrario, una custodia de veinte y dos libras de peso y tres coronas. Un nutrido conjunto de piezas a las que hay que sumar otros ornamentos textiles, y que en su conjunto dan buena cuenta de la munificencia que desde la realeza, pues Carlos II adquirió el derecho sobre el convento tras la muerte de Juan José de Austria, se practicó para con esta casa[1211]. Curiosamente, la custodia, una obra

[1211] Sobre el convento y su historia, véase: J. GOZÁLEZ CASTAÑO y M. MUÑOZ CLARES, *Historia del Real Monasterio de la Encarnación de religiosas clarisas de la ciudad de Mula (Murcia)*. Murcia, 1993. Para lo relativo a la dotación suntuaria del convento, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 156-158.

madrileña propia de los modelos cortesanos del momento, fue adquirida en 1680 por el obispo Francisco de Rojas y Borja, quien la regaló al Monasterio del Corpus Christi de Murcia, fruto de su patronato, para ornato de la capilla mayor, tal y como dejó inscrito en la leyenda, que junto a sus armas, hizo grabar en las placas añadidas al nudo[1212].

Frente a estas extraordinarias y excepcionales donaciones, la realidad fue muy diferente, ya que la mayor parte de la fundaciones conventuales realizadas en el Reino de Murcia se debieron a la élite local, cuyo patrocinio adquirió así particular protagonismo. Una idea de los recursos e iniciales ajuares litúrgicos con los que contaron estas fundaciones lo proporcionan algunos testimonios conservados, caso de la escritura de dotación y entrega de bienes que en 1615 hizo Luisa Fajardo Pinelo para la creación de un monasterio de monjas agustinas descalzas. Ciertamente constituye un documento fundamental para conocer el punto de partida de los bienes artísticos del monasterio, una relación de piezas en la que lo suntuario cobró un protagonismo mayor con la entrega de alhajas de oro y plata que debe advertirse como una importante muestra del patrocinio local en cuanto a los conventos murcianos. Entre los objetos entregados se encontraban una cruz de plata, un relicario de plata y numerosas joyas y alhajas menudas de oro, como un agnus dei de cristal guarnecido en oro, cruces de oro o botones de cristal guarnecidos en oro[1213]. Muy sustanciosa fue la dotación del presbítero Alejandro Peinado Bocio, quien en 1748 tomó la decisión de fundar un convento de religiosas carmelitas descalzas bajo el título de la Encarnación, ubicado en pleno corazón de la ciudad de Murcia. Ello fue posible gracias a la herencia que recibió de sus padres, Fulgencio Peinado, secretario del Concejo, y Antonia Bocio, y a que sus tres hermanos, todos ellos religiosos en Murcia y Cartagena, renunciaron a lo que les correspondía, por lo que toda la herencia fue en conjunto para el padre Alejandro, que dispuso las tierras y rentas suficientes para la citado fundación. Junto a ello, para la sacristía y servicio del altar dio cálices, candeleros, aguamanil y vinajeras, piezas habituales a las que añadió otras de gran valor, como un águila de oro con una cruz de esmeraldas en el pecho de más de dos onzas de peso y una rosa de oro con varios rubíes, que indicó era su voluntad que se pusiera en la custodia[1214]. También llegó a invertir sumas muy elevadas el fundador del Convento de la Inmaculada

[1212] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Ostensorio", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 235.
[1213] A.H.P.M. Not. 1741, ff. 550r a 551v.
[1214] A.H.P.M. Not. 2505, ff. 31r y v.

de franciscanas descalzas de Santa Clara de Cieza, Matías Marín-Blázquez, caballero de la Orden de Santiago, con la entrega en 1750 de ornamentos y alhajas para el nuevo ajuar litúrgico, alcanzando en la platería entregada, formada por dos cálices, dos copones, una custodia, varios platillos, vinajeras, campanilla, fuente, jarro, dos lámparas, un plato y una taza, más de ocho mil reales. Treinta años después, su hijo Lorenzo entregó dos fuentes, dos lámparas y una palangana procedentes de las Indias que había heredado de su padre[1215].

Junto a este tipo de patronato fundacional, también aportó piezas de plata a los conventos y monasterios otro tipo de relación, con aquellos vínculos que se establecieron entre el clero, familias nobles y determinados conventos y monasterios, adquiriendo a veces el derecho de patronato sobre la capilla mayor, u otras del templo, una fórmula que sirvió a muchas órdenes religiosas para lograr así el embellecimiento de sus templos, atendiendo la llamada de los conventos, como el de San Francisco de Murcia, que en 1580 alertaba de la imperiosidad necesidad de ornamentos[1216]. De este modo, muchas distinguidas familias de la nobleza murciana se ligaron a las diferentes comunidades existentes en su entorno, con el consiguiente compromiso de cuidar del ornato del templo, que si bien solía recaer sobre financiar el retablo o la reja, también alcanzó en ocasiones puntuales la entrega por parte de los benefactores de piezas suntuarias. Claramente, detrás de todo ello había una notoria intención de significarse dentro del entramado social, tal y como demuestran los reposteros de seda con sus armas que el deán de la catedral, Luis Pacheco de Arróniz, patrón del Convento de Santa Clara la Real, destinó a la capilla mayor del templo conventual. Junto a ellos dio también dos perlas de nácar guarnecidas en plata sobredorada[1217]. Lo mismo sucedió con la lámpara de plata que Miguel de Enciso hizo para el Convento de San Francisco de Murcia, en la que tenía que incluir cuatro escudos de armas de la familia Riquelme. En este sentido, numerosas fueron las piezas de plata recibidas en los conventos y monasterios de la diócesis a lo largo de los siglos. El propio Convento de San Francisco fue uno de los más agraciados por esta vía; por ejemplo, la viuda de Juan Cuadrado Mejías, dio para la capilla de su enterramiento dos

[1215] M. de la ROSA GONZÁLEZ, *El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cieza*. Murcia, 1992, pp. 245-249.
[1216] A.H.P.M. Not. 609, ff. 21v y 22r.
[1217] A.H.P.M. Not. 1737, ff. 756r y v.

candeleros de plata en 1573[1218]. También el otro gran convento de la orden, situado en Cartagena, recibió algunas obras, como una lámpara de plata que el regidor de la ciudad, Juan González de Sepúlveda, ordenó hacer para la capilla de la Inmaculada del referido templo conventual con la parte que le correspondió en 1610 tras capturar como capitán un navío de moro, precisando que en caso de quitarse o intentar venderse debería de pasar la lámpara al convento sito en Mazarrón[1219].

Uno de los monasterios que contó con una especial protección por parte del alto clero murciano fue el de la Madre de Dios de Murcia de religiosas justinianas, que desde su fundación por el deán Martín de Selva y Valera en 1490, gozó de una estrecha relación con el cabildo catedralicio, de hecho, el prelado Gonzalo Arias Navarro dispuso su enterramiento en su capilla mayor, legando al dicho monasterio todos sus bienes[1220]. Ante esto no sería extraño que las dos obras de Miguel de Vera conservadas en el monasterio se debieran a ese vínculo episcopal, coincidiendo con la inauguración de la nueva iglesia. La cruz de altar y el cáliz constituyen dos piezas significativas del siglo XVI y uno de los escasos testimonios de la platería de este momento conservado en la Región de Murcia, que además ilustran perfectamente una platería renacentista que aunaba aún un vocabulario tradicional con nuevas inventivas, características que Vera supo combinar perfectamente. La monumental cruz de altar cuenta con un pie romboidal de acusados perfiles cóncavos y convexos, semejantes a los de la cruz de altar de la Catedral de Murcia. Las esquinas de esta base fueron aprovechadas para incluir el programa iconográfico, claramente en relación con la espiritualidad del monasterio, con la presencia de San Jorge y el dragón, la Fe y la Justicia y Judith con la cabeza de Holofernes, todo ello completado con cabezas de querubines, que dan paso al arranque del vástago, formado por un gollete cilíndrico y una superposición de cuerpos decorados con pabellones colgantes, máscaras femeninas, cabezas de querubines y ornato vegetal, además de unas calaveras, situadas en unas arandelas de una moldura cóncava que sirve de asiento a la cruz latina. La cruz de brazos rectos, decorada con cabujones lisos, ovalados y ángeles, está rematada con medallones circulares en los que aparecen las imágenes de Dios Padre, la Virgen, la Magdalena y San Juan, junto al Crucificado, y en

[1218] A.H.P.M. Not. 600, ff. 346r y v.
[1219] A.H.P.M. Not. 1789, f. 291v.
[1220] F. CANDEL CRESPO, *Historia de un convento murciano: el de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975)*. Murcia, 1997.

la otra, presidida por una escultura de la Inmaculada de clara inspiración romana, los cuatro evangelistas. Las imágenes de San Jorge, la Virgen y la Magdalena, junto a cabezas femeninas y masculinos de yelmo emplumado, jarrones y guirnaldas, también se reproducen en los tondos del pie del cáliz, que es muy parecido al conservado en la parroquia de La Ñora. La ornamentación desaparece en el astil de nudo ovoide, para volver a aparecer en la subcopa a base de torsos monstruosos alados entre cintas y copas con flores[1221].

El Monasterio del Corpus Christi de las agustinas de Murcia fue otro de los predilectos de la sociedad murciana, recibiendo asimismo numerosas alhajas que ayudaron a conformar un rico ajuar, muchas de ellas dejadas por testamento, como el cáliz de plata con patena que el sacerdote de la parroquia de San Andrés, Matías Sánchez, entregó a las agustinas[1222].

La devoción a la Virgen de los Remedios sita en el Convento de la Merced de Murcia también despertó el interés de muchos murcianos, que durante décadas contribuyeron a su dotación, como Pedro Saorín Tarrano, quien donó una lámpara de plata de doscientos ducados, o el clérigo Antonio Tomás, que hizo lo propio con un frontal de hoja de plata, y Ana Contreras, que dejó varias joyas para la imagen[1223]. Una situación semejante se dio en el convento de la orden hospitalaria de San Juan de Dios de Murcia con la imagen de la Virgen del Buen Suceso, cuya devoción propició la llegada de numerosas alhajas, entre ellas la lámpara de plata que envió en 1636 Pedro Fernández de la Riguera, jurado y receptor de la Inquisición de Sevilla[1224]. Precisamente, esta casa murciana de la orden hospitalaria proporciona un buen ejemplo de lo que significo la platería conventual. Desde la llegada de la orden, que se produjo en 1616, había una clara presencia de obras de platería, que fue incrementándose, como da cuenta un inventario de 1747, que relaciona las siguientes piezas en la sacristía: cuatro cálices, un copón, un incensario, una naveta, unas vinajeras con su salvilla, una cruz procesional, un relicario de San Blas y otro de San Juan de Dios, este último de peso de dieciséis con cinco onzas y adornado con dos láminas, una con la representación del fundador de la orden y otro

[1221] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia…" ob. cit., pp. 444-447.
[1222] A.H.P.M. Not. 3675, f. 6r.
[1223] A.H.P.M. Not. 1584, ff. 185r a 186r, Not. 1589, ff. 119r a 120v y Not. 3987, f. 168r.
[1224] A.H.P.M. Not. 1297, ff. 482v a 484r.

del arcángel San Rafael, más cuatro lámparas, tres en la capilla mayor y otra en la del titular de la orden[1225]. Efectivamente, se trataba de un ajuar más que digno, aunque no sería nada en comparación con el estado que alcanzaría, o debió alcanzar, con la aportación que dio mediante su testamento en 1764 el racionero de la Catedral de Murcia José Marín y Lamas, patrocinador del templo dieciochesco, del retablo y de un amplio número de piezas de oro y plata, componiendo así un conjunto de gran artefacto para el culto permanente del Santísimo Sacramento[1226]. Una escenografía para la que en primer lugar aportó una espectacular custodia, a tenor de las descripciones conservadas, realizada en oro, plata y con numerosas piedras preciosas, formada por numerosas esculturas, prevaleciendo la de la Fe en el astil, uniéndose así a esos ejemplos de ostensorio con figura en el astil que tanto eco tendrían en la zona en las décadas siguientes. La pieza fue descrita con todo detalle en los sucesivos inventarios de alhajas realizados, en concreto, en 1787, aparece así: "Una custodia de oro su altura tres palmos menos dos dedos, su pie en forma de nube, en cuyo circulo se halla un letrero sacado a Zincel que dice: El Dor. Dn. Joseph Marin y Lamas Racionero de la Sta. Yglesia de Cartagena, puesto a los Pies de Christo Sacramentado la mando hacer año mil setecientos cinquenta y uno; sobre dicha nube tiene tres querubines de oro, con alas de plata y tres símbolos del Sacramento figurados uno el Becerro con una cedula de plata y una letra que dice: VITULUM PRO PECATO; otro un cordero, tambien con cedula de plata que dice: IN SAGUINE AGNI; y el otro un zierbo cuio cuerpo es una perla y lo restante de oro con dos rubies el uno en la frente con decula asi mismo de plata que dice: SICUD DOSIDERANT ZERBUS; y continua el adorno de dicho pie hasta otros quatro querubines inclusive que son tambien de oro con las alas de plata y diversos juguetillos, con distribución de quatrocientos y setenta diamantes de diversos tamaños; sobre dichos querubines fixa una figura del mundo de oro cuio zodiac adornan diez y siete diamantes; sobre dicho globo hay una figura de sierpe con una perla como una manzana en la voca y todo su cuerpo adornado con once diamantes, pisa a la sierpe y le sigue una figura de la fe, de oro con los ojos vendados, cercada su cintura con un lienzo de plata guarnecido con setenta diamantes; tiene en la mano dicha figura un Ancora con quatro cadenas de oro adornada con veinte

[1225] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las artes suntuarias y decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia", en *Fe, arte y pasión*. Murcia, 1997, p. 120.
[1226] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, 1976.

y dos diamantes; en el pecho un adorno con diez y siete rubies, y dos diamantes símbolo de la Caridad; la benda que cubre los ojos esta adornada con doze diamantes; sobre la cabeza de dicha figura hay un Arca simbolo de la del Testamento guarnecida con veinte y siete diamantes grandes; sobre dicha Arca hay una columnita de plata que en el frontespicio tiene un pelicano adornado con veinte y cinco diamantes y a la espalda otro pelicano de plata adornado también con treze diamantes, y asi mismo todo el viril de ellas es de oro, y en el primer circulo céntrico tiene quarenta y ocho diamantes, y en el segundo maior que tiene diez y seis rayos pequeños cada uno guarnecido con trece diamantes, que sumas todos quarenta y ocho, luego se le encuentran interpolados seis rayos con estrellas y setenta y ocho diamantes; tambien contiene dicho circulo ocho rayos con tres reflejos cada uno guarnecidos con doscientos y cinquenta y cinco diamantes sobre dichos rayos tiene ocho flores de oro con seis ojitas cada una y todas tienen de adorno ciento setenta y seis diamantes en medio de todos los dichos rayos tiene una cruz tambien de oro, adornada con treinta diamantes y en el reverso de dicho viril, en el circulo primero, tiene doce florecitas de plata con un diamante cada una y en el segundo de adorno quarenta y quatro diamantes, que suman todos los diamantes contenidos en dicha custodia de oro mil quatrocientos y ochenta y nueve y diez y nueve rubies; y una rosa por ultimo tambien para su adorno, con su capullo y dos ramos de hojas todo de oro puesta sobre una maceta de plata"[1227]. El detallado análisis del ostensorio no deja lugar a dudas acerca de su espectacularidad, debiendo de ser una de las obras más importantes de su tiempo, aunque la presencia de tantas esculturillas y, especialmente, del trabajo en oro y del engaste de pedrería, nada tiene que ver con lo murciano, sino que más bien apunta a una procedencia foránea, posiblemente valenciana, o incluso italiana, dado que los talleres locales no estaban capacitados para abordar un trabajo de esta magnitud.

Junto a la impresionante custodia, el racionero también legó en su testamento otras obras de platería para el templo conventual, destacando un frontal de plata y bronce, unas gradas, seis candeleros y dos ramos de flores, que junto a la custodia y al tabernáculo, también de plata, conformaban, en relación con las piedras polícromas del retablo, en base a las indicaciones del propio patrocinador, un presbiterio directamente vinculado con lo italiano, algo que no es de extrañar debido a la cultura y al gusto de Marín y Lamas,

[1227] A.H.P.M. Not. 3258, ff. 646r a 647v.

cuya formación intelectual y estética había tenido lugar en la corte pontifica[1228]. Otras alhajas menores también figuraron entre las dadivas del clérigo, como un cáliz con su patena, un ostiario, dos juegos de vinajeras y una campanilla[1229]. Por desgracia, de todo este conjunto de orfebrería, que sin duda hubiera sido uno de los más elocuentes de Murcia, nada ha llegado a la actualidad, incluso muchas de esas piezas ni siquiera llegaron a ocupar el lugar al que se destinaron entonces o por muy poco tiempo. En primer lugar porque la acuciante necesidad de fondos para acabar las obras arquitectónicas del nuevo templo hicieron que la comunidad solicitara a Miguel Palacio y Leceta, encargado de administrar la obra pía de Marín y Lamas, la venta de las piezas de plata, bronce y demás materiales que debían componer el frontal y las gradas del altar mayor. Otras salvillas, platos, jícaras, bacías, cajas, broches, hebillas, un anillo y hasta una chocolatera de plata, igualmente fruto del legado del racionero, fueron rifadas para conseguir más fondos para finalizar la empresa constructiva de la iglesia[1230]. Por otro lado, el tabernáculo fue robado en 1787, y la custodia, que al final fue la única pieza que lució en el templo durante algunos años, también corrió la misma suerte, ya que fue robada en 1812[1231].

Más allá de todas estas dadivas debidas al patronazgo de diferentes personajes, principalmente de la alta sociedad local, incluso también de algunas alhajas recibidas a través de la dote de las nuevas religiosas, los conventos y monasterios no se limitaron a depender de esta generosidad, y asimismo con sus propios medios encargaron a los maestros de platería diversas piezas con las que cubrir sus necesidades cultuales. En este sentido, desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta la crítica situación a la que se enfrentaron los conventos en el siglo XIX, como las desamortizaciones, son numerosas las piezas que encargaron. Por ejemplo, a finales del siglo XVI, a los trabajos realizados por Miguel de Vera para las justinianas de Murcia, posiblemente a expensas del obispo, hay que añadir la lámpara de plata que Francisco Ortiz ejecutó para el Convento de la

[1228] La presencia de José Marín y Lamas en Roma ha sido puesta de manifiesto por el profesor Pérez Sánchez, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las artes suntuarias y decorativas…" ob. cit., p. 121.
[1229] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios*… ob. cit. pp. 11-12.
[1230] A.H.P.M. Dip. 6261-3, f. 2r.
[1231] Sobre la labor general de patrocinio artístico del racionero José Marín y Lamas, véase: M. C. de la PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo*… ob. cit. En concreto para las alhajas de plata de la Iglesia de San Juan de Dios, pp. 104-106.

Merced[1232], y las piezas que Alonso Cordero llevó a cabo a finales de la centuria para el Convento de San Antonio de Murcia, que acudió en varias ocasiones al maestro para la hechura de una caldereta, un cáliz de doce onzas de peso y un Cristo Crucificado[1233]. Unos años antes, Cordero había realizado ya un cáliz y una cruz para los franciscanos de Caravaca de la Cruz, quienes le entregaron un cáliz viejo para aliviar los gastos de la empresa[1234].

Estos conventos, al igual que sucedió en el templo catedralicio y en las parroquias, comenzaron a partir de entonces a renovar su ajuar, de acuerdo a las nuevas necesidades que la reforma tridentina había impuesto. Así, desde entonces, y especialmente durante la primera mitad del siglo XVII, coincidiendo con el fin de las obras de los espacios destinados a las nuevas ordenes que llegaron a Murcia en el siglo XVI, o de la renovación o cambio de los viejos conventos, los encargos se generalizaron por toda la diócesis[1235]. Evidentemente, la capital del reino lideraba, por número de conventos y capacidad, la mayoría de estos encargos, en los que predominaron los nombres de Miguel de Enciso, Juan Bautista de Herrera y Francisco Riojano. Enciso fue sin duda el mayor proveedor de los conventos murcianos, llegando a confeccionar, al menos documentalmente, hasta cuatro cruces en apenas un par de años. La primera de ellas para los mercedarios, la cual sirvió de modelo para otra contratada a través de fray Baltasar de Figueroa para los mercedarios de Lorca, quienes le proporcionaron cien ducados de plata resultantes de otra cruz vieja[1236]. En efecto, había un deseo de renovación del ajuar litúrgico que coincidió con la puesta en funcionamiento de otros conventos que durante este periodo finalizaron sus obras, caso del Convento de San Blas de la orden trinitaria, quienes se trasladaron a las espaldas del Convento de la Merced, huyendo de las crecidas del rio Segura que asolaban su anterior ubicación[1237]. Así, en 1624 se estableció el patronazgo de la capilla mayor y un año después se le encargó a Enciso la hechura de una cruz de plata. Ésta, de diecisiete marcos de plata, debía de seguir la forma de la que antes ya había hecho para el Convento del Carmen de la misma ciudad, además se le especificó que por una parte

[1232] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 21.
[1233] A.H.P.M. Not. 585, ff. 278r y v y Not. 465, f. 393r.
[1234] A.H.P.M. Not. 7060, ff. 378v a 379v.
[1235] J. NADAL INIESTA, "Renovación de los centros espirituales en la Edad Moderna: Ermita y conventos de Murcia". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 273-284.
[1236] A.H.P.M. Not. 1580, ff. 357v a 358v.
[1237] J. NADAL INIESTA, *Arquitectura y manifestaciones artísticas*… ob. cit., pp. 253-254.

tenía que tener un festón con la cruz trinitaria con dos ángeles vaciados sosteniendo el escudo, y por la otra, un festón con la imagen de Cristo, debajo, sobre el nudo un rotulo con el nombre de la persona que había dado la limosna, todo ello por treinta y cinco reales por cada marco trabajado[1238]. Queda demostrado como la obra de Enciso debió de ser considerada por sus contemporáneos, pues a estos casos, además del de la cruz de la parroquia de San Nicolás en base al modelo de la de San Antolín, también hay que sumar la ya citada lámpara que concertó con los franciscanos de Murcia según la traza de otra que había efectuado para la parroquia de San Antolín, y que debía incluir los escudos de la familia Riquelme, una obra por lo que recibió trescientos ducados[1239]. Ese mismo año de 1619, vendió otra lámpara de doscientos ducados al Monasterio de San Ginés de la Jara en Cartagena, según había dejando establecido la condesa de Benavente, Mencía de Requesens y Zúñiga[1240].

La intensa actividad de Enciso fue sustituida por la de Juan Bautista de Herrera. El platero cordobés, además de trabajar para los grandes templos y parroquias de la diócesis atendió la demanda de los conventos, de hecho, parece ser que uno de los motivos por los que Herrera vino a Murcia fue para atender la obra del nuevo tabernáculo y andas de plata destinadas a la imagen de la Virgen de la Arrixaca, que si bien fueron costeadas por el Concejo, éstas fueron entregadas en 1628 a los frailes agustinos, quienes reubicaron su convento junto a las ermitas de San Sebastián y de la Arrixaca en el último cuarto del siglo XVI[1241]. Parece evidente que existe una relación entre determinados plateros y algunas órdenes, caso de Enciso y los mercedarios, o el de Herrera y los agustinos, ya que para el lejano convento de las agustinas de Almansa llevó a cabo, al menos con seguridad, un copón, pues uno con su marca se conserva en la sacristía del templo conventual, donde también hay un cáliz que guarda cierta semejanza con el copón y que, aunque no lleva marca alguna, incluye una inscripción que alude a 1642, por lo que entra dentro de los años en los que el platero cordobés aún estaba activo en la zona. Por tanto, ambas piezas pudieron realizarse conjuntamente en ese año, quizás también junto a un ostensorio que parece compartir un mismo modelo con las otras dos piezas, aunque su atribución a

[1238] A.H.P.M. Not. 1220, ff. 483r a 484r.
[1239] A.H.P.M. Not. 2099, ff. 301r a 302r.
[1240] A.H.P.M. Not. 981, ff. 24r a 25r.
[1241] A.H.P.M. Not. 1776, ff. 1887v a 1891r.

Herrera se aventura algo más arriesgada[1242]. Menos dudas arroja la cruz documentada que hizo para el Convento de San Francisco de Lorca, que debía de ser de cincuentas ducados de peso y seguir la forma de la que antes había realizado para la parroquia de Santiago de Lorca, desprendiéndose así el convento de la vieja cruz para renovar su ajuar con una nueva, tal y como estaban haciendo las parroquias lorquinas, que en su mayoría acudieron a Herrera para la confección de sus nuevas cruces[1243]. Otra cruz, en esta ocasión del Monasterio de Santa Verónica de Murcia, puede relacionarse con la órbita de Herrera, ya que comparte el mismo diseño que la de la parroquia de Santiago de Lorca[1244]. Asimismo, en el Monasterio de Santa Clara de Hellín se conserva un cáliz que responde a las piezas de Herrera[1245]. Para este monasterio si que trabajó con toda seguridad Francisco Riojano, pues al hacer su testamento hace referencia de una custodia de plata que hizo para las franciscanas de este lugar. Ese mismo documento señala también otra obra de Riojano, en esta ocasión unos candeleros para la iglesia del Convento de Santo Domingo de Murcia[1246]. Con todo, mucho más importante fue su actividad en el de los trinitarios, que continuaba la formación del ajuar eclesiástico tras la cruz de Enciso con un importante encargo a Riojano, quien, junto al maestro Francisco González de Figueroa, se comprometió en 1640 a realizar una cruz de plata como la que antes había hecho para la parroquia de Santa Eulalia, así como una vara de plata como la que igualmente había confeccionado para la catedral, más dos ciriales según un dibujo, todo ello por mil doscientos reales más la plata que se les dio[1247].

A pesar de que Cordero, Enciso, Herrera y Riojano monopolizaron el arte de la platería en Murcia durante la primera mitad del siglo XVIII, otros maestros contribuyeron igualmente a conformar esos ajuares conventuales, que por entonces demandaban la renovación de sus alhajas conforme a la nueva realidad impuesta por Trento y a la forzosa obligación de tener unos objetos adecuados y presentables para el culto divino. Por

[1242] Sobre estas piezas, véase: P. CLEMENTE LÓPEZ, *El Convento de las agustinas de Almansa: Historia y arte.* Albacete, 2005, pp. 144-145, 150-152 y 156-157.
[1243] M. MUÑÓZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros…" ob. cit., p. 418.
[1244] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias", en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y arte*. Murcia, 1994, pp. 358-359.
[1245] V. P. CARRIÓN IÑÍGUEZ y A. MORENO GARCÍA, *El Monasterio de Santa Clara de Hellín. Aspectos histórico-artísticos*. Albacete, 2008, pp. 200-201.
[1246] A.H.P.M. Not. 2018, ff. 297r a 302v.
[1247] A.H.P.M. Not. 1345, ff. 477v a 478r y Not. 1347, ff. 301r y v.

ejemplo, el cuñado de Encisco, Bartolomé Mingranel, acordó en 1644 la hechura de un cáliz para el Convento de San Diego de Cartagena, que le entregó para ello varias piezas de plata vieja[1248]; Francisco de Roa y Jacinto de Oviedo se obligaron en 1646 con los mercedarios de Murcia a hacer dos ciriales de plata con cuatro escudos por cien ducados de y setecientos treinta reales más que se les dieron al acabar el trabajo[1249]; al año siguiente fue Luis de Lamar quien declaró en su testamento estar haciendo en una cruz para el Convento del Carmen de Murcia[1250]. Como se puede apreciar, fueron unos años en los que las piezas de platería cobraron una especial relevancia en los conventos y monasterios, aunque en el caso de Murcia se vieron muy afectados por las riadas de 1651 y 1653, precedidas de la peste de 1648, que arrasaron con conventos como el de los trinitarios. Ello explica que durante la segunda mitad del siglo XVII, tal y como sucedió en el caso de las parroquias, la actividad de platería fuera muy limitada, al menos así parece reflejar la ausencia de documentación y obra, ya que los recursos escaseaban y la entrada de caudal en las fábricas era reducida, y lo poco que había iba destinado a las obras arquitectónicas de reconstrucción. Tampoco hubo por entonces un protagonista destacado de la platería. Si acaso, Ignacio Guardiola y Juan de Aldaca aparecen como figuras más relevantes, ya que sobre ellos recayó el importante encargo de una custodia para el Convento de San Francisco de Cartagena. Ésta se contrató en 1685 con fray Pedro de Alarcón, quien indicó a los maestros murcianos que debían de hacerla a imitación de la que tenían las madres capuchinas de Murcia, para lo cual los plateros pudieron reconocer dicho ostensorio, debiendo solamente cambiar los esmaltes por cabezas de querubines. El peso total de la pieza sería de diez y seis marcos de plata, y percibirían mil trescientos reales por su hechura[1251]. Parece, por tanto, que en esos último años del siglo XVII la situación fue mejorando, pues también por entonces al Monasterio de Santa Verónica de la capital llega un juego de vinajeras que responde a las características estilísticas de la platería española, con formas puras, lisas, sin decoración pero con un diseño ampuloso y bien resuelto[1252].

[1248] A.H.P.M. Not. 1698, ff. 213r y v.
[1249] A.H.P.M. Not. 1544, ff. 452r y v.
[1250] A.H.P.M. Not. 1697, ff. 142r a 144v.
[1251] A.H.P.M. Not. 2059, ff.74r a 75v.
[1252] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias…" ob. cit., pp. 372-373.

El siglo XVIII trajo consigo una nueva realidad para la platería conventual, en relación con la prosperidad que por entonces se dio en todo el reino, y conventos y monasterios no dudaron en manifestar a través de sus ornamentos y alhajas el esplendor del culto, en consonancia con esa revitalización contrarreformista que tanto impacto tuvo en Murcia en el Setecientos, llegando a configurarse en algunos de estos espacios de clausura auténticos ajuares que, en ocasiones, ni siquiera alcanzaron las principales parroquias. Uno de los ejemplos más significativos fue el del Convento de Santa Verónica de Murcia, que entre 1746 y 1755 estuvo inmerso en la edificación del nuevo templo y la ampliación del monasterio. En este contexto y ante la necesidad de renovar un ajuar en conformidad con el nuevo templo dieciochesco hay que enmarcar la llegada de nuevas obras de platería realizadas por los maestros más destacados de este siglo, como Miguel Morote Fernández, a quien corresponde la custodia rococó, que podría confundirse con la que Pedro Ruiz Funes hizo para el Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, ya que se trata de una obra idéntica en la que se incluye una inscripción que alude a Pedro Ruiz Funes como autor de la obra, sin embargo, la pieza de Verónicas lleva la marca frustra OXO, que en otras marcas más claras aparece como MOXO/TE, es decir, Morote. Una custodia a través de la cual este artífice llevó a la platería murciana rococó a un nivel muy alto, y que puede tener un precedente en la custodia que el mencionado Morote hizo para la parroquia de Javalí Nuevo, con ese destacado gollete cilíndrico a modo de columna. En efecto, se trata de una pieza exuberante, conforme a la tipología de custodia de sol, formada por una base oval cuadrilobulada con un perfil sinuoso cóncavo convexo, seguido de otra superficie de curva y contracurva elevada, donde se disponen las cartelas de rocallas con los emblemas franciscanos, el Cordero Místico, las Cinco Llagas y la Sata Faz. El astil está dispuesto con ese gollete cilíndrico con extremos moldurados, seguido del característico nudo de jarrón y un cuello troncocónico, todo ello decorados con espejos lisos enmarcados por rocallas. Finalmente, el viril cuenta con un aparatoso sol en el que se alternan ráfagas de rayos sobredorados y otros plateados a modo de rocallas en filigrana, que justo a la presencia de perlas, piedras y a esos efectos cromáticos, configuran una creación relevante y de consideración[1253]. Anteriormente a Morote, otros maestros también habían participado de esa renovación del ajuar, a veces con piezas de menor relevancia, caso del acetre que incluye la marca con el apellido Mariscotti, y que,

[1253] Ibídem, pp. 166-167.

debe estar relacionado con Antonio Mariscotti o con su padre Marcos. Y es que la sencillez de la pieza, con una presentación severa y evocadora del barroco purista -consta de un pie circular moldurado con cuerpo troncocónico y un recipiente en forma de copa acampanada, todo ello liso a excepción de dos motivos en los frentes con el escudo franciscano y la Santa Faz-, hace pensar que se trate de una pieza de los primeros años del siglo XVII, aunque el asa, con una concatenación de curvas que le confieren un carácter más dinámico al acetre, advierte ya nuevos aires[1254]. Por otro lado, a José Jiménez de Cisneros y Fuentes, padre de la famosa saga de plateros, se le habían atribuido dos ciriales de este monasterio, al aparecer en ellos la marca XIM. Sin embargo, en base al cáliz de la parroquia de Santiago de Lorca que incluye esta misma marca y a que Espín Rael confirma que en las cuentas de esta parroquia se le pagó a Andrés Jiménez de Cisneros la confección de un cáliz en 1743, puede afirmarse que los ciriales debieron de ser realizados por este último maestro. Con todo, está claro que se trata de una obra de esta estirpe. Los ciriales están formados por un cañón liso con placa plana y cuadrada sobre la que se eleva un cuerpo periforme con su superficie decorada por hojas de acanto y follajes envolutados alrededor de cuatro medallones con los emblemas franciscanos, la Santa Faz y la alusión acerca de la propiedad de este monasterio. A este gran cuerpo se le adosaron también unas sinuosas costillas, con las que se aumenta el dinamismo de la obra, y con las que se evoca los nudos de jarrón de los ostensorios[1255]. También se relaciona con esta familia de plateros un cáliz de 1734, el cual ofrece una base de dos cuerpos, uno primero con querubines y temas vegetales y una segunda con hojas de pámpanos. Un astil con nudo de forma de jarrón, con las mismas cabezas de querubines arriba y debajo hojas de acanto, y una copa que vuelve a repetir los querubines[1256]. Los conventos también se vieron favorecidos por la llegada de piezas procedentes de otros obradores, como los de Córdoba y Madrid, representados en este monasterio con sendos cálices, el primero conforme a las típicas disposiciones del rococó cordobés, y el segundo, de Benito Lázaro Labrandero, asimismo conforme a los modelos comunes de la platería madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII[1257]. Más importantes, al menos en cuanto a su autoría respecta, son el juego de vinajeras con la marca de Damián de Castro, el célebre platero

[1254] Ibídem, pp. 328-329.
[1255] Ibídem, pp, 348-349.
[1256] Ibídem, pp. 336-337.
[1257] Ibídem, pp. 340-343.

cordobés, con un modelo de recipientes propio de su taller pero alejado de la ornamentación rococó tan llamativa de sus creaciones[1258]. Dos ricas bandejas, seguramente fruto de alguna donación o de la dote de alguna novicia, junto a otras alhajas menos relevantes, configuran el resto de este rico ajuar conventual.

Ciertamente, la mayoría de conventos y monasterios de Murcia sumaron durante el siglo XVIII numerosas piezas de platería que enriquecieron notablemente sus anteriores ajuares Seiscentistas. El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia fue otro de los protagonistas, pues a las diferentes piezas del siglo XVII, entre las que sobresalen un copón de plata sobredorada con toda su superficie decorada y con esmaltes ovales, y un ostensorio plenamente del barroco purista, sumó nuevas y llamativas obras, coincidiendo con el fin de las obras en el templo barroco. Primero el ostensorio del mencionado Pedro Ruiz Funes, hecho, según la leyenda, a devoción de la madre Sor Jerónima de Salazar en 1783. Como el de Verónicas constituye uno de los mejores ejemplos de la platería rococó murciana, con esa base cuadrilobular que se eleva en su centro con forma troncocónica para sostener el gollete cilíndrico a modo de columna con molduras, seguido del nudo de jarrón, cuello estilizado y exuberante viril con rayos y tornapuntas que incluyen piedras preciosas. Todo ello decorado con rocallas y cartelas alusivas a la Eucaristía y a la orden franciscana, en los dos niveles de la base. Esta disposición, sumada a la presencia de la marca RUYZ, hace atribuible al mismo Ruiz Funes un cáliz realizado a expensas de la abadesa Sor Josefa Candel, en el que se repite esa base de dos cuerpos, el primero abombado con los emblemas de la orden alternados con cabezas de querubines, y el segundo, el troncopiramidal, con iconografía alusiva a la Eucaristía entre cartelas rocallescas de espejos lisos. La segunda de las custodias, vinculada a uno de los Esbrí, combina dos características de la platería murciana de la segunda mitad del siglo XVIII, el nudo de jarrón y la base oval de perfil mixtilíneo de marcados cajetones. Vinculados a este monasterio aparecen también otros maestros de la ciudad, caso de Rafael Proens, con una cruz, y el taller de los Tarragonas, con dos lámparas de plata[1259]. A lo propio de la platería murciana se añadieron otras piezas procedentes del extranjero, como un cáliz italiano de la zona de Sicilia, posiblemente palermitano, con una copiosa decoración vegetal en toda su superficie, completada con diversas esculturas de santos franciscanos

[1258] Ibídem, pp. 374-375.
[1259] Datos aportados por el profesor Manuel Pérez Sánchez.

en la base, como San Antonio y San Francisco, más las de la Inmaculada, la Magdalena y Santa Clara, entre angelitos, en el nudo, y en la copa, con llamativas hojas de acanto, ángeles de medio cuerpo. En definitiva, un cáliz que corresponde a un perfecto ejemplo de la platería del sur de Italia y que corrobora esas relaciones entre ambos lados del Mediterráneo. Relaciones que también se dieron, a través de un juego de vinajeras con su salvilla, con Hispanoamérica, concretamente con México y, como no podía ser de otra manera, con Córdoba, con el típico cáliz del rococó cordobés.

Al igual que sucedió en el monasterio de las clarisas, el monasterio contiguo de Santa Ana, de la orden dominica, al finalizar la fábrica de la iglesia en 1738 y seguidamente el nuevo retablo de José de Ganga, le toco el turno a la obra suntuaria, que en un primer momento se centró en las alhajas destinadas al exorno de las nuevas imágenes, caso de la diadema de plata de la escultura de Santo Domingo, obra del escultor Manuel (o Antonio) Salvador, que costearon las hermanas Sor María y Sor Inés del Corral, fundiendo otras piezas de su propiedad, labor que realizó Alfonso Vigueras[1260]. A Miguel Morote Fernández se le ha atribuido el centro de plata de la imagen de la Virgen del Rosario[1261]. Con todo, junto a otras piezas vinculadas a los Ruiz Funes y a los Esbrí, la obra de platería más importante del monasterio fue la custodia realizada por Zaradatti, quien repitió el esquema de la que previamente había hecho para la parroquia de la Asunción de Molina, aunque en esta ocasión con una cierta simplificación. Así, las esculturas no transmiten la fuerza y el detallismo de las de Molina, al igual que en el globo terráqueo han desaparecido los pasajes grabados y ahora se limita a una decoración geométrica. No obstante, sigue siendo una obra de considerable valor, tanto por su significado relacionado con esa iglesia de la Ilustración, a través de las virtudes, como por su diseño, con ese triángulo que forma las tres esculturas y el viril con espigas y vides, sobredoradas, destacando sobre el resto de plata en su color[1262]. También se muestra menos barroco el copón que Zaradatti hizo para los Capuchinos de Orihuela en 1799, hoy

[1260] A. BUENO ESPINAR, *El Monasterio de Santa Ana. Las monjas dominicas de Murcia*. Murcia, 1990, pp. 191-192.
[1261] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 215.
[1262] J. RIVAS CARMONA, "Arte Suntuarias", en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominico en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 106 y 196-197 e I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería…" ob. cit., p. 108.

en los Capuchinos de Totana, en el que el maestro muestra su acercamiento a lo neoclásico, en una pieza con un predominio de las formas geométricas.

Tanto Zaradatti como Pedro Ruiz Funes fueron los protagonistas de la platería conventual, a tenor de la documentación, las obras conservadas y su esplendor. Así, por ejemplo, el primero de ellos también realizó un cáliz para las agustinos, hoy en la parroquia de la Purísima de Zarandona, mientras que el segundo culminó su serie de custodias hasta bien entrado el siglo XIX, pues en 1816 aún hizo una para el Convento de Santa Catalina del Monte. En esta abandonó la base cuatrilobulada por una oval con perfil sinuoso y de un solo cuerpo, con ese elemento troncocónico más esbelto y una columna acanalada, con un nudo sin asas pero con elementos superpuestos que parecen evocarlas, además de guirnaldas, todo ello dentro ya de lo neoclásico, que también se refleja en un sol, menos exuberante que los anteriores. Ambos plateros también fueron requeridos por sus coronas, haciendo Ruiz Funes la corona de la Inmaculada del convento franciscano de Murcia, y Zaradatti la corona de la Virgen de la Esperanza del Convento de Santa Isabel, también de Murcia. Esta serie de obras demuestra como los conventos y monasterios no dudaron en acudir a los principales maestros del momento, requiriendo a ellos las alhajas para el culto divino, especialmente las custodias, y aquellas otras cuyo fin era el exorno de las imágenes devocionales.

Una situación semejante se dio en el resto de conventos y monasterios de la ciudad, los cuales demandaron la presencia de los maestros locales para la hechura de nuevas piezas con las que renovaron y dignificaron sus respectivos ajuares. Así, a los ejemplos ya señalados, se pueden contemplar otros como las carmelitas descalzas del Convento de la Encarnación, las concepcionistas del Convento de San Antonio, las agustinas del Monasterio del Corpus Christi o los mercedarios del Convento de la Merced. Ciertamente, se alcanzaron importantes ajuares al servicio de las órdenes religiosas. De todo ello da buena muestra el inventario de alhajas realizado en 1769 acerca de los bienes de la Iglesia de San Esteban y el Colegio de la Anunciata que los jesuitas tenían en Murcia, cuya relación muestra un basto y rico patrimonio que la orden aglutinó desde su fundación por el obispo Almeyda. Más de medio centenar de piezas de oro y plata, entre las que había hasta ocho cálices y nueve lámparas, así como varias arañas y candeleros, o piezas para el culto como copones, juegos de vinajeras, custodia, cruz… y otras pertenecientes al

exorno de las imágenes[1263]. Todo lo cual, tras la supresión y el nuevo destino de estos espacios como Real Hospicio o Casa de Misericordia, y siguiendo las indicaciones de la Corona y bajo la disposición del obispo, las alhajas se repartieron por todo el territorio, dejando algunas en la iglesia para un mantenimiento decente del culto, y el resto distribuidas por el resto de la diócesis priorizando las parroquias más modestas[1264]. Lo mismo sucedió con la platería de la Iglesia y Colegio de la Anunciata de Caravaca, cuya colección también debía de ser una de las principales de esta villa. Semejante situación se advierte en el monasterio jerónimo de La Ñora, en las afueras de Murcia, cuya platería en este caso se repartió entre las poblaciones cercanas, por lo que aún puede conocerse algo de su importante y rico ajuar. En la parroquia de La Ñora se conserva un precioso cáliz renacentista, ya mencionado, del estilo de Miguel de Vera, y en la parroquia de Guadalupe una custodia del siglo XVII, de notorio mérito. Desde luego, este ajuar está a tono con las circunstancias propias de un monasterio jerónimo. Cabe pensar que también tendría el monasterio una importante obra del siglo XVIII, pues en esta centuria se reedificó por completo tanto la iglesia como el edificio monástico, lo que traería consigo una renovación del ajuar para adecuarlo a la nueva situación.

Lógicamente, aquellos conventos y monasterios situados fuera de la capital del reino aumentaron igualmente sus objetos de plata en el siglo XVIII, renovando las piezas anteriores hasta conformar importante ajuares conventuales. Sirvan de ejemplo el Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca y Convento de San Esteban de Cehegín En ambos casos se puede advertir, tal y como sucedió en la mayor de conventos del territorio, como sus ajuares experimentaron una profunda renovación, adaptándose a las nuevas modas del rococó murciano. La platería dieciochesca del monasterio lorquino tuvo su punto de partida en las donaciones del presbítero Francisco Martínez Perona, quien en 1718 hizo entrega de una custodia y una cruz, como indica la leyenda grabada en ambas piezas, con las que suministró a la comunidad dos obras necesarias cuya hechura las religiosas no podrían afrontar, ya que acababan de sufragar el nuevo templo. Las dos

[1263] A.H.P.M. Fondo I.A.X. Sig. 1377, Leg. 14 (nº 1), Lista de bienes y alhajas que existían en la Compañía de Jesús de Murcia.

[1264] Para todo lo relacionado con la supresión de la orden y el destino de sus bienes en Murcia, véase: M. T. LÓPEZ GARCÍA, "Aproximación a la gestión municipal del Real Hospicio y Casa de Misericordia de Murcia en el último tercio del siglo XVIII: las temporalidad de los jesuitas", en F. JAVIER CAMPOS (Coord.), *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Madrid, 2006, pp. 427-452.

piezas, a pesar de su fecha, están aún en completa relación con los esquemas del siglo anterior, lo que junto a las fechas indican que debieron ser acometidas por el mismo maestro, seguramente algún maestro murciano que por aquel tiempo aún ofrecía un estilo arcaizante, como José Jiménez de Cisneros, cuyo obrador era entonces uno de los más activos. La custodia, de tipo sol, tiene un esquema marcadamente geométrico, con pie circular, gollete cilíndrico, astil abalaustrado con nudo ovoide y sol con rayos flameantes alternados con otros vegetalizados culminados en estrellas con pedrería. La decoración se limita a las cabezas sobredoradas de querubines del nudo y a las tornapuntas y espejos ovales grabados en la base. En este mismo sentido, la cruz es una obra de gran pureza, resuelta conforme a las cruces de Juan Bautista de Herrera, que tanto se desarrollaron en Lorca, lo que podría indicar cierta obligación del platero de hacerla siguiendo el modelo de una de Herrera. Lo más relevante de ella es la inclusión en el crucero de su reverso de un relieve sobredorado de la Virgen con el Niño, que evoca a lo italiano y cuya procedencia bien pudiera ser napolitana, dado el paso del benefactor por Nápoles, quien pudo indicar su inclusión en la obra. Posteriormente, una vez que las cuentas se recuperaron tras los gastos acometidos en el nuevo retablo, dio comienzo una etapa de esplendor en su ajuar, coincidiendo con el último tercio del siglo XVIII, momento en el que llegaron una serie de obras cordobesas, nada extraño si se tienen en cuenta las relaciones entre Lorca y Córdoba a través de la feria. Entre dicho elenco hay que destacar un copón de Antonio Ruiz y un cáliz, muy diferente a lo común en Córdoba, de Fausto Jiménez Acuña. Más propio de la tierra es el cáliz de la Pasión, cuya estructura y decoración recuerda a otras creaciones locales. A estas piezas, a las que hay que añadir la colección de relicarios de plata, algunos tan interesantes como el de San Francisco y la Magdalena, por esa presencia de una sirena a modo de astil. Asimismo debe contemplarse una posible arca de plata para la reserva del Santísimo Sacramento que dejaron dispuesta en su testamento de 1753 los patronos del monasterio, Juan Antonio García Serón y su mujer Beatriz Gigante Salgado. No se sabe si se llegó a materializar o no, pero resulta más que llamativo este ejemplo para demostrar el esplendor de este monasterio, ya que lo habitual en estas arcas, a excepción de los principales templos, es que fueran realizadas en madera dorada. Por último, y muy en consonancia con esas devociones tan arraigadas en los espacios conventuales hacia determinadas imágenes, y el ornato destinado a ellas, hay que mencionar dos coronas. La primera de ellas, para la antigua imagen de la Virgen

del Divino Amor, una extraordinaria corona imperial estructurada en un gran aro con ocho imperiales y una ráfaga con rayos y estrellas, todo ello con una abigarrada decoración, muy bien tratada y presentada, demostrando la valía de su autor, Miguel Morote Fernández. Se trata por tanto de una pieza muy dinámica, que antecede a lo rococó, que tiene su representación, aunque ya en sus últimos ecos en otra corona -con la ráfaga del siglo XX- que fue realizada por Carlo Zaradatti, cuya maestría también se puso de manifiesto en esta tipología, en la que enfatizó lo decorativo frente al carácter más geométrico de la de Morote[1265].

En el caso de Cehegín, la llegada de la imagen de Nuestra Señora de las Maravillas marcó un antes y un después en su ajuar, dado que a las actuaciones arquitectónicas que remodelaron toda la fábrica de la iglesia y el convento, le siguieron la renovación del mobiliario y del ajuar litúrgico, tal y como atestigua un inventario de 1760. Con anterioridad a 1725, fecha en la que llegó la imagen, la situación del convento no dejó de ser otra que la que podía darse en estas villas más pequeñas y alejadas de los principales núcleos de población. De hecho, resulta llamativo como todavía en 1599 el convento parece que no contaba con un ostensorio para la exposición del Santísimo Sacramento, a tenor de la manda testamentaria de Francisco de Narbona, quien dispuso cuatrocientos ducados para la hechura de una custodia para tal fin. Donación a la que en 1603 se sumó la de Tomás del Amor, el cual entregó dos mil reales para la hechura de una lámpara para la capilla de San Antonio, coincidiendo con el fin de la obras del templo del Quinientos. No parece que la situación del ajuar fuera mucho más allá, aunque resulta curiosa la presencia de un par de cálices del siglo XVII, uno de ellos posiblemente peruano, lo cual hay que relacionar con el Colegio Seminario de Misioneros Apostólicos y al envió afectuoso de algún religioso al convento dónde se habían formado. Con todo, parece evidente como a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con todo el impulso de la llegada de la imagen y las importantes reformas, el panorama en cuanto a ornamentos y alhajas cambió por completo, como así demuestra el mencionado inventario que fray Agustín Sevilla, ministro provincial, ordenó hacer, y en el que había, entre otras: cinco cálices de

[1265] El caso concreto de la platería del Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca ha sido abordado por el profesor Manuel Pérez Sánchez, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las artes del culto: platería y textil", en M. MUÑOZ CLARES (Coord.), *Monasterio de Santa Ana y La Magdalena de Lorca. Historia y arte*. Murcia, 2002, pp. 347-358.

plata con sus correspondientes patenas doradas y cucharitas, una custodia de plata sobredorada con dos cercos de flores, una cruz procesional y un juego de vinajeras completo. A lo que se sumó un nuevo copón grande de forma alargada, un cáliz y otras piezas realizadas en otros metales, como un ostiario y unos candeleros de bronce, así como un cáliz y un copón que la Orden Tercera mandó hacer en 1786 por valor de quinientos noventa reales, para así disponer de sus propios objetos en su capilla de San José. Y es que, las capillas del templo también contaban con sus propios adornos de plata, con tres lámparas de plata, una en el altar mayor y las otras dos en las capillas del Santo Cristo y San Antonio. Tampoco se puede olvidar el exorno de la Virgen, para la que pronto se dispuso una excelsa corona[1266]. No obstante, salvo ésta y un cáliz cordobés de Baltasar Pineda, el resto de las piezas han desaparecido, correspondiendo lo restante a la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, tras la vuelta de los franciscanos. La Guerra de la Independencia, los efectos de la exclaustración junto a la desamortización de sus bienes, y la quema, destrucción y saqueos de la Guerra Civil y los años previos, fueron especialmente dolorosos para los conventos y monasterios del reino; sirva de ejemplo, además de este caso del Convento de San Esteban, el pavoroso incendio que en 1931 destruyó uno de los principales conventos de Murcia, el de San Francisco. Diferentes sucesos históricos que impiden conocer en la actualidad la realidad de estos espacios de clausura, cuyos ajuares pudieron llegar a superar los de otros templos e instituciones.

[1266] El caso concreto de la platería del Convento de San Esteban de Cehegín ha sido abordado por el profesor Manuel Pérez Sánchez, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Artes suntuarias", en P. RIQUELME OLIVA (Coord.), *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000). Historia y arte*. Murcia, 2000, pp. 617-649.

9. Las cofradías y hermandades

Las cofradías y hermandades de la diócesis de Cartagena constituyeron igualmente otro importante grupo demandante de obras de platería, con el fin de atender sus propios cultos, el ornato de sus capillas, el exorno de sus imágenes y disponer de aquellos objetos relacionados con los cortejos procesionales y las autoridades de las mismas. Así, algunas de las cofradías más importantes del reino llegaron a patrocinar importantes proyectos a la altura de los realizados por las parroquias o los conventos. Si bien, dichas empresas estuvieron circunscritas a aquellas cofradías que gozaron de un mayor prestigio social, mayoritariamente ubicadas en las principales ciudades del territorio, aun así, todas las hermandades de la geografía murciana, por muy pequeñas que fueran o por muy reducidos que fueran sus ingresos, demostraron un especial interés por la compra de estas alhajas. Unos vínculos históricos entre cofradías y platería que aún hoy perduran, especialmente en aquellas agrupaciones de Semana Santa, y que hacen de éstas las grandes patrocinadores de la platería contemporánea[1267]. No hay que olvidar que a través de la platería se reiteran ciertos valores metafóricos de la imaginería, acentuando el discurso narrativo de la Pasión. Con todo, no sólo aquellas cofradías asociadas a la Semana Santa son patrocinadoras del arte de la platería, dado que otras agrupaciones religiosas, véase el caso de las cofradías sacramentales, como la de la adoración del Santísimo, u otras como aquellas hermandades vinculadas a la Romería de la Virgen del Rocío, también mantiene un papel de patrocinio transcendental para el mantenimiento del arte de la platería[1268].

Una vez que las cofradías se asentaban en un templo, mediante la construcción de una capilla para su imagen titular, se iniciaba un programa decorativo con pinturas y otras actuaciones, a lo que seguía la formación de ricas piezas suntuarias, estableciéndose así

[1267] La importancia del arte de la plata vinculado a las cofradías ya ha sido puesta de manifiesto por la profesora Sanz. Un estudio, focalizado en el caso de Sevilla, que demuestra la importancia que las agrupaciones de Semana Santa han tenido en la promoción y difusión de la orfebrería en las últimas décadas, ver: M. J. SANZ SERRANO, "El arte de la platería en las cofradías sevillanas. Antigüedad y modernidad", en L. ÁLVAREZ REY (coord.), *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla, 1999, pp. 347-360. De la misma autora hay que destacar: M. J. SANZ SERRANO, "Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana", en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología y arte*. Sevilla, 1999, pp. 153-184.

[1268] J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Las carretas de plata en la Romería del Rocío", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 231-245.

una secuencia lógica en la vida de las hermandades. Un ejemplo bien característico de ello corresponde a la cofradía del Rosario de Murcia, que a mediados del siglo XVI inició la edificación de una capilla en el templo de Santo Domingo. Una vez concluida esta obra se llevó a cabo durante la primera parte de la siguiente centuria la decoración interior del recinto, con un primer retablo trazado por Juan Bautista Estangueta, al que acompañó el ciclo pictórico de los Gilarte[1269]. Todos estos trabajos fueron financiados por los miembros de la hermandad y por las limosnas que recibían, unas cantidades que solamente darían para tales proyectos, pues no deja de llamar la atención que la cofradía usará los ornamentos litúrgicos de la comunidad de dominicos bajo la que se amparaba, una situación que podría generar problemas, por lo que lo más adecuado era conformar un ajuar propio que otorgará independencia a la hermandad, sin tales compromisos. A partir de este momento, a finales del primer cuarto del Seiscientos, se inició el ajuar de platería en torno a la Virgen del Rosario, que desde entonces comenzó a recibir una gran cantidad de dadivas, algunas de ellas procedentes de América, como ya se ha apuntado. Numerosas fueron las piezas que se adquirieron o recibieron a lo largo de esta centuria, las cuales denotan los diversos campos que las cofradías atendieron para cumplir con sus funciones.

En primer lugar, una vez concluido el ciclo pictórico, se puso en marcha el enriquecimiento de la capilla con la inclusión de varias piezas de orfebrería. Ya, a finales de la década de los treinta, Baltasar Espín donó cuatro candeleros grandes y dos pequeños, los cuales se entregaron junto a una lamparilla y un cetro, además de mil doscientos cuarenta y cuatro reales, a unos plateros cordobeses en 1656 a cambio de la hechura de cuatros grandes candeleros. Poco después, se hicieron otros candeleros, adquiridos bajo el mandato de Gaspar de Orozco y Pedro Villanueva[1270]. Además se puso especial empeño en las lámparas, entre las que destacan las tres que servían a la imagen titular. La mayor de todas, con un valor de cuatro mil ochocientos reales, estaba colocada en el centro de la capilla y tenía una inscripción con el nombre de los mayordomos de 1677, Francisco Tudela y Pedro Escamez, como patrocinadores de la misma. A uno de los lados había otra con el nombre de los mayordomos del año anterior, hechura del artífice Pedro

[1269] J. C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, 1982.
[1270] J. NADAL INIESTA, "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario…" ob. cit., pp. 340-341.

Navarro, quien ese año iba a recibir de Bartolomé Fernández ciento sesenta y ocho reales por su ejecución[1271]. También se decoró la capilla con aquellos otros trabajos en tela de plata blanca, como los tres frontales correspondientes con los altares de la imagen titular y los dos laterales, de San Lorenzo y San Juan Evangelista, efectuados antes del inventario de 1672[1272]. Al tiempo que se enriquecía el espacio de la capilla con estas importantes piezas y con elementos textiles en relación con el esplendor de la arquitectura y el mobiliario[1273], la cofradía fue también adquiriendo otros útiles, como una cruz de altar y dos atriles labrados en 1700, los cuales completaron el ya variado repertorio de objetos, para el cual fue muy importante la serie de donaciones que realizaron varios individuos: unas vinajeras grandes dadas por Catalina de los Vélez; una cruz de pie donada por Tomás Montijo y, sobre todo, unas vinajeras pequeñas, un ostiario y un cáliz con su patena, que en total sumaban más de treinta y cuatro onzas de plata, todo ello entregado por Pedro Carrasco Marín, caballero de la orden de Santiago residente en Méjico, desde donde envió el citado cáliz. Durante el siglo XVIII, aunque la mayoría de piezas fueron destinadas al ajuar propio de la Virgen, también hubo algunos encargos y donaciones en la línea de lo expuesto. En los primeros años de la centuria destacan, entre los bienes inventariados en el testamento de Domingo Ferro, dos cartelas de plata pertenecientes a la cofradía[1274]. A las que hay que añadir por las mismas fechas dos bujías y una lámpara, regaladas respectivamente por Dionisio Jinoino y Salvador de los Cobos[1275]. Hubo que esperar hasta 1783 para que la cofradía destinara nuevas sumas de dinero para la adquisición de otras piezas destinadas al ornato de la capilla, concretamente en año se pusieron las nuevas arañas de plata del camarín, obra que fue encargada al maestro José Cutillas. Poco más se realizó en este recinto durante el siglo XIX, que se inició con la renovación de las lámparas citadas, que fueron sustituidas por dos nuevas, con valor de once mil reales y

[1271] A.H.P.M. Not. 1931, f. 336r.
[1272] A.H.P.M. Not. 1926, ff. 568r a 569v.
[1273] Para el análisis de la dotación textil de la capilla y de la Virgen del Rosario, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 184-186.
[1274] A.H.P.M. Not. 3666, f. 79r.
[1275] A.H.P.M. Not. 2678, ff. 132r a 134r. *Inventario de objetos de la Sacristía de la ermita de Ntra. Sra. Del Rosario de Murcia*.

por un peso de quinientas cincuenta onzas, y que se culminó con un incensario valorado en mil quinientos reales[1276].

Aunque la decoración de la capilla y la tenencia de ornamentos propios para las funciones litúrgicas de la cofradía eran fundamentales para asegurar la autonomía de la misma, ello no impidió la atención que merecía, como objeto principal de la hermandad, el culto a su imagen titular, que focalizó también la realización de las piezas artísticas más importantes. La imagen titular, por lo tanto, se fue enriqueciendo ya desde los primeras décadas del Seiscientos, momento en el que se recibieron una serie de donaciones, como la de Luisa Tomás en 1621, quien dio en testamento cien reales para hacer una corona de plata[1277], materializada en 1628 por medio de Miguel de Enciso, platero y mayordomo de la cofradía, que recibió trescientos treinta reales y varias piezas entregadas por otro platero también mayordomo de la cofradía, Sebastián Portillo, por hacer una corona de plata sobredorada de cuatro marcos y medio de peso y cinco reales de plata, para la que regaló el dorado de la misma[1278]. Diez años más tarde la hermandad sumó a su ajuar unas andas de plata, siguiendo la estela de otras instituciones que en aquellos años encargaron otras andas, como las que el platero cordobés Juan Bautista Herrera realizó en 1628 para la Arrixaca de Murcia a instancias del Concejo y las que labró en 1633 para la Virgen del Alcázar de Lorca[1279]. Las andas del Rosario, que ascendieron a más de dos mil quinientos reales, fueron hechas por el maestro Miguel Blas, también mayordomo de la cofradía, al menos en 1638, cuando ratificó un pago por una ventana y un balcón de la capilla[1280]. Lo último que se hizo por entonces fueron varios cetros de plata, por valor de mil cuatrocientos cuarenta reales.

El último cuarto de siglo fue clave para el enriquecimiento de la imagen, ya que se dotó de una nueva corona y de un rostrillo. De esta última se tiene constancia gracias a la

[1276] J. NADAL INIESTA, "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario…" ob. cit., p. 344.
[1277] A.H.P.M. Not. 670, f. 203v.
[1278] A.H.P.M. Not. 1776, f. 971r y v.
[1279] Juan Bautista Herrera recibió dos mil novecientos reales por parte del Ayuntamiento por el tabernáculo y las andas de plata, ver: A.H.P.M. Not. 1776, ff. 1585r a 1586r. Las cuales fueron recibidas por los frailes agustinos en diciembre de 1628, que otorgaron carta de recepción, ver: A.H.P.M. Not. 1776, ff. 1887v y 1891r. Esta obra le tuvo que granjear el encargo de unas andas para Lorca, operación que respaldo como fiador el pintor Miguel de Toledo, ver: A.H.P.M. Not. 1869, f. 182r a 183r.
[1280] A.H.P.M. Not. 2130, ff. 548v a 551r.

donación dispuesta por Claudia Castillo en su testamento, dejando una sortija de esmeraldas para ayudar a costear el rostrillo que se iba a hacer a la Virgen[1281]. Por su parte, la corona, recogida por primera vez en el inventario de 1709, se corresponde con una obra de plata dorada en la que destaca la crestería calada en la que se insertan unos esmaltes ovalados en blanco y verde. A la pieza le añadió el platero Marcos Gil en 1855 los imperiales que hoy luce, trabajo por el que recibió mil seiscientos reales[1282]. Dentro ya del siglo XVIII, el legado enviado en 1710, desde Méjico, por Pedro Carrasco, también incluyó dos coronas, una para la Virgen y otra para el Niño, cuyo recuerdo se conserva en los documentos relativos a su donación y al traslado hasta la capilla de Santo Domino[1283]. Por entonces los gastos ocasionados por el camarín y el nuevo retablo tuvieron su repercusión con una disminución de los encargos, aunque ello también estaba motivado por el importante abastecimiento que la imagen tuvo en el tránsito en los siglos XVII y XVIII. Aun así, se sumaron dos nuevos cetros, uno de oro y otro de plata sobredorada, éste último aún conservado hoy.

La presencia nuevamente de importantes plateros dentro del organigrama de la cofradía, tal como había sucedido en la primera mitad del siglo XVII, derivo en un nuevo periodo de esplendor, en el que se realizaron importantes piezas por los artistas más valorados del momento. A las actuaciones de José Cutillas con el cambio de las arañas del camarín y a la de Antonio Morote que hizo un anillo con diamantes, se sumó Antonio Ruiz Funes, encargado de realizar en 1789 un nuevo cetro de oro y un ramo de azucenas de plata, a la vez que realizó una bella corona, atribuible gracias a la marca personal, en la que se presentan ya los nuevas tendencias neoclásicos, como revela la crestería recta, aunque la decoración a base de repujados y cincelados con motivos ornamentales de flores y guirnaldas dejan entrever una reminiscencia de lo rococó. Una corona que al parecer no fue suficiente, dado que el platero Zaradatti se ocupó en 1793 de labrar dos nuevas coronas y un rostrillo, intervención que debe de enmarcarse dentro de la renovación que de la escultura se practicó por entonces, y que sin duda tampoco pueden obviarse las nuevas coronas que se estaban acometiendo para la Virgen de la Fuensanta por parte del valenciano Bergón o del mismo Zaradatti para la Inmaculada del Monasterio de Santa

[1281] A.H.P.M. Not. 1089, f. 202v.
[1282] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas II*. p. 12.
[1283] A.H.P.M. Not. 4020, f. 95r.

Ana de Lorca y para la Virgen de la Esperanza del antiguo convento de monjas isabelinas, que acabó en la Virgen de la Candelaria de Santa Eulalia de Murcia[1284]. Respondía de este modo a la dignidad de una devoción mariana de fuerte presencia en la ciudad, como documenta el amplio repertorio de coronas y donaciones que recibió la cofradía para la imagen. Todo ello completado con la media luna del siglo XIX, que se colocó a sus pies.

En definitiva, todas estas piezas de plata fueron creando una importante colección que respondía a las necesidades de la cofradía, tanto a las derivadas del culto litúrgico con los ornamentos necesarios, a los puramente decorativos de la capilla y a los propios del exorno de la imagen titular. A los que hay que añadir aquellos objetos, los menos, que de algún modo contribuían a reafirmar los símbolos de la cofradía, como los cetros que portaban los mayordomos para significar su mayor autoridad dentro de la procesión, que según el inventario de 1709 tenían grabados las armas de Santo Domingo y un rosario alrededor, y la vara de plata para el estandarte que el maestro Miguel Blas realizó en torno a 1638[1285], seguramente a la par que las andas.

Otra de las cofradías más señaladas de la ciudad, la de Jesús Nazareno, también contó entre sus posesiones con un amplio repertorio de alhajas destinadas a la liturgia, a la decoración de la capilla y al ornato de las imágenes. Si bien, como testimonian los inventarios, no alcanzó la preponderancia del de la Virgen del Rosario, mucho más rico y numeroso. De entre las varias piezas de plata recogidas en el inventario de 1697 destacan aquellas destinadas a la magnificencia de la imagen titular, el Nazareno, que contaba con una cruz de ébano guarnecida con filigrana de plata, que le costó a los mayordomos Francisco Vázquez y Pedro Burruero tres mil reales en 1679, y que conservaba en el vecino convento de las madres agustinas, además de una corona de plata con piedras de colores y espinas también de plata por valor de mil ciento veinte reales, confeccionada en 1670 bajo el mandato de Francisco Artiaga y Fernando Costa y que en este caso se guardaba en el convento de las madres capuchinas. De esta manera, la imagen de Jesús se enriqueció de acuerdo a las concepciones barrocas de la época, que postulaban una espectacular apariencia de la imagen, incluso de Pasión, para así manifestar la divinidad y realeza de Cristo, compaginada con la tragedia propia del reo cargado con la

[1284] I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería…" ob. cit., pp. 97-111.
[1285] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I…* ob. cit. p. 78.

cruz, como si en ello se expresara la doble naturaleza divina y humana del Nazareno[1286]. Para la imagen de la Soledad se reseñaba una diadema, de 1671.

Por otro lado, destacaba el plato con la imagen de Jesús con la cruz a cuestas, utilizado para pedir la limosna, una obra de extraordinario valor dado su alto precio, tres mil ochocientos reales, regalado por el mayordomo Antonio Sánchez del Bosque en 1669. Para la procesión se contaba con dos cetros de plata con las imágenes sobredoradas de Jesús y la Virgen, labradas en 1672, también en poder de las agustinas. Destinadas a la capilla había dos lámparas de plata hechas en 1688, por valor de mil seiscientos reales cada una, junto a una veintena de candeleros cuadrados con el nombre de Jesús donados a la cofradía. El culto ser servía con un cáliz con su patena y dos campanillas en custodia de las agustinas. Esto componía el repertorio de platería de la cofradía a finales del siglo XVII, la mayoría de ellos adquiridos durante la segunda mitad de la centuria[1287], adquisiciones que aún siguieron en 1700 cuando se añadieron dos arañas, en las que se aprovecharon la plata de siete candeleros viejos y cuya hechura costó trescientos setenta reales.

A pesar del impacto que supuso la huella de Salzillo y su imaginería en la configuración de la cofradía durante el Setecientos, este desarrollo artístico en escultura no se vio acompañado de un aumento de los bienes de plata, aunque la necesidad de completar las imágenes de este artista hizo que se realizaron nimbos y diademas para las mismas. Así, para las imágenes de Jesús en la Columna; Jesús del Prendimiento, que costeó el procurador Juan Serrano; Jesús de la Santa Cena, que tenía dos y contaban con potencias; también para la Dolorosa, que llevó a cabo el maestro Miguel Morote, muy posiblemente bajo las pautas de Salzillo y, por último, para el paso de la Oración en el Huerto, misterio en el que se incluía también un pequeño cáliz de plata que portaba el Ángel. Además se aderezó la diadema de 1671 de la Soledad[1288]. Hasta finales de siglo no se volvieron a acometer grandes gastos en el campo de la platería, como consecuencia de las obras de reforma y de realización del camarín y del templete. Fue entonces cuando Zaradatti recibió el encargo de dos lámparas que estuvieran en consonancia con el nuevo

[1286] J. RIVAS CARMONA, "La Semana Santa y su significación artística", en I. VIDAL BERNABÉ y A. CAÑESTRO DONOSO (Coords), *Arte y Semana Santa*. Monóvar, 2016, pp. 17-41.
[1287] A.H.P.M. FR, CD-280/10. Inventarios de la Cofradía de Jesús de los años 1655 a 1697, ff. 44r a 45v.
[1288] A.H.P.M. FR, CD-280/11. Inventarios de la Cofradía de Jesús de los años 1714 a 1754, ff. 18v y 19r.

espacio, por las cuales se le pagaron seis mil quinientos cincuenta y cinco reales; poco después hizo unos incensarios con sus navetas[1289]. A continuación, ya en 1800 y a devoción de Antonio Cánovas Fajardo, se recibió una cruz de carey con incrustaciones de nácar ilustrando los símbolos de la Pasión y con una inscripción en plata en la que se podía leer:

> "SE FABRICO EN MERIDA DE LLUCATAN A DEVOCION DE DON ANTONIO CANOVAS FAXARDO Y BAJO LA DIRECCION DE N. S. P. S. FRANCISCO FR. PEDRO TUDELA EL PRIMERO DE LA CIUDAD DE MURCIA Y EL SEGUNDO DE LA DE LORCA POR EL MTRO CONCHERO GABRIEL UC EN FEBRERO DEL AÑO DE 1800".

Relato que refleja como la pieza fue elaborada en América[1290].

Un caso particular es el de la vajilla que forma parte del exorno del paso de la Santa Cena. Un conjunto de piezas de platería que se añadieron a la escena en el siglo XIX gracias al patrocinio de las familias Sandoval y Zarandona, aunque, las obras fueron realizadas en el siglo XVIII, siendo contemporáneas a la ejecución de las esculturas por Salzillo. Al frente de este programa estaba el Conde de Roche e importantes donantes como Mariano Vergara y Pérez de Aranda, mayordomo de la Oración en el Huerto que hizo entrega de varios objetos para el aderezo del paso, entre ellos una corona y un cáliz[1291]. De este modo, dentro de la renovación barroquizante de la Semana Santa murciana de finales del siglo XIX, se determinaba la inclusión de objetos propios de la época alejándose de los historicismos. En primer lugar, cabe mencionar las bandejas, una mas barroca y la otra con líneas más neoclásicas, de 1785 vinculadas al taller del cordobés de Antonio de Santa Cruz. A éstas hay que sumar la vajilla del también cordobés Antonio

[1289] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico…* ob. cit., p. 147.
[1290] A. TARACENA FERAL, "Breve informe sobre la cruz de carey de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia". *Camino blanco. Arte y Cultura* nº 12 (2012), pp. 46-48.
[1291] P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid, 1897, pp. 167-168.

Ruiz y la cubertería de la Real Fábrica de Martínez de Madrid, ambas colecciones fechadas en 1790 y 1793 respectivamente[1292].

Otra Dolorosa de Salzillo que contó con una rica diadema de plata fue la de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Lorenzo de Murcia, que recibió en 1786 éste suntuoso regalo por la devoción del presbítero Francisco Ascensio. La diadema, hecha por el platero Juan Beltrán, tiene una primera circunferencia con diferentes motivos de la Pasión, seguida de una alternancia de haces de rayos y rocallas con nuevos símbolos pasionales.

No menos importante fue la presencia de la platería en la Cofradía de la Sangre, donde sin embargo se puede comprobar como las piezas de plata eran empeñadas para financiar las esculturas. En concreto, en 1705 Juan Sanz de Moya, en nombre la cofradía, depositó al sacerdote de Santa Eulalia todas las alhajas a excepción de diez piezas o cañones de plata de los cetros y una diadema de la Virgen, empeñadas por valor de quince ducados para pagar a Nicolás de Bussy las imágenes que hizo para la agrupación, estando en poder del mercader Mateo de León y del comisario del Santo Oficio Gabriel Gómez Cano[1293]. Una cofradía de prestigio en la Semana Santa murciana es la de Servitas, que tiene por titular a la Virgen de las Angustias, a la cual entraron algunos plateros como miembros de dicha cofradía. Este vínculo se hace especialmente patente con su contribución al aderezo de la imagen, que llegó a reunir varias aureolas o diademas. El platero Pedro Ruiz-Funes realizó dos aureolas, reconocidas tanto por su marca como por su estilo dieciochesco a base de rocallas tan característico en sus creaciones. La configuración de la aureola consta de dos secciones, una interior que se subdivide a base de rocallas y otra zona que enmarca la anterior y desde donde emergen las ráfagas de rayos que se alternan con atributos de la Pasión[1294]. Al ajuar de esta imagen se sumó ya

[1292] J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Una vajilla para La Cena de Salzillo: gusto y ceremonia cortesana sobre una base de platería", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 163-178.

[1293] Este dato se debe a la cortesía del profesor de la Universidad de Murcia D. José Alberto Fernández Sánchez.

[1294] Este tipo de diademas se asentó como un modelo tradicional propiamente murciano, hasta el punto de que fue reproducido en otras piezas, como para la Virgen de los Dolores de la parroquia de San Lorenzo y para la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Labradores de Lorca. En este sentido es de obligada consulta para conocer con mayor detalle la platería asociada a la Semana Santa de la Región de Murcia y de las imágenes pasionarias de la Murcia del Setecientos, en particular en lo referente al exorno de las

en el siglo XIX una tercera realizada por Marcos Gil Manresa, por entonces presidente de la cofradía[1295].

Algo parecido sucedió en el resto de localidades, demostrando las cofradías una notable preocupación por el exorno de sus principales imágenes. En Cartagena, para la Virgen del Primer Dolor, realizada para la Cofradía California por Salzillo en 1753, se hizo una diadema que costó quinientos setenta y siete reales[1296], superando los ciento treinta y dos de la diadema de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús de Murcia.

En cierto modo hubo una cuestión que también incidió en el deseo por adquirir más y mejores elementos suntuarios, que no es otra que la rivalidad entre agrupaciones religiosas, tanto de las mismas poblaciones como entre villas cercanas entre sí. Sin olvidar el propio prestigio de las cofradías por hacerse con el mayor ajuar posible y de renovarlo, como bien se advierte tras la realización de obras en templos y capillas. En Caravaca, la Hermandad de la Concepción, a mediados del siglo XVI, tras la conclusión de su iglesia y hospital y siempre dentro de auge exponencial de agrupaciones que se vivió en este tiempo, se embarcó en plasmar su preponderancia a través de la adquisición de un pendón de damasco bordado, al que se agregaron algunas piezas de plata, principalmente destinadas al decoro de la imagen titular, como una corona de plata sobredorada que estaba rematada por un águila, y distintas joyas[1297]. No obstante, tampoco se descuidó el exorno de otras esculturas, por ello a principios del siglo XVII se adquirió una corona de plata con estrellas de plata en cada punta para la escultura de Santa Ana. De igual modo, también se incrementó el repertorio de objetos litúrgicos con cálices con patenas, cruces, candeleros e incensarios[1298].

A pesar de esos esfuerzos, ninguna cofradía en Caravaca pudo hacer frente a la Vera Cruz, que desde la Edad Media fue adquiriendo particular relevancia, como manifiesta el

---

dolorosas, el estudio del profesor José Alberto Fernández Sánchez, ver: J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 191-212.

[1295] F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*… ob. cit., p. 245.

[1296] E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Los Californios y su Virgen de Primer Dolor*. Cartagena, 1979, pp. 44-47.

[1297] A.C.M. Caj. 1. Leg. 369. Inventario de los bienes de la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de 1593, ff. 105v a 110r.

[1298] A.C.M. Caj. 1. Leg. 369. Inventario de los bienes de la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de 1614, ff. 602r a 609v.

patrimonio que entonces se conforma tanto por iniciativa propia como mediante las donaciones recibidas[1299]. Evidentemente, queda fuera de toda duda el interés por la reliquia y todo lo que ello llevó aparejado, tanto de donaciones artísticas como de monetarias que ayudaron notablemente a la economía de la cofradía para emprender suntuosas empresas artísticas siglos. Los objetos destinados a decorar la capilla fueron numerosos, aunque principalmente se redujeron a lámparas de plata, desde la que en 1376 dio como agradecimiento el sevillano Alonso Martin, quien vio curada su ceguera tras venerar la reliquia[1300], hasta la que entregaron los Reyes Católicos en 1488. Esta lámpara grande, con cuatro cadenas, capitel y con las armas reales grabadas, tuvo que ser reparada en 1781 tras un acuerdo entre el Concejo y el platero Lorenzo Valdivieso. En el contrato establecido por el fabriquero del santuario y el artífice se alcanzaba el compromiso del segundo de entregar seis mil reales de fianza para cumplir con su trabajo, así como el peso de seis libras para cada lámpara, en este contrato se mencionan dos, y la presencia de las armas reales y de la villa[1301]. Asimismo, fueron importantes las aportaciones en materia de candeleros, llamando poderosamente la atención los seis de plata blanca que le fueron encomendados al artista italiano Zaradatti, a través de los cuales se dio un paso hacía las nuevas líneas academicistas, imperantes en Murcia a través de la figura de Lorenzo Alonso.

Para el culto ordinario del templo ya se contó desde bien temprano con un extenso repertorio de objetos, tal y como se documenta en los inventarios confeccionados a finales del siglo XV con motivo de las visitas de la Orden de Santiago. En ellos aparecen reflejados tres cálices con sus patenas, un par ampollas, un incensario con su naveta y cucharilla, todos ellos compartidos con la parroquia de El Salvador, más dos lámparas y una crespina de hilo de oro[1302]. Una relación de objetos que fue aumentando con el paso del tiempo, y que ya en 1526, en una nueva visita, aparece como uno de los repertorios más destacados de todo el reino, pues el inventarios de ese año se enumeran las siguientes

[1299] Un exhaustivo estudio acerca de los bienes de plata adquiridos por la cofradía o enviados mediante donaciones es el referido, ver: I. J. GARCÍA ZAPATA, "La imagen de una reliquia: la platería…" ob. cit., pp. 289-307.
[1300] J. ROBLES CORBALÁN, *El misterioso aparecimiento de la* santísima… ob. cit., f. 79v.
[1301] A.H.P.M. Not. 7568, ff. 343r a 345r.
[1302] D. MARÍN RUÍZ DE ASSÍN, "Las visitas de la Orden de Santiago a Caravaca…" ob. cit., pp. 212-213.

alhajas: una cruz de plata que dio Pedro Díaz de Montoro, otra cruz de plata pequeña, dos cálices, un incensario, una naveta, un par de candeleros de plata con sus cajas que dio la hermana del marqués de los Vélez, una lámpara con las armas reales, otra que dio Pedro Alarcón, dos más, una de ellas dada por el doctor Fontes y usada como bacina para las limosnas, un par de ampolletas y diversas piezas menudas[1303]. En efecto, se trataba ya de un ajuar considerable si se compara con la realidad de otros del resto del territorio. En la visita de 1549 el visitador apreció como las piezas de plata no se encontraban en un estado adecuado, ordenando diversas medidas para mejorar su situación, así, ordenó que la cruz grande de plata que estaba quebrada se hiciera de nuevo, ya que no se podía usar, también dispuso que se aderezara la cruz pequeña, de la que se había desprendido la imagen de Cristo, la cual debía de volverse a poner, finalmente, mandó hacer tapaderas para las vinajeras, ya que no tenían[1304]. El aumento y aderezo de las alhajas fue una constante durante todo el tiempo, especialmente gracias a las donaciones recibidas, sobre todo en cálices, como el que en 1657 realizó el maestro Luis de Córdoba. En esta multiplicación de los piezas también fue sustancial la intervención del Concejo, que con motivo de la apertura del nuevo templo acordó entregar la plata vieja para realizar con ella unas vinajeras con su salvilla y una cruz de plata. Una cruz elevada sobre una peana escalonada de forma oval a través de varios cuerpos en sentido decreciente. Sobre la peana se alza el astil con gollete cilíndrico continuado por un corto astil abalaustrado y, finalmente, la cruz con los extremos rematados con elementos vegetales con forma flamígera. La cruz tiene en su frente una imagen de plata sobredorada de Cristo mientras que por el reverso muestra a la Inmaculada Concepción. Esta pieza y su especial configuración, así como la decoración de la peana y el astil, responde a un modelo cuya procedencia debe ubicarse fuera de la ciudad, dada la calidad de la misma[1305]. La cofradía, al igual que otros casos, atendió también los demás enseres necesarios para sus funciones, entre ellos la de

[1303] D. MARÍN RUIS DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca*… ob. cit., pp. 43-44.
[1304] Ibídem, p. 120.
[1305] J. A. MELGARES GUERRERO, "Catálogo de Platería", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, p. 337.

representación, como demuestra el encargo al platero murciano Jiménez de Cisneros de dos cetros de plata, hacía mediados del siglo XVIII[1306].

A pesar de todo, el foco principal al que se dirigieron las grandes dadivas fue la reliquia. Ya en 1390 el maestro de la Orden de Santiago Lorenzo Suarez de Figueroa dio una arqueta relicario realizada en plata blanca y sobredorada, con esmaltes rojos y blancos, hoy desaparecidos. La obra tiene forma de caja rectangular, que una vez abierta responde a una composición de tríptico medieval. Cerrada deja ver las dos láminas principales, en las que la decoración se inserta en un arco de medio punto, donde se incluyen diversas casillas que a su vez albergan diferentes elementos, como las armas de la familia o la cruz de Santiago y de Caravaca, siendo ésta la representación más antigua de la Cruz murciana. Figueroa tuvo que acudir con casi toda seguridad a un centro forastero, ya que la categoría de la misma no permite vincularla a un taller murciano[1307]. En 1536 el marqués de los Vélez Pedro Fajardo hizo entrega de un nuevo relicario de oro con encaje de plata para la reliquia[1308]. Esta alhaja con forma de ostensorio sufrió varios avatares en el tiempo, como el robo por parte del general francés Espard, por lo que hoy se muestra como la suma de varias partes de diferentes épocas. Por un lado, la base mixtilínea original de estilo plateresco con roleos, bucráneos, mascarones y los escudos del marquesado y de Santiago, y el portarrelíquias, también original, que incorpora en sus lados un cerco floral con los emblemas de la orden franciscana. Del siglo XIX son el astil que sigue la decoración de la base y el cerco de nubes, ambas partes confeccionadas por el platero Andrés Senac[1309]. Otro de los relicarios más interesantes que se conservan en el tesoro de la cofradía es el de la arqueta, popularmente conocida como caja de los Conjuros, que se efectuó a comienzos del siglo XVII, factiblemente por algún platero murciano como Luís de Córdoba, quien ya había trabajado para la cofradía. El relicario de forma rectangular con la tapa abombada se eleva sobre unas pequeñas patas lenticulares de perfil convexo y gollete. Los sobrepuestos de plata sobredorada situados en las

[1306] VV.AA. *La Cruz de Caravaca expresión* artística… ob. cit., p. 35. Quizás corresponde a este mismo platero los dos cetros de plata de la Cofradía de San Pedro y San Pablo de la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz.

[1307] J. A. MELGARES GUERRERO, "Arcas, estuches y relicarios de la Santísima Cruz". *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1996), s.p. y J. A. MELGARES GUERRERO, "Custodia de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 415.

[1308] D. MARÍN RUIS DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca*… ob. cit., pp. 73-76.

[1309] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., pp. 113-115.

esquinas y en una franja central constituyen una rica decoración a base de tornapuntas y arabescos entrelazados, que emulan a labores de filigrana, culminada con pequeñas cabezas de querubines que se sitúan en línea con los sobrepuestos de plata. La composición se completa con la representación de la Cruz situada en la cerradura, que parece estar mantenida por dos ángeles colocados a cada uno de los lados[1310]. En 1711 llegó un nuevo estuche para la reliquia donado por el marqués de los Vélez Fernando de Aragón, quien solicitó a cambio de esta nueva caja de oro guarnecida con diamantes la entrega del antiguo estuche[1311]. Años después, en 1777, el Ayuntamiento de Caravaca pidió al duque de Alba, José Álvarez de Toledo, XI marqués de los Vélez, que financiara la restauración del estuche dado por su antepasado en 1711. Ello fue aceptado por el marqués, pero al comprobar el estado del mismo por parte de diversos plateros de la propia ciudad de Caravaca, como Diego y Juan Valdivieso, Domingo Alarcón y Luis Burruezo, se estimó que lo mejor era hacerlo de nuevo, conforme había propuesto el platero madrileño Vicente Rosel, llevándose a cabo una nueva caja de oro con diamantes y rubíes[1312].

El enriquecimiento e incremento de los ajuares, particularmente a través de la renovación de los mismos en dos momentos determinados, final del siglo XVI y comienzos de la siguiente centuria y durante el Setecientos, fue una constante general en las cofradías murcianas, que ha tenido una prolongación en el tiempo gracias a las hermandades de Semana Santa y a la devoción de las imágenes marianos en las distintas ciudades. El ejemplo más notable a este respecto lo representa la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia, que en 1902 contaba con un nuevo trono de plata donado por los

[1310] VV.AA. *La Cruz de Caravaca expresión artística*… ob. cit., p. 30.

[1311] En los Museos Vaticanos se conserva una cruz de doble brazo que ha sido atribuida, no se sabe exactamente bajo qué criterios, a algún taller murciano de la primera mitad del siglo XVIII. Realmente, se trata de un estuche relicario con forma de cruz de Caravaca, pero resulta muy extraño que en Murcia pudiera hacerse una obra, primero porque se trata de una pieza medieval, imposible por tanto, por esas fechas que fuera ejecutada en Murcia. Además, no hay duda de que está mucho más en la órbita de los relicarios leoneses del siglo XIII, exactamente con el relicario del Lgnum Crucis de la Catedral de Astorga. Con todo, no puede descartarse la posibilidad de que realmente perteneciera a la cruz de Caravaca y que fuera donado a algún papa más adelante, véase: G. CORNICI, "Reliquiario a forma di croce patriarcale (Croce di Caravaca)", en C. BERTELLI (Coord.), *Tesori d'arte restaurati*. Vicenza, 2004.

[1312] J. A. MELGARES GUERRERO, "Los relicarios de la Vera Cruz de Caravaca (1711 y 1777), a la luz de la documentación del archivo de Medina-Sidonia", en *Homenaje al Académico José Antonio Molina Sánchez.* Murcia, 2006, pp. 275-282.

marqueses de Aledo, y la Virgen de la Caridad de Cartagena, con un importante número de objetos relacionados con su ornato de mediados del siglo XX.

Mención aparte, ya que estaban muy arraigadas en la propia parroquia, constituyen las cofradías del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas, cuyo lógico incremento a raíz de la Contrarreforma les hizo desarrollar considerablemente sus bienes, en especial vinculados a la vida parroquial[1313]. Al frente de todas ellas se situó la hermandad del Santísimo y Ánimas Benditas de la capilla del Corpus de la Catedral. Si bien, en un principio su ajuar litúrgico no fue excesivo, según documenta el inventario de 1641, limitado por entonces a aquellos objetos de culto indispensables para las funciones de la cofradía, a partir de las siguientes décadas se comprueba un incremento notable de piezas, especialmente en el campo del tejido, aunque también en la orfebrería. Hacía 1650 la cofradía ya contaba con dos cetros con las insignias del Santísimo, una cruz para el guion, que según el inventario de 1675 fue realizada en Caravaca, y cuatro faroles de plata, elementos todos ellos que de alguna manera deben encuadrarse dentro de las piezas de representación de la cofradía. A ellas hay que añadir dos bacinetas de plata para pedir limosnas, una salvilla también de plata y cuatro candeleros de azófar plateados[1314]. Más adelante y en relación con los encargos artísticos que en materia de pintura se estaban realizando para su capilla[1315], se adquirieron para el ornato del recinto una lámpara grande y una cruz de plata con la imagen de Cristo sobredorada[1316]. Empero, la culminación de los trabajos para la capilla se produjo en 1668, cuando se acordó en cabildo la compra de veinte candeleros de plata con el nombre de la cofradía, con un peso de doscientas ochenta y seis onzas[1317], un trabajo para el cual la hermandad tuvo que entregar la cruz de plata con la imagen de Cristo dorada y un platillo[1318]. Un vaso de plata para dar el agua en las

[1313] F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Las Cofradías del Santísimo Sacramento en el Noreste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi", en F. J. CAMPOS (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. Madrid, 2003, Vol. II, pp. 953-976.
[1314] A.C.M. Libro 327-328 (356-356 Bis). Inventario de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1648, f. 33r y v.
[1315] J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad…* ob. cit., pp. 309-311.
[1316] A.C.M. Libro 356. Inventario de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1663, ff. 88r a 89r.
[1317] Se desconoce al artista que realizó los veinte candeleros, aunque bien pudiera ser el por entonces maestro platero de la Catedral, Pedro Navarro, o bien el platero Bartolomé de Acha, quien ocupando el mismo cargo hasta 1666, realizó en 1665 seis pares de candeleros para la Catedral por valor de trescientos ochenta y cinco reales, ver: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios…" ob. cit., p. 203.
[1318] A.C.M. Libro 327-328 (356-356 Bis). Cuentas de 1668, f. 124v.

comuniones, una cruz de negra, que por el color sería de ébano, con sus extremos en plata, y otros diez candeleros nuevos realizados antes de 1675[1319], cerraban el ajuar de la cofradía, que como se puede apreciar destinó importantes sumas a la hechura de ornamentos destinados a la capilla, en especial esos treinta candeleros cuya función persuasiva en las exposiciones del Santísimo entronca perfectamente con las ideas imperantes. Durante el siglo XVIII no aumentó significativamente su patrimonio, pero si destinó cuarenta reales en 1783 a la limpieza, el blanqueado y el bruñido de la cruz del guion y los cetros de la hermandad para que lucieran en el día de la fiesta con todo el esplendor posible, según confirma el recibo firmado por Rafael Proens, maestro platero de la Catedral[1320].

Todas las parroquias contaron en su haber con cofradías del Santísimo, destacando dentro de las murcianas la de San Miguel, que durante el siglo XVIII no dudo en contar con los artistas más importantes, caso de la custodia, ya abordada, diseñada por Francisco Salzillo y ejecutada por José Jiménez de Cisneros. Esta misma cofradía contó a finales del siglo con un nuevo copón donado por Antonio Fontes, según reza en la inscripción: "LO DIO DE LIMOSNA A LAS HERMDES DEL S MO STO Y BENDITAS ANIMAS DE SN MIGUEL EL HO DN ANTONIO FONTES ABAT". La hechura recayó en uno de los miembros de la saga de los Funes, posiblemente Pedro Ruiz-Funes, por entonces muy activo en la ciudad. La pieza lleva las marcas correspondientes (E coronada con 98 y RUYZ) que sitúan su realización después de 1798, lo que encaja perfectamente con la estética del copón, que muestra ya una traza neoclásica de base elevada, con un astil con nudo cilíndrico y una copa semiesférica que está rematada por una cruz abalaustrada. De este maestro si se tiene la certeza absoluta de la hechura del farol de viático perteneciente a la Cofradía del Santísimo y Ánimas de la parroquia de San Bartolomé, ya que incorpora su firma y a su vez deja ver ciertas influencias de Zaradatti, maestro con el que tuvo vínculos profesionales. La obra de 1790, que tal y como acredita la inscripción es propiedad de la citada hermandad, ofrece un perfecto ejemplo del encumbramiento que la platería murciana alcanzó a finales de la centuria. El farol tiene forma hexagonal, a modo de una caja abierta con cristales, una disposición poligonal atemperada mediante

[1319] A.C.M. Libro 327-328 (356-356 Bis). Inventario de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1669, ff. 129v y 130r.
[1320] A.C.M. Libro 272 (304). Recibo de 12-11-1783.

las formas curvas y contracurvas tanto del cuerpo principal como de la cubierta bulbosa, que incorpora respiraderos para el fuego, y que culmina con un coronamiento gallonado. A este sinuoso movimiento hay que añadir los contornos mixtilíneos acabados en volutas que enmarcan cada uno de los frentes. Esta circunstancia, sumada a la decoración repujada a base de rocallas, guirnaldas y cartelas con atributos de San Bartolomé y de la Eucaristía, caracteriza un farol aún rococó en sintonía con otras piezas realizadas por entonces de la misma tipología[1321].

Otro ejemplo de la platería vinculada a este tipo de cofradías fue el cetro de plata que realizó en 1818 Francisco Javier Ruiz-Funes para la Cofradía del Santísimo y Ánimas de la iglesia de Santa Catalina de Murcia, por valor de ochocientos reales de vellón. Fuera de Murcia se tiene noticias de los encargos de la Cofradía del Sufragio y Ánimas de la parroquia de Santiago de Lorca, que en 1785 encomendó al maestro Vicente Albarracín una corona para la Virgen de la hermandad y, en 1789, al platero Bartolomé Manresa una lámpara para la capilla[1322]. Por último, aunque muy reducido en lo que a plata se refiere es el inventario de la Cofradía del Santísimo de Alcantarilla con sede en San Pedro Apóstol, que en 1705 solo tenía, entre otros ornamentos, treinta y dos campanillas de plata y cuatro cetros, de los que no se indica el material[1323].

[1321] J. RIVAS CARMONA, "Farol de Viático", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 345.
[1322] E. A. RIQUELME GÓMEZ, "La platería y los plateros en las cofradías de Ánimas Benditas de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 467-477.
[1323] A.H.P.M. FR, Colección, 6. Documentos de la Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento de Alcantarilla, fol. 28r.

10. Platería civil

Evidentemente la platería religiosa fue mucho más abundante que la civil, además de que la primera, por su transcendencia y presencia en espacios públicos ha gozado de un mayor reconocimiento e interés, frente a una platería civil vinculada más a lo privado, a la esfera de la íntimo, de los palacios y sus ajuares domésticos, y por tanto, menos conocida y estudiada. No obstante, desde un principio existió este tipo de platería asociada a esos repertorios de palacio o casas de aquellos personajes que lógicamente podían permitirse disponer de alhajas de plata para su menaje u otras funciones, así como para el adorno personal, con piezas de plata que completaban la indumentaria o todas esas joyas que también eran practicadas por los plateros. De hecho, uno de los encargos más precoces conocidos es el de Pedro Alcachop, vecino de Blanca, al platero Gil de Vitoria, por unas manillas de oro y plata que alcanzaron la suma de mil ciento veinticinco maravedís[1324]. Noticias de este tipo no suelen ser muy habituales, quizás porque estas piezas menudas eran compradas directamente en tienda y no precisaban por tanto de un encargo, de hecho, el inventario de los bienes y alhajas de la compañía establecida entre Antonio Gozalbo y Juan Ortiz, cuya tienda estaba situada en Cartagena, reflejan una enorme variedad y cantidad de piezas civiles, con todo tipo de joyería y palilleros, tabaqueras, llaveros, pitos, saleros, puños para cuchillos, dedales, broches etc… es decir, piezas que podían ser adquiridas directamente sin esa necesidad de formalizar ningún encargo[1325]. No obstante, aquellas otras piezas de especial singularidad o de mayor valor si que contaron con estos acuerdos, como demuestra el contrato establecido entre Pedro Iñiguez de Zambrana y el platero Miguel Blas por la hechura de un salero en 1594; el de Gaspar de Blanca por un jarro en 1631 a Bartolomé Mingranel o el de Nicolás Pérez de los Cobos con Diego Gaona por unos platillos en 1648. En este sentido resulta muy interesante la figura de Maurizio Pegolotto, un platero italiano llegado a Murcia a finales del siglo XVII, del que solo se tiene certeza de la elaboración de unas palanganas de plata para el aseo realizadas tanto para Gil Francisco de Molina y Junterón como para el marqués de Corvera, es decir, para esa pequeña elite local[1326]. Acuerdos que en ocasiones generaron algunos de los litigios más interesantes habidos entre plateros y compradores, como el que tuvo lugar entre el maestro Antonio Morote y Antonio Fontes y Paz e 1748,

[1324] A.H.P.M. Not. 143, ff. 178r y v.
[1325] A.H.P.M. Not. 2548, ff. 439r a 443v.
[1326] A.H.P.M. Not. 2738, f. 9r.

a raíz del incumplimiento por parte del primero del contrato para la hechura de dos platos de plata, reclamando el segundo tras la demora en su entrega de o los dos platos o los seiscientos cuarenta reales que había entregado al artífice. Las acciones legales emprendidas por Fontes supusieron un grave perjuicio para Morote, ya que se llegaron a embargar sus bienes, a pesar de argumentar éste su mal estado de salud y, con respecto al requisamiento de sus bienes, el grave perjuicio que suponía que se le retirasen sus herramientas, al impedirle continuar desempeñando su oficio[1327].

La platería civil contaba con un amplio repertorio de piezas, que a grandes rasgos pueden dividirse en cuatro grandes grupos, las piezas destinadas al agua, a la luz, a la mesa y al aparador. Evidentemente, platos, salvillas, bandejas, vasos, cubertería, candeleros, bugías, hebillas, botones y cajas eran los objetos más números en las familias murcianas, de hecho, el propio Fontes acudió a Morote porque previamente, éste le había borrado los apellidos grabados a veintidós platos que Fontes había recibido de la testamentaria de su hermana. El inventario de bienes por testamento es sin duda el documento que mayor información ofrece acerca de las piezas de plata conservadas en los casa señoriales de Murcia, siendo testimonios fundamentales para conocer que piezas contaban con mayor demanda y cuales eran sus usos[1328].

Dentro del primer grupo se encuentras piezas como las jarras, fuentes, palanganas y bacías. Frente a la abundancia de estas obras en otros centros artísticos, fundamentalmente en el ambiente de la corte, en Murcia, lamentablemente, los ejemplos conocidos de éstas en el ámbito civil son prácticamente inexistentes. No obstantes, los conservados son realmente extraordinarios, como reflejan las dos bandejas dieciochescas del Monasterio de Santa Verónica de Murcia, cuya decoración rebela claramente una concepción civil de las piezas, que debieron ser regaladas como parte de la dote de alguna de las nuevas novicias o por algún benefactor, de hecho, para la primera de ellas, desde la propia comunidad se indica su uso como pieza de aseo de aquel que la regaló. Ésta tiene forma de venera ovalada, con perfil grueso, con medallones que incluyen igualmente

[1327] P. M. QUESADA LÓPEZ e I. J. GARCÍA ZAPATA, "El juicio ejecutivo en el siglo XVIII como instrumento en la protección de tráfico económico: estudio del pleito entre Antonio Fontes y el platero Antonio Morote en 1748". *Anales de derecho*, Vol. 35, nº 1 (2017), pp. 1-17.

[1328] J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 265-282 y J. NADAL INIESTA, "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 445-458.

el motivo de la cocha, y contorno movido. La superficie de la bandeja está dividida en gallones, que parten de un repujado de hojarasca, a su vez, cada uno de ellos está decorado con dos alternativas formas de guirnaldas vegetales, unas de disposición vertical a modo de tallo floral, y las otras con envolutados tallos dispuestos helicoidalmente. La segunda bandeja tiene forma oval con borde estriado y una ancha orilla que está recorrido por una guirnalda de hojas y una rica cenefa vegetal. Por su parte, la superficie de la pieza tienen en su centro un espacio ovalado, que con una densa trama de hojas, a modo de orla, enmarca una escena cinegética de un ciervo sobre paisaje natural. Temática que se repite en los extremos de la superficie, en el caso de los lados mayores con peces enmarcados en veneras y en los menores un lebrel y una liebre. El resto de la superficie tiene una nutrida decoración repujada de motivos naturalistas, muy efectistas gracias al claroscuro logrado por su autor, del que no se conoce su nombre al carecer, como la primera, de marca alguna. No obstante, los motivos decorativos y la disposición de los mismos hacen pensar en el valenciano Gaspar Lleó o en alguno de aquellos plateros murcianos que se inspiraron en su obra[1329].

Uno de estos maestros pudo ser Miguel Morote Fernández, quien sobresalió a mediados del siglo XVIII como uno de los principales plateros de la ciudad, tal y como corrobora su producción, entre la que se encuentra una de las pocas piezas domesticas murcianas conocidas, una bacía de planta ovalada con perfil mixtilíneo con curvas cóncavas y convexas, marcada únicamente con su sello y perteneciente a la Colección Hernández-Mora Zapata[1330].

La otra gran pieza de esta sección es el jarro de la Colección Hernández-Mora Zapata que tiene como única marca la de MUR bajo corona, usada en el siglo XVII, antes de que se adoptara para la ciudad la marca de las siete coronas. Resulta realmente extraño este tipo de jarro ya no solo en la platería murciana sino también en la platería española, ya que no responde a los típicos jarrones de pico ni a ninguna de sus evoluciones que dominaron el panorama nacional durante la Edad Moderna. Más bien, se trata de una pieza de origen italiano, vinculada a lo napolitano por los elementos ornamentales, como

[1329] Acerca de las dos bandejas, véase: M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias…" ob. cit., pp. 331-332.
[1330] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 148-149.

el mascaron, los querubines y las grandes hojas de acanto, aunque no existen jarros parecidos para asegurar tal procedencia. A esta posible vinculación contribuye también la presencia del platero napolitano Felipe Abitable en Murcia a mediados del siglo XVII. También los diseños de Joannes Giardini y alguna pieza concreta, aunque más tardía, de platería pisana, corroboran, al menos, su procedencia italiana. De cualquier modo, es una pieza soberbia, en la que se aúnan un diseño elegante, formado por un pie circular, un cuerpo semiaovado dividido en dos zonas y un cuello troncocónico con boca de perfil circular con mascarón, más el asa en forma de ce muy vegetalizada. A este diseño se suma el trabajo naturalista de la ornamentación, de gran barroquismo[1331].

En el segundo grupo, destinado a la luz, formado fundamentalmente por candeleros, palmatorias y despabiladeras, tan solo pueden incluirse dos pares de candeleros dentro de la platería murciana. Los primeros, en una colección particular de Italia, llevan la marca de Mariscotti y otra ilegible, que al no ser la de las siete coronas, parece indicar que se trataría de la del autor y la de Mariscotti correspondería a su etapa como fiel contraste y marcador de plata en la primera mitad del siglo XVIII. Tienen pie circular con base gallonada con elevación troncocónica central y mechero cilíndrico bulboso en su parte central. La segunda pareja de candeleros están ejecutados por Hipólito Esbrí, uno de los pocos plateros que mantuvo cierta preponderancia a comienzos del siglo XIX, en ellos se aprecia claramente su marca personal y la del contraste José Esbrí, usada a partir de 1813 y hasta 1834. Los candeleros, de astil cilíndrico de columna con capitel toscano y basa ática sobre pie circular con elevación central troncocónica, son muy interesantes al ser muy extraños los candeleros columnarios en la platería española[1332].

El grupo de mesa y aparador ofrece diferentes piezas que si bien es cierto que no son de un gran valor, si sirven como testimonio de la platería doméstica murciana, aunque también es verdad que en esta sección es donde mayor número de tipologías se encuentra. Entre las piezas conservadas pueden encontrarse dos tembladeras para beber, una en la Colección Hernández-Mora Zapata y otra en el Instituto Valencia Don Juan. Se corresponden con dos diseños sencillos propios de estas piezas utilitarias. El de la Colección Hernández-Mora Zapata tiene la marca del contraste Miguel Morote y otra de

[1331] Ibídem, pp. 128-129.
[1332] Ibídem, pp. 180-181.

difícil lectura que podría corresponder a José Cutillas, mientras que la segunda obra lleva marca de Mariscotti y las siete coronas. Al siglo XIX pertenecen el resto de piezas, dos saleros, el primero con la primera marca del contraste José Esbrí, y el segundo con la segunda que éste mismo contraste empleó a partir de 1813 y la del artífice Mariano Pérez. Una serie de cubiertos ordinarios de Francisco Yagües, Silvestre Robles y Andrés Senac completan el resto de obras. A las que hay que añadir dentro de este conjunto un braserito nuevamente de Hipólito Esbrí del Instituto Valencia Don Juan[1333].

La platería civil contó también con un importante patrocinador en los ayuntamientos y aquellos organismos de poder, ya que necesitaban de una serie de piezas de plata tanto para cumplir con unas funciones prácticas, caso de las escribanías, como para ostentar a través de ellas la representación del poder civil, como son las mazas y bastones[1334]. El ayuntamiento de Murcia contó desde el siglo XV con unas mazas que al parecer fueron realizadas por el platero judío Frahim en 1438[1335], las cuales, de no haberse hecho unas nuevas, fueron aderezadas por Hernando Alonso de Roa en 1599, e incluso una de ellas debió de volver a hacerse dado que en 1807 una fue robada en Cartagena, disponiéndose que la nueva maza se hiciera igual que las restantes. No obstante, las que se conservan en la actualidad son las que hizo hacia el segundo cuarto del siglo XIX el platero aragonés afincado en Murcia, Mariano Pérez, en las que se aprecia la marca de M coronada con la cifra 36, que sería la marca de la ciudad durante gran parte de esta centuria. Realmente se trata de cuatro mazas sencillas, con una vara dividida en varios tramos por anillas, con otras más finas a modo de decoración, y una cabeza pequeña, en comparación con las de otros ayuntamientos, formada por siete triángulos separados y calados que sirven de base a seis coronas y éstas a su vez a una más grande, en referencia a las siete coronas de la ciudad[1336]. Sellos, campanitas, cajas, jarros, salvillas y otras tipologías completan la demanda de platería por parte de los ayuntamiento, siendo relativamente habitual el gasto en la adquisición o aderezo de éstas debido a su uso. El

[1333] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Piezas de platería murciana en…" ob. cit., pp. 127-146.
[1334] J. NADAL INIESTA, "La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en instituciones civiles", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 431-441.
[1335] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 19.
[1336] C. SALAS GONZÁLEZ, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 535-544.

citado Roa, Pedro de Oviedo o Antonio Gozalbo fueron tan solo algunos de los plateros relacionados profesionalmente con el Ayuntamiento de Murcia. Una situación semejante se dio en el Concejo de Lorca, con Pedro de Santangel haciendo dos sellos en 1535, Juan de Palma unos candeleros poco después, Pedro Vidal Ruiz diversos trabajos y Juan García Cerón, que entre las varias cosas que hizo se conservan dos bastones de plata con el escudo de la ciudad en el pomo[1337].

Una de las tipologías que contaron con un mayor desarrollo dentro de la platería civil vinculada a las instituciones fue el de las escribanías, a cuya función práctica iba aparejada esa posición de autoridad y prestigio que compartieron diferentes organismos tanto públicos, caso de los ayuntamiento y después de la Diputación de Murcia, como privados, como es el Casino de Murcia[1338]. Las escribanías estaban presentes en la mayor parte de los espacios públicos de la vida social murciana, aunque los ejemplos conservados se corresponden en su mayoría con el siglo XIX. No obstante, están documentados encargos anteriores, como el que en 1795 se realizó al maestro Antonio Gozalbo, quien debía de realizar una escribanía para el servicio de la mesa del Juez Presidente de la Sala Consistorial, usando para ello veintitrés onzas de plata que procedían de unos cubiertos viejos y de los cabos de cuchillos que eran del mayordomo de la ciudad Mateo de Cevallos[1339]. Las escribanías conservadas confirman como durante el siglo XIX continuó, incluso con mayor fuerza, esa dependencia con respecto a otros centros españoles y europeos. La antigua Diputación Provincial de Murcia adquirió a mediados de la centuria una de estas piezas al taller madrileño de Juan Sellán, como confirman las marcas presentes en la obra. El platero madrileño se formó en la Real Fábrica de Martínez, cuyos esquemas emuló posteriormente, tal y como refleja la citada escribanía, que es semejante a la escribanía de la Real Fábrica de Martínez perteneciente a Patrimonio Nacional[1340]. La pieza tiene una bandeja rectangular de perfil mixtilíneo, con un enrejado geométrico a modo de zócalo, levantando sobre cuatro garras. La escribanía cuenta con cuatro tinteros y salvaderas en las esquinas, de corte neoclásico, con pie circular y cuerpo

[1337] J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices*… ob. cit., pp. 17, 59, 191 y 192.
[1338] Para el estudio de las escribanías de plata en la Región de Murcia, ver: J. NADAL INIESTA, "Escribanías de plata en la Región de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 353-362.
[1339] A.M.M. Actas Capitulares 1795, ff. 80v.
[1340] F. A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 387.

cilíndrico liso con mascarones femeninos, y tapa gallonada con una argolla vegetal. La parte más llamativa de la escribanía es el templete central de estilo neogótico sobre el que se levanta la imagen de Minerva. Otras dos escribanías llegaron procedentes de Barcelona, del taller de la familia Carreras, que tanto éxito cosechó durante este siglo. La primera de ellas se encuentra en el Museo de Bellas Artes y está incompleta, conservándose solamente la bandeja de forma romboidal, cuyo perfil está decorado con un follaje aristado que crea un sinuoso juego de curvas y contracurvas, tan solo roto en los ángulos del eje menor donde se disponen dos veneras, las cuales se unen en la parte superior a través de una superficie de pámpanos que a su vez cercan el resalte central. La otra escribanía pertenece al Casino de Murcia, que la adquiriría a finales del siglo XIX para dotar sus estancias recién construidas, así lo demuestra también el estilo de la misma, ya que responde al eclecticismo del momento, con unas formas muy severas y geométricas, con escueto detalles ornamentales sobrepuestos a las superficies planas de la obra. A Madrid y Barcelona se sumó por entonces con fuerza la platería francesa, llegando hasta la Región de Murcia numerosas piezas, principalmente cálices, pero también escribanías, como las dos pertenecientes al Hospital de la Caridad de Cartagena. Estas dos piezas de la segunda mitad de la centuria siguen los modelos propios de su origen, con una importante presencia decorativa con esculturas y otras figuras más pequeñas, dentro de ese gusto romántico del momento.

Mención especial por su singularidad merece la guarnición y caja de sello de plata con marcas de Mariscotti, realizadas en 1707 y 1717 para el titulo de condesa de Montealegre dado a Josefa Pujmarín y Fajardo como muestra de agradecimiento por la atención dispensada hacia la corona y, en especial, durante la Guerra de Sucesión. En un primer momento se hicieron las guarniciones del libro, pues la encuadernación del titulo no debió de distar mucho a la de su concesión en 1707, mientras que la caja cilíndrica, unida con cadena al libro, es de 1717, cuando se entregó el sello real. En el reverso de ésta aparece un circulo central con flor de seis pétalos de ce y guirnalda de hojas a su alrededor, y en la orilla una cenefa de ces vegetales. En el anverso se encuentra el escudo del primer marqués de Albudeite, titulo creado en 1711, en cuyo interior se conserva un sello que debe estar relacionado con permisos para correspondencia oficial con fecha de 1716. Así, lo más probable es que ambas partes, el titulo con la guarnición y la caja del

sello se unieran por Josefa Pujmarín y Rocafull, quien fue la primera que reunió los títulos de marquesa de Abudeite y condesa de Montealegre[1341].

[1341] J. M. CRUZ VALDOVINOS, J. MONTALVO MARTÍN, J. ABAD VIELA, *Platería antigua española y* virreinal… ob. cit., pp. 186-189.

11. Financiación, patrocinadores y donantes

La creación de los ajuares de platería tanto en el ámbito religiosa como civil se debió a la unión de diversas confluencias surgidas desde diferentes perspectivas. En el caso de la platería religiosa destinada a los templos, la llegada de la misma se canalizó a través de sus propias instituciones, caso de la fábrica de la Catedral, que era la responsable de tales adquisiciones para garantizar el servicio del culto y todo lo relacionado con él. En el resto de templos de la diócesis la fábrica de cada uno de ellos era también la encargada de satisfacer las necesidades litúrgicas. Sin embargo, la creación de los ajuares eclesiásticos tampoco hubiera sido posible sin la iniciativa particular, ya fuera religiosa o civil, que materializaba su ferviente devoción o sus intereses particulares mediante importantes dadivas que hicieron posible la llegada de otras alhajas. Estas donaciones, dejadas en vida o legadas en testamento, a veces eran directamente a través de piezas ya materializadas o mediante el dinero para ayudar a costear algún objeto que se estaba ejecutando, o directamente indicaban a sus albaceas que con esa partida encargaran una determinada pieza.

Indudablemente, los ajuares más destacados, ya sea por su valor económico o artístico, responden al patrocinio de los altos miembros de la sociedad local, cuyas aportaciones no sólo aumentaron cuantitativamente dichos ajuares sino también cualitativamente, ya que buscando especial calidad y riqueza solían acudir a otros centros artísticos, por lo que esas piezas, una vez en Murcia, eran un referente a seguir por los artistas de la ciudad. Los obispos, los canónigos, el clero en general, las familias nobiliarias, los miembros destacados de la sociedad civil y otros personajes de cierta relevancia y capacidad económica, sin obviar las suscripciones populares, fueron sin duda una fuente extraordinaria para el patrocinio de la platería, llegando a cubrir con sus aportaciones aquello que no podía alcanzar a satisfacer la fábrica, cuyos fondos eran limitados al tener que atender preferentemente otras cuestiones como las propiamente arquitectónicas, de modo que las aportaciones particulares se hicieron imprescindibles para la dotación de los ajuares.

El desarrollo del arte de la platería en el Reino de Murcia fue posible gracias a las circunstancias apuntadas, a la demanda de piezas por parte de una clientela heterogénea que respondía a unos propósitos determinados, en función del momento, el fin, las ideas

y los intereses personales. De ahí que sea transcendental analizar el papel de los patrocinadores dado que la obra responde a sus necesidades e indicaciones. Primordial sería el deseo de notoriedad y prestigio buscado por el donante, que vería en estas acciones un medio de exaltación personal para alcanzar un reconocimiento social, satisfaciendo así esas aspiraciones individuales. También sería importante el cumplimiento de unas exigencias propias del cargo o de la posición del personaje, que vería con ello una obligación moral hacía lo sagrado. Precisamente, la clientela eclesiástica sería uno de los grupos más definidos, encargada de mantener con el mayor decoro el culto. Así, el cabildo o la fábrica de los templos de la diócesis llevarían a cabo un importante patrocinio artístico como responsables de la dotación de los mismos. Pero a ellos se suman las aportaciones de los obispos, los canónigos, otros eclesiásticos, las ordenes, las hermandades y las cofradías. De otro lado cabe considerar el papel de la clientela civil, caso de los Ayuntamientos, que demandaron una platería institucional, pero también la nobleza y otros destacados miembros de la sociedad que demandaban una platería doméstica, mediante la cual manifestaban su rango y sus recursos[1342].

11.1. Instituciones religiosas

Como es lógico, las instituciones religiosas fueron las principales patrocinadores del arte de la platería, siendo la catedral, como el principal templo de la diócesis, el escenario más destacado de esta demanda de objetos suntuarios. En ella convergía el obispo y el cabildo catedralicio, el cual se encargaban de la administración del templo. La significación de la catedral en el plano religioso, social y artístico, hizo de ésta el mejor escaparate para los donantes, ya fueran religiosos o laicos, por lo que el templo catedralicio se convirtió en el receptor de las principales actuaciones artísticas del reino, como sucedió tras el Concilio de Trento, convirtiéndose así en el modelo del programa contrarreformista en la diócesis[1343]. En este contexto de reforma teórica, espiritual, política, litúrgica y artística, la platería y los textiles contribuyeron a la exaltación de la

[1342] J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías…" ob. cit., pp. 479-481.

[1343] J. NADAL INIESTA, "Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII, la reforma de la catedral", en M. A. DELISAU, M. RODRÍGUEZ, F. J. PUEYO y M.R. HERNÁNDEZ (Coords.), *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria, 2006, v. 2. pp. 447-456. J. NADAL INIESTA, *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia*. Murcia, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2013, pp. 175-234.

Eucaristía y el culto a los santos, renovando la imagen y devolviendo el esplendor al ceremonial, en especial en aquellas fiestas señaladas del calendario[1344].

Como ya se ha adelantado, el primer responsable de la platería catedralicia era el cabildo, formado por sus canónigos, que eran los encargados de velar por el patrimonio de la catedral, su mantenimiento, mejora e incremento. Éste estaba compuesto por una serie de dignidades cuya ocupación era el gobierno y administración de la catedral y todos sus bienes patrimoniales, alcanzando con ello los ornamentos y objetos destinados a la liturgia, al culto y al ornato del templo y de sus imágenes, una obligación, atención e interés que se canalizaba a través de la fábrica, a cuyo frente se encontraba el canónigo fabriquero, principal responsable del templo, tanto en lo relativo a su arquitectura como a su dotación mobiliar[1345]. Por tanto, sobre los caudales de la fábrica recaía el adecuado estado del ajuar catedralicio, con el arreglo, limpieza o renovación de las piezas de platería, sobre todo cuando las cuentas así lo permitían y tras la Contrarreforma y la magnificencia otorgada a las ceremonias[1346]. Es en este contexto donde surge el maestro platero de la catedral como figura asociada a su fábrica y al frente de las labores de platería, principalmente centradas en ese mantenimiento de los objetos. A este serie de trabajos más habituales y repetitivos, dado el desgaste que sufrían determinadas alhajas, se sumó la confección de otras nuevas, transcendentales y destacadas creaciones con las que atender esas necesidades litúrgicas acorde con el estatus de la catedral, aunque su coste supusiera un auténtico problema y un quebradero de cabeza para el cabildo. Por este motivo, el primer templo de la diócesis patrocinó importantes proyectos, más si cabe cuando estos iban destinados al culto eucarístico, tal y como sucedió en otras catedrales, como la Sevilla, que durante el siglo XVI acudió a los principales maestros de platería, como los Ballesteros, Juan de Arte, Francisco Merino o Francisco Alfaro, para la ejecución de grandes proyectos, caso de la gran custodia del Corpus o el sagrario del altar mayor[1347]. En el caso de la Catedral de Murcia el ejemplo más ilustrativo es el de la custodia del Corpus realizada en la segunda mitad del siglo XVII por el maestro toledano

[1344] M. C. HEREDIA MORENO, "La platería y el esplendor de la liturgia en la iglesia española de la Contrarreforma", en *Actas do III Colóquio Portuges de Ourivesaria*. Oporto, 2012, pp. 139-160.
[1345] A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución. El cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, 2000, pp. 91-99.
[1346] A. CÁNOVAS BOTÍA, *Auge y Decadencia de una institución eclesial: el cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVIII. Iglesia y Sociedad*. Murcia, 1994, pp. 497-498 y 519-522.
[1347] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

Antonio Pérez de Montalto. Si bien, es cierto que esta obra responde a la unión y esfuerzo tanto del cabildo como de otros eclesiásticos que a modo particular contribuyeron a la ejecución de la misma. Y es que, a pesar de las diferencias que deben de establecerse entre los recursos y actuaciones del cabildo y las de sus canónigos, u otros individuos, como los obispos, hay que separar las iniciativas financiadas con los caudales propios de la fábrica de aquellas emanadas y resultantes de los caudales particulares, aunque fueran de los propios canónigos, que en muchos casos acababan confluyendo en el mismo proyecto, como este de la custodia. Así, al ser insuficiente la herencia de once mil reales dejados por el canónigo Tomás Lucas con el fin de hacer una nueva custodia, el cabildo tuvo que acometer un gran esfuerzo y disponer tres mil ducados de forma excepcional para ayudar a la ejecución de la obra, así como la entrega de la plata vieja del templo, entre la que se hallaba la antigua custodia y las andas del obispo Dávila. A todo ello se sumaron otras donaciones particulares, como los dos mil ducados de Miguel Ortiz de Moncada, hermano del Arcediano de Lorca, y el valor del cáliz que entregó el doctoral Juan Antonio Navarro[1348]. En efecto, para la ejecución de la custodia se unió tanto la aportación de la fábrica, económica y material, como la de diversos particulares.

Durante el siglo XVIII la fábrica catedralicia, sin duda con una economía mucho más boyante, pudo enfrentarse a nuevos proyectos y encargos de platería con sus propios recursos, como sucedió con los diversos pedidos que recayeron sobre el platero valenciano Ramón Bergón, la corona para la Virgen de la Fuensanta, los adornos, potencias y orbe para el Niño Jesús y la nueva custodia, conocida como la de las Espigas[1349]. En febrero de 1781, pocos meses después de iniciar el encargo, se disponían por parte de la fábrica mil pesos para la nueva corona, que en junio de ese año fue entregada por el artífice, quien debió de persuadir al cabildo, pues a juicio del arcediano de Chinchilla, había un perfecto equilibrio entre calidad y coste; y de hecho, aún costó menos de lo estipulado. Satisfecho por tanto el cabildo, aceptaron el modelo más rico y costoso que Bergón preparó para el nuevo ostensorio, que destacaría por su riqueza

[1348] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia…" ob. cit., pp. 350-352.

[1349] La corona de la Virgen y los ornamentos del Niño fueron robados en 1873, siendo sustituidos por piezas similares confeccionadas por los plateros murcianos Marcos Gil Manresa y José Carrasco Alpañez. F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX" ob. cit., pp. 127-128 y F. CANDEL CRESPO, "Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la Custodia de las Espigas de la Catedral de Murcia", *La Verdad*, 29-09-1974.

ornamental, el oro guarnecido y el número de piedras preciosas, rubíes, esmeraldas y perlas. El contrato entre ambas partes es fiel reflejo de los pocos reparos que puso el cabildo, que puntualizó algunos aspectos para potenciar la magnificencia de la pieza.

Tras la catedral, la Colegiata de San Patricio de Lorca, debido a sus aspiraciones como sede de un nuevo obispado, fue la otra gran institución religiosa patrocinadora de platería, aunque no con el ímpetu que cabía esperar. No obstante, hubo una decida apuesta por la configuración de un ajuar en consonancia con esos anhelos, que tuvo en la custodia madrileña de comienzos del Setecientos su mejor muestra. Ésta, realizada para dignificar al Santísimo durante la procesión del Corpus, fue financiada por el cabildo, que en 1705, tras acordar su hechura, se apremió a reunir de todos sus capitulares las aportaciones necesarias con las que comenzar a reunir la suma estipulada para acometer dicha empresa, que a su llegada tres años después, y ante la necesidad de dinero para su pago, volvió a requerir de las aportaciones de los miembros del cabildo y de la ciudad. En consecuencia, la financiación de la custodia responde más bien a la suma particular de cada individuo, aunque al tratarse de una empresa común de todo el cabildo, hay que considerarla como una obra institucional.

Aunque la catedral y la colegiata se erigieron lógicamente como principales templos de la diócesis, las parroquias, por su número, fueron las que mayor platería demandaron, así como donde menos mezcla hubo entre unas fuentes de financiación y otras. Con todo, las parroquias, con el papel y relevancia que alcanzaron tras la Contrarreforma como epicentro de la vida religiosa y social de sus barrios y poblaciones, fueron las auténticas protagonistas del arte de la platería, ya que en ellas había un culto continuado dirigido al pueblo, a una feligresía en aumentó que necesitaba de aquellos objetos preciosos para atender sus demandas. Así, entre el siglo XVI y XVII, las parroquias de la diócesis destinaron elevadas sumas para la hechura de cruces, custodias y vasos sagrados, una vez que acabaron de financiar los trabajos arquitectónicos. Esta misma secuencia se repitió en el siglo XVIII, ya que una vez que las remodelaciones dieciochescas fueron finalizando, lo siguiente fue la renovación de los ajuares. De todo ello dan buena cuenta las numerosas referencias a plateros en los libros de fábrica de los templos parroquiales, ya fuera para la hechura de nuevas piezas, el aderezo de otras viejas o la más recurrente limpieza de las ya existentes.

Los conventos y monasterios de la diócesis de Cartagena fueron el cuarto grupo institucional que requirió de abundante obra de platería, llegando a superar, dadas sus particularidades, en cuanto a calidad, espectacularidad y cantidad, a las colecciones parroquiales, aunque en este caso la participación particular fue mucho mayor. Como en el caso de las parroquias, tanto a finales del siglo XVI y principios del XVII y ya la segunda mitad del XVIII, fue cuando se asistió a un incremento de encargos de platería financiados por las propias comunidades.

Por último, otros patrocinadores de la platería fueron las cofradías y hermandades, que precisaron de objetos de plata tanto para sus propias ceremonias, desligándose así de las alhajas de los templos en los que estaban asentadas, como para el ornato de sus capillas, para aquellos elementos de representación y, especialmente, para el exorno de sus imágenes, que siempre comportó el mayor esfuerzo por parte de los miembros de esas asociaciones. La Cofradía de la Vera Cruz de Caravaca, la de la Virgen del Rosario de Murcia y la de Nuestro Padre Jesús, también de Murcia, constituyen tres buenos ejemplos al respecto, pues en todas ellas hubo una demanda de platería enfocada a cubrir esas necesidades mencionadas, hasta el punto de que llegaron reunir unas importantes colecciones, siempre vinculadas al fin de proyectos arquitectónicos y de imaginería, y al mismo modo relacionadas con plateros de primera categoría, como así corrobora la diadema que realizó el maestro murciano Miguel Morote en 1755 para la Dolorosa de Salzillo, que en esas fechas concluía el imaginero para la Cofradía de Jesús, o las dos lámparas que hizo Carlo Zaradatti y que costaron a la cofradía seis mil quinientos cincuenta y cinco reales, ejecutadas para el equipamiento del nuevo camarín y templete[1350]. En definitiva, las cofradías y hermandades fueron patrocinadoras del arte de la platería, a fin de adecentar el culto y la imagen titular, así como de la capilla donde se ubicaba, tal como hizo la Cofradía de la Purísima en 1748, cuando vendió un solar para que con el dinero recaudado se hicieran dos frontales a imitación del dorado que se ponía en la octava[1351].

[1350] J. RIVAS CARMONA, "Semana Santa y Arte en Murcia", en *Fuentes de Nuestra Cultura. In gloriam et decorem: el arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 20 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico*… ob. cit., p. 147.
[1351] A.H.P.M. Not. 3894, f. 36r y v.

11.2. Instituciones Civiles

Al tiempo que las instituciones religiosas iban demandando y acumulando una gran cantidad de piezas de plata, también hubo cierta solicitud de obras por parte de las instituciones civiles, principalmente los ayuntamiento. Ciertamente, éstos no alcanzaron el flujo de la platería encargada por la Iglesia, pero igualmente se comportaron como patrocinadores del arte de la platería tanto civil como religiosa. Y es que, más allá de las piezas de uso civil, los ayuntamientos también fueron partícipes del arte religioso a través de donaciones puntuales que llegaron a realizar dentro de ese sentimiento de responsabilidad para con la imagen de su ciudad. Así, por ejemplo, en Moratalla, el propio concejo contrató con Alonso Cordero una cruz procesional por cerca de tres mil seiscientos reales[1352]. También en la vecina ciudad de Caravaca de la Cruz se han documentado diferentes casos que demuestran este hecho, que no por ser menos numeroso fue menos generalizado. En esta villa se alcanzó en 1657 un acuerdo municipal por el cual dos vinajeras viejas de plata pertenecientes a la Cofradía de la Vera Cruz fueron intercambiadas por unos candeleros que tenía el ayuntamiento y de los que la cofradía tenía necesidad. Además se dio comisión al licenciado Jorge Pérez para que se ocupara de la hechura de un cáliz nuevo con la plata de uno quebrado y una salvilla pequeña, encargo que recayó sobre el maestro Luis de Córdoba, aportando los sesenta y ocho reales que faltaban para el nuevo cáliz el propio concejo[1353]. Pero más allá de estas acciones financiando obras destinadas a templos o cofradías, también hay que tener muy en cuenta los oratorios municipales, que los propios ayuntamientos se encargaban de tener bien surtidos, caso del de Lorca, cuya colección de textiles y platería era bastante digna, conservando aún hoy en el Museo Arqueológico de la ciudad un nutrido repertorio de ornamentos, junto a unas vinajeras cordobesas y una cruz de altar, posiblemente también de esta procedencia, lo cual no es extraño si se tienen en cuanta las relaciones entre Lorca y la platería cordobesa. También se conserva en la Iglesia de San Antolín de Murcia el cáliz del oratorio público de la ciudad, en cuya base, a modo de un elemento iconográfico más, se encuentran las siete coronas. No obstante, parece que este oratorio no contó nunca con un gran despliegue artístico en cuanto a artes decorativas se refiere, tal y como

[1352] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cruz parroquial", en *Huellas*. Murcia, 2002, p. 351.
[1353] I. POZO MARTÍNEZ, F. FERNÁNDEZ GARCÍA y D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918)*. Caravaca de la Cruz, 2000, pp. 158-159.

atestiguan diversos testimonios de 1728 y 1803, en los que se alertaba de la paupérrima situación del espacio, que por entonces contó con el nuevo retablo de José Ganga[1354].

Por supuesto, también existió una platería civil que fue promocionada por los ayuntamientos. Uno de los más activos en esta materia, en parte por sus capacidades, fue el de Murcia, que demandó durante siglos distintos objetos de plata, como urnas, utilizadas para introducir las papeletas en las votaciones[1355], escribanías, bastones o mazas, útiles que tenían un uso estético y funcional, como símbolos del gobierno y su poder. En relación con las mazas fue el platero judío Frahim, activo a mediados del siglo XV, el autor de las primeras que tuvo la ciudad[1356], que aún hoy conserva las cuatro mazas que el platero aragonés afincando en Murcia, Mariano Pérez, realizó en la primera mitad del siglo XIX[1357].

11.3. Patrocinadores y donantes particulares

A las instituciones religiosas y civiles hay que añadir la importante llegada de platería, sobre todo religiosa, recibida en numerosos templos gracias a las dadivas realizadas a titulo personal por miembros del clero o del estamento civil. Lo cierto es que los límites de lo privado y lo financiado por las instituciones en muchas ocasiones se unieron en un mismo proyecto, como ya se ha visto, de modo que es fácil encontrar como convergían aportaciones privadas para ayudar en el pago de una obra encargada por la fábrica, o como ésta a veces tenía que completar la entrega particular por no ser suficiente como para acabar la obra.

Los principales individuos en este sentido fueron los obispos, que contaban entre sus obligaciones con contribuir, aunque tuvieran una renta escasa, a las necesidades de su Iglesia[1358]. Así se manifestaron los obispos de las catedrales españolas desde la Edad Media, donando piezas de platería que llegaron a constituir los grandes proyectos artísticos del momento. El cardenal Albornoz, primado de España, entregó en el siglo XV varias piezas de plata a la catedral de Toledo, entre ellas el relicario de Santa Lucia

[1354] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 193-196.
[1355] A.M.M. Actas Capitulares 1650, ff. 366v y 367r.
[1356] D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*… ob. cit., p. 19.
[1357] C. SALAS GONZÁLEZ, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica…" ob. cit., pp. 535-544.
[1358] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*… ob. cit., pp. 94-105.

realizado en Siena por Andrea Petrucci[1359]; en Jaén, el obispo Alonso Suárez dejó también otro grupo de piezas a comienzos del siglo XVII[1360]; en Málaga, el obispo Luis Fernández dio en 1625 un frontal de plata[1361]; mientras que en Santiago, el arzobispo Monroy conformó un conjunto de platería para el altar mayor[1362], finalmente, en Sevilla, el cardenal Solís trajo consigo de Roma en 1775 un ostensorio[1363]. Si bien, uno de los ejemplos más notables en Europa es el del arzobispo de Bolonia Prospero Lambertini, quien compaginó entre 1740 y 1754 la sede emiliana con el papado, lo que repercutió en un envió constante de piezas de orfebrería desde Roma a Bolonia con las que incrementó de forma sustancial el ajuar catedralicio del templo[1364].

En Murcia, el legado episcopal tuvo las mismas intenciones, ya fueran meramente religiosas, devocionales o políticas. Por ello, seguramente, el obispo Esteban de Almeyda dejó establecido que todo nuevo prelado entregara en el primer año de su gobierno un terno rico completo a la sacristía, como dote, en tanto que la catedral era en cierta manera la esposa del obispo[1365]. A pesar de ello, algunos prelados no secundaron esta tradición, como Francisco Gamarra, quien argumentó que haría aquello que estimara oportuno[1366]. Esta actitud fue variando con el paso del tiempo, pues Diego Martínez de Zarzosa, Andrés Bravo, Juan Bravo de Asprilla o Mateo de Sagade si dejaron algunos de sus ornamentos. No obstante, fue durante el siglo XVIII, coincidiendo con el periodo de mayor esplendor, cuando los obispos contribuyeron de forma más generalizada a la dotación artística de la sacristía, especialmente con los ornamentos textiles y de orfebrería, aumentando la riqueza, la magnificencia y el repertorio de objetos, incluso traídos de otros centros, tanto españoles como europeos. No fueron los obispos de la propia diócesis los únicos en contribuir, pues también debe considerarse la aportación de otros por distintas razones.

[1359] M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS y A. CROS GUTIÉRREZ, "En torno al cardenal Don Gil Álvarez de Albornoz y el platero sienés Andrea Petrucci: el relicario de la mano de Santa Lucia y el cáliz de San Segundo". *Anales de Historia del Arte* nº 24 (2014), pp. 401-419.

[1360] M. S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 155-156.

[1361] J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 183.

[1362] J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías…" ob. cit., p. 486.

[1363] M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana*… ob. cit., pp. 325-326.

[1364] A. LIPINSKY, "Gli arredi sacri di Benedetto XIV per San Pietro di Bologna". *Fede e Arte* nº 4 (1963), pp. 186-208 y A. BUITONI, "I doni di Benedetto XIV alla Cattedrale di Bologna". *Il Carrobbio* nº 25 (1999), pp. 159-186.

[1365] A.C.M. Caj. 15, Libro 19, Acta Capitular de 19 Junio de 1673, f. 225v.

[1366] A.C.M. Caj. 9, Libro 11, Acta Capitular de 25 Agosto de 1615, f. s.n.

Con el deseo de paliar los nefastos efectos de la riada que en 1651 afectó a la ciudad y particularmente a la sacristía catedralicia, conocida como la riada de San Calixto, el mismísimo cardenal primado, Sandoval y Rojas, donó varios damascos y galones de oro. Acción que volvió a repetir algunos años después, cuando a consecuencia de esa catástrofe, el cabildo le solicitó el envió de una reliquia del *Lignum Crucis*[1367]. A su vez, prelados que previamente habían sido canónigos en la catedral murciana no se olvidaron de ésta en sus ascensos, como el arzobispo de Valencia, Tomás de Azpuru, que en 1771 regaló un magnífico terno romano[1368].

En relación con la platería, una de las donaciones más sustanciosa fue la que hizo en 1795, ante Joaquín Jordán, el prelado Victoriano López. El obispo, por el amor que profesaba a este templo y siguiendo el ejemplo de lo que ya había hecho en otros lugares, entregó las piezas y alhajas que eran de su propiedad, usadas en el adorno del oratorio privado del Palacio Episcopal y al servicio de las funciones pontificales. Entre la extensa lista que conforma el inventario de la dadiva, figuran especialmente pequeños objetos de uso privado, como palmatorias, bandejas, jarras, candeleros, campanillas, destacando por encima de ellos una cruz con la imagen de Cristo sobredorada con un peso de noventa onzas, y el báculo pastoral de ciento siete onzas, que hacían en total más de mil onzas de plata[1369]. A lo que hay que sumar un terno de plata de particular gusto y lucimiento[1370]. Si bien, el legado más importante fue el que dio a la Virgen de la Fuensanta, compuesto por una cruz pectoral de esmeraldas, popularmente conocida como el pectoral de Belluga, una cadena de oro y su anillo pastoral[1371]. Finalmente, en 1798, aunque en esta ocasión para la colegiata de Lorca, envió un terno carmesí por haber apreciado en su visita la escasez de ornamentos del citado templo[1372].

Otra fuente de la que se nutrió la catedral para completar y enriquecer su ajuar, fue la correspondiente a la parte de los pontificales de los obispos que le correspondía al templo murciano. Evidentemente, fue un foco de problemas entre catedrales y la

[1367] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios…" ob. cit., pp. 199-200.
[1368] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia…* ob. cit., pp. 272-274.
[1369] A.H.P.M. Not. 3628, ff. 168r a 169v.
[1370] F. ARNALDOS MARTÍNEZ, "D. Victoriano López Gonzalo (1789-1805). Un obispo murciano del Antiguo Régimen". *Murgetana* nº 85 (1992), p. 80.
[1371] A.C.M. Acta Capitular de 4 de Julio de 1795, f. s.n.
[1372] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia…* ob. cit., pp. 303-304.

nunciatura a la hora de discernir qué piezas se entregaban a unas y a otras, además de la que reclamaba para sí el nuncio, quien, por ejemplo, recibió en 1742 del obispo Ruiz de Montes, un pectoral de oro con jacintos y un topacio que le había regalado Clemente X con el anillo correspondiente a dicho pectoral[1373]. En efecto, el exceso de abuso por parte de la nunciatura ocasionó un importante pleito entre ésta y las catedrales españolas, lideradas por la de Salamanca[1374]. Con todo, el siglo XVIII ofrece numerosos documentos concernientes al reparto de los pontificales, como el de Rubín de Celis, compartido con la catedral de Valladolid, a la que se le dio la opción de recibir las alhajas o la suma de éstas en dinero, ante la falta de algunas piezas[1375]. Y es que, en ocasiones, estos pontificales eran realmente importantes; por ejemplo, el del citado obispo estaba compuesto por hasta siete pectorales, con sus cadenas y anillos correspondientes, dos bandejas grandes, dos más pequeñas, un jarro y palancana, una palmatoria, un puntero, cinco crismeras, un copón y un báculo pastoral, todo ello de plata, a lo que se sumaba un cáliz de bronce con baño de oro, con copa, patena y cuchara de oro[1376].

La costumbre iniciada por los obispos también tuvo su seguimiento de forma individual por parte de los canónigos, quienes también estaban obligados a contribuir, como manifestó el tesorero que en 1645 atendía las necesidades de la fábrica, al alertar de la falta que aún tenía el templo en relación con los ornamentos, indicando que ello se podría solucionar como en otros lugares, en los que era costumbre que todos los capitulares a su ingreso entregaran una de sus joyas. Incluso llegó a definirse el valor de las mismas según el cargo; por ejemplo, las dignidades debían de entregar una pieza por valor de cuarenta ducados, los canónigos por veinte, los racioneros enteros y medios, diez y cinco respectivamente[1377]. Estos buscaron en la entrega de generosas dadivas una forma de cumplir con el templo que regentaban, ya fuera por amor al mismo o por interés personal, en tanto que la catedral constituía la mejor vitrina para las aspiraciones o para la simple satisfacción social. En 1674 destacó la sustanciosa donación que hizo de algunos objetos el canónigo Juan Antonio de Verastegui, fallecido en los primeros días de ese año, que legó un cáliz con su patena de plata sobredorada con esmaltes, una fuente grande de

[1373] A.C.M. Caj. 34, Libro 40, Acta Capitular de 3 de octubre de 1742, f. 371r y v.
[1374] A.C.M. Caj. 36, Libro 43, Acta Capitular de 8 de agosto de 1749, f. 79r.
[1375] A.C.M. Caj. 50, Libro 69, Acta Capitular de 25 de septiembre de 1784, ff. 222v a 223v.
[1376] A.C.M. Leg. 120, Doc. 14. Inventario Pontifical del obispo Manuel Rubín de Celis.
[1377] A.C.M. Caj. 13, Libro 17, Acta Capitular de 3 de Noviembre de 1645, f. 83r.

plata y un alba con su hábito, todos ellos destinados a ayudar a pagar un blandón de plata que se estaba haciendo para el servicio de la iglesia, que de no ser suficiente, podía ser empleado conforme a lo que estimara oportuno el deán[1378]. El siglo XVIII fue el más fértil en este sentido. Así, en 1712 Ginés Gómez de la Calle mandó labrar por iniciativa suya unas barandillas de plata para los laterales del altar[1379]. A las que más tarde sumó un frontal y unas gradas de tres peldaños -que en 1795 pasaron a la Hacienda Real- todo en plata y con el escudo del templo, el jarrón de azucenas[1380]. Tan solo dos años después llegaron cuatro ramos de plata grande y cuatro pequeños de plata todos con sus jarras, destinados a las festividades del Santísimo por mediación del canónigo Diego Jordán y Peñaranda[1381].

Empero, los regalos más significativos vinieron de la familia Lucas, que generación tras generación se mantuvo dentro de los órganos de administración de la catedral. En 1715 fue enterrado en el coro de la catedral el chantre Francisco Lucas Marín y Roda, un lugar privilegiado que seguramente se granjeó con sus ayudas materiales, entre las que destacan los doscientos cincuentas pesos que dio para el enlosado del templo, los cincuenta doblones para los nuevos órganos, cuarenta para la capilla de la Virgen del Rosario de San Bartolomé y treinta más para las obras del santuario de la Fuensanta. Un año antes de su muerte se comprometió a financiar el coste total de un tabernáculo de plata destinado a la reserva eucarística en la capilla mayor del templo, a lo que sumó doscientos cincuenta doblones que le debían para la hechura de una urna de plata para el Monumento de Jueves Santo[1382]. El primero fue diseñado por el escultor francés Antonio Dupar[1383], que se encargó de la confección de todo el aparato, en el que se combinaban todas las artes en una perfecta armonía, centrando la atención en los cuatro evangelistas que sostenían la urna. Ésta se labró en el taller de Antonio Mariscotti y para ella hicieron falta mil doscientas onzas de plata[1384]. La urna para Jueves Santo no comenzó a elaborarse

[1378] A.H.P.M. Not. 1995, ff. 163v y 164r.
[1379] A.C.M. Acta Capitular de 7 de Julio de 1712, f. 61v.
[1380] A.C.M. Acta Capitular de 22 de Diciembre de 1713, f. 243v.
[1381] A.C.M. Acta Capitular de 12 de Mayo de 1765, ff. 41r y v.
[1382] A.H.P.M. Not. 3982, ff. 27r a 31v.
[1383] M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 37, nº 1-2 (1978-1979), pp. 165-166.
[1384] A.C.M. Leg. 509. Cuentas del coste que ha tenido el Tabernáculo y Arca de Plata que se ha puesto en el Altar Mayor en esta Santa Iglesia de Cartagena.

hasta 1730, posiblemente por la falta de dinero, ya que la suma de dinero y las mil seiscientas onzas de plata dejadas por el chantre no fueron suficientes. Por este motivo, intervino el nuevo chantre y sobrino del anterior, Lucas Guil, quien tomó el testigo, asumió el gasto y le encargó la obra al platero valenciano Gaspar Lleó, quien anteriormente ya había realizado para el canónigo un suntuoso copón de oro que también acabó regalando a la catedral, sustituyendo el viejo y anticuado copón, que a ojos del canónigo era inapropiado[1385], por uno nuevo conforme a los cánones del momento[1386]. Dicho artista confeccionó uno de los trabajos más sobresalientes del patrimonio catedralicio, en el que se invirtieron más de cuarenta mil reales[1387], que dan buena cuenta de la artificiosidad de la pieza y de su factura artística, que bien quedó reflejada en el intento del cabildo de destinarla al altar mayor, lo que finalmente, por indicación del platero, no se llegó a hacer[1388].

Como era habitual, si el cliente había quedado satisfecho con el trabajo encomendado, no dudaba en volver a requerir la presencia del mismo artista. Por ello, en 1732 el canónigo volvió a contratar con el maestro valenciano la elaboración de un frontal de plata para la mesa del altar mayor, desaparecido en el incendio de 1854, que destacó por la cantidad de planchas de plata y bronce y los relieves de los santos cartageneros, Santa Florentina y San Fulgencio, que enmarcaban a la Virgen de la Paz[1389]. El frontal, que no llegó a ver terminado a causa de su muerte, fue sólo un ejemplo más de la extensa lista de piezas de plata que dejó el canónigo, dado que en su testamento legó todos aquellos objetos de platería que estuvieran en su casa para la fábrica catedralicia, con el

[1385] "Lo mejor que se puede fabricar, siendo su materia la mas preciosa, de oro muy fino, que pesa noventa y cinco onzas y solo el balaustre de la parte de adentro de plata legitima siete onzas, su forma de caliz con cubierta y remate, todo labrado de relieve con las figuras de los Santos patronos de esta Santa Iglesia y otros Santos y misterios y de algunos Angeles tallados en el pie y en la copa y cubierta, con varios atributos del Santisimo Sacramento e insignas de la Pasión del Redentor y guarnecido de seiscientas y veintidós esmeraldas preciosas todo lo mejor que se ha podido hallar". A.C.M. Acta Capitular de 3 de Agosto de 1727, ff. 435r a 436v.

[1386] A.C.M. Leg. 97-A. Cuenta del coste que a tenido el Copon de oro y esmeraldas que se a hecho del Altar Mayor de esta Santa Iglesia de Cartagena.

[1387] A.C.M. Leg. 97-A. Cuentas del coste de un Arca de Plata para el Monumento de la Santa Iglesia de Cartagena.

[1388] "Alaja primorosa y preciosa de mayor buque y extension que la que se hizo y sirve en el sagrario del Altar Mayor", "el fin para que se ha fabricado". A.C.M. Acta Capitular de 9 de Diciembre de 1730, ff. 343r y v.

[1389] A.C.M. Leg. 90. Cuenta del coste del Frontal de Plata y Bronze que se a executado con caudal del Señor Chantre D. Francisco Lucas Guil para esta Santa Iglesia de Cartagena.

deseo de que con ellos se labraran unas gradas para completar el altar mayor, aumentando la dignidad y la majestad del espacio con un mayor decoro, obra que llevaría a cabo el platero Antonio Mariscotti[1390]. También entregó dos cálices, siendo uno de ellos atribuido a Lleo, fruto de las similitudes con el anterior y de los estrechos vínculos existentes entre patrocinador y artista[1391]. Fue así como la familia Lucas constituyó uno de los ejemplos más notables del patrocinio artístico en la catedral, contribuyendo notablemente al revestimiento de plata del altar mayor, con numerosas piezas decorativas que aumentaban la aparatosidad y el adorno de las funciones eucarísticas. En el terrible incendio de 1854 también desapareció la urna de plata que el racionero Julián Marín y Lamas regaló poco después de 1748, para las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina a la ciudad de Murcia, contando para ello con el maestro Rafael Proens[1392]. Por supuesto, en las donaciones también participaron otros objetos artísticos, por ejemplo, en 1753 Cristóbal Arroyo dio dos lienzos y el racionero Mellado otras pinturas en 1780[1393].

Junto a las notable donaciones que hicieron los prelados y canónigos de la catedral, hay que reseñar las aportaciones de otros estamentos de la sociedad, como las procedentes de los miembros de la oligarquía de la ciudad. La elite local vio, al igual que sucedió con el clero, en estos dones una fórmula de reafirmación, que sumada a la piedad popular vigente creaban el clima perfecto para la entrega de presentes al templo cabeza de la diócesis. Como viene siendo habitual, son los siglos XVII y XVIII los más conocidos al respecto. En 1630, el mercader Bartolomé Villalobos, después de repartir un importante número de joyas entre sus más allegados, dio a la catedral para el servicio de altar mayor y las festividades dos fuentes medianas de plata dorada, en las cuales el fabriquero debía de incluir las armas de mercader, donde el platero estimara oportuno. Igualmente, Villalobos se aseguró en el testamento que las fuentes no se pudieran enajenar ni vender, formando siempre parte del tesoro catedralicio[1394]. Una de los objetos que más veces se documenta como donación a los templos es la lámpara. En el caso de la catedral, se encuentra la lámpara de plata de cien ducados que María Hernández, mujer de Domingo

[1390] R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra…" ob. cit., pp. 161-168.
[1391] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas…" ob. cit., pp. 153-159.
[1392] M. D. VIVO PINA, "El arca relicario de la catedral de Murcia", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coords.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, 2014, pp. 456-473.
[1393] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas…" ob. cit., pp. 154-155.
[1394] A.H.P.M. Not. 1466, f. 670r y v.

Ramos, dio para la capilla del Nazareno[1395]. En otras ocasiones, la plata que llegaba a la catedral era como contraprestación a otra acción, así se desprende de la ingente cantidad de objetos preciosos que entregó Martín Notal de Segura al templo como parte del pago de más de cuatro mil reales por las quinientas ochenta borregas que al parecer le vendió la iglesia. La relación de elementos es una buena muestra de la platería civil: diez platos con sus armas, tres jarros, tres saleros, cinco bernegales, una tembladera, un pimentero, cubiertos, anillos, sortijas, una cruz de oro con perlas y una caja de plata labrada, entre otras cosas, que sin lugar a dudas supusieron una notable contribución a las arcas[1396]. También había quien apostaba por dar una cierta cantidad de dinero, como hizo Juan Antonio Carrasco en 1710, quien tenía noticia de que al puerto de Cartagena había llegado una urna de cristal que decían era primorosa y competente para la reserva del Santísimo en Jueves Santo. Animado por esta descripción, y para agradecer al cabildo los prestamos anteriormente recibidos, ofreció dar veinticinco doblones, exhortando al cabildo a que pusiera la misma cantidad para así adquirir la urna por los cincuenta doblones en que se vendía, inversión que no aceptó el cabildo, que sin embargo si destinó los veinticinco doblones a comprar otra urna[1397]. Por supuesto, también estaban aquellas donaciones que se encomendaban a la salvación de alguna persona, como la custodia que Mariana de Ribera dio a la Iglesia de Santa María de Cartagena en 1694 para la salvación de su marido[1398].

La nobleza no fue ajena a estas dádivas. Así, los segundos marqueses de Torre Pacheco, Baltasar Fontes y Nicolasa de Paz, donaron un farol de techo andaluz de ochenta y cinco onzas, destinado a las visitas que se realizaban a las casas de los enfermos[1399]. Mientras que el IX marqués de Espinardo hacia lo propio con una custodia para la parroquia de esta pedanía.

En definitiva, el clero, con el obispo al frente y los canónigos como destacados patrocinadores, la nobleza y los individuos más pudientes de la sociedad murciana, fueron

[1395] A.H.P.M. Not. 853, f. 95v.
[1396] A.H.P.M. Not. 858, ff. 293v y 294r.
[1397] A.C.M. Caj. 26, Libro 32, Acta Capitular de 15 de enero de 1710, f. 436r y v.
[1398] M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental*… ob. cit., p. 332.
[1399] A.C.M. Leg. 253. Inventario de las Ropas y Alhajas de la Fabrica Mayor de esta Santa Iglesia. Año de 1807. Siendo fabriquero el Señor don Juan Gómez Durán Canónigo Magistral de la misma. Este farol fue recuperado en 2015, "Recuperan un farol de plata robado de la Catedral de Murcia en 1977", *La Opinión de Murcia* 27-11-2015.

dejando sus dadivas en la catedral, que fue conformando un rico tesoro que custodiaba con gran celo el sacristán, quien debía de dar una fianza propia para poder acceder al puesto, para el cual se comprometía ante notario, como hizo Francisco Javier de Molina y Llamas en 1801 ante Juan Mateo Atienza[1400].

También las parroquias se vieron beneficiadas de estas acciones, a través del dinero o de las piezas dadas directamente por su clero, feligreses u otros personajes vinculados de algún modo a la parroquia, documentándose numerosos ejemplos por toda la geografía. No hay que olvidar que algunas personas tenían allí sus propias capillas y que también en las parroquias era donde esa dadiva era vista de forma más directa y cercana por el resto de la población. Por ello, estas donaciones siempre llevaban aparejadas una clausula de pertenencia al templo de por vida, sin que el bien se pudiera enajenar. A este respecto, en 1706 el arcediano Ginés Gómez de la Calle y Ortega mandó fabricar una lámpara de plata con ocho cadenas para la capilla mayor de la parroquia de San Lorenzo de Murcia, en sustitución de una de latón, por valor de doscientas noventa onzas. El eclesiástico no dudó en dejar ante el notario Miguel de las Peñas Torralba establecidas las garantías que permitieran la permanencia de su donación en el templo para siempre, impidiendo que se pudiera sacar la lámpara de su ubicación, salvo para el caso de ser limpiada por un platero[1401]. Algunos párrocos dejaban encomendado a sus albaceas una manda testamentaria por la que destinaban parte de su dinero a la ejecución de algún ornamento para el templo donde estaban. Este es el caso de Francisco Ruiz, sacerdote de Beniel, que encargó a Antonio de Molina Junteron, marqués de Beniel y regidor de la ciudad de Murcia, quinientos pesos de a ocho de plata para que tras su muerte invirtiera ese dinero en una alhaja u otra cosa destinada a la citada iglesia[1402]. Un último caso es el de Lucas González Peralta, párroco de San Lorenzo, quien en 1765 dejó en su testamento innumerables bienes artísticos, entre esculturas, pinturas, textiles y piezas de plata que repartió por todas aquellas parroquias donde había estado[1403]. A estas aportaciones eclesiásticas, en las que de alguna forma se imitaba lo que el obispo y los canónigos hacían con la catedral, en esa relación de correspondencia con su propio templo, hay que

[1400] A.H.P.M. Not. 4223, f. 452r y v.
[1401] A.H.P.M. Not. 3665, ff. 142r a 144v.
[1402] A.H.P.M. Not. 3890, ff. 191r a 192v.
[1403] A.H.P.M. Not. 3871, ff 68r a 80v.

sumar las de otros miembros de la sociedad civil, que podía enfrentarse a un gasto semejante, casi siempre relacionado con lámparas para el culto, como la que Catalina de Caravaca dio de cuarenta y dos onzas para la parroquia de Blanca, acción que mandó cumplir el provisor episcopal[1404], o la de Ana de Ruerta, en cuyo testamento dispuso sesenta y seis pesos y medio de plata para la hechura de una lámpara para Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Raya[1405]. Más llamativa fue la entrega de un cofrecillo transparente guarnecido en plata procedente de América y de una imagen de Cristo de oro con tres perlas para situar encima de la custodia, ambos objetos fruto de la piedad de Graciana Fernández, a la iglesia de San Miguel de Murcia[1406]. Interesante también es la aportación de Blanca Rocamora y Molina para Santa Eulalia, donde entregó la reliquia de Santa Rosalía que tenía en su oratorio en un relicario con el pie de plata y un cáliz con su patena también de plata[1407]. Menos habitual es el caso de José Fontes, que movido por la particular devoción que profesaba a San Pedro, a cuya intersección aseguraba la prosperidad de su vida, donó en favor de la parroquia, para que quedara memoria de su devoción, un frontal de plata y otras alhajas, a lo que sumó un año después un palio para el Santísimo, muceta, estola y corporales de tela de oro. Todo ello estaba bajo control de la Hermandad del Santísimo Sacramento, a la que advertía que bajo ningún concepto, ya fuera por orden del obispo o de otras autoridades, por necesidad o por simple interés, se podía enajenar la donación, poniendo como garantes de ello a los padres franciscanos, quienes recogerían los bienes en caso de estar amenazados de desaparecer[1408]. Las ermitas también participaron de este hecho, destacando las diversas alhajas menores que se donaron por parte de Jerónimo Celdrán a la ermita de San Roque de Alcantarilla en 1787[1409], o la que poco después realizó el presbítero Julián de Azcoitia a la ermita de San Ginés, a la que legó entre otros ornamentos, misal, frontales y otras ropas, un cáliz de plata con la copa dorada[1410]. En definitiva, son muchos los casos que se pueden recoger en cada parroquia de la diócesis, aunque hay dos que son de especial transcendencia debido a sus benefactores, el doctor Diego Mateo Zapata y el conde de Floridablanca.

[1404] A.H.P.M. Not. 1392, f. s.n.
[1405] A.H.P.M. Not. 3915, ff. 27r a 29v.
[1406] A.H.P.M. Not. 1178, f. s.n.
[1407] A.H.P.M. Not. 3670, f. 306r.
[1408] A.H.P.M. Not. 4041, ff. 74r a 75v.
[1409] A.H.P.M. Not. 2278, ff. 304v a 305v.
[1410] A.H.P.M. Not. 2527, f. 109r y v.

Ambos relacionados con las parroquias de San Nicolás y San Juan Bautista de Murcia, a las que enviaron obras de gran consideración dentro del panorama de la platería murciana. El primero envió en 1732 dos baúles desde Madrid con diferentes alhajas, entre las que sobresalía una custodia de plata dorada, con el sol de oro y repleta de piedras preciosas, así como esculturillas, entre ellas un ángel a modo de astil, siendo ésta una de las primeras custodias con figura en el astil presentes en la zona, y la que quizás pudo servir de inspiración al diseño que Salzillo hizo poco después para la custodia de la parroquia de San Miguel, de ahí su trascendencia, sin olvidar la increíble suma de dinero que alcanzó todo el conjunto de piezas que envió a la parroquia donde se había bautizado[1411]. En esa misma línea hay que considerar la custodia, también procedente de Madrid, que en 1785 dio el conde de Floridablanca a su parroquia de San Juan Bautista, sobresaliendo en ella la imagen de San Juan en lo alto de la pieza.

Los conventos y monasterios de la diócesis de Cartagena también se vieron favorecidos por la generosidad de diferentes benefactores. Entre los conventos murcianos que mayor número de generosas dadivas recibieron se encuentra el de las agustinas descalzas y el de la Merced. El primero de ellos, fundado en 1616, recibió un año antes de abrir sus puertas una importante donación destinada a la fundación del mismo, dentro de la cual se recogían importantes joyas que sin duda contribuyeron a la puesta en marcha del nuevo centro religioso[1412]. A estas primeras entregas sucedieron las que se adjuntaban como dote a la entrada de una novicia. En este sentido destacó la relevante aportación del regidor López de Ayala Aguado, por el ingreso de cuatro de sus hijas. En el listado confeccionado para la ocasión, llaman la atención junto a pinturas, espejos y algún que otro elemento curioso, como un mueble de ébano y marfil y una alfombra turca, una serie de joyas de oro y plata con piedras preciosas, principalmente esmeraldas[1413]. Por supuesto, las donaciones de personas devotas del convento también fueron relevantes. En 1706 se donaban ante Espinosa de los Monteros varios objetos, entre ellos diversas alhajas[1414]. Cuatro años más tarde, Blanca de Rocamora y Molina daba a las hermanas agustinas una extensa lista de piezas, de entre las que se encontraba una pila de plata para

[1411] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata…" ob. cit., pp. 157-170.
[1412] A.H.P.M. Not. 1741, ff. 550r a 551r.
[1413] A.H.P.M. Not. 1886, f. 603r y v.
[1414] A.H.P.M. Not. 2744, f. 158r.

el agua bendita y una cruz de alcoba, de la que no se especifica el material[1415]. Poco después, en 1715, el presbítero Matías Sánchez beneficiaba en su testamento con un cáliz con su patena de plata sobredorada a las agustinas[1416]. El Convento de la Merced fue otro de los enclaves que más vieron incrementar su ajuar gracias a las generosas dadivas que dejaron los fieles, especialmente aquellas destinadas al culto de la Virgen de los Remedios. Muchas de estas entregas iban para su altar, como la lámpara de doscientos ducados que en 1628 dio Pedro Saorin, hijo del regidor de la ciudad Fernando Antonio Saorin, por la devoción que profesaba a la citada imagen, a la que también ofrecería una misa cantada con sermón en la octava[1417]. Más llamativa fue la aportación del licenciado y clérigo Antonio Tomás, que donó una bandilla de oro esmaltado con colores blancos, rojos y negros de treinta y seis piezas, por un montante de setecientos sesenta reales de oro, que entregó a los frailes para que con ello se costeara un frontal de hoja de plata para el altar de la imagen de los Remedios[1418]. En muchas ocasiones, las personas entregaban también algunos objetos con el fin de poder costear las mejoras que se estaban acometiendo en el templo. Este es el caso de Ana Contreras, mujer de Francisco Morot, que en su testamento legó para ayudar en las obras del nuevo camarín de la Virgen de los Remedios, un guardapiés de raso azul y encarnado y unos pendientes de oro más una cruz de oro con piedras[1419]. Otros templos, como el del desaparecido Convento de San Francisco, recibieron igualmente valiosas aportaciones, como la que en el último cuarto del siglo XVI hizo la viuda de Quadrado Mejía, Beatriz Cuevas, que dio dos candelabros[1420], quizás atendiendo a la llamada que por entonces alertaba de la necesidad de ornamentos para el templo[1421]. Este espacio también sumó en 1637 una lámpara por parte del regidor de Cartagena Juan González de Sepulveda, quien mandó hacerla para destinarla a la capilla de la Inmaculada con el dinero que obtuvo en 1610 al actuar como capitán en la captura de un navío de moros. En el escrito ante el notario Melchor Sánchez se señalaba además de que no pudiera ser vendida ni tocada, pasando a ser propiedad del

[1415] A.H.P.M. Not. 3670, f. 306r.
[1416] A.H.P.M. Not. 3675, ff. 4r a 7v.
[1417] A.H.P.M. Not. 1584, ff. 185r a 186r.
[1418] A.H.P.M. Not. 1589, ff. 119r a 120r.
[1419] A.H.P.M. Not. 3987, f. 168r.
[1420] A.H.P.M. Not. 600, f. 346r y v.
[1421] A.H.P.M. Not. 609, ff. 21v y 22r.

Convento de la Concepción de la villa de Mazarrón en su caso[1422]. La orden carmelita fue asimismo favorecida. En 1622, el vecino de la ciudad Salvador Hermosilla hacía entrega al prior de la orden de un cáliz de plata como limosna[1423]. Durante la siguiente centuria, la fundación del nuevo convento de las monjas carmelitas por parte del canónigo Alejandro Peinado, hoy ubicado en Algezares, trajo consigo que el citado eclesiástico proveyera con diferentes bienes al convento, entre los cuales aportó algunas alhajas de gran valor:

> "Asi mismo haze donazion a dicho Comvento de religiosas de arrova de plata labrada para su Sachristia y Servicio de Altar tiene fabricada en Calices, Candeleros, Aguamanil, fuente y Vinajeras, y un Aguila de oro con una cruz de esmeraldas en el pecho de mas de dos onzas de pesos, y una rosa de oro con varios rubies, las que es su voluntad se pongan en la Custodia de el Santisimo Sacramento donde sirva perpetuamente y prohibe su enagenacion…"[1424].

Un nuevo ejemplo proporciona la serie de joyas que María Fernández Ceballos, vecina de Valencia, dio a la comunidad de carmelitas descalzas de Murcia para que sirvieran de adorno a la imagen de Nuestra Señora del Carmen de su convento, en señal de respeto, gratitud y veneración. La donación consistió en un aderezo completo, collar, pendiente, medallón y pulseras, con engastes de oro, unos objetos para los que autorizaba su venta si la comunidad estimaba necesario[1425].

En ocasiones, estos regalos no procedían sólo de Murcia, sino que también participaban ciudadanos residentes en otras ciudades. De este modo, en 1636, el jurado y receptor de la Inquisición en Sevilla, Pedro Fernández de la Riguera, junto a su esposa, ambos de Murcia, enviaban a la iglesia del Convento-Hospital de San Juan de Dios, una lámpara de plata para la Virgen del Buen Suceso, a la que profesarían una gran devoción a pesar de la distancia[1426]. La orden hospitalaria fue la que recibió en 1764 numerosas

[1422] A.H.P.M. Not. 1789, ff. 290v y 291r.
[1423] A.H.P.M. Not. 1768, ff. 1328v y 1329r.
[1424] A.H.P.M. Not. 2506, f. 31r y v.
[1425] A.H.P.M. FM. 10330/44, f. s.n.
[1426] A.H.P.M. Not. 1297, ff. 482v a 484r.

alhajas por parte del racionero José Marín y Lamas, entre las que se encontraban un frontal, un tabernáculo y una custodia con la imagen de la Fe en el astil.

Por último, las cofradías también tuvieron su cuota de piezas de platería entregadas por diferentes personajes. Así, entre los bienes de plata inventariados de la Cofradía de Jesús, destaca el plato con la imagen del Nazareno donado por el mayordomo Antonio Sánchez del Bosque y empleado para pedir las limosnas, que tenía un valor de dos mil quinientos reales, a los que hay que sumar los tres mil ochocientos que costó su hechura en 1669[1427], y el cáliz donado por Andrés Cerezo y su mujer Luisa Cerezo en 1729[1428]. Otra cofradía que tuvo muy presente el arte de la platería fue la de Nuestra Señora del Rosario de Murcia, incluso, en torno a ella se vincularon algunos de los plateros murcianos más sonados, quienes llegaron a ostentar el puesto de mayordomo, como Miguel de Enciso y Francisco Portillo[1429]. El ajuar de plata de esta hermandad se formó sobre todo durante el siglo XVII, una vez finalizada la construcción de la iglesia-capilla dedicada al culto de esta imagen. Así, se fueron recibiendo numerosas donaciones, de las que ya se hay noticias en 1600 y en 1621, con la entrega de cien reales por parte de Luisa Tomás para que se realizara una corona de plata para la Virgen[1430], que finalmente tuvo que ejecutarse sobre 1630, cuando se registra un pago de seiscientos setenta y dos reales por una corona de oro[1431], a los que hay que sumar mil cuatrocientos por unos cetros de plata[1432]. Por aquellos años también encargó la cofradía unas andas de plata para la procesión al platero Miguel Blas, para la cual se contó con la aportación de la hermana de Jaime García, doña Leonor, quien dio una cadena de oro con veinticuatro piedras rojas y blancas[1433]. Asimismo, se recibieron seis candeleros por parte de Baltasar Espín[1434], los cuales, junto a un cetro, fueron entregados a modo de pago a unos plateros cordobeses en

[1427] A.H.P.M. FR, CD-280/11. Inventarios de la Cofradía de Jesús de los años 1714 a 1754, f. 2r.
[1428] Ibídem, f. 19r.
[1429] A.H.P.M. Not. 1578, ff. 207r y ss. Los plateros y mayordomos Francisco Portillo y Miguel de Enciso acordaron vender un balcón frontero que daba a la Plaza del Mercado.
[1430] A.H.P.M. Not. 670, f. 203v.
[1431] Quizás sea la misma que en 1628 hizo el platero Miguel de Enciso, también mayordomo de la cofradía, que confesó haber recibido trescientos treinta reales por haces una corona de plata sobredorada para la imagen de la Virgen, junto a otras piezas que le había entregado el también platero y mayordomo Sebastián Portillo, para dorarla sin contar su trabajo que realizaba gratuitamente. A.H.P.M. Not. 1776, f. 971r y v.
[1432] J. NADAL INIESTA, "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario…" ob. cit., p. 340.
[1433] J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Notas I*. p. 72.
[1434] Ibídem, p. 74.

1656, a cambio de cuatro grandes candeleros[1435]. A finales de este siglo continuó el incremento de alhajas, lámparas, una de ellas realizada por el maestro Pedro Navarro, atriles y otros enseres que enriquecieron considerablemente el patrimonio de la cofradía. No obstante, a los encargos de la propia agrupación se sumaron más donaciones, como unas vinajeras por parte de Catalina de los Vélez, una cruz grande que entregó el lorquino Juan Tomás Montijo y una sortija de esmeraldas que dio Claudia Carrillo para ayudar a costear el rostrillo que se iba a hacer a la imagen[1436]. Especial interés tuvo la generosa ofrenda del caballero de la Orden de Santiago Pedro Carrasco Marín, residente en México, desde donde mandó, entre otras cosas, un cáliz con su patena y dos coronas de oro, una para la Virgen y otra para el Niño Jesús en 1710[1437]. A finales del Setecientos participaron en la confección de diversas alhajas los plateros José Cutillas, Ruiz Funes, Antonio Morote y Carlo Zaradatti, todos ellos también vinculados a la cofradía[1438].

Significación especial tiene en este apartado la devoción a la Santísima Vera Cruz de Caravaca, devoción principal de la diócesis de Cartagena, que se ha convertido en uno de los símbolos de identidad que mayores muestras de culto y devoción atesora. Por este motivo, no es de extrañar que la presencia de la reliquia haya derivado en una importante manifestación a modo de legados, donaciones y regalos que han elaborado un tesoro artístico en el que la platería cobra un papel predominante. Numerosos son los testimonios conservados de monarcas, nobles, eclesiásticos y otros personajes, quienes como agradecimiento por los favores obtenidos o por otras razones hicieron importantes donaciones. De entre los primeros casos destaca el milagro acaecido a Alonso Martín en 1376, vecino sevillano que tras curar su ceguera entregó una casulla de seda y una lámpara de plata[1439]. A finales del siglo XIV, Santiago Lorenzo Suárez de Figueroa entregó una arqueta relicario de plata blanca sobredorada que constituye uno de los pocos ejemplos de orfebrería medieval conservados en la región, si bien no es una obra de un taller

[1435] J. NADAL INIESTA, "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario…" ob. cit., p. 340.
[1436] A.H.P.M. Not. 1089, f. 202v.
[1437] A.H.P.M. Not. 4021, ff. 63r a 64v y 95r y v. Las dos coronas llegaron a Cádiz confiadas a Francisco Algarra, quien a su vez las entregó al dominico fray Miguel del Castillo para traerlas a Murcia.
[1438] J. NADAL INIESTA "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario…" ob. cit., pp. 343-344.
[1439] J. ROBLES CORBALÁN, *El misterioso aparecimiento de la santísima Cruz de Caravaca: por cuya virtud los enfermos alcançan salud, los afligidos consuelo*. Madrid, 1658, f. 79v.

local[1440]. El constante goteo de piezas que se recibieron durante toda la Edad Media entra dentro del culto a las reliquias que fue tan característico de este tiempo, del cual también llegaron a participar los Reyes Católicos, que tras la toma de Baza regalaron una lámpara grande con sus armas[1441], pieza que fue restaurada en 1781 por el platero Valdivieso[1442]. En el siglo XVI fue la condesa de Tendilla una de las patrocinadoras principales, con la entrega de una cruz de plata y un cáliz con su patena[1443], ornamentos que se vieron superados por el relicario-ostensorio de mil ducados que legó el marqués de los Vélez, Pedro de Fajardo[1444]. Por parte de los vecinos de la ciudad tampoco faltaron los regalos, como un brasero plata que dio Juana Clara Muñoz en el siglo XVII, objeto que sus hijos ofrecieron en metálico para no desprenderse de él[1445]. El esplendor que vivió el Reino de Murcia durante el siglo XVIII, tuvo su reflejo en el número de alhajas realizadas y recibidas, sobresaliendo el estuche relicario que por mediación del marqués de los Vélez, Fernando de Aragón, hizo el platero madrileño Vicente Rosel[1446]. Asimismo, pueden citarse el cáliz de plata repujada que dio el Cardenal Patriarca de las Indias, dos centros ejecutados por el platero murciano Jiménez de Cisneros, el porta cruz que realizó el maestro caravaqueño Diego López y, sobre todo, los seis candeleros de plata blanca que a finales de la centuria labró el afamado platero italiano Carlo Zaradatti[1447]. En definitiva, toda una serie de donativos, fruto de la devoción popular hacia la reliquia, que durante siglos configuraron el patrimonio artístico de la Santa Vera Cruz.

La clientela religiosa, ya fuera civil o eclesiástica, no solo adquiría piezas de platería religiosa para regalar a determinadas instituciones sino que además disponían de sus fondos para la adquisición de sus propias piezas, con las que dotar sus espacios privados, como capillas y oratorios, como hizo para su propia vivienda en 1623 el canónigo racionero Gabriel de Valcárcel, quien encargó por valor de cuatrocientos cincuenta reales

[1440] J. A. MELGARES GUERRERO, "Arcas, estuches y relicarios…" ob. cit., s.p.
[1441] J. A. MELGARES GUERRERO, "La visita del Rey Fernando el Católico a Caravaca y la lámpara votiva con que obsequió a la Santísima Cruz". *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1992), s.p.
[1442] A.H.P.M. Not. 7568, ff. 343r a 345r.
[1443] D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, "Las visitas de la Orden de Santiago a Caravaca…" ob. cit., pp. 183-186.
[1444] I. POZO MARTÍNEZ, F. FERNÁNDEZ GARCÍA y D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos*… ob. cit., pp. 77-79.
[1445] A.H.P.M. Not. 7189, f. 186r.
[1446] J. A. MELGARES GUERRERO, "Los relicarios de la Vera Cruz de Caravaca…" ob. cit., pp. 275-282.
[1447] I. J. GARCÍA ZAPATA, "La imagen de una reliquia: la platería…" ob. cit., pp. 289-307.

una lámpara a Miguel de Enciso[1448]. De manera que la devoción y el fervor no sólo se materializó de forma pública sino también en el ámbito privado y más personal del individuo, aunque, salvo excepciones puntuales, nunca fueron especialmente importantes, limitándose a las piezas necesarios para el culto[1449]. Con todo, numerosas edificaciones de carácter civil contaban con su propio espacio para el culto, caso del palacio de los Fajardo en Mula, formado por un pequeño altar que precisaba de los ornamentos necesarios para la liturgia. A esta situación debe añadirse otra variante, configurada por un armario abatible que hacía las funciones de altar, como puede verse en el palacio Guevara de Lorca o en la Iglesia de San Lázaro de Alhama. El testamento de Francisco Lisón y -Celdran y de Bernarda Navarro y Poyo, padres del regidor Raphael Lisón y Navarro, deja constancia de cómo eran estos oratorios:

> "… Declaramos no se ha puesto por caudal desta Partiz. Un Oratorio Portatil quehai en las Casas Princip. donde fallecio la dicha D.ª Bernarda Navarro y Poyo nuestra madre, el que se compone de Un Armario gran de pino, pintado con dos puertas para cerrarlo con sus pasadores de hierro cerradura y llave y dentro de el una mesa para el Altar con sus cajones de madera para poner y custodiar los ornamentos unos manteles de Gambano con encaxes ordinarios, una Ara, Seis Candeleros de plata a peso de noventa y dos onzas y media, valuada a diez y seis reales cada una, un Caliz con el pie de metal y la copa de plata sobredorada, una cuchara y patena de lo mismo valutado todo en doscientos y quarenta reales. Un quadro de S.or S.n Joseph con su marco ochavado, Una Curz grande de Azavache quebrada, un Misal con su Atril, Un frontal Raso color de perla floreado…"[1450].

Lógicamente, la variedad era limitada, reducida a lo necesario y a las devociones particulares de cada casa. De una forma u otra, lo cierto es que en estos pequeños oratorios existían diversas piezas de platería que, por lo general, se conocen a través de los

[1448] A.H.P.M. Not. 1130, ff. 119v y 120r.
[1449] M. F. PUERTA ROSELL, "Las piezas de plata de los oratorios en los hogares madrileños del siglo XVII", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 511-525.
[1450] A.H.P.M. Not. 3322, f. 669r y v.

inventarios presentes en los testamentos y en las particiones de bienes. En efecto, no había un despliegue de grandes conjuntos, ni tan sin quiera de piezas relevantes, sino que más bien las relaciones demuestran que estos espacios no eran objeto de grandes intervenciones artísticas. No obstante, dos tipos de piezas, devocionales y funcionales, iban a dominar los palacios y casa del reino. El primer grupo está dominado por la continua presencia de cruces de Caravaca, dada la devoción tan profunda hacía la Vera Cruz en el Reino de Murcia. Después de las cruces, que en pocas ocasiones contaban con un Cristo Crucificado, ocupaban un lugar relevante las medallas y los rosarios, objetos personales que respondían a las devociones del lugar, principalmente la Virgen del Rosario. Más numerosa era la presencia de relicarios, demostrando el culto a las reliquias que tanto auge alcanzó en la sociedad del Antiguo Régimen. Mucho más limitadas, aunque más relevantes por su singularidad, son las esculturas en plata de la Virgen del Pilar, la Concepción, la Soledad, el Agnus Dei y el Ecce Homo, imágenes que a su vez precisaban de otros ornamentos en plata, como coronas, diademas, cetros y la joyería característica de la época, sortijas, aros y arracadas entre otros. Las celebraciones litúrgicas en estos lugares precisaban igualmente de los ornamentos oportunos, por lo que es fácil encontrar en ellos cálices, copones, vinajeras, ostiarios, campanillas y, custodias, como las pertenecientes a Francisca María Verastegui Rubín de Zelis y a Bernardo Briñez de Ocaña[1451]. Estos oratorios también estaban presentes en las propiedades del clero, así, el canónigo Juan José Matheo contaba en su casa con un cáliz de bronce con patena y cuchara de plata, unas sacras, un atril, dos relicarios, una palmatoria y una Virgen del Vilar, todo ello en plata[1452].

Junto a estos oratorios no hay que olvidar, si cabe aún más importantes, las capillas que las familias nobiliarias y aquéllas más pudientes tenían en el interior de los templos, las cuales necesitaron también del repertorio de objetos básicos para las funciones cultuales. A este respecto, el caso más importante en el Reino de Murcia es el de la Capilla de los Vélez de la Catedral, mandada a construir en 1490 por Juan Chacón, Adelantado Mayor del Reino, casado con Luisa Fajardo Manrique[1453]. Desde ese momento y hasta el

[1451] A este particular es fundamental la investigación del profesor Nadal Iniesta, ver: J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico…" ob. cit., pp. 268-270.
[1452] A.H.P.M. Not. 2872, ff. 125v y 126r.
[1453] A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla funeraria de los Vélez en la Catedral de Murcia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16 (2004), pp. 45-53.

siglo XVIII los sucesivos marqueses, de manera desigual, fueron dotando al espacio de los ornamentos oportunos. El primer inventario, de 1533, refleja la presencia de diferentes piezas de platería: un cáliz de plata con patena, dos candeleros, un portapaz, un incensario, una naveta, unas vinajeras, una campanilla, un acetre con su hisopo, una cruz pequeña y otra más grande. Durante el resto de la centuria no hubo mayor interés por el ajuar, hasta el punto de que el obispo Sancho Dávila tuvo que apremiar a los Vélez para que reparasen los ornamentos de su capilla dado que algunos estaban quebrados y, por tanto, en mal estado. De modo que les solicitó que, antes del próximo día de San Juan, repararan un candelero de plata, que la campanilla que está quebrada se fundiera y se hiciera nueva, que también se llevara a cabo una cuchara con una cadenilla para la naveta y que se aderezara el hisopo junto a otras cosas para con los ornamentos textiles[1454]. A comienzos del siglo XVII hubo un pequeño incremento, un plato, una salvilla y un cáliz con su patena y, en 1619, diversas piezas, por orden de Luis Fajardo, fueron enviadas a Valladolid, donde se había formado el marqués, para su recomposición debido a su estado[1455].

Ya, en el siglo XVIII, llegaron nuevas piezas, entre ellas dos de especial significación. En 1715 dos enviados del cabildo catedralicio se dirigieron a Madrid para recibir y traer a Murcia la reliquia de la leche y otras alhajas entregadas por el marquesado de los Vélez para la capilla que tenían en la catedral. La reliquia llevaba un certificado por el cual se autentificaba como Juan Alfonso Pimentel, siendo virrey de Nápoles obtuvo una bula para que los clérigos del convento de San Luís de la orden de San Francisco de Paula de Nápoles, le dieran una pequeña cantidad del liquido, entrega que debió realizarse entre 1603 y 1611. El virrey la repartió con su hija, la condesa de Oropesa, Mencía de Pimentel, quien más tarde la entregó a Mariana Engracia de Toledo y Portugal, V marquesa de los Vélez, que ordenó que tras su muerte se llevara la preciada reliquia a la capilla murciana, haciéndose para ella una custodia de plata sobredorada de hasta ciento cincuenta ducados. Finalmente, su hija, María Teresa Fajardo, cumplió con los deseos de su madre, comunicando en 1714 la noticia al cabildo[1456]. El relicario con forma de

[1454] F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. II. Murcia, 2002, pp. 29-33.
[1455] M. M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 485-504.
[1456] A.C.M. Caj. 27, Libro, 33, Acta Capitular de 4 de mayo de 1715, f. 299r y v y Acta Capitular de 13 de septiembre de 1715, ff. 465v a 466v.

ostensorio de plata sobredorada debió realizarse en los años previos a su llegada a Murcia en algún obrador cercano a la Corte, posiblemente por alguno de los plateros italianos o franceses que por entonces comenzaron a llegar de la mano de los borbones, dado que la reliquia, insertada en una estrella de oro con brillantes y coronada con el anagrama de María, está a su vez colocada en el interior de una pieza de plata cincelada con motivos de tornapuntas, cresterías, cabezas de ángeles y ciertas siluetas cercanas a la rocalla, demostrando un aspecto avanzado en la Península para su fecha[1457]. Junto al relicario se entregaron también un cáliz, una cruz, cuatro candelabros de plata y doscientos ducados destinados a hacer una urna para guardar la reliquia.

El inventario de 1707 refleja la presencia de una cruz procesional, usada para las procesiones por el privilegio con el que contaba la Casa -hoy conservada en el museo- que se llevó a cabo a finales del siglo XVII. El patrocinador de la obra tuvo que ser el VI marqués de los Vélez, Fernando Joaquín Fajardo, cuyas armas ocupan el espacio central del crucero, desplazando a la típica representación de la Virgen, Cristo o los Santos, lo que debe entenderse como un deseo de preminencia y estatus. Este escudo también sirve para datar la hechura antes de 1687, fecha en la que las armas de éste cambiaron debido a su segundo matrimonio, por lo que la obra debe enmarcarse entre 1683, año de su regreso de Nápoles, y 1687. Posiblemente, como atestiguan las similitudes con diversos ejemplos madrileños, fue elaborada en algún taller de la capital, donde por entonces imperaba el estilo de los Austrias menores, que en las cruces tiene su tipología inicial en la cruz que Francisco Merino realizó para la Catedral de Sevilla en 1587.

La cruz se asienta sobre una macolla de cuerpo cilíndrico de cuatro secciones, siendo el central el más grande, dividido por costillas dobles caladas que dejan ver una decoración vegetal a base de picado de lustre, ornamentación semejante a la de los cuerpos decrecientes inferiores y a la cúpula superior. La cruz propiamente es latina con los remates ovalados y cuadrón circular en el crucero, espacio donde se ubican las armas del marqués. La decoración está realizada en base a espejos ovalados y rectángulos en relieve, grabados con motivos vegetales que se repiten en toda la pieza. Finalmente, los

[1457] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios…" ob. cit., pp. 205-207.

remates y el espacio central están decorados con perillones[1458]. En definitiva, esta cruz se erige como una de las obras más relevantes de la capilla, destacando por su procedencia de la corte y por su sistema de proporciones, así como por su valor simbólico para la Casa de los Vélez.

Si bien es cierto que la capilla de los Vélez representa uno de los testimonios más sobresalientes de la platería presente en las capillas privadas, no fue la única que contó con un conjunto de piezas de platería relevante, dado que la que menos contaba con los ornamentos necesarios para la celebración eucarística. Uno de los documentos que mejor permite conocer el estado de los bienes artísticos de cada capilla, aunque prematura en el tiempo, es el confeccionado con motivo de la visita del obispo Sancho Dávila a la catedral. Así, la capilla del arcediano de Loca Juan de Brondevilla contenía una cruz de plata con su crucifijo también del mismo metal, dos cálices con las armas del arcediano, un portapaz con las imágenes de Cristo crucificado, la Virgen, San Juan, dos ángeles y dos leones, unos candeleros, dos vinajeras, una naveta con su incensario y un relicario en el interior de una caja de marfil, en definitiva, los elementos mínimos para el culto[1459].

El celo del prelado Sancho Dávila por el adecuado estado de los ornamentos se hizo muy evidente en las directrices que ordenó para los bienes de la sacristía catedralicia. No obstante, dicho interés también se extendió a las diferentes capillas privadas, que en muchos casos carecían de los objetos necesarios o de los medios suficientes para el adecuado estado de los vasos sagrados. Así, en la mayoría de las capillas solicitó que se realizara unas camisillas para los cálices, la hechura de un aguamanil para que el sacerdote pudiera lavarse las manos y que las cajoneras estuvieran en condiciones y bajo llave, como sucedió en las capillas de la Transfiguración del Señor, propiedad de Andrés Navarro, en la de Gil Rodríguez de Junteron, quien ordenó que en treinta días se realizara todo lo ordenado, y en la de Puxmarin[1460].

[1458] J. M. RODRÍGUEZ CANTERO, "La cruz de la capilla de los Vélez de Murcia", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 545-556.
[1459] F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. I. Murcia, 2000, pp. 40-41.
[1460] Ibídem, pp. 91-92; 176-177 y 189-190.

En otras ocasiones la situación era más grave, dado que de las apreciaciones sobre los ornamentos que realizó en su visita el obispo Arias Gallego algunos años antes, se advertía la falta de algunas piezas, tal y como sucedió en la capilla de Fernan Sánchez de Mella, maestreescuela, donde bajo pena de excomunión y de cuatro ducados para los pobres del hospital, se ordenó a Alonso Vernad a que en menos de tres días trajera los ornamentos ante el obispo[1461]. Por lo general la situación de las capillas era lamentable, a excepción de algunas señaladas, la mayoría solo tenían algún cáliz, mientras que el resto apenas tenían ornamentos, por otro lado, estaban los que si tenían bastantes piezas, pero realizadas en otros materiales, como en la capilla de San Gregorio del canónigo Coque o en la de San Jerónimo de la familia Roda, donde había unas vinajeras de vidrio, unos candeleros de hierro y un misal de platino[1462]. Igualmente, en otras capillas ni tan siquiera había piezas de plata, como en la capilla de la Santísima Trinidad del maestro Onteniente o en la capilla de la Quinta Angustia[1463].

[1461] Ibídem, pp. 129 y 135.
[1462] F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho* Dávila… ob. cit., vol. II. pp. 160-161 y 174-175.
[1463] F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. III. Murcia, 2002, p. 7.

Conclusiones (español e italiano)

Como corresponde a una investigación de índole académico, es pertinente exponer de forma sintetizada, clara y concisa aquellos resultados que ofrece esta tesis doctoral sobre el arte de la platería en el antiguo Reino de Murcia. Previamente cabe señalar que este estudio se ha dividido en dos bloques. El primero dedicado al estudio del gremio de plateros de Murcia y sus maestros, contemplado todo ello desde diversas perspectivas, tanto profesionales como sociales. La segunda parte se centra en la obra a través del análisis de los principales ajuares religiosos de la diócesis de Cartagena, sin olvidar la aportación de la platería civil. En este sentido es importante puntualizar que no se ha adoptado una simple clasificación de piezas con su respectiva ficha sino que se ha apostado por un nuevo planteamiento integrador, ofreciendo una visión de conjunto en el que la propia obra se muestra en su función y se integra en su contexto y así se convierte en documento de especial significación.

De esta manera se ha alcanzado el fin principal de esta tesis, situar la platería del Reino de Murcia en el lugar que le corresponde dentro del panorama nacional, cubriendo así un vacío que no han lograda llenar los estudios realizados hasta ahora y, sobre todo, presentando una visión general y completa de dicha platería, por encima de las visiones más particulares que esos estudios precedentes han ofrecido, los cuales no han agotado el tema. Con ello se ha pretendido poner en valor el gremio, sus maestros y sus obras, como testimonios de una actividad artística que dependió de la simbiosis de diferentes aspectos, como la habilidad manual del artífice, la técnica o el gusto, factores que entre otros muchos estuvieron en continua evolución. No obstante, el valor del arte de la platería no radica solamente en sus maestros y la obra, ni tampoco en su valor material o estético, sino que el carácter sagrado de las mismas eleva dichas piezas a un plano superior relacionado con el culto divino.

Centrándonos ya en cuestiones más especificas de la investigación sobre el arte de la platería en el Reino de Murcia, es oportuno señalar las siguientes conclusiones:

1. El arte de la platería en Murcia tuvo un origen y desarrollo mucho más tardío de lo que fue normal en las ciudades de la Península Ibérica. A pesar de que la ciudad de Murcia fue reconquistada por Jaime I en el año 1266, el hecho de ser un territorio de frontera, con todas las implicaciones que eso conllevaba, limitó el desarrollo económico,

social y artístico del reino en comparación con aquellos lugares alejados de la zona de conflicto. Fruto de esta situación, el Concejo de Murcia mantuvo ayudas fiscales a diversas profesiones para que se instalaran en la ciudad con el fin de mejorar la economía local. De ellas se favorecieron los plateros presentes en la urbe durante la Edad Media, aunque no fue hasta el siglo XV cuando el número de estos artífices fue más considerable. A pesar de este incremento, la ausencia de plata en los inventarios consultados de principios del siglo XVI, sumado a la ausencia de otra documentación y de la propia obra, hace pensar que no hubo en ese siglo XV tampoco una producción notable, al menos en el plano religioso. De hecho, ello queda corroborado de algún modo con la fundación del gremio de plateros a comienzos del siglo XVI, en una fecha bastante tardía en comparación con el nacimiento de otros gremios de platería en España, cuyas primeras noticias se remontan por lo general al siglo XIV.

2. El gremio de plateros de Murcia funcionó como el resto de gremios de su arte, cumpliendo con los cometidos fundamentales de cualquier asociación gremial. Sus integrantes se rigieron por diferentes ordenanzas que fueron modificaciones con el paso del tiempo, siendo las publicadas en 1738, las únicas plenamente conocidas, las más importantes. Esta regulación organizaba el ejercicio de la platería en tres grandes líneas. En primer lugar con la propia organización de la agrupación a través del establecimiento de una serie de cargos que tenían diversas funciones perfectamente definidas, entre ellas el del control de la producción. En segundo lugar con lo realmente tocante a la actividad profesional, con aquellos asuntos legales relacionados con el material, su hechura y venta, así como el acceso, la formación y el desarrollo profesional hasta alcanzar la maestría. Por último, lo relativo a la labor social del gremio hacia sus propios miembros, como la asistencia a los más desfavorecidos.

3. Uno de los principales asuntos que más preocupó al gremio, o al menos unió a muchos de sus miembros, fue la defensa de su arte frente a la llegada de plateros foráneos; de hecho, las ordenanzas establecían una serie de requisitos de obligado cumplimiento para aquellos que quisieran ubicarse en Murcia. Sin embargo, esta regulación no impidió los problemas, como bien ejemplifica el caso de Jacinto Fuentes Esbrí. A pesar de todo, lo cierto es que muchos de los plateros localizados en Murcia procedían de otros lugares, e incluso, fueron ellos los que gozaron de un mayor reconocimiento y demanda, como se ve en el caso de Juan Bautista de Herrera, Antonio Gozalbo o Carlo Zaradatti. En efecto,

la aportación de estos plateros llegados desde diversas ciudades españolas e italianas fue importante para el desarrollo de la platería murciana y el auge y esplendor de la misma en determinados momentos históricos.

4. En relación con el punto anterior, una mayor amenaza y por tanto una respuesta más sonora se dio por parte del gremio contra la llegada de piezas desde otros centros artísticos, en especial desde Córdoba. La presencia de feriantes y plateros ambulantes llegados desde Andalucía y el Levante a las ferias de Murcia y Lorca supuso una gran amenaza para la platería local, que durante los siglos XVII y XVIII emprendió varias acciones y quejas enfocadas a la defensa de su producción y por extensión de la economía local, argumentos y acciones que no surtieron efecto alguno, a tenor de la continuada llegada de plateros sobre todo a la feria lorquina y de la nutrida presencia de obra cordobesa repartida por muchos templos de la diócesis.

5. La presencia de plateros no se circunscribió a Murcia, sino que también hubo unos obradores importantes en Lorca y Caravaca de la Cruz, incluso en Cartagena y otras localidades también se tiene constancia de la presencia de plateros. No obstante, el único gremio como tal fue el de Murcia, a cuyas disposiciones estaban sometidos todos los plateros del reino, quienes no escapaban de su control gracias los mecanismos de control del gremio de la capital en otras urbes. Si bien en Caravaca de la Cruz, al amparo de la hechura de cruces de Caravaca, surgió en 1766 en el seno de la Congregación de Vaciadores de plata y alquimia un proyecto de ordenanzas cuya pretensión no era sino la creación de un gremio para regular la profesión en la ciudad y la elaboración de estas cruces e intentar alcanzar así una independencia con respecto al de Murcia.

6. Como en el resto de ciudades, Murcia contó con la figura del fiel contraste y marcador de oro y plata, el cual era nombrado por el Concejo en base a criterios profesionales y de prestigio. Dicho nombramiento fue desempeñado por un grupo reducido de maestros, ya que solían repetir anualmente los mismos. Ello a su vez otorgaba a éstos un mayor reconocimiento social y profesional, de modo que la mayor parte de ellos fueron también los artistas con una mayor obra producida. El fiel contraste tenía la obligación de controlar el valor de la plata empleada en la hechura de la pieza, a través de su análisis mediante una serie de pruebas. En caso de ser correcta, debía de disponer dos marcas, que junto a las del autor, otorgaban total legalidad a la hechura, la suya

personal y la de la ciudad. Esta última fue evolucionando a lo largo del tiempo, siendo las más importantes la de MUR bajo corona, a la manera de Aragón, principalmente hasta el siglo XVII, las siete coronas, del siglo XVIII, y la M coronada con cifra debajo, del siglo XIX. Si bien, a finales del siglo XVIII, con el nombramiento de Antonio Gozalbo, cuyo acceso al cargo no estuvo exento de problemas acerca de su pertinencia para tal desempeño sin estar examinado en Madrid, se unió por un tiempo la marca del contraste con la de la ciudad, imitándose de alguna manera el marcaje madrileño de entonces, dada esa exigencia de reconocimiento en la capital del reino. Así, la inicial del apellido, la G, se incluía dentro de un escudete con corona encima y debajo la cifra 86, que valdría hasta que en 1798 fue sustituida por la misma forma con la E y la cifra 98, correspondiendo a José Esbrí. Por último, hay que señalar como en Lorca y Caravaca tuvieron en momentos puntuales una marca propia, en la primera el escudo de la ciudad con el castillo entre la espada y la llave, y en la segunda el toro con la cruz, aunque su uso fue muy limitado y los ejemplos son reducidos. Con ellas se evitaría tener que trasladar las piezas a Murcia, habiendo un delegado especial en estos obradores con autoridad para certificar el valor de la plata.

7. Un aspecto fundamental del gremio y que quedaba igualmente reflejado en sus ordenanzas era lo relativo a la Cofradía de San Eloy, con los cultos y fiestas en honor al santo patrón de los plateros. La mayoría de los maestros estaban circunscritos a la Calle Platería, donde tenían sus viviendas, talleres y tiendas, dentro de la parroquia de San Bartolomé, lugar elegido para rendir culto a San Eloy. De este santo tenían una escultura desde al menos comienzos del siglo XVI, aunque la más importante y reflejo de la pujanza del gremio se encargó a Francisco Salzillo a mediados del siglo XVIII. Así, el gremio acabó disponiendo de un patrimonio artístico al igual que el resto de gremios de la ciudad, con su retablo, escultura y bocaporte, realizado por el pintor italiano Paolo Pedemonte, además de sus ornamentos y objetos para sus cultos, que hicieron de esta organización un auténtico patrocinador artístico.

8. El gremio de plateros de Murcia también tuvo una importante presencia en la vida de la ciudad, incluso sobrepasando a los demás gremios en este sentido. Por ello, tomó parte de aquellos eventos y celebraciones civiles y religiosas en las que participaban los demás gremios a través de diversas acciones, como el montaje de monumentos efímeros, representaciones teatrales o juegos con los que contribuían al enaltecimiento de

aquellos eventos, principalmente vinculados a la monarquía y sus hitos. Ello supuso cuantiosos gastos que llevaron a la concordia de 1708, tras los excesivos gastos tenidos con motivo del nacimiento del Príncipe de Asturias, Luis I de Borbón. En este acuerdo se estableció un mayor control del gastos en este tipo de celebraciones, imperando la mesura y evitando el derroche, lo que se tradujo en que a partir de entonces el gremio murciano no llevó a cabo grandes fastos como si ocurrió en otras ciudades, caso de los gremios de Toledo y Sevilla y sus magnas creaciones. Tan solo, en 1759, con motivo de la proclamación de Carlos III, se realizó un monumento destacable, coincidiendo igualmente con el momento de mayor apogeo del gremio.

9. La cuestión tan debatida acerca de la consideración social de los plateros como artistas liberales, en el caso de Murcia, no puede precisarse mucho y parece no tener especial significación, ya que no existen indicios para considerar que los plateros murcianos se consideraran en un estatus superior al de otros ejercicios artísticos, ni tan siquiera surgieron voces a nivel individual, como si pasó en otros lugares del país, en este sentido. Si que es cierto que los miembros del arte de la platería estuvieron bien situados dentro de la sociedad local, ocupando cargos municipales, formando parte de las principales cofradías, como la del Rosario de Murcia, emparentando con familias de cierta relevancia, e incluso llegando a contar con ciertas comodidades de la época, esclavos, criadas y hasta carruaje, sin olvidar aquellas ventajas fiscales que se produjeron en la Edad Media. Pero todo esto no está dentro de una elevada estima liberal de su arte, sino como de una profesión con cierto peso y poder en la economía local que les permitía vivir bien y distinguirse, aunque tampoco esto fue de forma generalizada, así como reclamar ciertas prebendas, caso de la solicitud para evitar el sorteo de guerra de 1795, basándose para ello en el daño individual a sus talleres y familias y para la industria local. Es más, los plateros ni tan siquiera estuvieron presentes en la reclamación que en 1744 Diego Vázquez presentó ante el Concejo de Murcia, en representación de pintores, escultores, arquitectos, doradores y estofadores, para destacar el carácter liberal de estas artes y evitar la sumisión de todos ellos a las llamadas del Ayuntamiento cuando necesitaba que cuidaran a los presos enfermos o atendieran a los soldados en sus casas, pues ello les reducía a un escalón comparable al resto de los ciudadanos, lo que no estaban dispuestos a permitir siguiendo el ejemplo de otras ciudades.

10. La Iglesia se erigió como el principal patrocinador del arte de la platería en el Reino de Murcia, propiciando la mayoría de los encargos y el establecimiento continuado y sostenible de la platería en el reino. A ella se unió también la aportación de las instituciones civiles, principalmente los ayuntamientos, que asimismo precisaron de algunas piezas de plata para su actividad, caso de escribanías, u otras de representación y poder, como las mazas. A su vez debe considerarse la demanda privada, fundamentalmente del clero, que frecuentemente participó de esa dotación de los ajuares litúrgicos, llegando a cofinanciar o a afrontar por si solos algunos de los proyectos más importantes de platería realizados para los templos murcianos. Menos llamativa, pero igualmente presente, fue la aportación de ciertos personajes civiles, miembros de la nobleza, aristocracia o burguesía más poderosa que también contribuyeron a esos ajuares religiosos así como demandaron una platería de uso domestico para su servicio y representación de su estatus, como bien se reconoce en la marquesa de Corvera y su documentado encargo de una bandeja a comienzos del siglo XVIII.

11. Las grandes obras de platería del Reino de Murcia fueron encargadas tanto por las instituciones como por personajes particulares a centros artísticos foráneos, o en su caso a maestros procedentes de estos lugares. Una constante que afectó a la identidad de la platería murciana, en cuanto que sus artífices no recibieron grandes proyectos que permitieran destacar su valía, salvo en momentos puntuales del siglo XVIII. Durante el siglo XV Valencia fue el principal proveedor de platería, como demuestran los ejemplos de Mateo Danyo para la parroquia de Santa María de Lorca. El peso de lo valenciano volvió a ser destacado en el siglo XVIII, pues a los valencianos Gaspar Lleó y Ramón Bergón correspondieron diversas hechuras para la catedral, como el arca de Jueves Santo o la custodia de las Espigas. En los siglos XVI y XVII la platería toledana, con el cercano obrador de Alcaraz, estuvo presente en alguna de las principales ciudades del reino, como demuestra la cruz de Pedro de San Román para la parroquia de El Salvador de Caravaca, y, más adelante, cuando se acudió al platero toledano Antonio Pérez de Montalto para la gran custodia del Corpus Christi de la catedral. Contemporáneamente a lo toledano, si bien no con la llegada directa de piezas, también fue fundamental la huella de lo conquense, a través de las soluciones adoptadas por Miguel de Vera y de la llegada de plateros de este lugar, como Francisco Riojano. Madrid se convirtió en un foco especial, ya que desde allí llegaron importantes piezas en los siglos XVII y XVIII, fruto de esas

donaciones de murcianos residentes en la Corte, como el doctor Zapata o el conde de Floridablanca, a sus parroquias de nacimiento, o por la protección de algún personaje hacia algún templo de Murcia, según sucedió con Juan José de Austria y la remesa de plata que envió al Monasterio de la Encarnación de Mula, o con el marqués de los Vélez y la cruz que envió a su capilla de la catedral. Si bien, los propios patrocinadores murcianos también miraron a Madrid para sus hechuras, siendo el caso más llamativo es el de la Colegiata de San Patricio, cuando en 1708 recibió su famosa custodia madrileña. Córdoba, con la continua aparición de piezas traídas a través de esos corredores comerciales y de las ferias por plateros ambulantes y feriantes, fue de los centros que mayor obra introdujeron en el reino. Previamente, de esta ciudad andaluza llegó Juan Bautista de Herrera, uno de los principales maestros de la primera mitad del siglo XVII, con numerosos encargos por toda la diócesis. No hay que olvidar la platería hispanoamericana, realmente muy limitada pero con buenos ejemplos. Fuera de España, tan solo lo italiano, y básicamente en el siglo XVIII, tuvo una incidencia en el reino, dadas las relaciones entre el puerto de Cartagena y otros italianos, además de la presencia de eclesiásticos murcianos en Roma, como el cardenal Belluga. Desde ese país llegaron algunas obras y artistas, siendo el más reconocido Carlo Zaradatti, el artífice más destacado de la platería murciana. Todos estos centros, con la llegada de obra, artistas o referencias, surtieron los templos murcianos, limitando ese desarrollo de la platería murciana, que acabó convirtiéndose en una encrucijada de influencias, lo que a la postre fue su auténtica característica como receptora de diversos estilos, que los plateros locales acabaron haciendo suyos bajo nuevas interpretaciones.

12. La Catedral de Murcia, como principal templo de la diócesis, conformó la colección de platería más importante, tanto por su cantidad como calidad y significación, consecuencia de aquellas piezas exclusivas de este tipo de templos. Además fue la receptora de numerosas y relevantes donaciones episcopales y eclesiásticas en general, gracias a las cuales llegaron a Murcia las obras más notables del arte de la platería, como la custodia del Corpus Christi o el arca del Jueves Santo. Asimismo, éstas marcaron las pautas estéticas hacia el resto de la diócesis, y el maestro platero de la catedral, junto aquellos otros que trabajaron para ella, alcanzaron una consideración mayor.

13. La Colegiata de San Patricio de Lorca, como segundo templo de la diócesis, emuló a lo largo de su historia las actuaciones catedralicias, convirtiéndose así en la

segunda gran protagonista del arte de la platería en el reino, acudiendo, como la catedral, a otros centros artísticos foráneos, como sucedió con la custodia madrileña llegada en 1708. En todas estas acciones subyace el deseo del cabildo colegial y de la propia ciudad de Lorca de contar con un obispado independiente ascendiendo la colegiata a catedral, aspiraciones que no llegaron a materializarse. Al final, su rico ajuar, casi en su totalidad desaparecido, acabó dependiendo también de donaciones y ayudas, ya que la realidad económica se acabó imponiendo.

14. La primacía de la Catedral de Murcia y de la Colegiata de San Patricio de Lorca no debe restar el correspondiente protagonismo a las parroquias, en especial a aquellas de Murcia, Lorca y Caravaca de la Cruz, pues en realidad, la más abundante platería y la realmente murciana se encuentra en los ajuares parroquiales, que tras la Contrarreforma y con la revitalización del culto en el siglo XVIII fueron objeto de importantes renovaciones, fomentando y manteniendo el arte de la platería en los diversos obradores repartidos por el reino. Incluso, destacadas parroquias, como la de Santa María de Lorca o la de El Salvador de Caravaca, conformaron algunos de los ajuares de platería más ricos de toda la diócesis, en el primer caso como cabeza de una ciudad, aún sin la colegiata, y en el segundo como baluarte de la Orden de Santiago en estas tierras. Sus conjuntos se distinguen por el particular protagonismo de las cruces procesionales y las custodias portátiles, que en sus cuidado y riqueza se convirtieron en las piezas más representativas de los ajuares parroquiales, desde su significación en el culto y el ritual. Las visitas periódicas de la orden a los templos puestos bajo su jurisdicción y las realizadas por los visitadores episcopales en los suyos fueron fundamentales para el cuidado, decoro y desarrollo de los ajuares parroquiales, ya que en ellas se establecieron premisas obligatorias para el mantenimiento y renovación de sus repertorios.

15. Los conventos y monasterios también demandaron una obra de platería para cubrir sus necesidades cultuales, actuando como relevantes patrocinadores artísticos. Aunque también en estos lugares fueron fundamentales las devociones eclesiásticas y civiles realizadas por aquellos benefactores, patronos o personajes de la élite local que incluían en la dote de sus hijas algunas piezas de plata. También fueron determinantes para el desarrollo del obrador murciano.

16. Del mismo modo, cofradías y hermandades tuvieron su peso específico mediante el encargo de platería para cubrir tres funciones: el ornato de sus capillas, el exorno de sus imágenes y aquellas otras piezas destinadas a la procesión, como varas y estandartes. Los ejemplos más destacados son los de la Vera Cruz de Caravaca, con todo lo que el culto a la reliquia supuso para el arte de la platería asociado a ella y a su santuario, la Cofradía de la Virgen del Rosario de Murcia, donde la presencia de los plateros y la llegada de algunas piezas hispanoamericanas la sitúan como una de las más importantes del siglo XVII, y la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, también de Murcia, con aquellas piezas destinadas al exorno de sus pasos procesionales.

17. Menos significativa, dado su mayor desconocimiento debido a la falta de documentación y obra, es el papel de la platería civil. Sin duda, debió de existir una platería civil, pues así lo corroboran algunos inventarios de las tiendas de los plateros, algunas noticias y una pequeña selección de piezas conservadas, sobre todo en la Colección Hernández-Mora Zapata. Lógicamente, los palacios y casas señoriales de Murcia dispusieron de una platería domestica, aunque no se puede precisar con total certeza el impacto de la misma en la platería murciana en comparación con el predominio de la religiosa.

* * *

Come corrisponde a un'indagine di questa natura accademica, è pertinente presentare in modo sintetico, chiaro e conciso i risultati offerti da questa tesi di dottorato di ricerca sull'arte dell'argenteria nell'antico Regno di Murcia. In precedenza si dovrebbe notare come questo studio è stato diviso in due blocchi. Il primo dedicato allo studio della corporazione di argentieri di Murcia e dei suoi membri, contemplato tutto questo da diverse prospettive, sia professionali che sociali. La seconda parte si concentra sul lavoro attraverso l'analisi dei principali arredi religiosi della Diocesis de Cartagena, senza dimenticare il contributo dell'argenteria civile. In questo senso, è importante sottolineare che non è stata adottata una semplice classificazione dei pezzi, ma che è stato scelto un nuovo approccio integrativo, offrendo una visione complessiva in cui l'opera stessa viene mostrata nella sua funzione e integrata nel suo contesto e diventa così un documento di significato speciale.

In questo modo il fine principale di questa tesi è stato raggiunto, collocando l'argenteria del Regno di Murcia al suo posto legittimo all'interno della scena nazionale, coprendo così un vuoto che non è stato in grado di colmare gli studi finora condotti e, soprattutto, con una visione generale e completa di questo argenteria, argomento che gli studi precedenti non hanno esaurito. Con questo, la corporazione, i suoi membri e i suoi lavori sono stati rivelati, come testimonianze di un'attività artistica che dipendeva dalla simbiosi di diversi aspetti, come l'abilità manuale degli argentieri, la tecnica o il gusto, fattori che tra molti altri erano in evoluzione continua. Tuttavia, il valore dell'arte dell'argenteria non risiede solo nei suoi padroni e nell'opera, né nel suo valore materiale o estetico, ma la loro natura sacra eleva questi pezzi a un livello superiore legato al culto divino.

Concentrandosi su questioni più specifiche della ricerca sull'arte dell'argenteria nel Regno di Murcia, è opportuno sottolineare le seguenti conclusioni:

1. L'arte dell'argenteria a Murcia ebbe origine e sviluppo molto più tardi rispetto alle altre città della Penisola Iberica. Sebbene la città di Murcia fu riconquistata da Jaime I nel 1266, il fatto di essere un territorio di confine, con tutte le implicazioni che ne derivarono, limitò lo sviluppo economico, sociale e artistico del regno rispetto a quei luoghi lontano dalla zona di conflitto. A seguito di questa situazione, il Comune di Murcia ha mantenuto aiuti fiscali a varie professioni da installare in città per migliorare l'economia locale. Di essi furono favoriti gli argentieri presenti in città durante il Medioevo, anche se non fu fino al XV secolo quando il numero di questi fu più considerevole. Nonostante questo aumento, l'assenza di argento negli inventari consultati all'inizio del XVI secolo, aggiunta all'assenza di altra documentazione e dell'opera stessa, suggerisce che non vi fu una notevole produzione in quel XV secolo, almeno in il piano religioso. In effetti, ciò è confermato in qualche modo dalla fondazione della corporazione degli argentieri all'inizio del XVI secolo, in una data piuttosto tardiva rispetto alla nascita di altre corporazioni di argenteria in Spagna, le cui prime notizie di solito risalgono al secolo XIV.

2. La società di argentieri di Murcia ha funzionato come il resto delle sue gilde artistiche, svolgendo i compiti fondamentali di qualsiasi associazione professionale. I suoi membri furono governati da diverse ordinanze che furono modificati nel tempo, essendo

quelle pubblicate nel 1738, le uniche pienamente conosciute, le più importanti. Questo regolamento ha organizzato l'esercizio dell'argenteria in tre linee principali. In primo luogo con l'organizzazione del gruppo stesso attraverso l'istituzione di una serie di persone dell'arte che avevano diversi compiti perfettamente definiti, tra cui il controllo della produzione. Al secondo posto ciò che riguarda realmente l'attività professionale, con le questioni legali relative al materiale, alla sua composizione e vendita, nonché all'accesso, alla formazione e allo sviluppo professionale fino al conseguimento del titolo di maestro. Infine, per quanto riguarda il lavoro sociale della gilda nei confronti dei propri membri, come l'assistenza ai più svantaggiati.

3. Una delle questioni principali che più preoccupavano alla corporazione era la difesa della loro arte contro l'arrivo di argentieri da altre città, infatti le ordinanze stabilivano una serie di requisiti obbligatori per coloro che vorrebbero trovarsi a Murcia. Comunque, questo regolamento non ha impedito i problemi, come nel caso di Jacinto Fuentes Esbrí. A dispetto di tutto, la verità è che molti degli argentieri situati a Murcia provenivano da altri luoghi, e persino, furono loro a godere di un maggiore riconoscimento e richiesta, come si è visto nel caso di Juan Bautista de Herrera, Antonio Gozalbo o Carlo Zaradatti. In effetti, il contributo di questi argentieri provenienti da varie città spagnole e italiane è stato importante per lo sviluppo dell'argenteria di Murcia e l'ascesa e lo splendore di essa in determinati momenti storici.

4. In relazione al punto precedente, la società ha dato sempre una risposta più forte contro l'arrivo di pezzi provenienti da altri centri artistici, in particolare da Córdoba. La presenza di venditori ambulanti e argentieri in arrivo dall'Andalusia e dal Levante alle fiere di Murcia e Lorca costituiva una grande minaccia per l'argenteria locale, che nel corso dei secoli XVII e XVIII intraprese diverse azioni e denunce incentrate sulla difesa della sua produzione e per estensione dell'economia locale, argomentazioni e azioni che non hanno avuto alcun effetto, in vista del continuo arrivo di argentieri soprattutto alla fiera di Lorca e della grande presenza dell'opera cordovana distribuita in tanti templi della diocesi.

5. La presenza di argentieri non era limitata a Murcia, c'erano anche alcuni importanti botteghe a Lorca e Caravaca de la Cruz, anche a Cartagena e in altre località vi sono anche prove della presenza di argentieri. Tuttavia, l'unica corporazione in quanto

tale era Murcia, le cui disposizioni erano soggette a tutti gli argentieri del regno, che non sfuggirono al loro controllo grazie ai meccanismi di controllo della corporazione della capitale in altre città. Anche se, a Caravaca de la Cruz, con la scusa della produzione di croci di Caravaca, emerse nel 1766 un progetto di ordinanza la cui pretesa non era altro che la creazione di una nuova corporazione emersa nella Congregación de Vaciadores de plata y alquimia per il controllo della professione in città e l'elaborazione di queste croci e quindi cercare di ottenere un'indipendenza rispetto a quella di Murcia.

6. Come nel resto delle città, Murcia aveva la figura del rettore dell'arte e del marcatore d'oro e d'argento, il quale era nominato dal Comune sulla base di criteri professionali e prestigiosi. Questa nomina è stata presa da un piccolo gruppo di artisti, che ripetevano per diversi anni. Questo a sua volta ha dato a loro un maggiore riconoscimento sociale e professionale, così che molti di loro erano anche gli artisti più richiesti. Il rettore aveva l'obbligo di controllare il valore dell'argento usato nella lavorazione del pezzo, attraverso l'analisi dell'opera con una serie di prove. Nel caso in cui fosse corretto, doveva avere due marchi, la sua personale e quella della città, che insieme a quelli dell'autore, garantivano la piena legalità alla lavorazione. Quella della città è evoluta nel tempo, la più antica è quella de MUR sotto la corona, alla maniera di Aragona, principalmente fino al XVII secolo, le sette corone, del XVIII secolo, e la M incoronata con una figura in basso, del XIX secolo. Anche se, alla fine del Settecento, con la nomina di Antonio Gozalbo come rettore, il cui accesso alla posizione non fu privo di problemi sulla sua rilevanza per tale posto per essere stato nominato senza stare esaminato a Madrid, comunque, con lui il segno di contrasto si unisce a quello di la città, imitando a Madrid. Quindi, l'iniziale del cognome, la G, fu inclusa in un tassello con corona sopra e sotto il numero 86, che era valido fino a quando nel 1798 fu sostituita dalla stessa forma con la E e il numero 98, corrispondenti a José Esbrí. Infine, anche a Lorca e Caravaca c'era un marchio specifico in momenti determinati, nel primo caso lo scudo della città, con il castello tra la spada e la chiave, e nel secondo il toro con la croce, sebbene il suo uso fosse molto limitato e gli esempi sono ridotti. Con loro si eviterebbe di dover trasferire i pezzi a Murcia, avendo un delegato speciale in questi città con autorità per certificare il valore dell'argento.

7. Un aspetto fondamentale della gilda, specificato anche nelle sue ordinanze, era quello della Confraternita di Sant'Eligio, con culti e feste in onore del santo patrono degli

argentieri. La maggior parte degli insegnanti furono circoscritti in Calle Platería, dove avevano le loro case, botteghe e negozi, all'interno della parrocchia di San Bartolome, il luogo scelto per adorare il santo. Da questo santo avevano una scultura almeno dell'inizio del XVI secolo, anche se il più importante, e il riflesso della forza della corporazione a metà del XVIII secolo, fu l'incarico di una scultura Francisco Salzillo. Così, la corporazione finì per avere un patrimonio artistico proprio come il resto delle corporazioni della città, con la sua pala d'altare, scultura e bocchino, realizzato dal pittore italiano Paolo Pedemonte, oltre ai suoi ornamenti e oggetti per i suoi culti, che ha reso di questa organizzazione una vera sponsor artistica.

8. La corporazione aveva anche una presenza importante nella vita della città, partecipando in quegli eventi civili e religiosi e alle celebrazioni in cui le corporazioni della città hanno partecipato attraverso varie azioni, con monumenti effimeri, spettacoli teatrali o giochi con i quali hanno contribuito all'esaltazione di quegli eventi, principalmente legati alla monarchia e alle sue pietre miliari. Ciò comportò spese superflue che portarono alla concordanza del 1708 dopo le spese eccessive sostenute in occasione della nascita del principe Luis I de Borbón. In questo accordo fu stabilito un maggior controllo delle spese in questo tipo di celebrazioni, e soltanto nel 1759, in occasione della proclamazione di Carlo III, fu realizzato un monumento notevole.

9. La questione così dibattuta sulla considerazione sociale degli argentieri come artisti liberali non ebbe nel caso di Murcia molte prosperità, non può essere specificato molto e sembra non avere alcun significato speciale, poiché non vi sono indicazioni e documenti per ritenere che gli argentieri di Murcia siano stati considerati in uno stato superiore a quello di altri esercizi artistici, nemmeno le voci emerse singolarmente, come se fosse accaduto in altre parti dalla Spagna. Se è vero che i membri dell'arte dell'argenteria erano ben posizionati all'interno della società locale, occupavano posti municipali, facevano parte delle principali confraternite, come il Rosario de Murcia, in relazione a famiglie di una certa rilevanza e addirittura raggiungevano certe comodità del tempo, con schiavi, servitrice e carrozze per il trasporto, senza dimenticare quei vantaggi fiscali che si sono verificati nel Medioevo. Ma tutto ciò non rientra in un'alta stima liberale della sua arte, ma a partire da una professione con un certo peso e potere nell'economia locale che ha permesso loro di vivere bene e di distinguersi, anche se questo non era ampiamente, oltre a rivendicare alcuni precorsi, caso della richiesta di evitare la lotteria

di guerra del 1795, basata sul danno individuale alle sue botteghe e famiglie e per l'industria locale. Inoltre, gli argentieri non erano nemmeno presenti nell'affermazione che nel 1744 Diego Vázquez presentò al Consiglio di Murcia, in rappresentanza di pittori, scultori, architetti, donatori e stufati, per evidenziare la natura liberale di queste arti ed evitare sottomissioni di tutti loro alle chiamate del comune quando avevano bisogno di prendersi cura dei prigionieri malati o di prestare attenzione ai soldati nelle loro case, poiché ciò li riduceva a un passo paragonabile al resto dei cittadini, quello che non erano disposti a consentire seguendo l'esempio di altre città.

10. La Chiesa fu la principale demandante di argenteria nel Regno di Murcia. A lei si deve aggiungere anche il contributo di istituzioni civili, principalmente comuni, che hanno anche richiesto alcuni pezzi d'argento per la loro attività, come le mazze. Allo stesso tempo, dovrebbe essere presa in considerazione la domanda privata, fondamentalmente del clero, che spesso ha partecipato a questa dotazione del corredo liturgico, arrivando a cofinanziare e affrontare da solo alcuni dei più importanti progetti di argenteria realizzati per i templi murciani. Meno importante, ma ugualmente presente, è stato il contributo di alcuni civili, membri della nobiltà, dell'aristocrazia o della borghesia più potente che hanno anche contribuito a quelle raccolte religiose, al tempo che hanno chiesto un argenteria per uso domestico per il loro servizio e la rappresentazione del loro status, come è ben noto nella Marchesa di Corvera e nel suo ordine documentato di un vassoio all'inizio del XVIII secolo.

11. Le grandi opere d'argento del Regno di Murcia furono commissionate sia da istituzioni che da privati a centri artistici stranieri o, se del caso, agli artisti di questi luoghi. Una costante che ha influenzato l'identità dell'argenteria murciana, in quanto i suoi argentieri non hanno ricevuto grandi progetti attraverso i quali questi artisti potevano dimostrare le sue competenze, soltanto in periodi specifici del XVIII secolo. Nel XV secolo Valencia fu il principale fornitore di argenteria, come dimostrano gli esempi di Mateo Danyo per la parrocchia di Santa María de Lorca. Il peso di Valencia fu nuovamente evidenziato nel diciottesimo secolo, poiché i valenciani Gaspar Lleó e Ramón Bergón corrispondono vari pezzi della cattedrale, come l'Arca del Giovedì Santo o la Custodia degli Spuntoni. Nel XVI e XVII secolo, l'argenteria di Toledo, con il vicino centro artistico di Alcaraz, era presente in alcune città del regno, come testimonia la croce di Pedro de San Román per la parrocchia di El Salvador de Caravaca e, dopo, quando si

chiede all'argentiere Antonio Pérez de Montalto di fare la grande custodia del Corpus Christi della cattedrale. Contemporaneamente a Toledo, sebbene non con l'arrivo diretto di pezzi, anche la traccia di Cuenca era essenziale, attraverso le soluzioni adottate da Miguel de Vera e l'arrivo di argentieri da questo luogo, come Francisco Riojano. Madrid divenne un'attenzione speciale, poiché da lì arrivarono importanti pezzi nel diciassettesimo e diciottesimo secolo, come risultato di donazioni dai residenti di Murcia alla Corte, come il dottor Zapata o il conte di Floridablanca, alle loro parrocchie di nascita, o per la protezione di alcun personaggio su alcun tempio a Murcia, come è accaduto con Juan José de Austria e il suo invio di pezzi d'argento al Monastero de la Encarnación di Mula, o con il Marchese de los Vélez e la croce che ha inviato alla sua cappella di la cattedrale. Sebbene, anche da Murcia è stata richiesta argenteria a Madrid, il caso più eclatante fu quello della Collegiata di San Patricio, quando nel 1708 ricevette la sua famosa custodia di Madrid. Córdoba, con il continuo arrivo di pezzi portati attraverso questi corridoi commerciali e fiere da argentieri e commercianti in viaggio, fu uno dei centri che introdussero più opere nel regno. In precedenza, da questa città andalusa proveniva Juan Bautista de Herrera, uno dei principali artisti della prima metà del diciassettesimo secolo, con numerose pezzi per tutta il regno. Non si deve dimenticare l'argenteria latinoamericana, molto limitata ma con buoni esempi. Al di fuori della Spagna, solo l'italiano, e sostanzialmente nel XVIII secolo, ebbe un impatto sul regno, grazie alle relazioni tra il porto di Cartagena e altri italiani, oltre alla presenza degli ecclesiastici di Murcia a Roma, come il cardinale Belluga. Alcune opere e artisti arrivarono da quel paese, il più riconosciuto fu Carlo Zaradatti, il più importante dell'argenteria murciana. Tutti questi centri, con l'arrivo di opere, artisti o riferimenti, fornivano i templi murciani, limitando lo sviluppo dell'argenteria murciana, che alla fine divenne un crocevia di influenze, che alla fine era la sua caratteristica autentica come destinatario di vari stili , che gli argentieri locali hanno finito per fare da loro con nuove interpretazioni.

12. La Cattedrale de Murcia, in quanto principale tempio della diocesi, ha creato la più importante collezione di argenteria, sia per quantità, qualità che significato, una conseguenza di quei pezzi esclusivi di questo tipo di templi. Fu anche la destinataria di numerose e rilevanti donazioni episcopali ed ecclesiastiche in generale, grazie alle quali arrivarono a Murcia le opere più importanti dell'arte argenteria, come la custodia del

Corpus Christi o l'arca del Giovedì Santo. Allo stesso modo, questi hanno segnato le linee guida estetiche verso il resto della diocesi, e il maestro argentiere della cattedrale, insieme a quelli che hanno lavorato per lei, hanno ottenuto maggiore considerazione.

13. La Collegiata de San Patricio de Lorca, in quanto secondo tempio della diocesi, ha seguito nel corso della sua storia lo sviluppo della cattedrale, diventando così il secondo grande protagonista dell'arte dell'argenteria nel regno, chiedendo, come la cattedrale, ad altri centri artistici, come accadde con la custodia di Madrid che arrivò nel 1708. In tutte queste azioni, è importante segnalare i desideri del comune e della stessa città di avere un vescovato indipendente, aspirazioni che non raggiunsero materializzarsi. Alla fine, il suo ricco corredo, quasi del tutto scomparso, finì anche per dipendere da donazioni e sovvenzioni, poiché la realtà economica finì per essere imposta.

14. Il primato della Cattedrale di Murcia e della Collegiata di San Patricio de Lorca non dovrebbe sottrarre la corrispondente importanza alle parrocchie, in particolare quelle di Murcia, Lorca e Caravaca de la Cruz, perché in realtà l'argenteria più abbondante e quella veramente murciana è nelle parrocchia, che dopo la Controriforma e con la rivitalizzazione del culto nel XVIII secolo furono oggetto di importanti restauri, promuovendo e mantenendo l'arte dell'argenteria in tutto il regno. Perfino, parrocchie di certa rilevanza, come Santa María de Lorca o El Salvador de Caravaca, formarono alcune delle collezione di argenteria più ricchi del regno, nel primo caso come capo di una città, anche senza la chiesa collegiata, e nel secondo come baluardo dell'Ordine di Santiago in queste terre. I loro gruppi si distinguono per la particolare importanza delle croci processionali e dei custodi portatili, che nella loro cura e ricchezza sono diventati i pezzi più rappresentativi del corredo parrocchiale, dal suo significato nel culto e nel rituale. Le visite periodiche dell'ordine ai templi posti sotto la loro giurisdizione e quelle fatte dai visitatori episcopali nelle loro erano fondamentali per la cura, la decorazione e lo sviluppo dei mobili della parrocchia, poiché hanno dato premesse obbligatori per la manutenzione e il rinnovamento dei suoi repertori.

15. Conventi e monasteri hanno anche richiesto un'opera di argenteria per coprire le loro esigenze per il culto. Sebbene i doni ecclesiastici e civili fatti da quei benefattori, patroni o personaggi dell'élite locale che includessero nella dote delle loro figlie, alcuni

pezzi d'argento erano anche fondamentali in questi luoghi. Sono stati anche determinanti per lo sviluppo delle botteghe del regno.

16. Allo stesso modo, le confraternite avevano il loro peso specifico attraverso l'ordine dell'argenteria per coprire tre funzioni: l'ornamento delle loro cappelle, l'esorno delle loro immagini e quegli altri pezzi destinati alla processione, come aste e stendardi. Gli esempi più importanti sono quelli di Vera Cruz de Caravaca, con tutto ciò che il culto della reliquia significava per l'arte dell'argenteria ad esso associato e il suo santuario, la Cofradía de la Vergin del Rosario di Murcia, dove la presenza di argentieri e l'arrivo di alcuni pezzi da America lo collocano come uno dei più importanti del XVII secolo, e la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, anche di Murcia, con quei pezzi destinati all'esorno dei suoi passi processionali.

17. Meno importante, data la sua maggiore ignoranza a causa della mancanza di documentazione e lavoro, è il ruolo dell'argenteria civile. Indubbiamente, ci deve essere stato un argento civile, poiché questo è confermato da alcuni inventari dei botteghe di argentieri, alcune notizie e una piccola selezione di pezzi conservati, in particolare nella collezione Hernández-Mora Zapata. Logicamente, i palazzi e le case signorili di Murcia avevano un argenteria domestica, sebbene l'impatto dello stesso sull'argenteria di Murcia non potesse essere specificato con assoluta certezza rispetto alla predominanza dei religiosi.

Figuras

Fig. 1. San Eloy, Francisco Salzillo, h. 1750, Parroquia de San Bartolomé de Murcia

Fig. 2. Bocaporte de San Eloy, Paolo Pedemonte, 2° mitad del Siglo XVIII, Parroquia de San Bartolomé de Murcia

Fig. 3. Cáliz, Valencia, Siglo XV, Catedral de Murcia

Fig. 4. Portapaz, Miguel de Enciso, 1630, Catedral de Murcia

Fig. 5. Relicario del Lignum Crucis, Bartolomé de Hacha, 1661, Catedral de Murcia

Fig. 6. Cruz procesional de la Capilla de los Vélez, Madrid, entre 1683-1687, Catedral de Murcia

Fig. 7. Custodia del Corpus Christi, Antonio Pérez de Montalto, 1674-1678, Catedral de Murcia

Fig. 8. Faroles, Enrique Picard, 1700, Catedral de Murcia

Fig. 9. Relicario de la Leche, Madrid, h. 1714, Catedral de Murcia

Fig. 10. Arca de Jueves Santo, Gaspar Lleó, 1730, Catedral de Murcia

Fig. 11. Copón, Gaspar Lleó, 1727, Catedral de Murcia

Fig. 12. Cáliz, Gaspar Lleó, 1727, Catedral de Murcia

Fig. 13. Gradas (parcialmente conservadas), Antonio Mariscotti, 1733-1736, Catedral de Murcia

Fig. 14. Urna-relicario, Antonio Grao, h. 1748, Catedral de Murcia

Fig. 15. Rejilla carroza del Corpus, Antonio Grao, h. 1750, Catedral de Murcia

Fig. 16. Cáliz, Italia, Siglo XVIII, Catedral de Murcia

Fig. 17. Cáliz, Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, 1772, Catedral de Murcia

Fig. 18. Bandeja, Córdoba, 1779, Catedral de Murcia

Fig. 19. Portapaz, Rafael Proens, 1779, Catedral de Murcia

Fig. 20. Acetre, Antonio López Palomino, 1787, Catedral de Murcia

Fig. 21. Custodia de las Espigas, Ramón Bergón, 1782, Catedral de Murcia

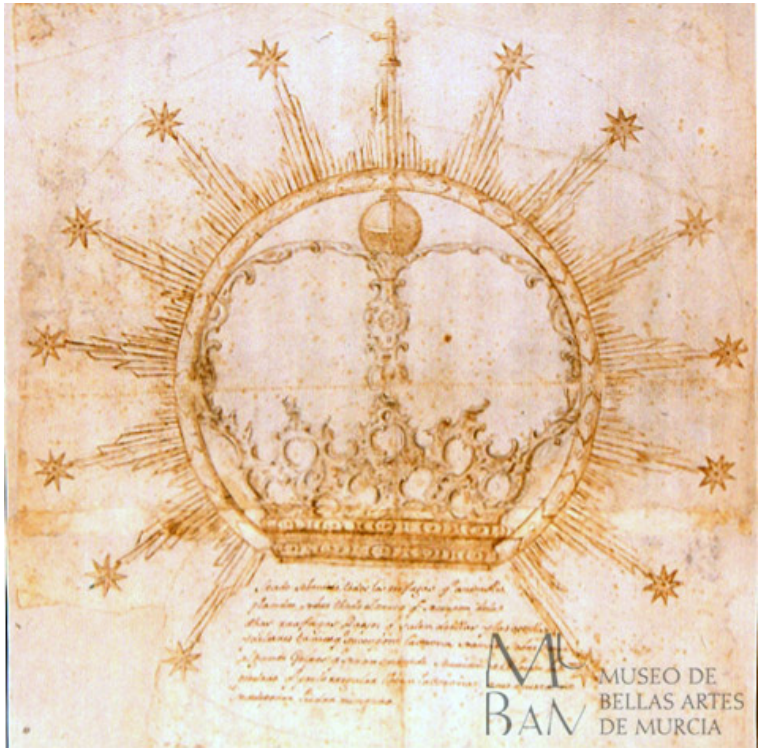

Fig. 22. Diseño corona, Pedro Ruiz Funes, 2º mitad del Siglo XVIII, Museo de Bellas Artes de Murcia

Fig. 23. Urna de las reliquias de los Santos de Cartagena, Víctor Pérez, 1857, Catedral de Murcia

Fig. 24. Cáliz, ¿Murcia?, 1503, Seminario de San Fulgencio de Murcia

Fig. 25. Frontal, Antonio Grao, 1761-1762, Catedral de Orihuela

Fig. 26. Templete de las andas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Gaspar López de Quevedo,1667-1688, Parroquia de Nuestra Señora de la Quinta Angustia de la Puebla de Don Fadrique (Granada)

Fig. 27. Custodia, Madrid, 1708, Colegiata de San Patricio de Lorca (desaparecida)

Fig. 28. Portapaces, Rafael Proens, 1773, Desconocido

Fig. 29. Relicario de San Clemente, Roma, Primera mitad del Siglo XVIII, Colegiata de San Patricio de Lorca

Fig. 30. Cáliz, Desconocido, Siglo XVI, Parroquia de Nuestra Señora de Loreto de Algezares (Murcia)

Fig. 31. Cáliz, Juan Bautista de Herrera, 1º mitad Siglo XVII, Parroquia de San Lorenzo de Murcia

Fig. 32. Incensario, Juan Bautista de Herrera, 1638, Parroquia de Nuestra Señora de Loreto de Algezares (Murcia)

Fig. 33. Cáliz, Méjico, Siglo XVII, Parroquia de San Bartolomé de Murcia

Fig. 34. Candelero, desconocido, 1715-1736, Parroquia de San Antolín

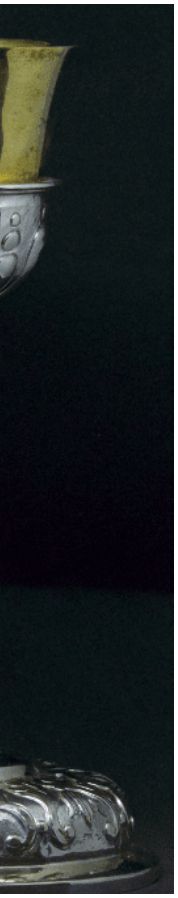

Fig. 35. Cáliz, ¿Murcia?, Siglo XVIII, Oratorio Público de la Ciudad (actualmente en la Parroquia de San Antolín)

Fig. 36. Custodia, José Jiménez de Cisneros y Cabrera, h. 1735, Parroquia de San Antolín de Murcia

Fig. 37. Custodia, José Jiménez de Cisneros y Cabrera, 1737, Parroquia de San Miguel de Murcia (diseño de Francisco Salzillo)

Fig. 38. Custodia, ¿José Cutillas o Antonio Jiménez de Cisneros?, 1748-1750, Parroquia de San Andrés de Murcia

Fig. 39. Custodia, Miguel Morote, 1759-1774, Parroquia de la Purísima de Javalí Nuevo (Murcia)

Fig. 40. Acetre, Pedro Ruiz Funez, 1784, Parroquia de San Bartolomé de Murcia

Fig. 41. Cáliz, Madrid, 1773, Parroquia de San Miguel

Fig. 42. Cáliz, Córdoba, 1791, Parroquia de San Bartolomé

Fig. 43. Custodia, Andrés Senac, principios Siglo XX, Parroquia de San Lorenzo de Murcia

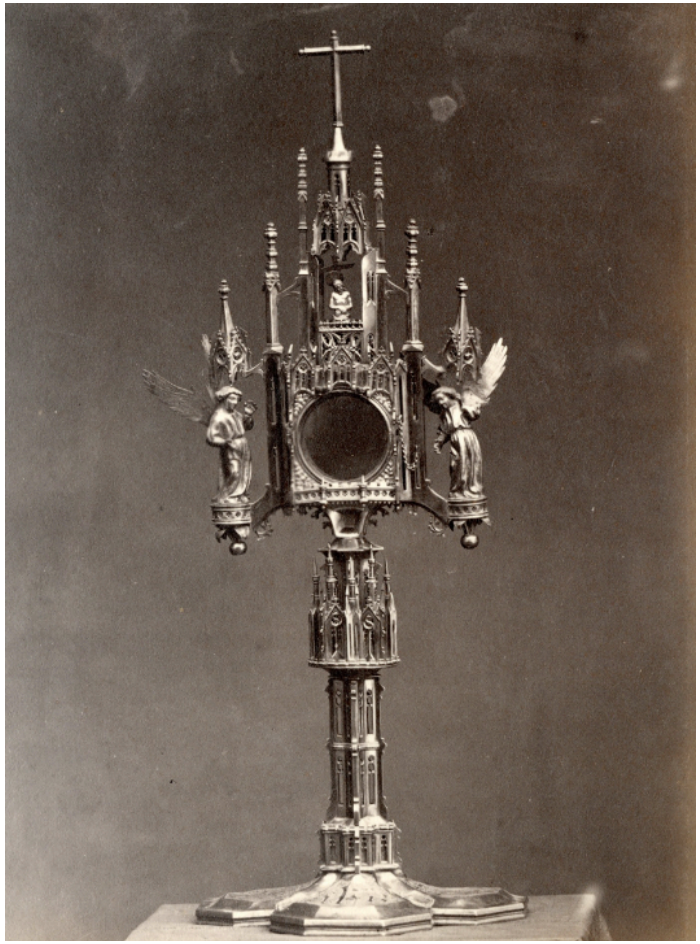

Fig. 44. Custodia, Mateo Danyo, Siglo XV, Parroquia de Santa María de Lorca (actualmente en la parroquia de San Mateo)

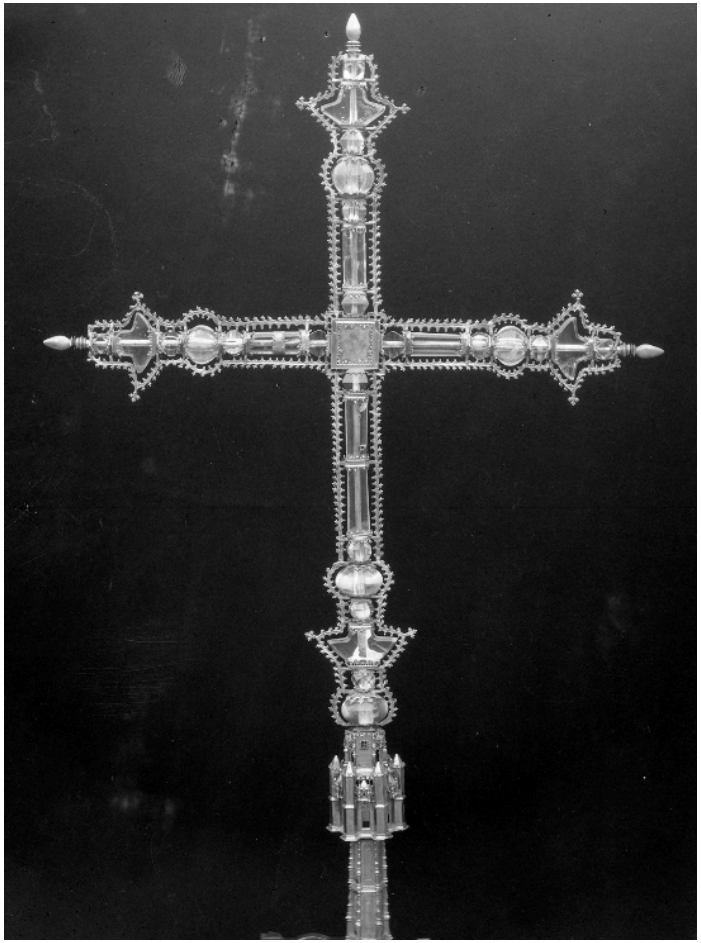

Fig. 45. Cruz procesional, Mateo Danyo, Siglo XV, Parroquia de Santa María de Lorca (actualmente en la parroquia de San Mateo)

Fig. 46. Cáliz, Carlos Vergel, 1569-1571, Parroquia de Santa María de Lorca (actualmente en la parroquia de San Mateo)

Fig. 47. Cruz procesional, Juan Bautista de Herrera, 1637, Parroquia de Santiago de Lorca

Fig. 48. Cáliz, Andrés Jiménez de Cisneros y Cabrera, 1743, Parroquia de Santiago de Lorca

Fig. 49. Cáliz, Antonio de Santa Cruz y Zaldua, 1786, Parroquia de San Cristóbal de Lorca

Fig. 50. Cáliz, Murcia, 2º mitad del Siglo XVIII, Parroquia de San Cristóbal de Lorca

Fig. 51. Custodia, Murcia, 2º mitad del Siglo XVIII, Parroquia de San Cristóbal de Lorca

Fig. 52. Cruz de altar, Córdoba, Siglo XVIII, Ayuntamiento de Lorca (actualmente en el Museo Arqueológico de Lorca)

Fig. 53. Vinajeras, Córdoba, Siglo XVIII, Ayuntamiento de Lorca (actualmente en el Museo Arqueológico de Lorca)

Fig. 54. Copón, Antonio de Santa Cruz y Zaldua, 1793, Parroquia de Santiago de Lorca

Fig. 55. Jarro, Córdoba, finales Siglo XVIII, Parroquia de Santiago de Lorca

Fig. 56. Copón, Carlo Zaradatti, 1797, Parroquia de San Juan Bautista de Lorca (actualmente en la Parroquia de Santiago de Lorca)

Fig. 57. Cáliz, Carlo Zaradatti, 1797, Parroquia de San Juan Bautista de Lorca (actualmente en la Parroquia de Santiago de Lorca)

Fig. 58. Cáliz, Carlo Zaradatti, 1798, Parroquia de San Juan Bautista de Lorca (actualmente en la Parroquia de Santiago de Lorca)

Fig. 59. Vinajeras y salvilla, Carlo Zaradatti, 1798, Parroquia de San Juan Bautista de Lorca (actualmente en la Parroquia de Santiago de Lorca)

Fig. 60. Cruz procesional, Pedro de San Román, Siglo XVI, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 61. Cáliz, Desconocido, 1º mitad del Siglo XVI, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 62. Cáliz, Desconocido, Siglo XVII, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 63. Cáliz, Desconocido, Siglo XVII, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 64. Custodia, ¿Madrid?, Siglo XVII, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 65. Crismera, ¿Caravaca?, Siglo XVII-XVIII, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 66. Naveta, ¿Caravaca?, finales Siglo XVII o principios Siglo XVIII, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 67. Acetre, desconocido, h. 1700, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 68. Custodia, Madrid, Siglo XVIII, Parroquia de El Salvado de Caravaca de la Cruz

Fig. 69. Portapaces, ¿Caravaca?, h. 1800, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 70. Incensario, Juan Francisco Roumier, 1823, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 71. Cáliz, Barcelona, Siglo XIX, Parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz

Fig. 72. Cáliz-Ostensorio, Miguel de Vera y Juan Ortiz, 1574, Parroquia de Santiago de Jumilla

Fig. 73. Cáliz-Ostensorio, Bernardo Muñoz, 1581-1583, Catedral de Albacete

Fig. 74. Cruz procesional, Miguel de Vera, Siglo XVI, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Jorquera (Albacete)

Fig. 75. Cruz procesional, Miguel de Vera, Siglo XVI, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Jorquera (Albacete)

Fig. 76. Cruz procesional, Alonso Cordero, 1592, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Moratalla

Fig. 77. Cruz procesional, Alonso Cordero, h. 1600, Parroquia de Santo Domingo de Mula

Fig. 78. Cáliz, Gaspar Lleó, h. 1730, Parroquia de Santiago de Lorquí

Fig. 79. Portaviatico, ¿Nicolás Tarragona?, 1762-1774, Parroquia de San Francisco Javier de San Javier

Fig. 80. Portapaz, ¿Murcia?, Siglo XVII-XVIII, Parroquia de San Pablo de Abarán

Fig. 81.. Custodia, José Grao, 1733, Parroquía de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)

Fig. 82. Custodia, Melchor Martínez Galarreta, 1742, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Moratalla

Fig. 83. Custodia, Nicolás Esbrí García, 2° mitad del Siglo XVIII, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Moratalla

Fig. 84. Custodia, Antonio Grao, 1758, Parroquia de San Pedro de Alcantarilla

Fig. 85. Custodia, Pedro Ruiz Funes, 1798-1813, Parroquia de San Miguel de Mula

Fig. 86. Custodia, Antonio Gozalbo, 1786-1798, Parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia

Fig. 87. Cáliz, Antonio Gozalbo, 1786-1798, Parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia

Fig. 88. Custodia, Carlo Zaradatti, 1792, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Molina de Segura

Fig. 89. Custodia, Carlo Zaradatti, 1796, Parroquia de la Purísima Concepción, Fortuna

Fig. 90. Custodia, Fabio y Antonio Benedetti, 1771, Parroquia de Santiago de Jumilla

Fig. 91. Cáliz, Murcia, finales Siglo XVIII, Parroquia de San Juan Evangelista de Blanca

Fig. 92. Cáliz, Miguel de Vera, 2º mitad Siglo XVI, Monasterio de Madre de Dios de Murcia

Fig. 93. Cruz de altar, Miguel de Vera, 2º mitad Siglo XVI, Monasterio de Madre de Dios de Murcia

Fig. 94. Cáliz, Miguel de Vera, 2º mitad Siglo XVI, Monasterio de los Jerónimos de San Pedro de La Ñora (actualmente en la Parroquia de Nuestra Señora del Socorro de La Ñora)

Fig. 95. Custodia, Desconocido, Siglo XVII, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 96. Custodia, Madrid, 1676, Monasterio del Corpus Christi de Murcia

Fig. 97. Copón, Desconocido, Siglo XVII, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 98. Custodia, ¿Madrid?, finales del Siglo XVII, Convento de San José de Caravaca de la Cruz

Fig. 99. Custodia, ¿Murcia?, h. 1718, Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca

Fig. 100. Cruz procesional, Murcia o Lorca, h. 1718, Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca

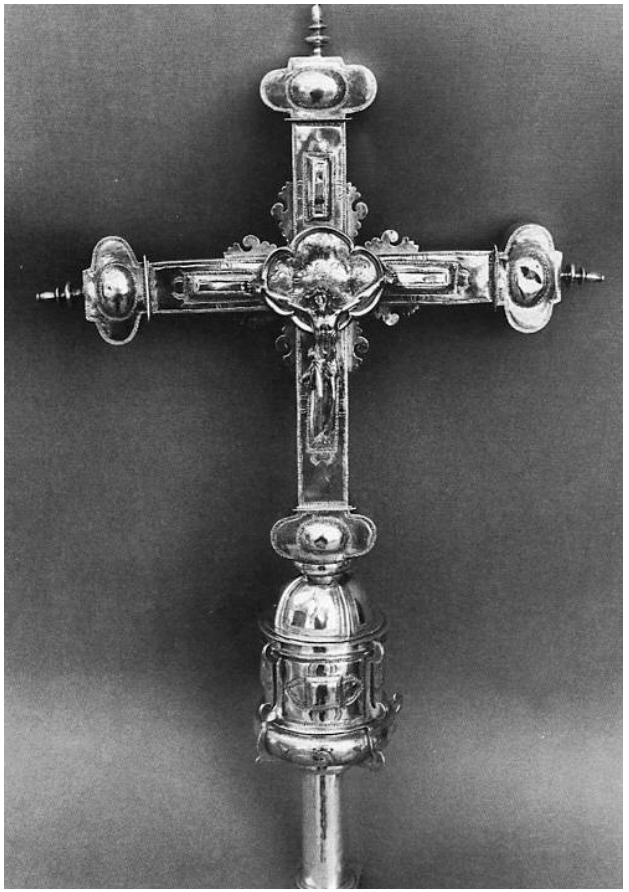

Fig. 101. Cruz procesional, Murcia, Siglos XVII-XVIII, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 102. Bandeja, Desconocido, 1º mitad del Siglo XVIII, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 103. Bandeja, Desconocido, 1º mitad del Siglo XVIII, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 104. Cáliz, Murcia, 1734, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 105. Ciriales, Andrés Jiménez de Cisneros, 1733-1749, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 106. Vinajeras, Damian de Castro, Siglo XVIII, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 107. Custodia, Miguel Morote Fernández, 2º mitad del Siglo XVIII, Monasterio de Santa Verónica de Murcia

Fig. 108. Acetre, Miguel Morote Fernández, 1772, Monasterio de la Encarnación de Murcia

Fig. 109. Portapaz, Murcia, Siglo XVIII, Convento de San Antonio de Murcia

Fig. 110. Vinajeras, México, Siglo XVIII, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 111. Cáliz, Sur de Italia, Siglo XVIII, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 112. Custodia, Pedro Ruiz Funes, 1783, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 113. Custodia, Esbrí, 2º mitad del Siglo XVIII, Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia

Fig. 114. Custodia, Carlo Zaradatti, 1797, Convento de Santa Ana de Murcia

Fig. 115. Copón, Carlo Zaradatti, 1799, Convento de los Capuchinos de Orihuela (actualmente en Capuchinos de Totana)

Fig. 116. Corona Virgen del Divino Amor, Miguel Morote Fernández, Siglo XVIII, Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca

Fig. 117. Corona (solo) de la Inmaculada, Carlo Zaradatti, 1787-1798, Monasterio de Santa Ana y la Magdalena de Lorca

Fig. 118. Cáliz, Pedro Ruiz Fune?, 1798-1811, Convento de La Merced de Murcia

Fig. 119. Custodia, Pedro Ruiz Funes, 1798-1811, Convento de Santa Catalina del Monte

Fig. 120. Arqueta-relicario, Desconocido, Finales Siglo XIV, Santuario de la Vera Cruz de Caravaca

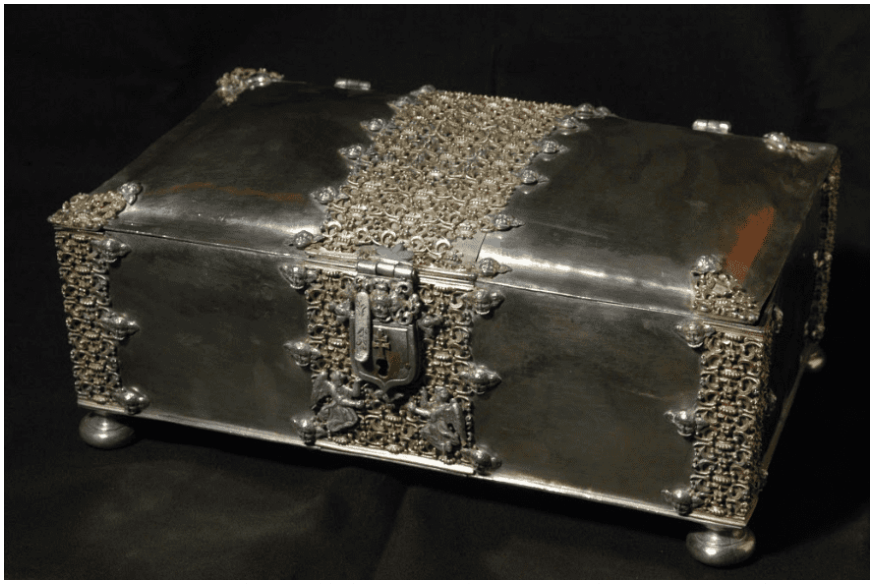

Fig. 121. Arqueta-relicario (de los conjuros), Desconocido, Principios Siglo XVII, Santuario de la Vera Cruz de Carava

Fig. 122. Cruz de altar, ¿Madrid?, 1703, Santuario de la Vera Cruz de Caravaca

Fig. 123. Custodia-relicario, Desconocido, Siglos XVI y XIX, Santuario de la Vera Cruz de Caravaca

Fig. 124. Cetros, Andrés Jiménez de Cisneros, h. 1738-1749, Santuario de la Vera Cruz de Caravaca

Fig. 125. Candelero, Carlo Zaradatti, 1798, Santuario de la Vera Cruz de Caravaca

Fig. 126. Farol, Pedro Ruiz Funes, 1790, Cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas de la Parroquia de San Bartolomé de Murcia

Fig. 127. Diadema, Juan Beltrán, 1786, Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la Parroquia de San Lorenzo de Murcia

Fig. 128. Corona, Miguel Morote Fernández, Siglo XVIII, Cofradía de la Buena Estrella de la Parroquia de San Juan Bautista de Murcia

Fig. 129. Puñal, Miguel Morote Fernández, Siglo XVIII, Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la Parroquia de Santiago de Lorquí

Fig. 130. Corona de la Virgen del Rosario, Méjico, 1710, Convento de Santo Domingo de Murcia

Fig. 131. Cáliz de la Santa Cena, Murcia, h. 1750, Cofradía de Jesús de Murcia, Museo Salzillo

Fig. 132. Jarro, ¿Italia?, Siglo XVII, Colección Hernández-Mora Zapata

Fig. 133. Candelero, desconocido, 1715-1736, Colección particular

Fig. 134. Guarnición de título de Condesa y caja de sello de Marqués, Antonio Mariscotti, 1707 y 1717, Colección particular

Fig. 135. Bastones del Ayuntamiento de Lorca, Juan García Cerón, 1737, Archivo Municipal de Lorca

Fig. 136. Bacía, Siglo XVIII, Miguel Morote Fernández, Colección Hernández-Mora Zapata

Fig. 137. Candeleros, Hipólito Esbrí, 1813-1834, Colección Hernández-Mora Zapata

Fig. 138. Salero, Mariano Pérez, 1813-1834, Colección Hernández-Mora Zapata

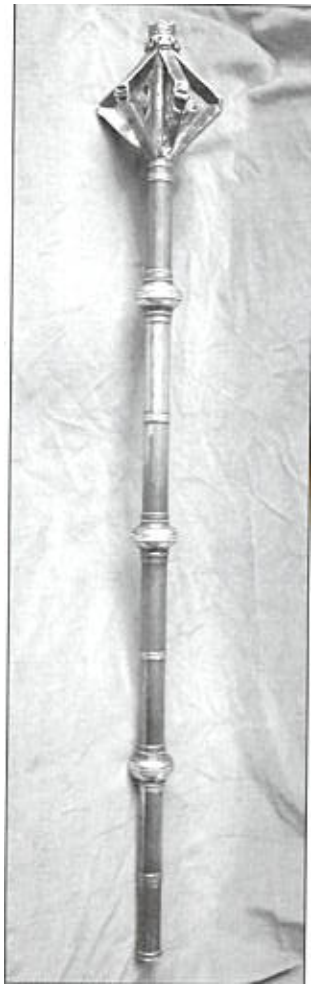

Fig. 139. Mazas, Mariano Pérez, 1836 en adelante, Ayuntamiento de Murcia

Fig. 140. Escribanía, Siglo XIX, Francia, Hospital de la Caridad de Cartagena

Anexo documental

Ordenanzas del Gremio de Plateros de Murcia de 1738

I. Primeramente que estando fundada la hermandad y congregacion de la Platería de la Ziudad de Murcia uajo la protección del glorioso San Eloy, y siendo combeniente que los de-mas plateros de aquel Reyno vivan bajo las mismas recias de estas hordenanzas y por consiguiente que todos contribuían a su culto, conservacion y aumento: por tanto mando que todos los Artífices Plateros que ai oy, y huviese en adelante, asi dentro de la Ziudad de Murcia como en las demas Villas y lugares de su comprehension de su Reyno sean comprehendidos en estas Hordenanzas para que les obliguen a su obserbancia y cumplimiento, y que asimismo halan de ser y sean congregantes de ella y gozar de todas las preeminenzias, prerrogativas, gracias, Inmunidades que se concedieren, y de los empleos onorificos de la congregacion de Platería sin que otro alguno que no sea de ella pueda disfrutarlos, ni ser admitido en manera alguna; y que cada uno de los referidos Artífices ha de pagar quince reales de vellon cada un año, que seruiran para los fines que en adelante se expresaran; a cuya satisfaccion se les ha de obligar por todo rigor assi a los de la Ziudad de Murcia su Capital, como a todos los demas de su Reyno a quienes comprendan estas hordenanzas; respeto de que corno miembro Indibiduos de la congregacion han de ser participes de 1os sufragios y onras y gracias de ella.

II. Estando erixida esta Hermandad y Congregacion principalmente para que los Indibiduos artifices plateros de ella obserben en sus Operaciones y lauores lo preuenido y mandado por Reales hordenanzas y pracmaticas se establece, y mando, oue todos los años precisamente el dia de San Juan Baptista en la tarde se celebren las uisperas del glorioso San Eloy, y en el dia siguiente, que es a veinte y zinco de junio, que es en que se celebra la fiesta de este Santo, se junten y congreguen por la tarde todos los Congregantes de la ziudad de Murcia y los de fuera de esta que Quisieren y pudiesen concurrir para elexir los ofiziales siguientes : Primeramente se hara por los fieles Veedores, compañados y maiordomos actuales un Escrutinio donde pondrán dos congregantes artífices aprouados, los mas aptos e idoneos para el empleo de maiordomo, cuio nombramiento aran presente al resto de la Congregacion para que sobre el y con votos secretos se haga eleczion de uno de los dos, para que Exerza el referido empleo de maiordomo de la

congregacion y el que saliere de obtenerle se quedara por piostre para que sirva en las ausencias y enfermedades del maiordomo nueuamente elexido. Asimismo se propondran en el refenido Escrutinio otros cuatro congregantes los dos Artífices de oro y los otros dos de plata, Intelixentes pacificos y de buena intencion y conciencia, para que por votos elija toda la congregacion dos de ellos, para el empleo de fieles Vehedores, uno artifice de oro, y el otro de plata, sin que por motivo alcuno puedan escusarse de ejercerle, quedando los otros dos de los quatro propuestos por acompañados de los dichos fieles Vehedores en ausencias y enfermedades; vien entendido que asi el empleo de Maiordomo como el de fieles Vehedores los Exerceran los nombrados por un año, y para bolber a obtenerlos habran de pasar dos años de hueco; excepto los dos acompañados de fieles Vehedores que han de quedar libres por si el siguiente año hiciere la Congregacion eleczion de ellos siendo propuestos en el Escrutinio; Tambien se hará eleczion de Secretario de la citada junta y Escrutinio nombrando dos, para que de ellos se elija por el resto de la Hermandad uno, que sea bastante celoso, Capaz, recto, instruido en todos los puntos y negocios de la congregacion y plateria a fin de que de este modo se pueda executar lo que ocurra con maior facilidad, siendo asimismo cuidadoso en entender y autorizar los acuerdos y cauildos que celebrare la congregacion y hacer elecziones de oficios de ella en el Libro que a este fin tendrá donde ha de contar todo con claridad, firmando las aceptaciones de oficios, los nueuamente elegidos, juntamente con el secretario quien siempre que se le pida por algun Individuo Justificacion de lo que en el constare y le perteneciera podra darsela de tres años, y pasados se elija otro, quedando a la disposicion de la Congregacion el reelexible por otros tres años siempre que lo tenga por combeniente en atencion a que estará instruido sobre los negocios y practicas pertenecientes a este cargo adbirtiendose tambien que el congregante que haia cumplido los cargos de maiordomo y Piostre en los años de su Exercicio quedará con el empleo de Alcalde por dos años, y sera faculttivo del Miordomo que se nombrare para el año siguiente el hacer eleczion de los oficios de Contadores para que las tomen a quien las deua dar; y por la Junta de la Hermandad se nombrará Maestro de Zeremonias.

III. Deuiendo tener esta Congregacion examinadores que aprecien a los que vajo los requisitos y zircunstancias que se expresaran, pretendiezen entrar en el numero de congregantes Plateros teniendo la Inteligencia e Idoneidad suficiente o los reprueuen sino los allaren capaces de Exercer este arte, abran de ser estos Examinadores los quatro

artifices nombrados por los fieles Vehedores y acompañados; adbirtiendose que dicho empleo de examindores ha de recaer siempre en los congregantes de quien se hiciere eleczion para tales fieles Vehedores y acompañados, mediante ser consiguiente esten vien entendidos de las obligaciones que les competen, y siempre que se haia de practicar este acto, concurran por precision el Maiordomo y Secretario de la Congregacion a los quales se les encarga la conziencia para que en esta parte procedan con la Justificacion que se exigiere, y los citados Examinadores luego que esten nombrados aran el Juramento en manos del Secretario y en presencia de la Congregacion al tiempo de su nombramiento, de que han de usar uien y fielmente dicho empleo.

IV. Deuiendo tener esta Congregacion todos los oficios y empleos marcador que pertenezcan a su buen reximen y puntual cumplimiento de lo que tengo mandado, para que las operaciones y lauores así de plata como de oro, que Executaran sus indibiduos, tengan la Ley y quilates correspondientes: Mando que haia un artifice de plata u oro que tenga el oficio de contraste y marcador con nombramiento mio, cuia obligacion ademas de lo que en los siguientes capítulos se expresara a de ser la de reconocer tasar y marcar toda clase de alajas de plata y de oro los Rieles y pastas de estas Especies y reducziones ajustadas a laas leies de once dineros de plata y veinte y dos quilates el oro de que indispensable y precisamente se han de Labrar y comenzarán estos metales con lo demas que se menciona en la hordenanza veinte y zanco que trata de lo que deue hacer en particular.

V. Por lo combeniente que es que en los oficios y Empleos antecedentemente expresados que como auajo se dirá han de tener las obligaciones personales, que en los subsequentes capitulos se refieren, esten siempre ocupados de artifices congregantes que desempeñen sus encargos; A tanto que en el caso de fallecimiento Indisposícion o ausencia de los fieles Vehedores haian de sustituirle en todo los acompañados sin que por esta razon se puedan nombrar sustituto ni tampoco en igual acaescimiento del maiordomo; pero si subcediere morir el Secretario en el tiempo que ejerce dicho oficio o que se al le enfermo o ausente se nombrara a otro congregante que por el tiempo que faltare al cumplimiento de su cargo o restituiese a Murcia o recobrare de su indisposicion supla su falta aunque suceda igual acontecimiento en lo correspondiente a los Examinadores no se aplicará essa prouidencia en atencion de que siendo quatro, puedan los tres, ahunque falte uno, dar Expediente a sus Encargos.

VI. Por quanto la subsistencia conserbacion y aumento de esta congregación y arte consiste principalmente en el exercicio de los empleos referidos, pues segun mas defusamente se dirá, pertenece su practica a cuidar de que se agan todas las obras de plata y de oro, assi en Murcia, como en todas las ziudades villas y lugares de su Reyno, regladas a las hordenes establecidas por mi: Mando y ordeno que el mismo dia de Sn. Juan Baptista, que como va referido, se han de hacer las elecziones de oficios se hala de nombrar uno de los que salieren elexidos por fieles Behedores al que paresiere a la congregacion para que vaia con amplia comision de ella, a visitar las tiendas y obradores de todos los artifices Plateros de la Ziudad o Reyno con facultad de reconocer las obras de plata y oro que Estubieren arregladas a las respectivas leyes de Once dineros, de plata, y veinte y dos quilates el oro, rompiendo las que no lo estubieren procediendo segun el grado del defecto a imponer y exijir las multas regladas a las que en estas hordenanzas se expresan segun allaren que los referidos artifices aian incurrido para lo qual, si se escusaren a pagar las haia ocurrir a la Justicia, y por esta se procederá en virtud de las Hordenanzas con todo rigor de derecho a que paguen semejantes condenaciones, y lo demás que estubiere acordado segun se dirá en su lugar, y de todo cuanto hubiere executado este Vehedor en las diligencias y visitas de los artifices al partido ha de dar personal quenta al compañero Vehedor y Maiordomo y Secretario y entregarse en el arca de quatro llaues que ha de hauer, el dinero que haia recojido y cobrado con expresion de lo que es procedido de multas y de lo que es de el establecimiento de congregacion adbirtiendose que asi los fieles Vehedores como Maiordomo y Secretario, como los Examinadores no puedan por motiuo ni causa alguna salbo que tenga fisica imposibilidad, de que han de hacer constar al colejio y congregacion dejar de admitir los empleos que se les diese por maior numero de votos de los congregantes en sus Juntas que celebren pena de ser repelido, y deshechados de la congregacion y hermandad, y de cerrarles sus tiendas por todo el tiempo que fuere del agrado de la congregacion, y las demas penas a ella arbitraría, y de hacerse incapaces de gozar y sus hijos e hijas y mugeres de las preheminencias onras emolumentos y demas gracias, que estan concedidas y se concedieran a la congregacion cuios empleos no han de poder obtener los Artifices Plateros de las Ziudades Villas y Lugares de la comprehension de dicho Reyno de Murcia a menos que se uaia a residir auitar y poner su tienda y obrador a esta Capital, que lo han de poder hacer a su voluntad, como miembro de su cuerpo y congregacion a cuias

determinaciones y leies contenidas en estas hordenanzas han de estar sugetos en la parte que les comprehenda. Y para que los pueblos de su Jurisdiczion de dicho Reyno se obserue la Ley preuenida en estas hordenanzas, ha de nombrarse en cada un año un celador que tenga obligacion de uisitar las tiendas y obradores de todos los artifices plateros de la comprehension de cada pueblo una vez cada semana y auisando a los fieles veedores, maiordomo Marcador y Secretario de los defectos que necesitan remedio para aplicar el que preuiene en estas hordenanzas, por cuio trauajo ha de perciuir para si la tercera parte de las multas pertenecientes a la congregacion, y sea franco de tachas y capitulos, pero si se aueriguase que no ha cumplido con su obligacion en celar los fraudes que en estas Ordenanzas se intentan remediar incurra en la pena de tres mil marauedis por cada uez, y la misma cantidad se le exija de sus uienes sino quiscere admitir este empleo de que se le Exonere asimismo si faltare a la confianza y fidelidad de el.

VII. Siendo empleos de toda confianza de los fieles Vehedores Maiordomo y Secretario de la congregacion, porque su principal Instituto es la uixilancia sobre todas las obras que se hagan tengan la ley y quilates que corresponden, y no se cometan fraudes Mando que inmediatamente que sean elegidos los sugetos que han de seruir estos empleos bajan de prestar Juramento en manos de un sacerdote de cumplir exactamente su obligacion segun en estas Ordenanzas se refiere y que obdeceran en todo y por todo, su contenido y mis reales hordenes y resoluciones de mi Junta de comercio y moneda para que desta suerte se afianze su observancia y no puedan en su virtud dispensar en cosa alguna.

VIII. En consequencia de preuenirse por la Real Pracmatica de veinte y dos febrero de mil setecientos y treinta que todas las Lauores de plata que se trauajen sean de la Ley de once dineros y las de oro de la de veinte y dos quilates, lo que se alta corrovorado por otras Reales hordenanzas y disposiciones mias. Ordeno y mando que todas las obras que se hizieren de plata tanto de alajas sagradas como profanas assi en la Ciudad de Murzia, como en las Ziudades Villas y lugares de la comprehension de su Reynado, han de tener la ley referida de once dineros, adbirtiendose que para la maior seguridad de los que compraren estas u otras piezas y que conste el Intrinseco balor que tienen se an de marcar todas las que excedan del peso de una onza por el marcador de la misma Ziudad por quien, para executarlo se han de tomar hasta tres buriladas, o por el toque en la piedra prouando una, despues de otra y si por ellas no se declarase ser la

plata de Ley y no obstante quiscere el artifice que huviere hecho la Obra, que torna quarta burilada lo que ha de executar el marcador para aueriguar la enunciada Ley, y en caso de no uerificarse por la expresada quarta burilada ser conforme al Parangon se ha de romper inmediatamente la tal obra pero si de la mencionada quarta burilada se manifiesta ser la obra segun la zitada Ley ahueque de las ueces antecedentes no se descubra, la ha de marcar el marcador sin reparo alguno, y en quanto a las obras que se hagan de oro, que como se ha dicho, han de tener precisamente la Ley de veinte y dos quilates y los artifices la obligacion de manifestar las alajas que hagan trauajado al Marcador para que las uea, toque, y reconozca antes de exponerlas a la venta ni entregarlas a los Dueños que las bajan de comprar a fin de que las que tengan la referida ley sean toleradas y las que no rotas y deshechas segun queda preuenido, por cuio trauajo ha de percibir y cobrar el marcador de cada pieza de plata que rexistrase y marcase quatro maravedís de vellón y por que ay muchas alajas que aunque se comprehenden uajo el nombre o nominación de una pieza se componen de muchas y muy diuersas como son las alajas de yglesia las lamparas candeleros y blandones y otras, y en las profanas los Talleres y aderezos de mesa, saleros, velones, escriuanias y otras muchas que cada día se imbentan, como las que llaman sertu, o perley que se componen de doce veinte y treinta piezas continuas y de adornos sobre puestos, ojas cartelas y molduras de mas de ciento y zinquenta piezas soldadas de que se deuen rrexistrar las ueinte y treinta y marcarse diez o doce, según lo permite su echura y a su proporción, lo mismo en las demas alajas nombradas, u otras semejantes que puedan ocurrir: Y siendo preciso emplear el tiempo y trauajo que corresponde a la multiplicidad de Rexistros y marcas es también justo se proporcione la utilidad recompensatiua ordeno y mando que la pieza de qualesquiera echura, o construcción que exceda de un rexistro y marca se pague por cada uno de los demas rexistros y marcas que se hizieren al respecto de los marauedis de vellón de forma que si por exemplo se rexistrase y marcase una alaja en quatro partes y marcas distintas ha de pagar la una al respecto de quatro marauedis y las tres restantes al de dos marauedis y a su proporción si fuere necesario hacerse diez ueinte o mas reconocimientos y marcas, vien entendido que aunque en cada uno de los quatro registros, o de los diez, o veinte procedan las tres o las quatro buriladas para asegurar el examen de la Ley, no ha de exceder de dicho precio mas que si fuera de una sola; por lo tocante a las piezas de oro se ha de practicar lo mismo con respectiua

proporción a sauer por el toque, peso, reduczion a la ley, y su zertificacion de qualesquiera pieza de oro, ya sea alaja, riel o ruela, que ocurra desde la menor cantidad hasta la que tenga una onza se le pagaran por sus derechos treinta y quatro maravedís de vellón y si excediere de una onza y no pasare de quatro lleuará por sus derechos sesenta y quatro maravedís de vellón, y pasando de quatro onzas hasta la maior cantidad que ocurra lleuará por sus derechos cien maravedís a la dicha moneda con la misma condición que ha preuenido de pesarlo y reduzirlo a la Ley de veinte y dos quilates y dar la certificazion y en quanto a las ajalas compuestas de diferentes piezas como son bernegales, salbillas cajas cadenas y otras que sean precisos dos, tres o mas toques, se obseruará lo que para la plata queda preuenido; Esto es que en excediendo de un reconocimiento y toque se lleue por cada uno la cantidad de lo nominado y no mas. En todo lo qual se proceda con la maior reflexión teniendo a este fin Puntas muy selectas y bien zelando mucho para euitar toda la malbersacion por lo que en ello se interesa el publico y particular y los Artífices Plateros que faltaren al cumplimiento de esta Ordenanza en lo respectiue a manifestar sus lauores al Marcador para que como ba dicho las marque y reconozca Incurra cada uno en la pena de mil y ochozientos maravedis de vellon que se exijan de sus uienes aplicados por quartas partes, a sauer penas de camara de mi real Junta de comerzio y moneda, Juez denunciador y cuerpo de la congregacion.

IX. En conformidad de lo dispuesto por las leies primera y segunda del Titulo veinte y guarro Libro quinto de la nueua recopilazion tocante a que haia de ser obligado cada congregante Platero a tener una señal o Marca conocida para ponerla a las piezas que labrare a fin de que se distinga el artifize que las Trauajare: Ordeno que dicha señal se haia de dar a cada uno de los congregantes para que usen de ellas Y no de otra alguna Libro de y la pongan en sus lauores quedando estampada en una chita marcas de plata o metal y rexistrada en un libro separado que ha de hauer y tener el secretario para que en todo tiempo conste que se hagan las comprobaciones necesarias en los casos que ocurran.

X. Por quanto se ha experimentado que barios sugetos así naturales como extrangeros de estos Reynos han introduzido en la Ziudad de Murcia y en los demas pueblos de su Reyno barias alajas de oro y plata que no tienen la correspondiente Ley y otros traen a vender vaxillas, alajas y piezas de oro y plata, muy defectuosas, siendo la tal compostura, artificio e industria que su malicia y ambicion discurre que hace disimulable la falta de ley que tienen las tales alajas, lo que es de mucho perjuicio por carecer de la

calidad que deuen tener: para ocurrir un remedio hordeno y mando que los fieles vehedores, maiordomo, Marcador y secretario, y qualquiera destos tenga facultad y obligacion de reconocer las expresadas alajas, y en caso de no allarlas de la ley, y calidad que corresponde las denunziaran y daran quenta a mi Real Junta de Comercio y de moneda sin permitir en ningun caso las puedan uender en pueblo alguno de su comprehension, y lo que así se aprehendiera, se repartira por quartas partes en la forma expresada en la hordenanza octaua; y si en alguna Ziudad Villa o Lugar del Reyno de Murcia fuera de la Capital se Introdugeran las referidas alajas de oro o plata tendrá la misma obligacion el Arrifice Platero a quien la congregacion diere comision para celar las operaciones y lauores de los artifices de Plateros de la comprehension del Reyno de reconocerlas y denunciarlas a los referidos fieles vehedores maiordomo y secretario por el correo hordinario con expresion de las alajas y piezas que sean, y defectos que tengan, esperando a su determinacion a fin de que se comprueue, y en caso de resistirse los Dueños de las Tales alajas pueda darse parte de ello a la Justicia y por esta proceder con uista de lo que hubiere lugar en derecho.

XI. Combiniendo que en todos los obradores y parajes donde se trauaje plata u oro dentro de la Ziudad de Murcia sean estos generos de toda Ley y en la forma referida, mando ygualmente que los fieles vehedores, maiordomo, Marcador y Secretario que Exercieren estos empleos desde el día de la aprouacion de estas hordenanzas en adelante puedan y deuan reconocer cada semana y siempre que los Juzgaren combeniente los obradores o paraje donde se trauajare plata u oro y tomar ambas especies, que allaren una porcion, parte o pieza para su reconozimiento la que podran tener en su poder un dia o mas hasta hacer el Examen en deuida forma sin que desta disposicion deuan prorrumpir en sentimientos ni injurias los artifices Plateros con quienes se Executare uajo la pena de mil y quinientos maravedis por cada una vez que lo hicieren, aplicados por quartas partes en la, forma preuenida en el capitulo octauo destas ordenanzas pero si por euitar los tales sentimientos, y desazones que de practicarlo asi se originen mediante impedirse, lleuandose a casa del marcador la obra que esta trauajando su continuazion se puede facilitar en el acto del reconocimiento y visita, la aueriguacion de la Ley y calidad de la obra, se efectuará assi, y para que las operaciones y lauores de los que siruen los empleos citados de fieles Vehedores, Maiordomo Marcador y Secretario sean examinadas con la propia Ygualdad. Mando que ninguno de los que siruan estos oficios puedan ser Jueces

de su obra sino que la que examinaren ha de ser reconocida y apreciada por el uno acompañado fiel Vehedor maiordomo Marcador y Secretario y la del otro fiel vehedor en la propia forma, la del Maiordomo y Secretario por los fieles Veedores Marcador y acompañados y la del Marcador por los de-mas citados y asi unos como otros podrán y tendran facultad de romper las piezas que aliaren faltas de ley procediendo con la puridad y prudencia que pide la grauedad del asunto; y en atencion a que los referidos fieles Veedores Maiordomo Marcador y Secretario han de practicar los reconocimientos y visitas enunciadas tanto en la calle donde este establecida la platería, como en otros parajes de la Ziudad de Murcia, Mando que si en alguna casa, u otra auitacion sospecharen supieren o aliaren que se obra oro o plata fundiendolo o simentandolo en fraguas, ornillos, forjas u otros parajes sin ser artifices Plateros aprouados ni de el numero de dicha congregacion o Batiojas o Tiradores de Plata u oro, los pueda desacer y derribar las tales fraguas forjas ornillo y demas lleuandose todas las erramientas aptas y pertenecientes destas fundiciones imponiendo demas desto la pena de tres mil y seiszientos maravedis de vellon, a los que en la forma Expresada lo Executaren repartiendo por quartas partes segun queda adbertido.

XII. Sin embargo de lo antecedentemente dispuesto en punto de que todas las Lauores de Plata u oro que se hicieren tengan la que preuienen las Reales hordenanzas y pracmaticas citadas: Ordeno y mando que qualquier platero de la referida congregacion que comprare alguna porzion de plata y oro para trauajar en su obrador ha de estar obligado a desacerla y fundirla sino tambien la Ley y quilates expresados uajo la pena de mil maravedis por cada pieza aplicados al cuerpo de la congregacion adbirtiendose, que no se ha de poder remendar alguna obra uieja, con oro o plata de menos ley o quilates que la que esta referida vajo la misma pena con la propia aplicacion, en que han de poner todo su cuidado, como en lo demas que queda dispuesto con fieles Vehedores Maiordomo Marcador y secretario para ouiar los daños y perjuicios que de lo contrario resultaria.

XIII. Para que las uisitas se puedan hazer con mas acierto prontitud y disposicion, y que no quede lugar alguno sin reconocer, y remedien los daños Incombenientes que se experimentan y han esperimentado de no estar los Plateros de la Expresada Ziudad de Murcia en sitio destinado y publico, trauajando en las tien-das publicamente todos los Plateros aprouados oficiales y apren-dices, siendo lo contrario muy perjudicial al publico, así por no cumplirse como se deue mis Reales Pracinaticas como por ser el paradero de

los unos y alajas perdidas : Mando que des-de la aprouacion y publicacion de estas hordenanzas en ade-lante no sea licito ni permitido a ningun Platero de la Expre-sada Ziudad de Murzia el trauajar ocultamente en Quantos obradores ni desbarres sino que precisamente deuan trauajar en tiendas publicas las quales haian de tener en la calle llamada de la Platería, segun y en la forma que hasta aora se han mantenido en la referida Ziudad de Murcia por ser el paraje mas publico, y en el que siempre han acostumbrado uiuir los Plateros que han procedido con legalidad en el ministerio de su artes ruda prouidencia facilitara no solo la breuedad en ha-cer las uisitas, sino tambien el descubrimiento de las alajas que se pierden o urtan, para que sean restituidas a sus Dueños lo que no sucederá viviendo los Plateros en varrios extrabiados y trauajando en obradores ocultos, como la esperiencia lo ha enseñado en los que viuen fuera de la Plateria y sus contor-nos, y al que esta hordenanza contrauiniere sera multado por la primera uez en Tres mil maravedis aplicados para las obras pias de la congregacion y se le aperciuira para que se mude dentro de ocho dias, los quales pasados sin hauerlo echo, se le cierre el obrador sin admitirle escusa alguna.

XIV. Hauiendose Experimentado que algunos años a esta parte se ha introducido el abuso y perjuicio de soldarse muchas piezas en plata con metal de peltre, y deuiendo hacerse con plata Mando, que ningun artífice platero puede soldar las mencionadas piezas con otro metal, que soldadura de plata, ni bruñir estas con el fin de ocultarlas, uajo la pena de mil y ochocientos maravedis aplicados por guarras partes segun ba Expresado y en perdimiento de las tales piezas que fueren aprehendidas, sobre lo qual han de hacer sus Examenes, y reconocimiento y uisitas los fieles veedores, maiordomo, marcador y secretario, ni que las suelden, ningun alcucero ni latonero, a quienes se les requerira para que así lo executen uajo las mismas penas que ban mencionadas.

XV. Los fieles veedores Maiordomo, marcador y secretario y demas de la congregacion de la Ziudad de Murcia que han de ir a hazer las referidas visitas a las casas de los Plateros aprouados tendran obligacion una vez al año, de licuarse consigo todos y qualesquiera marcos que tengan a fin de comprouarlos con los orixinales que estaran en poder del contraste marcador de oro y plata y los que aliaren no conformes con dichos orixinales los retendran para enmendarlos el mismo Contraste marcador a quien se han de satisfacer los derechos que se expresarán: y mediante el trauajo que los veedores, Maiordomo Marcador y Secretario, tendrán en dicha comprouacion deueran cobrar y

cobren cada una de las expresadas uisitas, diez y ocho maravedis por cada marco asi grande como pequeños los quales han de seruir para la conserbacion de los orixinales y el residuo, se distriuira y repartira por iguales partes, entre los predichos fieles Veedores. Maiordomo, Marcador y Secretario, quienes de dos a dos años tendran obligacion de lleuar los dichos marcos originales que ha de tener en su poder el marcador a comprouarlos con los que estan guardados en el aiuntamiento de la Ziudad de Murcia, y para maior seguridad del exacto cumplimiento en esta parte: ordeno y mando que ademas de la marca de las armas de la dicha Ziudad deua poner al lado de ella el tal marcador que afirmare los marcos la de su nombre, como se dispone en estas hordenanzas, y los derechos que deuerá perciuir por hacer piezas nueuas a los marcos, afirmarlos de nueuo y conseruarlos cada año es como sigue: Por hacer de nuevo un romin, tercera parte de un adar-me nueve marauedis.

Por dos tomines nueve maravedis.

Por tres tomines dies y ocho maravedís.

Por una ochaua ueinte y siete maravedis.

Por dos ochauas treinta y seis maravedis.

Por quatro ochauas quarenta y cinco maravedis.

Por una onza zincuenta y cuatro maravedis.

Por las dos onzas, sesenta y seis maravedis.

Por las quatro onzas, setenta y dos maravedis.

Por las ocho onzas, o la caja ciento y ocho maravedis.

Para subir a dos marcos.

Las ocho onzas valen ciento y ocho maravedis.

Las diez y seis onzas valen doscientos diez y seis maravedis.

Las treinta y dos onzas ualen trescientos sesenta y quatro maravedis.

Para afinar los marcos nueuos.

Para un marco nueuo de ocho onzas, ciento y ochenta y dos maravedis.

Para un marco de diez y seis onzas doscientos zincuenta y cinco maravedis.

Para un marco de treinta y dos onzas, trescientos y ueinte y siete maravedis.

Para un marco de sesenta y cuatro onzas trescientos y sesenta y quatro maravedis.

Para un marco de ciento y veinte y ocho onzas quinientos y diez maravedis.

Y para mantener afinados los marcos uiejos cada año asi grandes como pequeños se lo haia de pagar cada uno sesenta y dos maravedis.

XVI. Siendo muy continuos los fraudes que se cometen por sujetos asi extranjeros como nacionales destos Revnos con la permision de dorar el laton, cobre y Yierro, y otros metales bastos en contrauencion de los prevenido por las leies quince y onze del libro quinto titulo veinte y quatro de la nueva recopilacion y repetidas pracmaticas. Mando que ninguna persona de qualquier calidad condizion o nazion que peda platear ni dorar piezas algunas de laton, cobre o Yierro, ni de otro algun metal basto ni hazer traer para uender a la Ziudad de Murcia y demas pueblos de su Reyno ni tenerlas para estos fines en publico ni en secreto, de qualquier echura que sean a excepcion unicamente de las alajas que fueren y que huuieren de servir para las Iglesias y culto diuino que se podran hacer libremente y las que se encontraren que no sean para estos fines, por alguno de los fieles Veedores, Maiordomo Marcador y Secretario pierda por la primera vez la alaxa o alaxas de la calidad referida; por la segunda las pierda con el quatro tanto, y por la tercera con la mitad de sus uienes, y si alguno usare de dichas alajas doradas o plateadas con engaño entendiendolas porfinas o al precio de tales incurra en la pena de falsario ; y deseandose asimismo remediar los daños que hasta aora se han ocasionado por no dorarse las alajas de plata con oro molido; ordeno y mando que desde la aprouacion de estas Hordenanzas en adelante no pueda Platero alguno dorar, ninguna obra con ojas de oro batido ni de palillo, sino que precisamente ha de ser con oro molido y azogue, vajo la pena de tres mil y seiscientos maravedis de vellon por cada uez que executare los que se han de aplicar por quartas partes en la forma preuenida en el Capitulo octauo y ademas de esta pena se ha de declarar por perdida y comisionada la alaja u obra que se allare dorada en la conformidad referida.

XVII. Por lo combeniente que es impedir la introduccion de engastar en Oro piedras que no sean frias: hordeno y mando, que ningun artifice Platero ni otra alguna persona pueda engastar o enjoyelar de frio en Oro, piedra que no sea fina, a sauer: dobleces de bioxio, cristales ni otras quealesquiera piedras falsas, ni ahun alguna piedra fria hecha v tallada a Talla y forma de Diamante ni poner deuajo de las piedras fins ueneficio fraudulento, ni tampoco engastar en plata de frio piedras falsas unjo la pena por la primera ves al que contrauiniere de Tres mil y seiscientos maravedis y de perder la obra, que se encontrare, y por la segunda la piedra con el quarto tanto, y con la mitad de sus cierres y

perpetua privacion del oficio exercicio de platero; y con las maximas penas pecuniarias sera castigada qualquier persona de qualouier calidad y condizion que sea que subiere para vender en publico o en secreto en la Ciudad de Murcia y en su Reyno alguna obra de oro en la forma referida, ya sea trauajada en estos Reynos o fuera de ellos, para cuio efecto podran los fieles veedores, Maiordomo Marcador y Secretario asistido de un Alguacil del Juzgado que a este fin se les ha de dar, reconocer todas qualesquier casas auitaciones de la Ziudad de Murcia donde sospecharen que se guarden para uender semejantes obras, y declaradas por perdidas, inmediatamente que se encuentren, exigiendo tambien las penas pecuniarias a proporcion de lo que en esta hordenanzas se menciona las que se han de distribuir por quartas partes en la forma que queda expresada.

XVIII. Para ocurrir al remedio de los perjuicios que se ocasionan con las alajas usadas o perdidas que se lleuan a uender a la o pérdida Plateria; ordeno y mando que si algun platero aprouado que tenga tienda alguna abierta se llevare a uender alguna alaja o porcion de oro o plata para fundir y supiere o sospechare que no sea persona conocida la que la limare, que ha sido perdida o urtada, tenga obligacion de retenerla y abisarlo al fiel Beedor primero, sin cuio consentimiento no la pueda comprar, fundir ni obrar alguna alaxa con ella; y si hiziere lo contrarioque en esta Ordenanza se preuiene incurra en la pena de mil y ochocientos maravedis aplicados, las dos tercias partes de ellos para la fiesta del glorioso San Eloy, y la otra al Juez y denunciador; vien entendido de aue solo tendra lugar esta multa siempre que se justifice hauer sido perdida o urtada la alaja, estando ademas de esto, sujeto a las penas legales; pero si el que la lleuare a uender, o porcion de plata o oro dijere que es de algun vezino de la ciudad de Murcia o de cualquier villa o lugar de su comprehension, tenga obligacion el mismo platero de aueriguar si es del sugeto referido la alaja antes de comprarla y contandola que se vende por su legitimo Dueño la podra comprar sin dar quenta al fiel Veedor ni hacer otra alguna Diligencia.

XIX. Siendo como es el principal establecimiento de estas Ordenanzas para que todas las lauores que se trauajan tengan la correspondiente ley y quilates: Ordeno y mando que ningun artifice platero ni otro por el pueda llevar a obra alguna asi de oro como de plata a las ferias, mercados, ni otros parajes fuera de la Ziudad de Murcia para venderla sin que primero las haia enseñado y manifestado al Marcador fieles Veedores y Maiordomo quienes declararan ser buenas, y arregladas a la Ley; pero si se aueriguare que alguno ha licuado a uender sus alajas en las ferias o mercados sin hacer la

manifestacion referida al Marcador Fieles Veedores y maiordomo, incurra en la pena de mil y ochocientos maravedis, y a las demas arbitrarias que pareciere a los fieles Veedores Maiordomo marcador y Secretario, quienes han de auxiliar y celar mucho en esta parte por si sucediere que algunas piezas o alajas, son urtadas, y se ualen de este medio para despacharlas en otras ferias o parajes donde no se puede aueriguar semejante fraude, el que se ha de procurar remediar en la forma posible expecificandose en la certificacion que diere el marcador las alajas que se huviesen manifestado u haciendo a este intento las decidas precauciones que en los casos que ocurran dictare el conocimiento de dichos Veedores Maiordomo Marcador, y Secretario quienes, ahun despues de echa la manifestacion de alajas al marcador pueda reconocerlas para la maior seguridad y conocimiento de la Ley que tienen, preuiniendose, que a ningun mancebo oficial aprendiz ni hijo de artifice le ha de ser permitido salir a correr dichas ferias, ventas ni comprar, dentro ni fuera de la Ziudad de Murcia no siendo artifice aprouado, o que suceda ser hijo de Congregante, el dual sera exceptuado en caso de estar ultimamente imposibilitado, o por algun incombeniente su padre quien ha de ser responsable y estar sugeto a las penas referidas en qualquier caso de nulidad, fraude o contravencion, en los mismos terminos que si el tal artífice por si propio lo hubiese executado.

XX. Hauiendose experimentado conocido agravio de la justicia y perjuicio de la publica utilidad, que la permision de reuendedores de oro y plata, y demas cosas tocantes a dicho arte en las Ziudades Villas y lugares del Reyno de Murcia y en las ferias que en ellos se celebran es ocasion de que sean frecuentes los rrouos en las Iglesias combentos y casas particulares caminos y otras partes, por tener los agresores facil despacho y venta de lo que rroban en las personas de la Ziudad de Murcia y otras de su Reyno, quienes por no estar adbertidos por los interesados Dueños de las alajas rouadas en su recobro como lo esta la Platería de dicha Ziudad, pues luego que suceden algunos tratos en la Ziudad v su Reyno, como fuera de el se le da auiso por si la plata y oro rouado se fuere a bender a ella, y por no tener conocimiento del genero de las piezas por donde puedan inferir ser o no usadas, ocasionan diferentes perjuicios difíciles de evitarse de otra suerte que prohibiendo semejantes reuendedores, Hordeno y mando que ninguna persona que no sea Platero, examinado o sus ofiziales o mancebos con la obligacion y responsabilidad preuenida en el antecedente Capitulo pueda hacer oficio de vender en las Ziudades Villas y lugares del Reyno de Murcia y en las ferias que en su comprehension se celebren,

ninguna alaja de oro ni plata, asi en piezas labradas segun arte, como transformadas en rieles Barras, u otra masa y forma, aperciuiendo solo por la primera vez sin otra pena al revendedor que cesare de este trato, y por la segunda y denlas que continuare con perdimiento de dicha planta, u oro aplicando la mitad a disposicion de mi Junta de Comercio y de moneda y la otra mitad por iguales partes, denunziador y cuerpo de congregantes de la platería y ademas sera acusado criminalmente ante la Justicia el que esta ordenanza contraviniere en caso de resultar algun indicio de que dicha Plata u oro, u otras alajas de piedras o perlas sean urtadas, de que en grado de apelacion ha de conocer la referida Junta de Comercio y no otro Tribunal.

XXI. Atendiendo como es justo a que cada uno execute lo que toca privativamente a su arte y Ministerio, y que el que no es Platero, no se intrometa a exercer, tratar ni comerciar en cosas de la platería como se practica y sucede en todas las demas artes y los gremios, siendo razón que cada uno se mantenga en los Términos limites del mismo que profesen, Ordeno y mando que el que no sea Platero aprouado no pueda enjoyelar ni dar a enjoielar, ninguna obra, ni tratar en cosa que toque a la platería y su arte aciendo y comerciando con piezas y alajas labradas de plata u oro piedras ni perlas aunque esten echas por artífice aprouado, y solo pueda dar a enjoyelar y labrar para el uso de su casa y familia o para regalar con ellas graciosamente, de forma que las que se aliaren siendo como ba referido para comerciar con ellas, las pierdan y se denuncien ante la Justicia hordinaria de la Ziudad de Murcia para que las apliquen por quartas partes, Junta Juez denunciador y para la Congregación, y el Platero que las labrare sea multado por el hecho en diez mil maravedís con la misma aplicación; la qual no se ha de entender con las alajas de oro y plata y Joias que por necesidad o por otra razón vendiere qualquiera particular, pues todas las han de poder hacer libremente, sin que esta ordenanza los comprehenda.

XXII. Por quanto muchos sugetos que no son del arte de plateros trauajan fauores correspondientes desde arte: Ordeno y mando que el cristalero o lapidario, ni otra qualquier persona extrangero o natural de estos mis reinos pueda trauajar en obras de plata ni de oro, ni engastar ninguna clase de piedras finas ni falsas por el medio de precauer los muchos fraudes que se podían cometer en el sentar de las piedras haziendo a un mismo tiempo de Artífice platero y lapidario, lo que se facilitará no hauiendo de ocurrir a otro artífice para los vetunes benéficos y asientos de las piedras; y se dispone y ordeno ygualmente que exerciendo dicho oficio de lapidario assi por si como por otros

que tengan obrador y operación en su casa no puedan usar, ni operar del arte de Platero; y en caso de que uerifique que trauaja de uno y otro se le ha de pribar el uso de ambos ofizios prozediendo el ser requerido por los oficiales Veedores, de esta pena el que quebrantare esta Ordenanza, que han de Jurar y guardar en todo, los dichos lapidarios o abrillantadores, en manos de los referidos fieles Veedores Maiorales y secretario.

XXIII. Sin embargo de que en el capitulo sexto de estas Ordenanzas se preuiene que cada año se haia de elexir uno de los fieles vehedores que con comisión de la Congregación haia de salir a uisitar las tiendas y obradores de los Artífices plateros de las Ziudades, Villas y lugares del Reyno de Murcia para reconocer sus lauores y si tienen la correspondiente Ley en que se interesa el bien publico, para que por ningún motiuo se defraude a los que compran sus alajas, mando y ordeno que para aiuda de los gastos que se ofrezieren al expresado fiel Veedor en las referidas uisitas haia de contribuir cada uno de los plateros que visitare con la cantidad de un doblon de a quatro pesos de a ocho reales de plata antigua y ademas de esta contribuzion, ha de lleuar amplia facultad el expresado fiel veedor de cobrar y apremiar a los zitados plateros a la paga no solo de dicho doblon sino de los quince pesos por año que como congregante deue satisfacer y de las multas, y penas que se les impusieren según los delitos que haian cometido de los que en esta hordenanzas se contienen, adbirtiendose, que mediante la ymposibilidad y pobreza de los plateros de quienes se haya de cobrar las anunciadas cantidades, pueda tener arbitrio el mencionado fiel veedor de ajustar o minorar las penas, y los quatro pesos de la misma a su voluntad, y dar quenta luego que se restituía a Murcia al otro fiel veedor Maiordomo Marcador y Secretario, para que se haga presente en la primera Junta que se celebre; y para que sin mas formalidad y reparo se executen estas dilixencias a de dar su despacho al correxidor que es o fuere de la Ziudad de Murcia para que al fiel Veedor nombrado, que ha de acudir con su nombramiento a solicitarlo, no se le ponga embarazo alguno en su operación, antes bien las Justicias de los pueblos donde llegare le den entero cumplimiento, y su auxilio en los casos que lo necesite, y las cantidades que cobrare pertenecientes a la Congregación por razón de multas y contribuciones de los otros quince reales se han de entregar en el arca de obras pias que ha de tener, dando quenta a razón de ello con distinción a la Junta de la Congregación de lo que le perteneciere, y resultare de las visitas referidas, y a la de comercio y moneda al fin de cada un año de lo que

hubiere importado en el la parte correspondiente de las multas y condonaciones impuestas.

XXIV. Pudiendo suceder que el fiel veedor que a de ir al reconocimiento de las lauores de los artífices de las Ziudades Villas y Lugares del Reyno de Murcia ocasione en sus procedimientos algunos perjuicios de que se sienta agrauiado aquel cuios géneros se examinen tanto en lo perteneciente a salarios, quanto a lo demas que se examinare, Mando y ordeno que tenga el Dueño de las obras reconocidas recurso a la Congregación de la Platería de Murcia, del agrauio que le pareciere hauerle hecho, el fiel veedor antes que llegue a poner demanda ante la Justicia y sus tribunales, para que sin los gastos precisos que en ello se ocasionen consiga el desagravio y desengaño del referido procedimiento; y si no obstante esto quisiere ocurrir al Juzgado del Correxidor de la referida Ziudad de Murcia u haia de poder acer del qual se otorguen las apelaciones para la Junta de comercio y moneda.

XXV. Considerando que el oficio de contraste marcador es muy necesario y combeniente a la publica utilidad y que se requiere toda legalidad en la persona que le exerciere constituiendo su obligación y cargo por lo tocante a marcador, en reconocer v marcar las alajas pastas y rieles de oro y plata, y por lo respective a contraste en pesar y tasar todas las joyas de oro y plata, perlas y piedras preciosas, hacer los Albaranes o Zertificaciones del peso y valor que tienen las dichas alajas y jovas, y continuarlas en los libros, lo que es tan útil como se deja considerar para todas las personas que haian de comprar vender y contratar las tales Joyas y alajas de oro y plata, atendiéndose a que en las operaciones del referido contraste marcador deue arreglarse a lo que practicaa la platería de Madrid: Ordeno y mando que en lo tocante a reconocer y marcar las alaxas, rieles y demas pastas de plata y oro y derechos que ha de percibir obserue puntualmente lo dispuesto en el capitulo octauo de estas hordenanzas, y por lo respectiuo a las joias de perlas y piedras preciosas, deuerá asimismo tocar el oro y la plata; pesar aquel, reduzirle a la ley, y sacar la quenta de su valor, hacer por si, o dictar el albaran a un pasante que de este fin puede tener, assi para esto, como para anotarlo en el libro que ha de tener, sin que sea necesario otra cosa para dar a aquel Albaran o tasa, toda fee y crédito, que solo la firma lexitima del fiel contraste según se practica generalmente siendo los derechos que por razón de este trauajo deuiera percibir al respecto, de sesenta reales de vellón por cada mil Ducados de plata del valor de la alaja que tasare, y si contrauiniere a lo referido,

exerciendo u omitiendo alguna de las zitadas prouidencias, incurra el contraste en la pena de mil maravedís repartidos por quartas partes según queda adbertido en el capitulo octauo de estas hordenanzas.

XXVI. Por quanto deuen comprehender estas Ordenanzas a todos los artífices, Plateros de plata y oro que esten en la Ziudad y Rey no de Murcia a excepción de los que se exceptuaren por mi Junta de comercio y de moneda, hordeno y mando que si algún platero que no sea natural de mis dominios que llegare a la Zíudad de Murcia, quisiere exercer este arte, tenga obligación antes de permitírsele, no solo en la referida Ziudad capital sino en algun otro pueblo de su reyno, de presentarse ante los fieles veedores, examinarse y hacer Juramento en poder de ellos, de cumplir y obseruar los capitulos de las hordenanzas, que le han de leer y por dicho examen, y facultad de poder abrir tienda en atencion a la practica que generalmente se tiene en las principales Platerias de los mis Reynos, ha de pagar triplicado que los naturales de la mencionada Ziudad y Reyno de forma que siendo para residir y poner tienda en Murcia ha de pagar ciento y zincuenta pesos de ocho reales de plata antigua y siendo para su Reyno sesenta y cinco pesos de la misma moneda que se han de poner en el arca de la congregación, y se preuiene que ningun platero pueda dar a los tales extrangeros obra alguna para trauajar sin que les conste hauerse hecho dicha presentacion, esamen, Juramento y paga de los respectivos derechos, y al que contrauiniera sea multado por cada vez que lo execute en quatrocientos reales de vellon.

XXVII. Para obiar que se hagan las lauores de pata y oro por otros sugetos que los profesores de este arte que esten examinados y aprouados: mando y ordeno que ninguno que no sea platero aprouado de esta congregacion que al presente son y fueren en adelante, pueda dar ni por si ni por interpuesta persona directa ni indirectamente, piezas algunas de plata u oro que obrar ni trauajar a ningun manceuo o manceuos jouenes plateros de la Ziudad de Murcia y su Reyno, ni tampoco puedan los hijos de plateros aprouados tomar para trauajar por si genero alguno de obra de oro o plata, ni de otro metal de ningun platero aprouado ni de otra qualquiera persona uajo la pena de tres mil y seiszientos maravedis a cada platero aprouado, manceuo o hijos de congregantes respectivamente, por cada vez que contrauiniere de esta ordenanza, cuio importe se ha de destinar para el arca de la congregación.

XVIII. Para la mejor obserbanzia de lo contenido en las ordenanzas antezedentes por lo importante que es aueriguar si algunos manzeuos jouenes de Plateros o hijos de congregantes han contrauenido o contrauinieren en el todo o parte de ellas Ordeno y mando que tengan facultad los fieles veedores que son o fueren de esta congregacion, en adelante para que una vez cada mes puedan tomar Juramento a los referidos manzeuos jouenes e hijos de congregantes a fin de aueriguar si han contrauenido a dichas ordenanzas, y para que los fieles veedores no puedan tolerar o disimular el castigo de los que huviesen incurrido, ocultando las declaraziones que haian hecho, ha de tener obligacion el secretario de la congregacion de tomarles igual Juramento para que manifiesten en virtud de el si los tales Jouenes plateros e hijos de congregantes han declarado hauer incurrido en cosa alguna de las expresadas en dichas hordenanzas para que verificandose asi el delito se imponga la pena establecida en ellas; pero si alguno o algunos manceuos o jovenes hijos de congregantes se escusaren a hacer Juramento de declarar la verdad de lo que se les preguntase en esta razon sea castigado cada uno con la pena de tres mil y seiszientos marauedis por cada vez que recusaren jurar, y en la misma multa incurran los fieles veedores y secretario que fueren de la congregacion en el caso de ser omisos en hacer prestar dichos juramentos, exigiendose ambas condenasciones de sus respectiuos uienes, y aplicandose por quartas partes, segun queda expresado en el capitulo octauo.

XXIX. Atendiendo a la gran fidelidad que deue concurrir en las personas que executan el arte de plateros por los muchos incombenientes que de lo contrario se oroxinan, en poner su justa Ley y balor la plata y oro como por que de ellos se elija de todos los Reynos personas para Ensaiadores de mis Reales Casas de Moneda, y contrastes para platerías que dan las reglas y hordenanzas precisas que deuen guardar en las lauores de oro y plata descubriendose los fraudes que se suelen cometer y siendo justo para preauer los Incombenientes, que se han esperimentado en la recepzion de aprendices de este arte aueriguar la vida y costumbres, asi de estos, como de sus Padres, para que sus maestros en las ocasiones de fiarles las tiendas, obradores y sus casas, tenga la seguridad y satisfaczion que corresponde, ordeno y mando que níngun artifice platero, asi de oro como de plata de los de esta congregacion pueda recluir ni reciva aprendiz alguno sin que primero y ante todas cosas de quenta a los fieles veedores del sugeto que han de admitir con expresion de su nombre y naturaleza, los quales tendran obligazion de informarse

dentro de un mes de la uida y costumbres de los pretendientes asi dentro de la Ciudad de Murcia como fuera de ella; y siendo hijos de buenos y onrados Padres, y de buenas costumbres les den zedula para que el artifice platero los pueda admitir a hacer asiento, y contrato con ellos, obserbandose esta ordenanza ymbiolablemente aunque sea hermano de platero el pretendiente; y todos haian de saber leer y escriuir lo bastante para dar quenta y razon de su persona, y los fieles veedores maiordomo marcador y secretario, en una Junta que sobre esto han de tener, de los resultados de estos ynformes y diligencias, sin que por semejantes aueriguaciones que han de ser secretas pueda lleuarse intereses algunos, y el Artífice Platero que reciuiere algun aprendiz sin obserbar lo preuenido en estas hordenanzas incurra en la pena de veinte mil maravedis, aplicados para el cuerpo de la congregación executandose su exaccion imbiolablemente sin recurso alguno, y ademas se les separe y quite de su casa al tal aprendiz observandose en estos mucha modestia y precauzion para que no pierda el prendiz la combeniencia que por otra parte pueda tener y que por lo respectivo a los aprendices que aian de admitir los artifices plateros de esta congregación de las Ziudades Villas y lugares del Reyno de Murcia, fuera de su capital, tenga la obligación el a cuio cargo se pusieren las uisitas de los otros pueblos de ejecutar por si solo estas diligencias y dar cédula al pretendiente para su recepción, constandole por los informes que haia tomado ser de las zircunstancias preuenidas y dar quenta al secretario de la congregación del dia de la admisión del tal aprendiz, con su nombre apellidos y naturaleza para que le siente en el libro que ha de tener, y quando llegue el caso de darse certificación de hauer estado siruiendo de aprendiz al tiempo preuenido en estas hordenanzas lo podrá executar para que en su virtud se pase su examen y aprouacion adbirtiendose que si llegare el caso de hauer de expeler alguno o algunos de los aprendices que se huvieren reciuido sin hauer pasado por las zitadas circunstancias no podra ningun Congregante oponerse a ello, prorrumpiendo en quejas ni negarse a contribuir con la multa en que huviere incurrido por que de suceder el que se exercita, se procederá con todo rigor valiéndose de las Justicias sacándole nueua multa por incorregible y tenaz.

XXX. Necesitandose tiempo para que los aprendices de este arte le sepan suficientemente, y para que puedan ser examinados aprouados y reciuidos en esta congregación: Ordeno y mando que todos los aprendices asi dentro como fuera de la Ziudad de Murcia haian de estar precisamente el tiempo de seis años cumplidos trauajando en la casa y obrador de un artífice Platero aprouado, quien ha de tener

obligacion siendo de la capital despues de precedidos los requisitos esplicados en la antecedente ordenanza de auisar al secretario de la congregacion dentro de un mes primero de su recepción del dia en que le huuiere admitido para que le siente en el libro, que como se ha dicho ha de tener con la misma expresion de su nombre apellido y naturaleza para que unos y otros, asi dentro como fuera de la Ziudad de Murcia le empieze a correr el tiempo desde que sus maestros le auiesen al secretario y este hiciese el asiento en el referido libro aia partida a de firmar para que siempre se le de toda fee y credito, y a las Zertificaciones que referentes a ella le pidieren quando llegue el caso de que el aprendiz quisiera ser examinado y jurar de manceuo: Y se adbierte que ningun artífice platero aprouado pueda reciuir segundo aprendiz nueuo a menos que haian pasado quatro años desde la admision del primero, y en el caso de que en el espacio de los enunciados seis años se fuere el aprendiz de la casa de su maestro sin causa alguna o que se le despida sin Justo motiuo no le ha de poder recibir otro ningún artifice Platero aprouado sin que se haga primero aueriguazion con los fieles veedores Maiordomo y Secretario que han de informarse en esta razon de si puede o no admitirle, con cuio beneplacito y no de otra forma se pasará a su rezepcion y le ha de seruir el tiempo que haia estado con otro artifice para en parte de los enunciados seis años de aprendiz, sin que necesite reiterar las dilixencias de su admision como si empezase el ejercicio del arte y si alguno contrauiniere a lo dispuesto en esta hordenanza sea multado cada vez en quinientos reales de vellon aplicados por quartas partes segun queda preuenido en el capitulo octauao.

XXXI. Por qunto que muchos manceuos y aprendices que estan con los artífices Plateros para sauer este arte huien de las casas de sus maestros y pasan a otros lugares para continuar con otros artífices plateros, ordeno y mando que ningun artifice de la congregacion pueda admitir en su casa ni obrador, para trauajar ni en otra forma aprendiz ni manceuo alguno que haia estado con otro platero de mis dominios para sauer este arte si no lleuare permisión de los que fueren cauezas de la Plateria del lugar o pueblo donde huuieren trauajado o contentamiento del Patron con quien huuieren estado vajo la pena el que a esto contrauiniere de trescientos reales de vellon repartidos por quartas partes en la forma expresada.

XXXII. En consecuencia de lo preuenido acerca de lo que deuen obseruar los examinadores que como se ha dicho han de procurar cumplir exactamente su obligacion en los actos de examenes que tengan de aprendices y manaceuos de este arte, ordeno y

mando que no se puedan examinar y aprouar cada año sino es dos manceuos o tres, pareciendo combeniente a la Junta de oficiales de los referidos manceuos o aprendices para la Ziudad de Murcia y pueblos de su reino, de forma que si para la Ziudad se aprouare alguno, en el siguiente año haia de ser admitido otro para el Reyno, pero si ocurrieren dos pretendientes en otros dos diuersos años para el Reyno se les haia de conceder sin esta alternatiua siendo de la obligación de los fieles Veedores Maiordomo Marcador y Secretario a quienes ha de ocurrir el pretendiente por medio de memorial, de hacer Jutificacion de su vida fama y costumbres, con prueua autentica y a su costa de ser hijo de christianos viejos limpios de toda mala raza; y que no han sido castigados por el Santo Tribunal de la Inquisicion ni otro Tribunal y contando de ser asi haia de señalarse día y ora al pretendiente en casa del maiordomo auisando de ello a los examinadores para que estos en presencia de los referidos le examinen preguntandole que cosa es oro y plata, sus leies, y valores respectivos; las diuisiones y subdiuisiones de quilates y granos en el oro, y de dineros y granos en la plata, sus reduziones, aleaciones y legaciones, con todas las demas cosas concernientes: Que es marco; de donde procede haciendo diuision y separacion de sus partes, y si fuere para artifice de oro se le preguntara lo mismo de piedraas finas como son diamantes, rubies, espinelas, balajes, esmeraldas, perlas y todos los otros generos de piedras finas adbirtiendose que ademas de las preguntas que hagan los examinadores al que se haia de aprouar podrá el Maiordomo marcador y Secretario hacerle las que le pareciere combenientes para mas vien descubrir la idoneidad y suficiencia del pretendiente, quien fuera de los referido deuerá hacer en presencia de todos los expresados en esta ordenanza alguna demostracion de su hauilidad haciendo dibujo en papel suelto, y el mismo en el libro de aprouaciones de alguna pieza correspondiente al arte de plata u oro de que se huuiese de aprouar y conforme a ella haia de hacer despues en casa de alguno de los fieles veedores, o lugar o sitio que le señalaraen la referida alaja de oro o plata que ha de entregar al Maiordomo para que la presente al Cauildo de la congregacion en la primera Junta que se celebrare ; y uisto que corresponde al dibujo del papel y Libro ha de manifestar el Cauildo los fieles veedores maiordomo Marcador y Secretario como le han examinado y que le han allado capaz y apto para exercer el arte de Platero en caso de que por las respuestas que huuiese dado a todas las preguntas y repreguntas que se le haian echo, haya descubierto su auilidad, cuya aprouacion ha de consistir en el maior numero de votos de los referidos fieles veedores maiordomo

marcador y secretario quienes si allaren al pretendiente sin la inelixencia correspondiente deue preuenirle que ocurra dentro de seis meses que precisamente a de ocuparlos en el ejerzicio de platero con Artifice congregante aprouado para que mejor se instruia de la falta de suficiencia con que le allaron, pero el que, precedidos todos los referidos requisitos saliese aprouado siendo de para residir en la Ziudad de Murcia ha de pagar zincuenta pesos de a ocho reales de plata antigua y el que fuere para el Reyno veinte y cinco pesos de la propia moneda que se han de destinar y poner en el arca de la congregacion, para las obras pias y festiuidades del glorioso San Eloy, en cuia virtud se le ha de dar carta de aprouacion firmada de los referidos fieles y sus acompañados, maiordomo, marcador y secretario de la congregación en la que desde la manifestación de la obra que huuiese trauajado conforme al dibujo del papel que queda mencionado a de quedar admitido como uno de sus indibiduos, teniendo asiento, voz y voto como los demas con congregantes y a de hacer Juramento de guardar cumplir y obseruar el contenido de las ordenanzas y mis reales ordenes y Resoluciones de mi Real Junta de Comercio y moneda, adbirtiendose que la contribucion de zinquenta y ueinte y cinco pesos por razon de examen y aprouacion no deue comprehender a los hijos de Congregantes Plateros aprouados de esta congregacion, porque estos solo han de pagar la quarta parte de derechos, pero si algun platero del Reyno de Murcia despues de ser examinado aprouado en su capital en la forma sobredicha quisiera abrir tienda y obrador en ella ha de pagar por esta razon veinte y zinco pesos, que se han de destinar al fin que queda expresado como las demas cantidades de esta calidad ; adbirtiendose que para abrir dichas tiendas han de pasar despues de aprouados a dar cuenta a la Ziudad en su aiuntamiento para que le conceda dicha aprouacion y mande dar la fianza Ordinaria que deuera traer a los fieles veedores Maiordomo y Secretario para que estos la pongan en los libros donde conste y pueda en su virtud abrir Tienda y Obrador vajo la pena al que contrauiniere a esta hordenanza de zinco mil y quinientos maravedis aplicados al cuerpo de congregantes.

XXXIII. Para que se obserue la maior formalidad con los congregantes nueuamente aprouados con las zircunstancias que en la hordenanza antecedente se preuiene y que siempre conste de su suficiencia y hauilidad en el arte de Platero que exercen ; ordeno y mando que en el Libro de Examenes y aprouaciones que ha de tener esta congregacion se note y preuenga por el secretario el dia de la recepcion de los que han sido aprouados, lo

que han de hacer en el mismo libro de su propia mano y en presencia del Maiordomo y Secretario y ademas del dibujo que en la ordenanza antecedente se refiere que han de hacer en papel suelto, han de executar o repetir el mismo en el libro de Examenes y aprouaciones como queda preuenido, sin que a los examinadores sea licito ni a ninguno de los que asisten al examen y aprouacion dar en papel o de otra forma noticia de las preguntas que haian de hazer ni de lo que los examinados han de responder vajo la pena de tres mil y seiszientos maravedis aplicados por quartas partes, segun queda referido, y de privacion de su empleo al que se comprouare hauerlo executado: Y en atención a que la muestra del papel bolante, la pieza en obra y el dibujo echo en el libro de Examenes han de conformarse en todo y por todo al contentamiento de los fieles veedores, acompañados, maiordomo, marcador y secretario, se exorte y amoneste por estos al Examinado y aprouado para que use uien y fielmente el arte de platero que Exerce y en esta conformidad se le dara permisión para que abra tienda y obrador en la Ziudad capital o pueblos de su Reinado.

XXXIV. Por quanto la Ziudad de Murcia es caueza de Reynos en la qual se asegura mejor fabrica y sentimientos mas acendrados como ofizina destinada para todo el; teniendo presente que en las Ziudades Villas y lugares de su comprehension se han establecido algunos Plateros sin estar aprouados en descredito de tan noble arte asi por los errores que cometen en la perfeczion de las piezas como por la poca legalidad que obseruan y mando que pueda esta congregación de la Platería de Murcia compeler a los que abrieren Tienda y obrador de piezas de plata u oro en qualquier Ziudad Villa o lugar del mismo Reyno a que primero se examinen del arte y profesion de Plateros con l amitad de gastos de los que hubieren de ser en la Ziudad de Murcia como queda preuenido, y a los que ya lo fueren y tuvieren las tiendas auiertas se haia de imbiar a un congregante sin mas salario que quatro pesos por cada tienda que uisitase, para que uea y reconozca conforme a ella las quiebras de sus obras, y siendo fabricadas según Ley las marque o selle, y allando no ser conforme a ella las quiebre y desaga, aperciuiendoles para que en caso de reincidir en las penas preuenidas por las leyes Reale y ordenanzas de la Congregacion y Plateria de Murcia como capital de todo su reinado.

XXXV. Hordeno y mando que desde la aprouacion de las Ordenanzas en adelante todos y qualesquiera plateros que pusieren su domicilio fuera de la Ciudad de Murcia en caso de que buelban a ella no puedan ser admitidos, sin que primero a su costa imbien los

fieles veedores Maiordomo y Secretario a hacer aueriguacion del lugar donde han tenido su asistencia, y conste por ella hauer cumplido uien y legalmente su obligacion, y conforme a lo Jurado en el acto de su aprouacion procediendo el pagar veinte y cinco pesos cumpliendo a los zinquenta que deueria si desde luego huviese permanecido en la capital los que se destinan al mismo fin que las cantidades de esta calidad, y si los fieles Veedores, Maiordomo y Secretario por omisión, negligencia, u otro particular motiuo que tengan disimularen alguna cosa de las referidas incurran ademas de pagar los expresados veinte y cinco pesos en la pena de mil y ochocientos maravedis que se exijan de sus vienes aplicados para el cuerpo de la congregacion.

XXXVI. Si sucediere la muerte de algun congregante Platero de esta congregacion, asi dentro de la Ziudad de Murcia, como de algun pueblo de su Reyno y dejare algun hijo o hijos, exerciendo este arte sin que alguno de ellos este aprouado ; ordeno y mando que el hijo del difunto artifice platero pueda tener abierta la tienda de su Padre para comerciar en ella aunque no este aprouado preuiniendole el tiempo sufiziente y limitado por los fieles veedores maiordomo y secretario para que se pueda auilitar, y aprouarse, tomandose razon de su Edad ynteligencia y las demas cosas que necesite mediante quedar a su cargo la Casa de su Padre; pero no ha de poder, por si solo trauajar obras del arte sin asistencia y marca de maestro aprouado, y si fueren mas hermanos, tampoco han de trauajar en la Tienda sin la zircunstancia dicha hasta tanto que esté aprouado alguno de ellos, porque en la forma que se preuiene en quanto a los aprendices han de continuar este arte con artifices aprouados hasta que ellos lo sean y si quedare viuda con hijas, y le pareciere que pueden mantener la tienda con un manzeuo, ordeno asi mismo que en ella no se pueda fundir metal ni trauajarle sino es de la obra que necesitare para su comercio ahunque en la tienda permanezca algun hijo suio que no este aprouado la ha de trauajar artifice que lo sea y no otro alguno vajo las penas de quinientos reales de velion, y las demas que parezieren imponer a los fieles veedores maiordomo y secretario si se contrauiniere de esta Ordenanza; adbirtiendo que si dicho difunto dejare solo alguna o algunas hijas, quedaran estas priuilegiadas en la zircunstancia de que si se casaren con algunos manceuos plateros que no esten aprouados y gocen guando lo solicitaren de la exempcion de pagar solo la quarta parte de la contribucion que deuieran no siendo hijos de congregante.

XXXVII. Por quanto todas las cantidades que se exijan de congregantes artifices plateros de esta congregacion, y otras personas que ban destinadas al cuerpo de ella, asi por razon de multas, penas pecuniarias, contribucion de quince pesos al año, y demas caudales que por cualquier razon pertenezcan a la congregacion, se ha de custodiar en un arca de cuatro llaues y cerraduras distintas, que han de tener una el Maiordomo, los fieles Veedores y la quarta el Secretario: Ordeno y mando que la expresada arca ha de estar donde pareciere combeniente a la Congregacion cuio caudal ha de seruir para hacer las limosnas, obras pías y demas fines que pareciere al Colegio, con cuio acuerdo no en otra forma, se haia de distribuir prefiriendo a los colexiales plateros pobres, sus viudas y hijos segun sus necesidades, y el merito que tengan echo a la congregacion los ascendientes de los que haian de ser socorridos.

XXXVIII. Siendo costumbre inmemorial que la fiesta del glorioso San Eloy este a cargo del maiordomo de la congregacion el año que sirue este empleo; Ordeno que en la forma y dia que se acostumbra hazer la fiesta al santo corra a cargo de dicho Maiordomo como asta aqui se a hecho, todos los gastos que se ocasionasen en ella, y las demas festiuidades, licuando quema y razon de ellos al cauildo el día de cuentas que sera el veinte y seis de junio de cada año para que vista y reconocida por los contadores de la Congregacion y junta de ofiziales, y constando su buen zelo y cuidado en el luzimiento de las festiuidades se le libre sobre el caudal que existiere en el arca de la congregacion la aiuda de costa que pareciere conueniente no excediendo de ziento y veinte reales de vellon.

XXXIX. Conviniendo que todos los Livros que tiene esta congregacion para su buen govierno esten con la custodia necesaria : orde-no que de las aprouaciones y examenes de congregantes junto con estas ordenanazas orixinales aprouadas por mi, se tengan en la referida arca de quatro 1 Iaues, y las demas que haian de estar en poder del secretaraio, de otros Individuos de ella, se tengan con la maior dezencia y custodia, entregandoles, lue-go que esten enteramente escritos y se haian de hazer otros de nuevo para que con los demas papeles y Justificaziones de los Congregantes aprouados, y ynformes publicos y secretos y otros pertenezientes a la congregación, se pongan en otra arca a fin de que no se puedan sacar de ella si no es las notizias que se necesiten en los casos que ocurran; la qual con su llabe ha de tener el Maiordomo de la congregacion.

XL. Mediante que sucederá muchas veces hallarse algun congregante enfermo, y nezesitado de que de los caudales de la congregacion se le socorra: Ordeno y mando que si en estos terminos ocurriese algun artífice Platero pidiendo que se le aliuie con alguna aiuda de costa que se le remedie en el trauajo que padezca, tengan obligacion los fieles veedores de llamar a junta al marcador, Maiordomo secretario y ofiziales, puedan deliuerar el socorro que se les haia de dar y que se lleue prontamente del caudal que exista en el arca, y si se le agrauare la enfermedad, deveran los referidos elejir dos manceuos de este arte, para que le asistan uno de dia, y otro de noche, hasta que se mexore; pero si el tal artifice Platero muriese de la expresada enfermedad sin tener medios algunos para enterrase, se le suministre del caudal de la arca a este fin, y si en ella no lo uviese ha de contribuir cada uno de los congregantes con tres reales de vellon a lo menos; pero si el enfermo sanare y Dios le diese medios en lo subcesiuo, haia de reconocer el benefizio que se le huviese echo, acordandose de alguna manda para el arte de limosnas en su ultima voluntad.

XLI. Sin embargo de lo preuenido en quanto a que todos los que sean recividos por congregantes hagan Juramento de guardar y cumplir estas hordenanzas : Mando y ordeno que todos los congregantes actuales de esta congregacion publicadas que sean estas Ordeanzas, sean obligados a Jurar en manos del Preste que zelebrare la misa de guardar y cumplir en todo y por todo lo en ellas contenido, a las quales no iran ni contravendran vajo la pena al que se escusaren de hazer este Juramento de quinientos maravedis aplicados al arca y cuerpo de la congregación; Y asimismo ordeno que los fieles veedores Maiordomo, Marcador y Secretario hagan se obserbe en todo y por todo su contenido, y cada cosa y parte de ellas, y al que no lo hiziere asi, incurra ademas de las penas preuenidas en sus respectiuos capitulos en la de ocho mil maravedis, aplicados para las obras pías de la congregacion, y asi mismo sea multado en quinientos maravedis, con la misma aplicacion el congregante que siendo llamado a Junta, festividad, funzion de la congregacion o entierro de algun congregante no asistiere o se escusare sin lexitimo y manifiesto motiuo, tambien si allandose en alguna Junta de congregacion excediere en palabras menos decentes de este acto, y operaciones ynmodestas, con las quales perturbe la seriedad que se deue guardar, yncurra en la misma pena de quinientos maravedis para lo qual será del cargo del Maestro de Zeremonias de dicha Congregacion auisar a cada uno y notar el cumplimiento de la obligacion en que estubiere incluido segun el empleo,

que se huviere puesto a su cuidado por dicha congregacion y que si por la bariedad de los tiempos, algunos especiales motiuos u otra causa urgente considerare preciso alterar los capitulos y ordenanzas referidas y demas que se declaran, enmendarlas o correxirlas o establecer de nueuo otras lo pueda hacer precediendo el representante a mi Junta de Comerzio y moneda con las razones que tubiere para qualquier novedad a fin de que enterada de ellas resuelba lo mas combeniente, y que le parezca.

XLII. Para ouiar los muchos abusos que se han experimentado de algunos años a esta parte con diferentes artifices congregantes de hauerse retirado a sus casas, quitando las tiendas, diziendo, que no son tales plateros a fin de no pagar lo que les corresponde en los gastos que se orixinan de pleitos y otros de la congregacion tratando y comerziando en sus Casas sixilosamente y buelben a abrir su tiendas, sin que preceda el ueneplazito de los fieles veedores y Maiordomo; Ordeno y mando que desde la aprouacion de estas Ordenanzas en adelante si algun congregante zerrase su tienda por semejante malizia no la aia de poder abrir en Tiempo alguno sin que primero de quenta a los fieles Veedores, Maiordomo y Secretario para que haziendolo estos a la congregacion reconozcan si deue alguna contribuzion o repartimiento que se hiziere a proporcion de caudales para gastos de pleitos, u otros y se le apremie a su paga antes de bolber a abrir la tienda u obrador pena de tres mil maravedis, aplicados al cuerpo de la congregacion el que a ello contrauenga pero si algun artifice congregante quisiere despedirse lo ha de hazer dando quenta a toda la congregacion exponiendo los motibos que tenga, asi para que conste en todo tiempo, como para que en el interin que no lo execute en esta forma se le tenga por tal congregante y obligado a las cargas y goze de los veneficios.

XLIII. Hauiendose experimentado que de pocos años a esta parte, han auierto tiendas algunas personas sin hauer sido aprouados los quales han estado separados de la congregacion: Ordeno y mando que en adelante no pueda abrir tienda en la Ziudad de Murcia y demas Pueblos de su Reyno congregante ni otra persona alguna sin que sea Maestro examinado pena de seis mil maravedis aplicados al cuerpo de la congregacion y que se le haga zerrar luego al que sin estas circunstancias la tubiere actualmente auierta, obserbando en esta parte lo que ha preuenido en el articulo treinta y quatro.

XLIV. Mando que los batiojas de la Ziudad de Murzia y demas pueblos de su Reyno guarden y obserben lo que tocante a su profesion, y maniobras tubiere por combeniente

reglar por punto general para todos los batiojas de estos mis Reynos, y los demas que se ofreziere preuenir a mi Junta de comercio y de moneda.

XLV. Atendiendo a la gran fidelidad que deue concurrir en las personas que exercen el arte de Plateros Ordeno y mando que en caso de hauer concurrido algun congregante de la congregacion en crimen o delito por el qual haia sido penitenziado por el santo Oficio de la Inquisicion no podra bolber a dicha Congregacion ni al exercicio del arte de Platero ni sea admitido para ello por Artifize alguno de la dicha Ziudad de Murzia o su Reyno.

XLVI. Por quanto se ha experimentado que con el motiuo de ferias ay en la Ziudad de Murcia y su Reyno, concurren varios forasteros Plateros, y con esta ocasion compran alajas urtadas en ella aguardando a los vendedores para no ser descubiertos por no estar preuenidos de ello; como lo suele estar la plateria, con cuia venida se ocasiona el fraude y que por el poco comercio de esta Ziudad y su Reyno se lleuan las costas utilidades que hauian de redundar a los vezinos, como acontece en Valencia y su Reyno, que no permiten los de aquel colejio que los artifices de Murzia entren en las ferias que se zelebran en el, por dezir tienen preuilejio mio para no permitirlo Ordeno y mando que este capitulo no se tenga por expresa ordenanza, pero si aconteziere que algun Platero forastero quisiese poner tienda o aparador de platería en la Ziudad de Murzia o pueblos de su Reyno con la ocasion de feria u otro motiuo, será de la obligacion de la congregacion el representarlo a mi Junta de comercio y moneda con las razones que tubiere para que por ella se me hagan presentes y enterado de ello resultaba lo que hallare por mas combeniente.

XLVII. En atenzion al trauajo que han de tener los Veedores acompañados, Maiordomo Marcador y Secretario en los informes y Examenes, por los que es justo tengan alguna gratificazion, Ordeno y mando que en cada uno de dichos examenes se les haya de pagar a cada uno de los referidos por razon de propina doscientos ochenta y un maravedis de cada examen por el que se haia de examinar y que por el maior trauajo y tiempo que ha de ocupar el secretario en el cumplimiento de su obligacion asi en la asistencia a las uisitas que se hizieren con los Vehedores, como por las denlas dilixencias que se ofrezieren hazer en venefizio de la congregacion se les señale por ello la aiuda de costa proporcionada al trauajo que tuviese con uno y otro, dando quenta mi Zitada Junta de comercio y de moneda de la que fuere, y se le señale para su aprouacion.

XLVIII. Asi mismo ordeno y mando que si ocurriese el que por razon de pleito u otras urgencias de la congregacion fuesen nezesarios Caudales, y no los huviere en dicha arca de quatro llaues, por lo que sea preciso hayan de contribuir para ello los artífices congregantes, haia de ser de la obligacion de la Congregacion el dar quenta a mi Junta de comercio y de moneda siempre que se huviere de concurrir a hazer algunos repartimientos entre los individuos del arte, por los motiuos que se expresan en esta condizion, por los motivos que se expresan en esta condizion, y esperaran a que por ella se les de la horden de lo que deua executar.

Fuentes y Abreviaturas

A.H.N. Archivo Histórico Nacional
A.G.S. Archivo General de Simancas
A.H.P.M. Archivo Histórico Provincial de Murcia
A.M.M. Archivo Municipal de Murcia
A.H.L. Archivo Histórico de Lorca
A.H.M.T. Archivo Histórico Municipal de Toledo
A.H.D.A. Archivo Histórico Diocesano de Albacete
A.C.M. Archivo Catedral de Murcia
A.P.S.A.M. Archivo Parroquia San Antolín de Murcia
A.P.S.N.M. Archivo Parroquia San Nicolás de Murcia
A.P.S.B.M. Archivo Parroquia San Bartolomé de Murcia
A.P.S.L.M. Archivo Parroquia de San Lorenzo de Murcia
A.P.S.J.B.M. Archivo Parroquia de San Juan Bautista de Murcia
A.P.S.P.L. Archivo Parroquia de San Patricio de Lorca
A.P.S.L.A. Archivo Parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia

Fondo Espín Rael de Lorca
cap. Capítulo
Caj. Caja
coord. Coordinador
Doc. Documento
ed. editor
f. folio
ff. folios
r recto
v vuelto
Leg. Legajo.
ms. manuscrito
nº. número
Not. notario
ob. cit. obra citada
p. página
pp. páginas
s. siguiente
s. d. sin datar
s. f. sin foliar
sig. signatura
ss. siguientes
t. tomo
tt. tomos
VV.AA. Varios Autores
vol. volumen
vols. Volúmenes

Bibliografía

ABELLÁN SORIA, D. "La corona de Eduardo Rosales para la Virgen de la Fuensanta", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coords.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014, pp. 474-490.

AGÜERA ROS, J. C. *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

AGÜERA ROS, J. C. "Catálogo de la pintura y estampa", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Editora Regional, 1983, pp. 282-315.

AGÜERA ROS, J. C. "Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Editora Regional, 1983, pp. 169-178.

AGÜERA ROS, J. C. *Pintura y sociedad en el siglo XVII*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994.

AGÜERA ROS, J. C. "Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación de Plateros: de Salzillo a Pedemonte", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 23-36.

AGÜERA ROS, J. C. *Platería y Plateros Seiscentistas en Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

AGÜERA ROS, J. C. "El platero cordobés Juan Bautista de Herrera (activo 1608-1646): trayectoria y nuevas atribuciones. *Archivo Español de Arte* nº 314 (2006), pp. 187-204.

ALBERT BERENGUER, I. "Un orfebre orcelitano del siglo XVI". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de amigos del arte* nº 14 (1942), pp. 44-49.

ALBERT BERENGUER, I. *La orfebrería orcelitana del siglo XVI*. Orihuela, 1952.

ALBAREDA Y SALVADÓ, J. *La guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona, Crítica, 2010.

ALBERO MUÑOZ, M. M. "Nicholas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2009*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 49-64.

ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Giacomo Laurentiani y sus 'Opere per argentieri et altri'", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 59-76.

ANDREU ANDREU, A. *La Visita pastoral como instrumento laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena*. Murcia, Centro de Estudios Teológico Pastorales San Fulgencio, 1998.

ANDUEZA UNANUA, P. "Un sermón para San Eligio en la catedral de México en 1698", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 51-70.

ARFE VILLAFAÑE, J. *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid, Imp. Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572.

ARNALDOS MARTÍNEZ, F. "D. Victoriano López Gonzalo (1789-1805). Un obispo murciano del Antiguo Régimem". *Murgetana* nº 85 (1992), p. 51-85.

BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J. *Historia del Teatro en Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

BARRÓN GARCÍA, A. A. "Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI". *Letras de Deusto* vol. 38 nº 121 (2008), pp. 131-166.

BARRÓN GARCÍA, A. A. "El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 69-98.

BAUTISTA VILLAR, J. *El Cardenal Luis Belluga*. Granada, Comares, 2001.

BELDA NAVARRO, C. "La obra de rejería de la catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia* nº 24 (1970-1971), pp. 207-234.

BELDA NAVARRO, C. "El arte cristiano medieval en Murcia", en *Historia de la Región Murciana*, vol. IV. Murcia, 1980, pp. 215-347.

BELDA NAVARRO, C. "Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-1793)". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación* vol. II, nº 2 (1986), pp. 279-302.

BELDA NAVARRO, C. *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

BELDA NAVARRO, C. "Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia", *Boletín de Arte* nº 16 (1995), pp. 7-22.

BELDA NAVARRO, C. y GARCÍA, C. M. *Francisco Salzillo: La plenitud de la escultura*. Murcia, Darana, 2001.

BELDA NAVARRO, C. "Alonso Cano y la ingenuidad de las artes". *Archivo hispalense* nº 259-260 (2002), pp. 163-194.

BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Región de Murcia, 2006.

BELDA NAVARRO, C. "Sin Sciencia e noticia de las artes liberales", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2016*. Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 109-125.

BELMONTE RUBIO, J. *San Pedro de La Ñora. Un monasterio jerónimo en la huerta de Murcia*. Murcia, 2015.

BUENO ESPINAR, A. *El Monasterio de Santa Ana. Las monjas dominicas de Murcia*. Murcia, Cajamurcia, 1990.

BUITONI, A. "I doni di Benedetto XIV alla Cattedrale di Bologna". *Il Carrobbio* nº 25 (1999), pp. 159-186.

CABALLERO CARRILLO, M. R. "La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 97-112.

CABELLO VELASCO, R. "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay* nº6 (1994), pp. 161-168.

CANDEL CRESPO, F. *Un obispo postridentino: Don Sancho Davila y Toledo (1546-1625)*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila, 1968.

CANDEL CRESPO, F. "Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la Custodia de las Espigas de la Catedral de Murcia", *La Verdad*, 29-09-1974.

CANDEL CRESPO, F. "Los plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 61-104.

CANDEL CRESPO, F. "Los plateros de Murcia en el censo para el reclutamiento general (1809)". *Imafronte* nº 11 (1995), pp. 9-64.

CANDEL CRESPO, F. "Los Ruiz-Funes, una estirpe de plateros en la Murcia del XVIII". *Verdolay* nº 7 (1995), pp. 435-441.

CANDEL CRESPO, F. *Historia de un convento murciano: el de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975)*. Murcia, 1997.

CANDEL CRESPO, F. "Plateros murcianos del siglo XIX". *Imafronte* nº 12-13 (1998), pp. 13-134.

CANDEL CRESPO, F. "Los Senac (una estirpe de plateros en la Murcia del XIX)". *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 17-24.

CANDEL CRESPO, F. *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999.

CÁNOVAS BOTÍA, A. *Auge y Decadencia de una institución eclesial: el Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVIII. Iglesia y Sociedad*. Murcia, Universidad de Murcia, 1994.

CÁNOVAS MULERO, J. *El templo parroquial de Santiago el Mayor. Estudio histórico-artístico*. Totana, 1997.

CAÑESTRO DONOSO, A. "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segundad mitad del siglo XVI". *Fiestas de San Roque* (2011), s. p.

CAÑESTRO DONOSO, A. *Ramón Bergón. Un platero eldense y su arte*. Elda, Ayuntamiento de Elda, 2015.

CAPEL MARGARITO, M. *Orfebrería religiosa en Granada*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1983.

CARO GONZÁLEZ, L. "La restauración y reposición artística en la excolegiata de San Patricio de Lorca tras la Guerra Civil (1936-1939)". *Clavis* nº 9 (2016), pp. 9-44.

CHACÓN JIMÉNEZ, F. *Murcia en la centuria del Quinientos*. Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

CLEMENTE LÓPEZ, P. *El Convento de las agustinas de Almansa: Historia y arte*. Albacete, Instituto de estudios albacetenses "Don Juan Manuel", 2005.

COLOMAR, B. *Examen de la memora sobre la fiebre amarilla, que se ha padecido en la ciudad de Murcia en 1811*. Murcia, Imp. de Teruel, 1812.

CORNICI, G. "Reliquiario a forma di croce patriarcale (Croce di Caravaca)", en C. BERTELLI (Coord.), *Tesori d'arte restaurati*. Vicenza, 2004.

CORDERO RIVAS, J. "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en J. I. IGLESIA DUARTE (Coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media*. Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 387-400.

COTS MORATÓ, F. P. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.

COTS MORATÓ, F. P. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX) repertorio biográfico*. Valencia, Universidad de Valencia, 2004.

COTS MORATÓ, F. P. "De Arte y Oficio a Colegio: el título de Artistas para los plateros de Valencia", en J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M. J. MEJÍAS ÁLVAREZ (Coord.), *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 351-362.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Los plateros madrileños: Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid, 1983.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "El platero Juan de Arfe y Vilafañe". *Iberjoya* (1983), p. 3-32.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Platería", en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 65-158.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M. A. CASTILLO OREJA (Coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, Fundación BBVA, 2001, pp. 149-170.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Piezas de platería murciana en las colecciones madrileñas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 127-146.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2004.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 157-170.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2007.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. "El fuero y el huevo", en J. RIELLO VELASCO (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de oro 1560-1724*. Madrid, Abada Editores, 2012, pp. 173-202.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.; MONTALVO MARTÍN, J. y ABAD VIELA, J., *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2019.

DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003.* Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 143-159.

DÁBRIO GONZÁLEZ, M. T. "Aportación al platero Juan Bautista de Herrera". *Laboratorio de Arte* nº 23 (2011), pp. 165-184.

DELICADO MARTÍNEZ, F. J. "Las Cofradías del Santísimo Sacramento en el Noreste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi", en F. J. CAMPOS (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. Madrid, Ediciones Escurialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003, Vol. II, pp. 953-976.

DELICADO MARTÍNEZ, F. J. "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla (Murcia): espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (II)". *Archivo de arte valenciano* nº 91 (2010), pp. 137-172.

DÍAZ CASSOU, P. *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid, Impr. De Fortanet, 1897.

DÍAZ GARCÍA, M. J. *Historia de la seda murciana a través de los tiempos*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 1981.

EIROA RODRÍGUEZ, J. A. *Las visitas de la Orden de Santiago a los territorios de la Región de Murcia en el siglo XV*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

ERLANDE-BRANDENBURG, A. *La Catedral*. Madrid, Akal, 1993.

ESPÍN RAEL, J. *Artistas y artífices levantinos*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1986.

ESTEBAN LÓPEZ, N. "Platería cordobesa en tierras de Molina de Aragón", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 163-171.

FALOMIR FAUS, M. "Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 82 (1996), pp. 483-510.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. R. "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII". *Apotheca* nº 5 (1985), pp. 9-37.

FERNÁNDEZ GUIRAO, F. J. "Los Laborda, una familia de plateros entre los siglos XVIII-XIX". *Clavis* nº 9 (2016), pp. 77-102.

FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R. y RABASCO, J. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, Antiqvaria, 1992.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. "El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 191-212.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. "Una vajilla para La Cena de Salzillo: gusto y ceremonia cortesana sobre una base de platería", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2016*. Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 163-178.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. "Las carretas de plata en la Romería del Rocío", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 231-245.

FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia. Interior de la ciudad y santuarios anexos*. V. II. Lérida, Imprenta Mariana, 1881.

GACTO SÁNCHEZ, M. "La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2012*. Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 225-240.

GARCÍA ABELLÁN, J. *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1976.

GARCÍA CANTUS, D. *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1983.

GARCÍA HOURCADE, J. J. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. "Notas sobre las visitas pastorales en la diócesis de Cartagena (Edad Moderna)". *Contrastes* nº 12 (2001-2003), pp. 263-284.

GARCÍA HOURCADE, J. J. "Les visites pastorales et l'application du Concile de Trente au diocèse de Carthagéne (Espagne)", en W. FRANÇOIS y V. SOEN (eds.), *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545-1700)*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Gmbh & Co, 2018, vol. II, pp. 83-106.

GARCÍA LÓPEZ, D. "De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro': Juan de Arfe y la teoría artística", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 127-142.

GARCÍA LÓPEZ, D. "Joyería y Platería en la Casa de Béjar, 1660-1677. Las compras de la duquesa doña Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 238-246.

GARCÍA PÉREZ, F. J. *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. I. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

GARCÍA PÉREZ, F. J. *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. II. Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

GARCÍA PÉREZ, F. J. *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*, vol. III. Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

GARCÍA PÉREZ, N. "Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 143-162.

GARCÍA PÉREZ, N. "Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 437-450.

GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G. "La custodia del Corpus Christi de la Iglesia de San Juan Bautista de Albacete". *Al-Basit* nº 3 (1976), pp. 37-50.

GARCÍA-SAUCO BELENDEZ, L. G. *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1979.

GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G. "Algunas obras de orfebrería toledana en la provincia de Albacete". *Almud* nº 7 y 8 (1983), pp. 182-184.

GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G. "Sobre orfebrería en la provincia de Albacete: tres cruces procesionales del siglo XVI", en *Congreso de Historia de Albacete*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 1984, pp. 451-474.

GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G. "Platería en la provincia de Albacete. Custodias (siglos XVI-XVIII)". *Boletín Cultural Albacete* (1983), pp. 3-20.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El platero Antonio Gozalbo Llaudens y la custodia de la Parroquia de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 187-202.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El Incendio en la Catedral de Murcia, de 1854, y la posterior restauración del templo: Una visión a través de la prensa periódica nacional y local", en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coord.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014, pp. 388-408.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El gremio de plateros de Toledo en los siglos XVII y XVIII: Patrimonio, Culto y Fiestas", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 183-197.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca, «blasón grande de estos reinos»". *Toletana* nº 32 (2015), pp. 289-307.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII". *OADI Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia* nº 13 (2016), pp. 97-111.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El tabernáculo de la urna de San Juan de Dios en Granada, obra del platero Miguel de Guzmán". *Laboratorio de arte* nº28 (2016), pp. 319-333.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El platero valenciano Jacinto Fuentes Esbrí y el conflicto con el Gremio de Plateros de Murcia", *Ars Longa* nº 26 (2017), pp. 131-139.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El Gremio de Plateros de Toledo entre 1786 y 1935: el declive de una institución", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2018*. Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 211-225.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "El culto a San Eloy y el patrimonio artístico de los gremios de platería en España", en A. CAÑESTRO DONOSO (Coord.), *Scripta artium in honorem*. Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 131-144.

GARCÍA ZAPATA, I. J. "Los dibujos de platería y su materialización: la definición de una tipología singular", en M. MANCINI y A. PASCUAL CHENEL (Coords.), *Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsburgica*. Madrid, Silex, 2019, pp. 275-298.

GARCÍA ZAPATA, I. J. *Gremio y ajuares de platería en Bolonia durante la Edad Moderna*. Murcia, Mestizo, 2019.

GÓMEZ PIÑOL, E. "Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la Catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 29, nº 1-2 (1970-1971), pp. 9-60.

GÓMEZ PIÑOL, E. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.

GÓMEZ DE SANABRIA, S. *Perfecto visitador eclesiastico: assumpto singular, en el qual se propone el orden judicial, para poder sustanciar, juridicamente todas las causas de visita, y corregir todos excesos, y omisiones*. Madrid, Gregorio Rodríguez, 1654.

GONZÁLEZ ARCE, J. D. *Gremios, producción artesanal y mercado: Murcia, siglos XIV y XV*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

GONZÁLEZ ARCE, J. D. "Asociacionismo, gremios y restricciones corporativas en la España medieval (siglos XIII-XV)". *Revista de la Asociación Española de Historia Económica* nº 10 (2008), pp. 9-34.

GONZÁLEZ ARCE, J. D. *Gremios y cofradías en los reinos medievales de León y Castilla: siglos XII-XV*. Palencia, Editorial Región, 2009.

GONZÁLEZ CASTAÑO, J. *Breve historia de la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura, 2009.

GOZÁLEZ CASTAÑO, J. y MUÑOZ CLARES, M. *Historia del Real Monasterio de la Encarnación de religiosas clarisas de la ciudad de Mula (Murcia)*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993.

GONZÁLEZ CASTAÑO, J. y MUÑÓZ CLARES, M. *La Iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula (Murcia)*. Mula, Ayuntamiento de Mula, 2000.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. *Repartimiento de Sevilla*. Madrid, CSIC, 1951.

GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. "Religiosidad y reforma del pueblo cristiano", en R. GARCÍA-VILLOSLADA (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, vol. III, t. I, pp. 351-384.

GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo monumental de Murcia*. 1905-1907, T. I, II y III.

GUILLÉN SELFA, J. *La primera embajada del Japón en Europa y Murcia (1582-1590)*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 1997.

GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, C. *Historia de la Región Murciana*, vol. V. Murcia, Mediterránea, 1980.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*. Madrid, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.

HERRERO GÓMEZ, J. "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.

HEREDIA MORENO, M. C. "Donaciones de plata labrada del Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 261-281.

HEREDIA MORENO, M. C. "Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 197-210.

HEREDIA MORENO, M. C. "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 194-211.

HEREDIA MORENO, M. C. "El Templo de Salomón en la platería española", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 313-334.

HEREDIA MORENO, M. C. "La platería en la Península Ibérica en tiempos del Compromiso de Caspe". *Artigrama* nº 26 (2011), pp. 479-514.

HEREDIA MORENO, M. C. "La platería y el esplendor de la liturgia en la iglesia española de la Contrarreforma", en *Actas do III Colóquio Portuges de Ourivesaria*. Oporto, Universidade Catolica Portuguesa, 2012, pp. 139-160.

HEREDIA MORENO, M. C. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de arte e iconografía* nº 16 (1999), pp. 313-340.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Los Californios y su Virgen de Primer Dolor*. Cartagena, Cofradía California, 1979.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, Asamblea Regional, 1990.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. "Belluga y el mecenazgo eclesiástico", en *Luis Belluga y Moncada: la dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 69-85.

HERNÁNDEZ FRANCO, J. y MOLINA PUCHE, S. "De castillos y leones ceñida. El Reino de Murcia en el siglo XVIII", en C. BELDA NAVARRO (ed.), *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007, pp. 27-45.

HERNÁNDEZ MIÑANO, *La custodia procesional de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura: la obra magna de Carlos Zaradatti*. Molina de Segura, Ayuntamiento de Molina de Segura, 2012.

HERNÁNDEZ MIÑANO, J. D. *La Iglesia de la Asunción de Molina de Segura*. Molina de Segura, Ayuntamiento de Molina de Segura, 2015.

HERNÁNDEZ VICENTE, A. *Patrimonio en el recuerdo. La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017.

IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. *Notas I*.

IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. *Notas II*.

IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. *Rebuscos y otros artículos*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 2003.

INIESTA MAGÁN, J. *San Javier a través de sus documentos históricos*. San Javier, Ayuntamiento de San Javier, 1995.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, Universidad de Mucia, 2000.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J. J. "Aplicaciones Tridentinas: la Visita del obispo Sancho Dávila al cabildo de la catedral de Murcia (1592)". *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* nº 22 (2002), pp. 11-22.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J. J. *Constituciones sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583. (Sínodo del Obispo D. Jerónimo Manrique de Lara)*. Murcia, Fundación Universitaria San Antonio, 2005.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2005.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. "Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 141-159.

IRIGOYEN LÓPEZ, A. "Ese maldito francés... La Iglesia ante el enemigo", en *La Guerra de la Independencia en la Región de Murcia*. Murcia, Tres fronteras, 2009, pp. 135-152.

KAMEN, H. *La Guerra de Sucesión en España: 1700-1715*. Barcelona, Grijalbo, 1974.

KROESEN, J. E. A. "Retablos medievales de plata", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 243-261.

LÁZARO DAMAS, M. S. *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2005.

LIPINSKY, A. "Gli arredi sacri di Benedetto XIV per San Pietro di Bologna". *Fede e Arte* nº 4 (1963), pp. 186-208.

LÓPEZ GARCÍA, M. T. "Aproximación a la gestión municipal del Real Hospicio y Casa de Misericordia de Murcia en el último tercio del siglo XVIII: las temporalidad de los jesuitas", en F. JAVIER CAMPOS (Coord.), *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Madrid, Ediciones Escurialenses, 2006, pp. 427-452.

LÓPEZ GUILLAMÓN, I. "Bibliografía para el estudio de la platería murciana". *Verdolay* nº 5 (1993), pp. 251-257.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca Diputación de Cuenca, 1998.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. "Aproximación al arte de la platería española". *Ars Longa* nº 17 (2008), pp. 169-179.

LÓPEZ MAYMÓN, J. "Alhajas y paramentos de nuestra catedral". *Boletín del Museo de Bellas Artes* nº 4 (1926), pp. s.n.

LORENZO PINAR, F. J. "La formación de compañías comerciales en Salamanca en el siglo XVI". *Obradoiro de Historia Moderna* nº 22 (2013), pp. 283-314.

MANJOT, D. "Los trabajos de la construcción en Murcia en 1400: primeros enfoques". *Miscelánea medieval murciana* nº 6 (1980), pp. 11-56.

MARÍN RUIZ DE ASSÍN, D. "Las visitas de la Orden de Santiago a Caravaca, 1468-1507", en *Estudios de Historia de Caravaca. Homenaje al Profesor Emilio Sáez*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998, pp. 143-353.

MARÍN RUIS DE ASSÍN, D. *Visitas y descripciones de Caravaca (1526-1804)*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2007.

MARÍN RUIZ DE ASSÍN, D. "La incorporación de Caravaca a la Orden de Santiago", *Miscelánea Medieval Murciana* nº 36 (2013), pp. 85-103.

MARTÍN, F. A. *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. "Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería y sus orfebres en la Murcia medievales (siglos XIII-XV)", en *Homenaje al Profesor Eloy Benito Ruano*, V. II. Madrid, CSIC y Universidad de Murcia, 2010, pp. 493-519.

MARTÍNEZ MARÍN, C. M. "Platería y joyas de la reina María de Hungría: estado de la cuestión", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 253-261.

MÁXIMO GARCÍA, E. *El órgano de Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia, CajaMurcia, 1994.

MELENDRERAS, J. L. "El nuevo retablo del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 11-12 (1983), pp. 61-125.

MELENDRERAS GIMENO, J. L. "El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia". *Archivo de arte valenciano* nº 67 (1986), pp. 35-39

MELGARES GUERRERO, J. A. "Catálogo de Platería", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1983, pp. 319-339.

MELGARES GUERRERO, J. A. "La visita del Rey Fernando el Católico a Caravaca y la lámpara votiva con que obsequió a la Santísima Cruz". *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1992), s.p.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Cáliz ostensorio de Santiago de Jumilla", en *Fuentes de nuestra cultura "Memoriale Domini". La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, Obispado de Cartagena, 1993, p. 26.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Copón", en *Fuentes de nuestra cultura "Memoriale Domini". La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, Obispado de Cartagena, 1993, p. 67.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Arcas, estuches y relicarios de la Santísima Cruz". *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1996), s.p.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Orfebres y plateros al servicio de la Cruz de Caravaca durante el siglo XVIII", en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, Fundación Caja de Ahorros de Murcia, 1997, pp. 13-14.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Custodia de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2007, p. 415.

MELGARES GUERRERO, J. A. "Los relicarios de la Vera Cruz de Caravaca (1711 y 1777), a la luz de la documentación del archivo de Medina-Sidonia", en *Homenaje al Académico José Antonio Molina Sánchez*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2006.

MÉNDEZ HERNÁN, V. "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 281-301.

MERINO ÁLVAREZ, A. *Geografía Histórica del territorio de la actual Provincia de Murcia*. Madrid, Imp. del Patronato de Huérfanos, 1915.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. "Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy en San Sebastián", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 325-336.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. "Platería cordobesa del siglos XVII en Guipúzcoa", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 209-222.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. "El marcaje de la platería guipuzcoana en el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*. Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 303-323.

MIRALLES MARTÍNEZ, P. *Seda, Trabajo y Sociedad en la Murcia del siglo XVII*. Murcia, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2000.

MONTES BERNÁRDEZ, R. (coord.), *Historia de la Iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí (Murcia)*. Lorquí, Ayuntamiento de Lorquí, 1999.

MOTALVO MARTÍN, F. J. "El Concilio de Trento, la Eucaristía y la Platería", en *Concilio de Trento: innovar en la tradición, historia, teología y proyección*. Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 2016, pp. 411-422.

MULA GÓMEZ, A. J. "Aproximación a la Guerra de la Independencia en Lorca y su distrito". *Anales de Historia Contemporánea* nº 1 (1982), pp. 47-70.

MULA GÓMEZ, A. J. "La última gran ofensiva de la muerte en el Antiguo Régimen: las epidemias de fiebre amarillas (1811-1812)". *Cuaderno Espín* nº 2 (1991), pp. 43-46

MUÑÓZ DE AMADOR, B. *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica y la practica, en el qual se explica también el oficio de Ensayador, y Marcador mayor de los Reynos; el de los Fieles Contrastes de Oro, y Plata; el de los Marcadores de Plata, y Tocadores de Oro; y el de los Contrastes, Amotacenes, segun las Leyes de estos Reynos*. Madrid, Imp. Antonio Marín, 1755.

MUÑÓZ BARBERÁN, M. "Bosquejo documental de la vida artística murciana en los años últimos del siglo XVI y primeros del XVII". *Murgetana* nº 44 (1976), pp. 55-79.

MUÑOZ BARBERÁN, M. *Sepan quantos (vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Murcia, Almudí, 1996.

MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2010.

MUÑÓZ CLARES, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, E. "Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 405-444.

MUÑOZ CLARES, M. "Un manuscrito interesante para la historia local: antigüedades de Lorca de José María Campoy". *Alberca* nº 12 (2014), pp. 153-181.

MUÑÓZ RODRÍGUEZ, J. D. *La Séptima Corona: el Reino de Murcia y la construcción de la lealtad castellana en la Guerra de Sucesión (1680-1725)*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014.

NADAL INIESTA, J. "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 265-282.

NADAL INIESTA, J. "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 445-458.

NADAL INIESTA, J. "Escribanías de plata en la Región de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 353-362.

NADAL INIESTA, J. "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 337-348.

NADAL INIESTA, J. "Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII, la reforma de la catedral", en M. A. DELISAU, M. RODRÍGUEZ, F. J. PUEYO y M.R. HERNÁNDEZ (Coords.), *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria, 2006, v. 2. pp. 447-456.

NADAL INIESTA, J. "Renovación de los centros espirituales en la Edad Moderna: Ermita y conventos de Murcia". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 273-284.

NADAL INIESTA, J. "Fray Antonio de Trejo: el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. s.n

NADAL INIESTA, J. *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia*. Murcia, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2013.

NADAL INIESTA, J. "La repercusión del Concilio de Trento en la Capilla Mayor de la Catedral durante el siglo XVII", en M. GRIÑÁN MONTEALEGRE y N. GARCÍA PÉREZ (Coords.), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia, Mestizo, 2015, pp. 197-211.

NADAL INIESTA, J. "La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en instituciones civiles", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 431-441.

NADAL INIESTA, J. *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscientos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2018.

NAVARRO TALEGÓN, J. *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*. Zamora, Caja de Ahorros de Zamora, 1985.

NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. *Murcia, la ciudad andalusí que contemplo Alfonso X*. Murcia, Productos Continental S. L., 2016.

NICOLÁS GÓMEZ, D. "La orfebrería en el Tratado de la Pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 459-463.

NIEVA SOTO, P. "Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 361-387.

NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. y TORRES FERNÁNDEZ, M. R. "Platería cordobesa en la Catedral de Almería", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 513-526.

NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. "La plata de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 485-504.

OCHOA CELESTINO, J. C. y CRUZELEY HERRERA, R. "El 20 como marca para las piezas de oro en la Nueva España y la Nueva Galicia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 361-371.

ORBE Y SIVATTE, A y HEREDIA MORENO, M. C. *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI: aproximación a su entorno*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. y CROS GUTIÉRREZ, A. "En torno al cardenal Don Gil Álvarez de Albornoz y el platero sienés Andrea Petrucci: el relicario de la mano de Santa Lucia y el cáliz de San Segundo". *Anales de Historia del Arte* nº 24 (2014), pp. 401-419.

PARRA Y COTE, A. *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del sagrado orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*, Madrid, 1759.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, Asamblea Regional 1992.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 183-197.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 395-416.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2010.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. "Una compañía de escultores sicilianos del siglo XVIII en España". *OADI Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia* nº7 (2013), pp. 1-20.

PEÑA VELASCO, M. C. de la. "Un retablo de arcángeles en el Barroco español", en M. C. de la PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (eds.). *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, Editum, 2013, pp. 335-416.

PEÑAFIEL RAMÓN, A. *Mentalidad y Religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

PEÑAFIEL RAMÓN, A. "El fulgor argentífero. Sierra, plata y minería en la Cartagena del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 523-524.

PEÑAFIEL RAMÓN, A. "Oro, plata y esplendor en las fiestas de Proclamación de Fernando VI (1746). El ejemplo de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2011*. Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 407-419.

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*. Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

PÉREZ GRANDE, M. "La Visita municipal a la platería de Toledo en 1675". *Anales toledanos* nº 35 (1998), pp. 151-166.

PÉREZ GRANDE, M. "Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco", en M. E. ALMARCHA, P. MARTÍNEZ-BURGOS y M. E. SAÍNZ (Coords.), *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1077-1100.

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, Centro de Estudios Salmantinos, 1990.

PÉREZ HERNÁNDEZ, M. "Sobre la interdisciplinaridad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino", en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 271-297.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 6-7 (1990-1991), pp. 123-131.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Las obras neoclásicas de la parroquia de San Lázaro de Alhama". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 329-336.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Las artes suntuarias y decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia", en *Fe, arte y pasión*. Murcia, Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud, 1997, pp. 117-130.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia: una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* nº6 (1994), pp. 153-159.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Las Artes Suntuarias", en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y arte*. Murcia, Publicaciones Instituto Teológico Franciscano, 1994, pp. 317-383.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)". *Ensayos* nº 13 (1998), pp. 119-145.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 195-210.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Artes suntuarias", en P. RIQUELME OLIVA (Coord.), *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000). Historia y arte*. Murcia, Publicaciones Instituto Teológico Franciscano, 2000, pp. 617-649.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 199-210.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 343-362.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Las artes del culto: platería y textil", en M. MUÑOZ CLARES (Coord.), *Monasterio de Santa Ana y La Magdalena de Lorca. Historia y arte*. Murcia, Publicaciones Instituto Teológico Franciscano, 2002, pp. 347-358.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Custodia", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 226.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Ostensorio", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 235.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Cáliz", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 342.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Cruz parroquial", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 348.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Cruz parroquial", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 351.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Cáliz ostensorio", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 358.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Arqueta japonesa", en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 463.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Naveta", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, p. 292.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 503-514.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 445-465.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "El maestro platero de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 427-443.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la Catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 589-601.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 410-413.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 433-447.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. "El último viaje de la familia de Carlos IV: Salió la Corte para Murcia", en M. GRIÑÁN y N. GARCÍA (Coords.), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia, Mestizo-Nave Ka, 2015, pp. 226-246.

PÉREZ MARTÍN, S. "La visita a la platería de la ciudad de Zamora en 1638". *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* nº 29 (2012-2014), pp. 249-263.

PÉREZ PICAZO, M. T. "El impacto de los problemas exteriores: la Guerra de la Independencia", en *Historia de la Región Murciana*, vol. VIII; Murcia, 1980, pp. 20-22.

PIGOZZI, M. "Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento. La pittura devozionale a Bologna da Bartolomeo Passerotti ai Carracci a Francesco Cavazzoni", en M. PIGOZZI (Coord.), *Il Concilio di Trento e le Arti, 1563-2013*. Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 7-51.

PINI, R. *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*. Bologna, CLUEB, 2007.

POZO MARTÍNEZ, I., FERNÁNDEZ GARCÍA, F. y MARÍN RUIZ DE ASSÍN, D. *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918)*. Caravaca de la Cruz, 2000.

POZO MARTÍNEZ, I., "La Iglesia parroquial del Salvador, Caravaca (Murcia)". *Murgetana* nº 106 (2002), pp. 37-67.

PRIETO GORDILLO, J. "La visita de Felipe V y su corte a Sevilla. El gremio de los plateros". *Atrio: Revista de Historia del Arte* nº 1 (1989), pp. 21-35.

PUERTA ROSELL, M. F. "Las piezas de plata de los oratorios en los hogares madrileños del siglo XVII", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 511-525.

QUESADA LÓPEZ, P. M. y GARCÍA ZAPATA, I. J. "El juicio ejecutivo en el siglo XVIII como instrumento en la protección de tráfico económico: estudio del pleito entre Antonio Fontes y el platero Antonio Morote en 1748". *Anales de derecho*, Vol. 35, nº 1 (2017), pp. 1-17.

RAMALLO ASENSIO, G. "El templo como espacio eucarístico", en M. CALVO DOMÍNGUEZ (Coord.), *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domines.* Ourense, Xunta de Galicia, 2005, pp. 47-58.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Estudios sobre la historia de la orfebrería en Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1915 (2002).

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1920 (2002).

RAYA RAYA, M. A. El retablo barroco cordobés. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

RAYA RAYA, M. A. "El patrimonio artístico del Gremio de los Plateros de Córdoba", en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 363-378

REVENGA DOMÍNGUEZ, P. "Los inicios de la trayectoria profesional del platero Juan Antonio Domínguez: (a propósito de un contrato de compañía)". *Cuadernos de arte e iconografía* t. 11 nº 21 (2002), pp. 103-118.

RIQUELME GÓMEZ, E. A. "La platería y los plateros en las cofradías de Ánimas Benditas de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 467-477.

RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982.

RIVAS CARMONA, J. "La orfebrería barroca en Murcia", en *Murcia Barroca*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1990, pp. 88-91.

RIVAS CARMONA, J. "Arte Suntuarias", en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominico en Murcia*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1990, pp. 105-111 y 196-197.

RIVAS CARMONA, J. "Semana Santa y Arte en Murcia", en *Fuentes de Nuestra Cultura. In gloriam et decorem: el arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia, Obispado de Cartagena, 1997, pp. 11-22.

RIVAS CARMONA, J. "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 251-272.

RIVAS CARMONA, J. *La parroquia de San Nicolás de Murcia*. Murcia, Asociación Patrimonio Siglo XXI, 1999.

RIVAS CARMONA, J. "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº15 (2000), pp. 307-308.

RIVAS CARMONA, J. “Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 211-229.

RIVAS CARMONA, J. “Cáliz”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 286.

RIVAS CARMONA, J. “Vinajeras”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 336.

RIVAS CARMONA, J. “Farol de Viático”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 345.

RIVAS CARMONA, J. “Cáliz”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 346.

RIVAS CARMONA, J. “Copón”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 347.

RIVAS CARMONA, J. “Custodia de las Campanillas”, en *Huellas*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 357.

RIVAS CARMONA, J. “Cáliz”, en *La ciudad en lo alto*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, p. 270

RIVAS CARMONA, J. “Ostensorio”, en *La ciudad en lo alto*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, p. 291.

RIVAS CARMONA, J. “Custodia procesional”, en *La ciudad en lo alto*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, p. 292.

RIVAS CARMONA, J. “El impacto de la Contrarreforma en la platería catedralicia”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536.

RIVAS CARMONA, J. “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”, en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 493-530.

RIVAS CARMONA, J. “El patrocinio de las platerías catedralicias”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 479-498.

RIVAS CARMONA, J. “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 535-554.

RIVAS CARMONAS, J. “La arquitectura de la platería”, en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 469-486.

RIVAS CARMONA, J. “La Semana Santa y su significación artística”, en I. VIDAL BERNABÉ y A. CAÑESTRO DONOSO (Coords), *Arte y Semana Santa*. Monóvar, Hermandad del Cristo, 2016, pp. 17-41.

ROBLES CORBALÁN, J. *El misterioso aparecimiento de la santísima Cruz de Caravaca: por cuya virtud los enfermos alcançan salud, los afligidos consuelo*. Madrid, ed. María de Quiñones, 1658.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 3 (1991), pp. 43-52.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “La capilla funeraria de los Vélez en la Catedral de Murcia”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16 (2004), pp. 45-53.

RODRÍGUEZ CANTERO, J. M. “La cruz de la capilla de los Vélez de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 545-556.

RODRÍGUEZ-RODA, F. R. “Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia”. *Saitabi: revista de la Facultat dde Geografia i Història*. nº 2 (1944), pp. 327-344.

ROSA GONZÁLEZ, M. de la, *El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cieza*. Murcia, Monasterio de la Inmaculada, 1992, pp. 248-249.

RUBIO GARCÍA, L. *Los judíos de Murcia en la Baja Edad Media, 1300-1500*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

RUMEU DE ARMAS, A. *Historia de la Previsión Social en España: Cofradías Gremios, Hermandades, Montepíos*. Barcelona, El Albir, 1981.

SAÉZ GONZÁLEZ, M. "Visitas a las platerías de La Coruña por el contraste-marcador de la ciudad, Juan Antonio Piedra, y protesta de los plateros (1788-1790)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 323-330.

SALAS GONZÁLEZ, C. "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 535-544.

SÁNCHEZ ABADÍE, E. *Catálogo artístico. Exposición conmemorativa de la visita de Sus Majestades Juan Carlos I y Doña Sofía, Reyes de España, a la ciudad de Lorca*. Murcia, 1994.

SÁNCHEZ JARA, D. *Orfebrería murciana*. Madrid, Editorial Nacional, 1950.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. y COTS MORATÓ, F. P. "Las otras artes. Historia de una discriminación". *Revista de Museología* nº36 (2006), pp. 12-20.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. "El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)". *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* nº19 (1997), pp. 59-68.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. "Las platerías de Málaga en el siglo XVIII", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 241-256.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. "La platería en las catedrales: del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 487-504.

SÁNCHEZ PORTAS, J. "La platería en la antigua gobernación de Orihuela ss. XV y XVI", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1990, pp. 101-136.

SÁNCHEZ ROMERO, G. "El gremio de vaciadores de cruces de Caravaca en el siglo XVIII un intento fallido", en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, Fundación Caja de Ahorros de Murcia, 1997.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII". *Murgetana* nº 54 (1978), pp. 117-138.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia* vol. 37, nº 1-2 (1978-1979), pp. 151-189.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII (de 1700 a 1730). *Murgetana* nº 71 (1987), pp. 91-125.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, Diputación Provincial, 1976.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "Antonio de Trejo, obispo de Murcia: ejemplo de personalidad contrarreformista", en G. RAMALLO ASENSIO (Coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa barroco católica*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 549-568.

SANTAMARIA CONDE, A. y GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G. *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla: estudio histórico-artístico*. Albacete, Instituto de Estudios albacetenses, 1981.

SANTIAGO GODOS, M. V. "El dibujo para obras suntuarias", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 537-552.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. "Nuevas noticias sobre el platero de Llerena Juan de Aldana". *Revista de Estudios Extremeños* vol. 62, nº 1 (2006), pp. 371-388.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. "La devoción a San Eloy de los Plateros en Osuna", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*. Murcia, 2017, pp. 667-678.

SANZ SANCHO, I. "La religiosidad del clero y del pueblo en los sínodos murcianos del siglo XV". *Carthaginensia* vol. 5, nº 7-8 (1989), pp. 31-100.

SANZ SERRANO, M. J. *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I y II. Sevilla, Diputación Provincial, 1976.

SANZ SERRANO, M. J. "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII)*. T. II. Córdoba, Cajasur, 1978, pp. 275-288

SANZ SERRANO, M. J. "Participación del Gremio de Plateros sevillano en las fiestas reales durante el siglo XVIII". *Laboratorio de Arte* nº 3 (1990), pp. 123-146

SANZ SERRANO, M. J. *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

SANZ SERRANO, M. J. *Una hermandad gremial San Eloy de los plateros (1391-1914)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

SANZ SERRANO, M. J. "El arte de la platería en las cofradías sevillanas. Antigüedad y modernidad", en L. ÁLVAREZ REY (Coord.), *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla, 1999, pp. 347-360.

SANZ SERRANO, M. J. "Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana", en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología y arte*. Sevilla, 1999, pp. 153-184.

SANZ SERRANO, M. J. "Iconografía de San Eligio en la Europa medieval", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 257-271.

SEGADO BRAVO, P. "La Colegiata de San Patricio de Lorca: su intento de reconversión como catedral de un obispado independiente", en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 313-330.

SEGADO BRAVO, P. *La Colegiata de San Patricio de Lorca*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

SEGADO BRAVO, P. "La difusión de la platería madrileña: la 'desaparecida' custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 357-372.

SEGADO BRAVO, P. "El recinto ferial de Lorca, muestra de arquitectura civil barroca". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 411-420.

SEGADO BRAVO, P. *Lorca Barroca*. Lorca, Universidad de Murcia, 2012.

SEGADO BRAVO, P. "Gaspar López Quevedo, platero del siglo XVII, autor del templete de las andas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Puebla de don Fabrique (Granada)", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 571-580.

SEGADO BRAVO, P. "La custodia de sor Josefa de la Presentación (1708)", en Y. FERNÁNDEZ BUSTOS (Coord.), *Las Clarisas de Villarobledo: historia, vida y arte*. Villarobledo, Comunidad de hermandas clarisas de Villarobledo, 2015, pp. 425-430.

TARACENA FERAL, A. "Breve informe sobre la cruz de carey de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia". *Camino blanco. Arte y Cultura* nº 12 (2012), pp. 46-48.

TAYLOR, R. "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución". *Archivo Español de Arte* nº 138 (1962), pp. 168-172.

TEMBOURY, J. *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1984.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. “La colaboración municipal en la construcción de la Catedral (1512-1525)”, en J. TORRES FONTES (Coord.), *Homenaje al profesor Juan Barceló*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1990, pp. 663-668.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 441-466.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. “El fiel contraste de oro y el marcador de plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 626-628.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. “Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 541-551.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. “Los orebçes del rey Alfonso X en Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 695-707.

TORRES FONTES, J. *Repartimiento de Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1960.

TORRES FONTES, J. *Presencia de Alfonso X el Sabio en Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1967.

TORRES FONTES, J. *Documentos del siglo XIII*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1969.

TORRES FONTES, J. *Estampas de la vida en Murcia durante el reinado de los Reyes Católicos*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1984.

TORRES FONTES, J. *Estampas medievales*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1988.

TORRES FONTES, J. *Efemérides murcianas (1750-1800)*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994.

UÑA SARTHOU, J. *Las asociaciones obreras en España*. Madrid, G. Juste, 1900.

VALVERDE FERNÁNDEZ, F. *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

VARAS RIVERO, M. “Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico”, en J. RIVAS CARMONAS (Coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 709-724.

VÁZQUEZ CASILLAS, J. F. “La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería en la Región de Murcia: la junta de Incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 467-491.

VEAS ARTESEROS, F. *Documentos del siglo XIV*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1990.

VERA BOTÍ, A. *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

VILAR RAMÍREZ, J. B. “Zapata y San Nicolás de Murcia”. *Murgetana* nº 37 (1971), pp. 47-73.

VILAR RAMÍREZ, J. B. e INIESTA MAGÁN, J. “Una cruz procesional y seis candeleros de plata del orfebre Rafael Proens para Villena en 1770-1773”. *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 455-459.

VILLACÍS, P. *Las inundaciones de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus hacendados*. Murcia, 1651.

VIVO PINA, M. D. “El arca relicario de la catedral de Murcia”, en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (Coord.), *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014, pp. 456-473.

VV.AA., *Fuentes de nuestra cultura “Memoriale Domini”. La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, Obispado de Cartagena, 1993.

VV. AA., *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Caravaca de la Cruz, Fundación Caja de Ahorros de Murcia, 1997.

VV.AA., *Francisco Salzillo: Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Vol. I, 2007.

WEISBACH, W. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.