

PLATA Y PLATEROS CORDOBESES EN MALAGA (*)

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

Una de las consecuencias de la tradicional división entre "artes mayores" (arquitectura, escultura y pintura) y "artes menores" (todas las demás: cerámica, orfebrería, esmaltes, miniatura, etc.), ha sido el escaso interés que estas últimas han suscitado en el historiador de arte. Esta doble diferenciación de las artes comenzó a ser abandonada en nuestro país hace apenas unos años, al menos a nivel de categorías de investigación. Se prestó entonces mayor atención a determinadas "artes menores", especialmente a la platería que cuenta ya con estudios importantes y con una amplia bibliografía.

No obstante, aún es pronto para tener una visión clara de la historia, evolución y alcance de cada uno de los centros de platería del país; además, determinados aspectos del tema sólo han sido tratados muy superficialmente (económicos del gremio, legislativos, sistemas de marcaje...).

LOS CENTROS DE PLATERIA ANDALUCES

El conocimiento de la platería andaluza es muy desigual. Del gremio y talleres sevillanos y de la difusión de sus obras por la provincia de Huelva sabemos bastante por los trabajos de las profesoras Sanz Serano y Heredia Moreno (1); del cordobés es amplia igualmente la información y el número de trabajos publicados (2), si bien echamos en falta un estudio de conjunto que, de forma parecida a los anteriores, reúna lo más significativo de la platería cordobesa y analice con de-

tenimiento su desarrollo y evolución. Somos conscientes, sin embargo, de las grandes dificultades que, en el caso de la platería cordobesa, conllevaría este tipo de estudios. La enorme difusión que a partir del siglo XVIII alcanza esta platería por toda Andalucía y el resto del país lo impide por ahora. El número de piezas que se localizan fuera de Córdoba es considerable y, aunque muchas han sido ya estudiadas, aún quedan conjuntos importantes que necesitarían serlo si queremos conocer el verdadero alcance de sus talleres y la habilidad técnica de muchos de sus plateros. Para Málaga contamos con el catálogo que Temboury (3) realizó en 1948 de las piezas conservadas después de la Guerra Civil. Aunque ignoró piezas de gran calidad y es impreciso en algunas cuestiones, sobre todo en lo que se refiere a marcas, su obra es de utilidad por las noticias y comentarios que aporta del gremio y de determinados artífices de la ciudad, y por su amplio material gráfico. De interés son igualmente los datos y documentos (contratos, testamentos...) publicados por el investigador agustino Andrés Llordén del Archivo de Protocolos Notariales. Con ellos ha conseguido reconstruir la biografía y actividad de los más importantes plateros malagueños y antequeranos de los siglos XVI al XIX (4). De algunos aspectos de la platería granadina y almeriense se han ocupado recientemente Fernando A. Martín y E.G. Martínez (5); Cruz Valdovinos y J.M. García Lopez han efectuado la catalogación de más de un centenar de piezas religiosas de Ubeda y Baeza, dando a conocer obras y marcas de artífices de Jaén desconocidos hasta entonces (6). De Cádiz, por último, es muy poco lo que sabemos.

A excepción de Almería y Huelva, que nunca llegaron a contar con un gremio de plateros organizado, en el resto de las provincias la unión profesional de estos artífices comienza a producirse algunos años después de la conquista de sus respectivas ciudades. Desde muy pronto, Sevilla y Córdoba se convertirán en los centros de plata la - brada más activos de la región, superando sus plateros en distintas ocasiones sus propios ámbitos territoriales y estableciendo zonas de

comercialización más o menos amplias según las coyunturas.

Los momentos cumbres de la platería sevillana fueron el siglo XVI y el siglo del Barroco -1650-1750- (7). Los talleres cordobeses, por el contrario, conocerán su máximo esplendor a mediados del siglo XVIII, simultáneamente al inicio de la decadencia del foco sevillano. Con más fuerza aún que éstos, los cordobeses conseguirán, con el apoyo del Estado, como más adelante destacaremos, introducir sus obras en prácticamente toda Andalucía.

De segundo orden, aunque con artífices relevantes y piezas de gran calidad artística, podemos considerar a los talleres granadinos, malagueños (8), giennenses y gaditanos dedicados casi en exclusiva a satisfacer la demanda de su clientela civil, la menos importante, y de piezas de carácter religioso para las iglesias.

APOGEO DE LA PLATERIA SEVILLANA Y CORDOBESA.

De los dos momentos de auge de la platería sevillana, el primero, el siglo XVI, coincide con el de mayor esplendor económico y cultural de la ciudad, la gran beneficiada del comercio con América. La Sevilla del Renacimiento era por entonces "un centro de atracción internacional, con una imagen cultural y sociológica de término de todos los caminos, todos los ambientes y todas las fortunas" (9). Estas condiciones favorecerán la inmigración de artesanos y artistas, la consolidación de un gremio de plateros influyente y numeroso y la actividad creadora y original de sus artífices. Orfebres como Juan de Arfe, Francisco Merino, Francisco y Diego de Alfaro, Hernando de Ballesteros... han de aparecer junto a los mejores arquitectos, escultores y pintores de la época.

El otro período brillante de la platería sevillana se corresponde, como dijimos, con los años del Barroco. Si durante gran parte

del siglo XVI el gremio se desarrolla y fortalece en un ambiente general de opulencia económica, a fines del XVII, inmersa aún la ciudad en las consecuencias de la aguda crisis de los años centrales de la centuria, sólo la iglesia y algunos particulares enriquecidos dispondrán del suficiente poder y solvencia como para encargar nuevas piezas y renovar las antiguas (10).

Hacia 1731 la corporación reunía a cerca de 150 artífices (11), y aún contando con que los encargos y ventas directas no cubrieran las necesidades de todos ellos, un número tan elevado como éste es de alguna manera expresión de una fuerte demanda. Parte de esta demanda provenía de Huelva y de su provincia, y de otros lugares de Cádiz, Málaga (12) y Badajoz próximos a la capital y dependientes desde antiguo de los talleres de la metrópoli. Esta amplia difusión de la platería sevillana por Andalucía occidental, razón en buena parte del cómodo desenvolvimiento de su gremio, será contrarrestado desde mediados del XVIII por los plateros cordobeses a quienes se le requirirán obras incluso para la capital, suplantando desde entonces a los sevillanos de los lugares que tradicionalmente les habían pertenecido. El gremio cordobés dominaba entonces los mercados andaluces y también los de otras regiones cercanas(13). La importancia del Colegio-Congregación en la vida económica de la ciudad debió ser grande como demuestran sus 85 maestros, 109 oficiales y 70 aprendices dedicados a este arte hacia 1750 (14), frente a los 22'8 y 15 respectivamente de Málaga (15) o los 20'27 y 10 de Granada (16), centros que atendían a una clientela mucho más reducida.

Sobre los motivos de esta fuerte ocupación y de la extraordinaria expansión de la platería cordobesa, la profesora Sanz Serrano destacó uno que explicaría la mayor presencia de obras cordobesas en Sevilla a partir de 1774, año en el que los artífices cordobeses, que salían a vender a las ferias, consiguieron no tener que pagar aduana por la plata vieja que introducían en la ciudad, privilegio que obtuvieron después de esa fecha (17). Este argumento, sin embargo, no

aclara la difusión cordobesa por el resto de Andalucía, iniciada con anterioridad. Esto último pudo residir en la resolución de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas de ocho de enero de 1765, por la que se eximía a los corredores cordobeses de platería del derecho a pagar por la visita, reconocimiento y licencia de venta de las piezas y alhajas que llevasen a las ferias (18). Para conseguirlo argumentaron ante la Junta las crecidas sumas que por ese concepto se les exigían en algunos lugares, "llegando al extremo de cobrarles sesenta pesos en Ecija, y a proporción en otros Pueblos, y en la Villa de la Puebla del Real Monasterio de Guadalupe ciento y diez Reales ... y que estando mandado por Provisión del Consejo de Castilla de treinta de Junio de mil setecientos y cinco, no se les llevase, ni lo consintiese el Corregidor (de Córdoba), cantidades algunas de maravedís por las licencias, que les daba para vender sus Alhajas, suplicaban tomase la junta providencia para evitar semejantes exacciones introducidas de abuso, y corruptela, eximiéndoles de la citadas contribuciones, o moderandolas de suerte, que sean tolerables".

Vistas las razones la Junta acordó "no se lleven por las Justicias de las ciudades, Villas y demás Pueblos de estos Reynos derechos algunos por razón de visita, y reconocimiento de las Alhajas que llevaren los Plateros a sus Ferias, por las licencias para venderlas, y que V.S. (se refiere al Corregidor de Córdoba) haga entregar una copia Impresa y certificada de esta Orden a los Plateros de esa Ciudad, que corren las Ferias del Reyno, para que la exhiban ante las Justicias, y se les guarde puntualmente lo resuelto por la Junta ... en inteligencia, que con la fecha de esta Orden, se dan las correspondientes a los Intendentes, y Corregidores de estos Reynos, para que zelen su cumplimiento en las Capitales, y Pueblos de sus respectivos distritos".

Una y otra resolución, ésta de 1765 y la primera de 1774, provocarán las quejas de los Colegios de plateros andaluces, los más direc

tamente perjudicados por esta política proteccionista. Así, el sevillano dirige un memorial al Consejo Real en el que expone la desigualdad de condiciones para comerciar entre ellos y los cordobeses (19). Los plateros malagueños, por su parte, denuncian en 1775 el incumplimiento de determinados capítulos de las ordenanzas y "los abusos que se experimentan ... en los maestros que de Córdoba y otras partes vienen a esta ciudad, a vender alajas de plata y oro" (20).

A pesar de estas protestas, dirigidas a defender los intereses de los maestros locales y a limitar la influencia de los artífices cordobeses en sus respectivos mercados, éstos continuaron abasteciendo a amplias zonas andaluzas durante la primera mitad del siglo XIX en que inician el repliegue ante la competencia de los talleres madrileños, sobre todo de la Real Fábrica de Platería, que había sido creada en 1778, y barceloneses, introductores en el país de los procesos de industrialización para los trabajos de plata, y de modelos y modas en ornamentación europeas (21), más en consonancia con los gustos y aspiraciones de la burguesía, a quienes mayoritariamente se dirige ahora la producción, de eminente carácter civil.

La industrialización provocó, al igual que en otros oficios, la ruina de los pequeños talleres de tipo artesanal, incapaces de reunir el capital necesario que les permitiese la adquisición de la nueva maquinaria. El final para Sevilla, pero igualmente válido para los demás centros, fue que "poco a poco los obradores se (fueron) convirtiendo en simples tiendas para vender piezas importadas" (22).

PLATEROS CORDOBESSES EN MALAGA Y ANTEQUERA.

La presencia de plateros cordobeses en nuestra ciudad con tienda abierta para negociar géneros de platería, comienza en la segunda mitad del siglo XVI y se hace más frecuente a lo largo del siglo XVII. La desaparición del archivo del gremio, conservado en otras ciudades,

impide conocer el número exacto de estos artífices y las condiciones para su instalación; la única documentación utilizable, la del Archivo de Protocolos Notariales, poco fiable en este sentido ya que la llegada de un platero a una ciudad no significa su asentamiento definitivo, nos ha transmitido no obstante algunos nombres (23) e incluso los encargos y adquisiciones realizadas directamente a artífices de aquella ciudad. Hemos de pensar, pues, que durante los siglos citados no existieran trabas importantes para los maestros examinados en Córdoba, o en cualquier otra platería del Reino, que quisieran ejercer y tener tienda en Málaga o en algún pueblo importante de la provincia. Los únicos requisitos exigidos a estos maestros forasteros habrían de ser la presentación de certificaciones que confirmasen su aprobación y el pago de los derechos por la apertura de la tienda.

Durante el siglo XVIII parece, con los pocos datos con que contamos, que decae el interés de los orfebres cordobeses por establecerse en esta capital, y no porque ahora se les prohíba u ovstaculice el hacerlo, pues, en las ordenanzas que en 1733 se le da a la platería malagueña (24), no hay ningún capítulo que perjudique a los maestros provenientes de otros centros del país, y sí, por el contrario, a los extranjeros (25).

Ahora se generaliza entre los plateros cordobeses el acudir a las más importantes ferias del país para vender sus propias mercancías y/o las de otros plateros de la ciudad. Lo prueban la difusión de sus obras y las constantes referencias en textos y documentos de la segunda mitad del siglo. He aquí dos, de 1771 y 1794, referidos a Antequera, que demuestran, además, la mayor concurrencia cordobesa a esta zona de la provincia:

"De Alaxas de Oro, Plata, y Piedras preciosas, hay en esta Ciudad muy poco Comercio, porque son en corto número los Artífices, y estos de escaso fondo para qualquiera surtido; pero este abasto se consi - gue con mucha abundancia á beneficio de algunos Mercaderes de estas especies que suelen venir de Cordoba en algunos tiempos del año: no venden por lo regular Alaxas de mucho valor, pero de las del mediano no dexan de distribuirse bastantes para reportar regulares porciones de dinero por su valor" (26).

"... (E)ste vecindario se surte de Córdoba, Granada o Málaga, y aora, con la feria ha logrado facilitarse de quanto nesesito, con equidad, y estención a su gusto, por las muchas y grandes Platerías que concurren..." (27).

Aparte estos desplazamientos periódicos, maestros y oficiales acudirán también a Antequera desde Córdoba y otras platerías vecinas, inmediatamente después de la creación en 1782-83 de su Colegio de Plateros, para incorporarse a la nueva Congregación y abrir tienda y taller en la ciudad, o para conseguir, en el caso de los oficiales, el título de maestro.

Sus nombres y procedencia lo conocemos por dos libros manuscritos del archivo de la Corporación: el de memoriales y exámenes y el de oficiales y aprendices (28). Desde 1784, fecha del primer platero inscrito, hasta 1831 del último, registramos los siguientes maestros, oficiales y aprendices llegados de Córdoba:

Maestros aprobados e incorporados al Colegio de Córdoba que son admitidos en el de Antequera:

	<u>Córdoba</u>	<u>Antequera</u>
Bernardo Cáceres Ayllón	5- VI-1746	23-III-1784
José Cáceres Vilches	14- V -1783	23-III-1784
Rafael del Hoyo Jimenez	3- II-1779	5-III-1795
Francisco del Villar	21- V -1786	11- II-1800
Diego de la Huerta Valenzuela	----- (29)	2- V -1802

Oficiales aprobados e incorporados como maestros el Colegio de Antequera:

Salvador Merino Cánovas	9-XII-1798
Francisco Ruiz de la Muela	18- IV-1801. En esta fecha solicita examinarse, pero entre los aprobados no se encuentra su carta de examen.
Pedro Baamonde Aguilar	9-VIII- 1802
Antonio Ferrera García	24-VIII- 1806 (no queda incorporado).
Francisco J. Reyes Perez	25- XI-1806 (no queda incorporado)
José Ferrera García	7- I -1813
<u>Oficiales matriculados:</u>	
Salvador Merino	11-XI -1798
Pedro Baamonde	8- V -1800
Lorenzo Crespo	10-VII-1802
Francisco Ruiz Montes	25- XI-1805

Aprendices matriculados:

José Cáceres Calatrava

24- VI-1790

Las especiales condiciones económicas con que se vio favorecido este Colegio-Congregación, fueron las que propiciaron la venida de todos ellos. En la solicitud de aprobación, confirmada por Real Cédula de 19 de febrero de 1786, los nueve plateros que la pedían, rogaban "moderación de la cantidad de treinta mil reales que en el capítulo cuarto del Título Tersero de ellas (se refiere a las Ordenanzas de 1771) se prebiene deve tener el caudal propio el que con los demas requisitos que expresan haya de abrir tienda, y obrador de Maestro Platero, por considerar suficiente la de quatro, o cinco mil reales de vellón atendida la calidad, y circunstancia de las obras que se ofresen en (esta) ciudad", a lo que Carlos III, a instancias de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas, accedió: "...he tenido a bien aprobar la creación del Collegio de Plateros de Antequera por ahora, bajo de las citadas ordenanzas generales de las Platerías del Reyno, moderando el fondo de treinta mil reales que estas señalan a los cinco mil que se consideran suficientes para cada Yndividuo de la de Antequera quando solicite examinarse, y Establecerse de Maestro en el Arte de aquella Platería"(30).

OBRAS CORDOBESAS EN MALAGA

No es nuestro propósito hacer, en este apartado, una relación exhaustiva y un estudio pormenorizado de cada una de las piezas de plata punzonadas en Córdoba que se encuentran en iglesias, conventos y museos de nuestra provincia. Ello, logicamente, conllevaría un estudio más amplio del que se nos está permitido aquí. Sólo pretendemos la ordenación estilística y cronológica de un buen número de obras -más de cincuenta, la mayoría inéditas- y de sus punzones, con vista a un mejor conocimiento del alcance de esta platería en la zona malagueña y de los artífices que contribuyeron a su difusión. Casi todas

pertenecen, como sería de esperar, al período álgido de su producción, a los cincuenta últimos años del dieciocho, durante los cuales el Rococó impone su ornamentación volátil y asimétrica y se inician, poco antes del cambio de siglo, las modas neoclásicas con su moderación y equilibrio.

Antequera es el lugar que cuenta actualmente con el conjunto más amplio de orfebrería cordobesa de toda la provincia, superando incluso a la realizada en los talleres de la capital.

Aunque hemos visto obras sin punzonar que podríamos considerarlas con toda seguridad cordobesas por su estilo, hemos creído más conveniente, para no alargar demasiado este trabajo, referirnos exclusivamente a aquellas con marcas de autor y contraste (personal y de localidad) o a algunas otras que sabemos documentalmente que fueron realizadas allí.

1. Obras de los siglos XVI y XVII.

La obra más antigua conservada en Málaga con punzones cordobeses de contrastía y autor es un copón gótico de plata dorada, con la caja de forma rectangular y decorados sus frentes con rosetones calados, de la iglesia de S. Juan, en Velez-Málaga. Temboury (31) lo fechó, por su estilo y marcas, a finales del siglo XV. Aparte su antigüedad, la pieza es de gran interés por sus punzones, especialmente el de localidad, impreso en la caja y reverso del pie de manera distinta. El de la base (fig. 1) tiene forma cuadrada, con león pasante hacia la izquierda en la parte superior y la sílaba COR, separada por una delgada barra, en la zona inferior, mientras que el de la caja, repetido dos veces, sólo presenta, con el mismo tipo de letra que en el caso anterior, la leyenda COR en un punzón rectangular. A pesar de estas semejanzas, los creemos punzones distintos, pues en ninguno de los dos últimos se aprecian señales de un punzón mayor.

Junto a estos punzones aparecen el de Bernardino el Milanés -BER-, nombrado fiel contraste el 7 de noviembre de 1498 (32), y el de otro, compuesto por una marca cuadrada con remate trilobulado y una M entre dos estrellitas y bajo una pequeña cruz, que ignoramos a qué artífice perteneció.

Ninguno de los punzones citados se corresponden con alguno de los reseñados por Ortiz Juárez, y sí en cambio, el de localidad y la marca BER, con los de otro copón gótico del Victoria and Albert Museum, de hacia 1520 (33). Con estos va un punzón rectangular con LORE en su interior, no interpretado por Omán y que pudiera ser el del fiel contraste Juan Lorenzo, elegido en 1519.

Ahora bien, la coincidencia en ambas obras del contenido interior del punzón de localidad de la ciudad de Córdoba y la presencia igualmente en las dos del BER, nos lleva a plantear lo siguiente:

1. Que el copón malagueño lo contrastara Bernardino el Milanés entre noviembre de 1498 y octubre de 1500, años en los que desempeñó el cargo.
2. Que el del Victoria and Albert Museum fuese también contrastado por el Milanés y que LORE, es decir, el platero Juan Lorenzo, sea marca de autor, lo que haría retrasar su datación a las fechas anteriores.
3. Que los punzones de localidad sean, a pesar del parecido, distintos, con lo que Juan Lorenzo lo habría contrastado entre febrero de 1519 y julio de 1521 y Bernardino el Milanés sería su autor.

Otras piezas anteriores al siglo XVIII son dos portapaces, un cáliz y una salvilla; las cuatro del primer cuarto del siglo XVII y de estilo manierista. Las de mejor calidad artística son el juego de portapaces, en plata dorada, del Museo Municipal de Antequera (34)

Tienen la forma de un pequeño retablo con el relieve de la Asunción de la Virgen en un cuadro central entre columnas toscanas y frontón triangular, y están decorados, más profusamente en el reverso, con finos ramillos y roleos incisos, y un cabujón de esmalte rojo cada uno en el ático. Llevan solamente la marca BTD/HRA (fig. 2), del platero cordobés Juan Bautista de Herrera, aprobado el 6 de julio de 1608. Ortiz Juarez lo reproduce pero no acierta a identificarlo con este orfebre (35). Por las actas de la Colegial de San Sebastián, a quien pertenecen los portapaces, conocemos que se les encargaron en 1613 y que en 1617 él mismo los entregaba en Antequera. Recibió por las dos obras 2.831 reales (36).

El cáliz (El Carmen, Antequera) y la salvilla (iglesia parro -- quial, Teba) no presentan demasiado interés. El primero, de plata blanca, es un típico cáliz purista, completamente desornamentado (37). Sus punzones (fig. 3) son: león parado con la pata derecha levantada en el interior de un círculo (38), o/P... (nº 88, O.J.), que corresponde a Pedro Sánchez de Luque (m.1640), posiblemente el con - traste -lo fue entre 1608 y 1629- del cáliz, y un tercer punzón que está frustrado. La salvilla, de forma oval (26x18 cms.), lisa, y con un escudo en el fondo, también lleva el punzón de Pedro Sánchez de Luque -parte inferior derecha de la o/P./AN.- (fig. 4), y otros dos inéditos: el de localidad en la modalidad de león rampante hacia la izquierda sobre COR, no reseñado por Ortiz Juarez, y el de autor o contraste -^oIV/.ASAS- Juan Casas, inscrito en la Congregación de San Eloy el 25 de febrero de 1620 (39) y avecindado en Málaga en 1626, entre cuyos años ha de fecharse la pieza.

2. Obras del siglo XVIII

El gran período de la platería cordobesa, por la amplia difusión de sus obras y la alta calidad de sus artífices, se corresponde con los últimos cuarenta años del dieciocho, es decir, después de la resolu-

ción de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas de 1765 a favor de esta platería, y que hemos comentado en páginas anteriores (40). No obstante, los comienzos de esta expansión habría que situarlos con anterioridad, hacia el segundo tercio del siglo, que es cuando se aprecia una abundancia mayor de obras de esta platería en lugares cercanos a ella.

El Barroco y luego el Rococó son los dos grandes estilos del siglo. El Barroco, surgido en la segunda mitad del XVII, encuentra ahora, en la primera mitad del XVIII, su expresión más acabada en su tendencia por lo curvilíneo y la decoración dinámica y exuberante de motivos vegetales y florales de resaltado relieve.

Las dos figuras más representativas de esta tendencia barroca de la primera mitad del siglo en Córdoba son Juan Sánchez Izquierdo (m. hacia 1755), aprobado como maestro platero por la corporación de artífices de esta ciudad el 30 de julio de 1714 y Bernabé García de los Reyes (m. 1763), incorporado el 30 de julio de 1725, el platero más fecundo de los activos en Córdoba en el segundo tercio de siglo.

El primero, probablemente, sea el autor de una gran lámpara (fig. 1 bis) de plata blanca (dm. 73cm.), de tres cuerpos, con una rica ornamentación de tallos vegetales y flores. Los cuatro orificios donde enganchan las cadenas están ocultos por figuras masculinas de medio cuerpo recortadas en chapa de plata. Lleva una inscripción en las cartelas del cuerpo inferior: "ESTA LANPARA SE ISO A DEVOCION DE D^N: ANTO BILLALOBOS. Año de 1730". Es de la iglesia parroquial de Casarabonela.

Los punzones (fig. 5), con relación a la fecha de la dedicación, presentan cierta dificultad en sus interpretaciones. Estos son .ARA/MAS (nº 233, O.J.), variante 31 de la marca de localidad reseñada por Ortiz Juárez y San/CHEZ (soldadas la H y la E y la Z invertida

da).

Los dos primeros son el personal del marcador Francisco Sánchez Taramas, fiel contraste entre 1738 y 1759, y el de localidad utilizado más frecuentemente por él. El año de la dedicatoria, 1730, no coincide con el primero de la contrastía de Taramas, ocupado entonces por Francisco Alonso del Castillo. La única explicación sería que Taramas hubiese desempeñado el cargo en esa fecha interinamente, lo que no se conoce. Por tanto, hemos de pensar que la lámpara se realizó con posterioridad a la fecha que su dueño madó grabar en ella.

El último punzón lo atribuye Ortiz Juárez (41) a Cristobal Sánchez Soto, hijo de Juan Sánchez Izquierdo, aprobado en 1755, que lo utilizó entre 1778 y 1800. Tampoco en este caso hay correspondencia en las fechas, ni los años en que está documentado el punzón son los del estilo de la pieza, más propio de 1730 ó 1738. Así pues, pensamos que el punzón lo empleó Juan Sánchez Izquierdo hacia 1738 y que, tras su fallecimiento, su hijo lo reutilizara en las fechas indicadas por Ortiz Juárez.

De Bernabé García de los Reyes son dos cálices semejantes (25x14, 5x8'5cms.) y muy sencillos de plata en su color, los dos con el nudo de forma acampanada, y sin ninguna decoración. La marca del artífice (fig. 6), RE/IES, la única que se le conoce, se acompaña de la de localidad, en forma de escudo y con león rampante hacia la izquierda (nº 28, O.J.) y de la del contraste I/VRA, quizá Cristobal Jurado o Juan Jurado Venegas, examinados e incorporados en 1727 y 1729, respectivamente (nº 166, O.J.). Posiblemente alguno de éstos ocuparan el cargo de contraste después de 1735 en que seguía vacante por suspensión, en diciembre de 1734, de Alonso del Castillo, y hasta 1738 en que fue nombrado Francisco Sánchez Taramas.

Barrocos, aunque con notables arcaísmos, son otros tres cálices.

de plata blanca, los tres contrastados por Taramas, de las iglesias de San Felipe Neri (Málaga), parroquial de Teba y de Villanueva de Cauche.

El de San Felipe Neri (24'5x14x8) es el único con decoración incisa de tallos vegetales, hojas de acanto y flores. Su nudo lo componen un grueso toro y un cuerpo troncocónico invertido. Conserva el gollete cilíndrico. Además del punzón del marcador TARA/MAS y del utilizado por él de localidad (nº 31, O.J.), lleva el de BAR/GAS, que Ortiz Juárez (42) atribuye con más probabilidades a Víctor de Vargas, aprobado el 15 de febrero de 1729, pero tampoco descarta a Cristobal de Vargas (19 de junio de 1701) y a José de Vargas (16 de diciembre de 1736). Los otros dos sólo difieren en el nudo: el de Cauche (23x14x8 cms.) es igual al de Málaga -truncocónico-, mientras que el de Teba (23x13'5x8) es cilíndrico. El resto de la estructura es semejante en ambos: pie de tres cuerpos, gollete cilíndrico y copa ligeramente acampanada. Ambos están marcados por TARA/MAS y su punzón de localidad ya reseñado. El de Cauche ignoramos quien fuera su autor por estar frustrado su punzón, en cambio el de Teba lo realizó Antonio Vizcaino y Alfaro si la marca ,ISC/InO pertenece, como supone Ortiz Juárez, a este artífice, aprobado el 10 de julio de 1712 (43).

Los tres cálices datarían entre 1738 y 1759, fechas de la contrastía de Taramas.

Con reservas sobre su procedencia cordobesa consideramos a una naveta (Santiago, Antequera) de plata blanca con motivos incisos de hojas de acanto y una flor de ocho pétalos en la tapa. Su fecha la conocemos por la inscripción: "ESTA NAVETA LA DIO JUAN DE DUEÑAS A NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD.AÑO DE 1743". Sólo lleva el punzón GAL/-BES (fig. 7). Ortiz Juárez reproduce uno (44) con el mismo apellido pero con letras minúsculas -Gal/bes- y lo atribuye a Diego de Gálvez,

examinado el 29 de junio de 1732. O bien se trata de una variante de la marca de este artífice o, como suponemos, de la de alguno de los plateros de la familia Gálvez activos en Antequera en ese año (Francisco Miguel de Gálvez Bermudo o Juan Gálvez Ribas).

De los artífices que trabajan en Córdoba en la segunda mitad de siglo según las nuevas directrices rococó es Damián de Castro, examinado en 1736, el único de quien se puede decir con certeza que crea un estilo personal y rige con su influencia toda la platería cordobesa hasta su muerte en 1793. Perfecto intérprete del rococó francés, estilo en el que elaboró una muy amplia y original producción, sus obras se encuentran repartidas por diferentes provincias españolas e Islas Canarias (45).

Las conservadas en Málaga con su punzón de autor se reducen tan solo a tres cálices, uno de ellos ya conocido (46), y sin marca alguna pero suya por referencias documentales, es la espléndida cruz procesional de la Catedral malagueña que junto con otras diecisiete obras, hoy desgraciadamente perdidas, realizó entre 1778 y 1779.

Los cálices que presentamos nosotros son muy semejantes en estructura y decoración. Los dos (figs. 2bis y 3bis) tienen el mismo nudo en forma de pera invertida con un estrangulamiento en su parte central y las mismas estrías helicoidales recorriéndolos desde el basamento hasta la subcopa, espacios que, o van ocupados por una delicada ornamentación de flores en color distinto al de la pieza (Santiago, Antequera) o lisos (S. Juan, Málaga).

El de Antequera lleva, además de su marca -CAS/tRO- (nº 131,0. J.), la personal del fiel contraste Bartolomé de Gálvez Aranda -./..ANDA- y la variante de localidad utilizada, según Cruz Valdovinos, por éste entre los años 1759 y 1765 (47), lo que fecha la pieza

con bastante precisión (fig. 8). En el otro cáliz (fig. 9), su punzón de autor, CAS/TRO (nº 133, O.J.), aparece junto al también suyo de contraste, constituido por una flor de lis sobre su apellido en una sola línea (nº 132, O.J.). Aunque Damián de Castro nunca llegó a ser titular de la contrastía, sí la ejerció como suplente desde 1772 hasta 1793, año de su muerte, período en el que también se le permitió contrastar sus propias obras a pesar de que ello estuviese prohibido por las ordenanzas (48). La marca CAS/TRO es, como ya adelantó Ortiz Juárez en el I Congreso de Historia de Andalucía, diferente a la de la pieza anterior (49); esta nueva modalidad la empleó con toda probabilidad desde 1782 hasta 1793, entre cuyos años ha de datarse este cáliz.

Pero el grupo más importante de obras realizadas por Castro para Málaga fueron los dos encargos que en 1778 y 1779 le hizo el cabildo de la Catedral a través de su canónigo magistral, don Antonio Guerrero (50). El primero constó de seis candeleros y una cruz de altar con el Cristo de plata dorada, y ascendió a 47.590 reales de vellón. A los pocos meses de recibidas estas piezas de altar, estaba haciendo las siguientes de procesión: cuatro ciriales, seis centros con siete figuras de santos en plata dorada cada uno y una cruz procesional. Este segundo encargo costó 64.066 reales y 14 maravedis.

La cruz procesional (fig. 4bis), única pieza conservada y conocida de todo el conjunto (51), resulta una obra desconcertante dentro de la producción de Castro. Su estructura, de brazos rectos y medallones cuadrilobulados con relieves de los apóstoles, y manzana en forma de templete cuadrangular con hornacinas y figuras, es diferente al tipo normal de cruz rococó cordobesa del último tercio del XVIII difundido por Castro y de la que es un buen ejemplo la cruz de altar del Museo Municipal de Antequera, obra de algún Santacruz -padre o hijo-, y a la que nos referimos más adelante (fig. 6bis).

El carácter lineal de la de Málaga es contraria al esquema de curvas y contracurvas que domina en otras suyas y su aspecto arquitectónico, diferente a sus diseños más movidos y ondulados. Sólo el movimiento de las molduras del templete -la parte menos arcaizante-aligera esta impresión arquitectónica. El esquema general de la obra recuerda más a las grandes cruces procesionales gótico-renacentistas que a las rococó y, dentro de su siglo, a algunas sevillanas de mediados del XVIII (52).

Una concepción tan alejada de sus modelos habituales hubo de responder, sin duda alguna, a deseos expresos de sus clientes y no a una intención consciente del artífice.

La decoración por el contrario es plenamente rococó a base de conchas y tornapuntas de rocalla. Mención especial merecen las figuras del templete, de un esmeradísimo modelado. Las situadas en las hornacinas corresponden, según la inscripción que cada apostol lleva grabado a sus pies, a S. Matías, S. Lucas, Sto. Tomás y S. Juan (53). Sobre la cubierta del templete hay ángeles pasionarios, muy cuidados en su fundición. La figura de Cristo, muy esbelto y de correctísima anatomía, es de una gran elegancia y serenidad; su composición responde a un modelo del siglo XVI derivado del italiano Guglielmo della Porta o de Pompeo Leoni (54) y es semejante a la del Cristo de su cruz de altar del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid (55).

El peso de la cruz fue de 381 onzas y 11 adarmes, y su hechura, a quince reales la onza, ascendió a 5.725 reales y 10 maravedís.

Otra obra con su punzón de autor (fig. 10) en la segunda modalidad reseñada anteriormente, CAS/TRO, son las andas de la Virgen de los Remedios, del Museo Municipal de Antequera (fig. 5bis), contratada entre 1800 y 1804 por Mateo Martínez Moreno como se deduce de

su punzón personal -18../MARTINEZ- (n° 196, O.J.) y del suyo de localidad (26). Como en esa fecha Damián de Castro ya había fallecido, hay que suponer que las andas sean obra de su taller, regentado en - entonces, probablemente, por alguno de sus hijos, quizá por Juan, aprobado en 1779.

La parte correspondiente al siglo XIX son las ocho columnas con su decoración de paños, los basamentos con guirnalda y las cuatro repisas de los ángulos con ángeles en madera policromada, del mismo momento, del escultor antequerano Miguel Márquez García. El resto del templete -arcos, crestería neogótica, cúpula y figuras de la Fé- fue reformado en 1922 (57) por el también cordobés Manuel Moya -M/MOYA-. Los otros punzones son: L900 -ley novecientas milésimas-, M. MERINO -Manuel Merino, fiel contraste- (n° 306, O.J.), y el de localidad de este marcador (n° 60, O.J.).

El prestigio que alcanzó la platería cordobesa rococó no se debió solo a la notoriedad artística de Damián de Castro, sino al trabajo creativo y original de un destacado grupo de artífices. A su misma altura estuvieron Antonio J. Santacruz (m. 1793), su hijo Antonio Rafael, Antonio Ruiz el Viejo, Manuel Repiso, Bernabé García, hijo del gran platero Bernabé García de los Reyes, Cristobal Sánchez Soto..., todos con obras en Málaga.

Con el punzón (fig. 11) de Antonio J. Santacruz -.S./CRV.- (n° 228, O.J.) correspondiente a 1773 se conserva en el convento de las Clarisas, de Velez-Málaga, un cáliz dorado (27'5 x 15 x 8 cms.), de nudo triangular con espejos ovales en sus caras enmarcados por tornapuntas y cabezas de ángeles, y subcopa y basamente con la iconografía simbólica de la Pasión y Eucaristía. Con parecida estructura, muy de moda entre los plateros cordobeses, existen, también en Velez, otros cuatro realizados por su hijo, pero de hacia 1791.

Acompañan al punzón de Antonio J. Santacruz el personal del fiel contraste Juan de Duque y Leiva -73/LEIV.- y el de localidad utilizado por él en ese año (nº 35, O.J.).

Del mismo platero o de su hijo Antonio Rafael, aprobado en 1772 es una sacra (58) de plata blanca (66x36 cms.) con las palabras de la Consagración grabadas en una gran cartela central enmarcada por tornapuntas y rodeada por motivos muy relevados de rocalla, flores y vegetales. El punzón de autor (fig. 12), .S./CRZ/pequeña flor de lis (nº 231, O.J.), se ha supuesto que perteneció a Antonio Santacruz el Viejo, pero la coincidencia en el tiempo de este punzón con otro que se le atribuye, lleva a pensar que fuera de su hijo, aunque cabe la posibilidad de que su padre lo utilizara durante un corto período aún sin delimitar. Con él van el del fiel contraste Mateo Martínez Moreno correspondiente a 1784 -84/MARTZ- (186, O.J.) y el suyo de lo calidad compuesto por un círculo con león rampante hacia la izquierda y la cabeza vuelta hacia la derecha.

Los mismos problemas de atribución presenta la cruz de altar que se guarda en el Museo Municipal de Antequera (fig. 6bis), una de las piezas más singulares de la orfebrería cordobesa rococó en Málaga (59). Su diseño, de brazos contorneados por molduras onduladas, responde al tipo de cruz más generalizado en Córdoba durante los años de vigencia de este estilo, y que comentábamos al referirnos a la de Castro que está en la Catedral de nuestra ciudad. Esta del Museo (altura 87 cms.) va sobre un alto pie de base triangular apoyado en garras de animal y perfil formado por dobles volutas. Sus frentes se decoran con una cartela oval de gran realce cruzada de estrías y rodeada de rocalla y tornapuntas. Un nudo periforme sirve de transición a la cruz ornamentada con espejos ovales y rocalla. Toda la pieza es de plata en su color, excepto la figura de Cristo que es de plata dorada.

La marca de autor es la comentada en la obra anterior (fig. 13) y la personal del contraste, la correspondiente a Castro (flor de lis/CASTRO) que aparece junto a la suya de localidad (n° 40, O.J.). La cruz debió realizarse por lo tanto entre 1772 y 1793.

Obra también de excepcional calidad es un copón (fig. 7bis) de plata dorada (42'5x18x14 cms.) realizado por Antonio Ruiz el Viejo, probablemente en 1769, sin duda una de sus mejores obras (60). De la estructura de la pieza lo más representativo del estilo rococó es su astil con nudo de sección triangular y peana con ancha pestaña curvilínea. Pero lo que la convierte en una obra de primera categoría es su rica ornamentación y variada iconografía a base de cabezas repujadas y fundidas, y figuras exentas de ángeles con los animales simbólicos de la Eucaristía, y medallones enmarcados por tornapuntas y rocallas con relieves, muy minuciosos y elaborados, de los Evangelistas, de la Pasión -Cena, Flagelación y Oración del Huerto- y del Antiguo Testamento -Abrahám, Moisés e Isaac-, de la tapa, caja, nudo y basamento, integrados en un conjunto de gran belleza.

Su marca, .A./Ruiz (n° 218, O.J.), es la empleada por este platero durante el período 1767-1783, según Cruz Valdovinos que ha determinado los cuatro variances que utilizó (61). Junto a aquella se encuentran la personal del fiel Bartolomé Gálvez Aranda referente, con toda probabilidad a 1769 -../..ANDA- (62) y la de localidad que está frustra.

De Antonio Ruiz, pero de hacia 1787-88, son también un atril y dos cubiertas de misal idénticas, en los que junto a las tornapuntas y rocalla tardía aparecen flores, frutos y algún otro motivo neoclásicos. Los tres van centrados por el emblema de la orden Hospitalaria de San Juan de Dios a cuya iglesia pertenecen, aunque actualmente se encuentren depositados en el Museo Municipal de Antequera. Los punzones en las tres son: A/RVIZ, en su tercera modalidad (n° 219, O.J.), la del contraste Mateo Martínez Moreno de 1787-88 -MARTI

NEZ/87- (n° 189, O.J.) y la suya de localidad ya reseñada y comentada en piezas anteriores.

Plenamente rococó son las ocho obras, dos atriles y seis blandones, de la iglesia parroquial de Teba, que atribuímos a Bernabé García Aguilar, examinado el 13 de abril de 1755. Los atriles (fig. 8bis) son de plata blanca (37'5x30) y presentan perfiles ondulados y abundante decoración de rocalla, tornapuntas en distintas formas y algunas flores en torno a un medallón central. Parecidos motivos, aunque menos relevados y en menor proporción, llevan los blandones (altura 49 cms.), con estructura de peana triangular sobre garras, astil con nudo periforme y plato doblemente moldurado. Todas las piezas llevan el mismo punzón de autor -GARZiA-, que Ortiz Juárez cree de Bernabé García (n° 152), lo que es probable dada la categoría, de dibujo y repujado, de las obras. Los atriles (fig. 15) van punzonados por Juan de Luque Leiva con la suya personal y de localidad de 1774 -74/LEIVA (unidas la V y la A)- y variante de localidad n° 36 de Ortiz Juárez, y los blandones (fig. 16) por Damián de Castro pero utilizando, en lugar de su marca de localidad, la del fiel contraste anterior correspondiente a 1773, hecho poco frecuente y que Ortiz Juárez atribuye a una posible ausencia del titular de la contrastía (63).

De Manuel Repiso (m. 1822), aprobado en 1768, hemos reunido dos obras: una bandeja circular (dm. 32 cms.) con rocalla repujada en torno a un medallón central formado por tornapuntas (S. Juan, Málaga) y un cáliz (25x14'5x8) desornamentado, de basamento elevado y nudo periforme (S. Sebastián, Antequera). Son piezas sencillas, sin grandes pretensiones pero correctas, que incluimos por llevar su punzón en las dos modalidades que utilizó, muy interesante sobre todo la marca (fig. 17) de la bandeja, pues aclara definitivamente que la marca REPIS/O (n° 210, O.J.) es de este artífice, lo que no se sabía con exactitud. Al ir junto a la del fiel contraste Bartolomé Gálvez

Aranda de 1771 '71/ARANDA- (n° 111, O.J.), anula la posibilidad de que fuera de Francisco Repiso ya que éste se examinó en 1773, dos años después de la fecha de la bandeja (64). La de localidad es la propia de este contraste en la fecha indicada (n° 33, O.J.). Su otro punzón, M/REPISO (n°. 212, O.J.), está en el cáliz acompañado de la personal de los años 1789-90 (n° 190, O.J.) y de localidad de Mateo Martínez Moreno.

De esta última fecha y con los mismos punzones de contrastía, es también la corona (fig. 9bis) de plata blanca (14x32 cms.) de la Virgen de los Afligidos de la iglesia de S. Pedro de Antequera, obra de Francisco Repiso -F/REPISO- (n° 211, O.J.). De tipo "imperial", al terna en la crestería medallones lisos acorazonados formados por tor napuntas en S y rematados por rocalla, con espejos cóncavos flanquea dos por rocalla, flores y tornapuntas en C. La aureola es de treinta y seis rayos terminados alternativamente por una estrella o una flor.

Muy parecida (15x36 cms.) pero con motivos neoclásicos y alguna rocalla decadente, es la de la Virgen de la Valvanera (La Trinidad, Antequera), de la primera década del siglo XIX, con la marca de Manuel Aguilar -M./AGUILAR (n° 245, O.J.) y sin punzones de contrastía.

De hacia 1775 deben ser unas vinajeras, muy simples y sin salvija, decoradas con estrías verticales y rocalla incisa en el cuello, del Museo de Artes Populares, en Málaga. Llevan los punzones SAN/ -CHES (unidas la H y la E) (n° 227, O.J.), ..STR. -Damián de Castro- y el de localidad, apenas legible. Con el mismo punzón de autor (fig. 18), MARTINEZ/89 y el de localidad de este contraste, hay un cáliz (iglesia de Teba) de copa acampanada, astil compuesto por un cuerpo troncocónico, nudo periforme y gollete cilíndrico, y peana elevada. El astil, excepto la forma del nudo, resulta arcaizante para la fecha de la obra -1789-90-, lo que no supone un caso aislado,

pues conocemos alguna otra obra, también cordobesa, con parecidas características (65).

El punzón de autor de las obras comentadas plantea distintas atribuciones. Ortiz Juárez (66) opina, con algunas reservas, que pudiera ser el de Juan Sánchez Soto, aprobado en 1756, mientras que Cruz Valdovinos apunta como posible artífice a Miguel Sánchez de Toro, examinado en 1779, o algún otro miembro de la familia Sánchez de Toro (67). Basa su hipótesis en la serie de motivos que adornan un par de candeleros de 1793, plenamente neoclásicos, más propios, según él, de haber sido incorporados por un artífice joven que por Juan Sánchez Soto,, educado en el estilo rococó.

Ambas atribuciones parecen razonables, aunque a la vista de estas piezas de Málaga -una con detalles del estilo de Damián de Castro y otra con elementos arcaizantes-, creemos más lógico pensar en un artífice rococó, Juan Sánchez Soto, que adopta, en sus últimos años, el nuevo estilo.

De los años 1789-90 son también unas vinajeras de plata dorada del convento de Sta. Clara (Velez-Málaga) con los punzones (fig. 19) S.^{TA}/† (pequeña cruz patada), del artífice Antonio Rafael Santacruz, aprobado en 1772, MARTINEZ/89 y el de éste de localidad. Los dos recipientes tienen forma de jarra con tapadera abatible y asa de S simulando una serpiente. La ornamentación es a base de estrías verticales poco profundas, un medallón central con marco de hojitas con la vid y el pez, flores y quirnaldas neoclásicas. Van sobre una bandeja oval de perfil curvilíneo formado por tornapuntas asimétricas con adorno de flores en las uniones y quirnaldas en la orilla.

La marca del artífice no ha sido, que sepamos, interpretada correctamente por ningún investigador. Ortiz Juarez (68) no apreció el punto tras la S, la T ni el menor tamaño de las dos últimas letras,

esto último tampoco lo distinguieron Cruz Valdovinos y García Lopez (69).

Del mismo artífice son cuatro cálices con decoración neoclásica (S. Juan y convento de Sta. Clara, Velez-Málaga) y un copón de plata blanca totalmente desornamentado (iglesia de Teba), de los años 1791-92 según la cronológica del marcador Martínez Moreno, cuyo punzón -MARTINEZ/91- (nº 191, O.J.) y el de localidad llevan todas las piezas.

Los cálices presentan un diseño repetido con frecuencia por su padre, Antonio José Santacruz, y por otros plateros cordobeses del último cuarto de siglo. Son de copa acampanada y subcopa bulbosa con resaltados medallones circulares en los que se representan, más frecuentemente, símbolos de la Pasión entre racimos de uvas -en uno hay también querubines-; el astil es de nudo triangular con espejos, por lo general lisos -aunque alguno lleva atributos de la Pasión-, en cada una de sus caras, flanqueados por dobles cabezas de ángeles y uvas. El basamento se compone de un cuerpo abombado con leves estrías verticales y de un borde ondulado y moldurado. La parte convexa del pie se decora de forma parecida a la subcopa, con medallones circulares, más pronunciados aún que en aquél lugar, rodeados de guirnaldas que se alternan con cabezas de ángeles y racimos de uvas. En el interior de estos medallones aparecen, en relieve, las figuras del Cordero, el león de Judá y el Ave Fenix o el Pelicano.

De otros plateros de menor categoría o peor conocidos, existen también obras en iglesias y conventos de la provincia. Así, por ejemplo, de Manuel Azcona, aprobado el 8 de marzo de 1789, hay en las iglesias de S. Juan y de Santiago, de Málaga y Antequera respectivamente, un grupo de obras de discreta calidad. De S. Juan es una jarra (28x9'5) de plata blanca, mitad inferior de forma panzuda con ho

jas lanceoladas y asa de tornapunta vegetal. La bandeja (38'5x27) es de borde ondulado y lisa. Sus marcas son: AS/CONA (n° 118, O.J.), 97/MARTINEZ (n° 194, O.J.) y la de localidad de este contraste. De 1799 -99/MARTI...- son unas vinajeras (Santiago) decoradas con pequeños gallones verticales y las iniciales del agua y del vino sobre las tapas. El punzón de autor (fig. 20) de esta obra -ASCONA (la N invertida)- también aparece en un cáliz (25'5x14x8 cms.) sin ornamentar y de nudo periforme (S. Juan, Málaga), al lado de la personal, y de la de localidad del contraste Martinez Moreno: 1800/MARTINEZ (n° 196, O.J.), de lo que deducimos que Manuel Azcona utilizó la primera marca hasta 1798-99, para cambiar en ese último año a la segunda, que emplearía, por lo que conocemos, entre 1799 y 1804.

Con la posible marca de Manuel Pinedo Antolínez -ANTOLINEZ- (n° 106, O.J.), hemos encontrado una corona (22x11'5 cms.) de tipo "imperial" con rocalla, perteneciente al Niño que acompaña a la Virgen de la Piedad (iglesia del Carmen, Antequera). La contrastó Martinez -93/ .ARTNEZ (soldadas la N y la E)- (n° 192, O.J.). De este contraste no se han publicado marcas de los años 1794-5 (70) por lo que es posible que utilizara para estos dos años la de 1793, lo que explicaría que una obra de Pinedo Antolínez, aprobado en 1795, lleve punzón de contrastía con cronológica de 1793. De 1800-04 es un cáliz (24'5x13x7'5) sin decoración de la iglesia parroquial de Casabermeja. Sus marcas son: ANTO... , ...O/....INE. -1800/MARTINEZ- y la de localidad que está frustra.

3. OBRAS DEL SIGLO XIX

Conforme avanza el siglo, decae la producción y calidad de este centro de platería. Se reduce el número de piezas con punzón de localidad de la ciudad de Córdoba y, por el contrario, se aprecia un considerable aumento de las procedentes de talleres madrileños. Ilustra con bastante claridad lo que decimos el que tan sólo hayamos conse -

guido reunir de todo el siglo diez obras, alguna, no obstante, de gran interés.

En cuanto a los estilos, el neoclacisismo perdurará hasta muy tarde, coexistiendo, a partir de la mitad de siglo, con un retorno a los estilos históricos: neogótico, neobarroco...

Destacamos una jarra y bandeja (iglesia de los Mártires, Málaga) de Antonio Castejón Gómez (m. 1905) -A/CASTEJON- (nº 253, O.J.), de 1859-60, contrastadas por Cristobal José León con su marca personal, 59/C.LEON, y de localidad (nº 52, de O.J.). La jarra está decorada en su parte central con palmas y flores, y el borde de la bandeja con tornapuntas de rocalla (71).

De un gran barroquismo resulta un cáliz (26x13'5x8) de la iglesia de S. Pedro (Antequera), de nudo de forma ~~acampanada~~; la ornamentación es a base de tornapuntas bajo relevadas hojas de acanto, boto nes, palmas, vegetales y pseudorocalla (fig. 10bis). Sus marcas son: LI.. -Juan Heller- (nº 277, O.J.), 72/MARTOS -Rafael de Martos- (nº 297, O.J.) y variante de localidad nº 53 de Ortiz Juárez.

De Carlos Perez de Luque -./PEREZ- (nº 311, O.J.), presidente del Colegio de Plateros en 1906, es un ostensorio (52x27 cms.) de estructura y decoración neogótica (Museo Municipal de Antequera), contrastado por Antonio Merino en 1883 -83/..MERINO- (nº 301, O.J.); la marca de localidad se corresponde con la nº 54 de Ortiz Juárez.

Unas vinajeras y bandeja de la Catedral completamente lisas, re cipientes ovales y asas en forma de bastón, presentan marcas distintas: las vinajeras, las de Francisco de Paula Martos -../MARTOS-, del marcador Cristobal Pesquero con cronológica 1832 - 1832/PESQUERO- (nº 314, O.J.) y la de localidad utilizada por este contraste en ese año y quizá también en 1833-34 (nº 48, O.J.). La bandeja, en cambio,

lleva el punzón de Juan Gonzalez -J/Gonza... (con letra inglesa)- (fig. 21), la marca personal de Cristobal León -55/C.LEON-, nombrado en 1855 para ocupar una plaza de segundo contraste, correspondiente, posiblemente, al período 1855-59 y la suya de localidad semejante a la que Cruz Valdovinos y García Lopez publicaron en su obra sobre la platería religiosa en Ubeda y Baeza (72).

La última obra que vamos a reseñar es un portaviático de plata dorada en forma de águila bicéfala, de la iglesia del Sagrario, en Málaga. Es obra de Rafael León Terga, cuya marca, R L/TERGA, no reproduce Ortiz Juárez. Está junto a la de Antonio Merino -...A./MERINO-, titular de la contrastía desde 1881 hasta 1913 en que muere, y a la de localidad n° 55 de Ortiz Juárez.

NOTAS

- (*) El presente trabajo es una ampliación de la comunicación que bajo el título "Orfebrería barroca cordobesa en Málaga" presentó el autor al III Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Sevilla, los días 8 al 12 de octubre de 1980.
1. SANZ SERRANO, M^a J.: La orfebrería sevillana del Barroco, Diputación Provincial, Sevilla 1976. HEREDIA MORENO, M. del C.: La orfebrería en la provincia de Huelva, Diputación Provincial, Huelva 1982.
 2. La bibliografía sobre aspectos parciales de la platería cordobesa es abundante; citaremos aquí tan solo los trabajos de ORTIZ JUAREZ, D. que tratan el tema de forma global: Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo. Diputación Provincial, Córdoba 1973 y Punzones de platería cordobesa. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba 1980. Este último libro contiene una amplia bibliografía sobre este centro de platería.
 3. TEMBOURY ALVAREZ, J.: La orfebrería religiosa en Málaga. Excmo. Ayuntamiento, Málaga 1948.
 4. LLORDEN, P. Andrés. Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños de los siglos XVI y XVII. Excmo. Ayuntamiento, Málaga 1947. "Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña. Notas y documentos para un estudio histórico-artístico", separata de La ciudad de Dios. Real Monasterio de El Escorial (1954), pp. 5-56. "Noticias históricas de los maestros plateros antequeranos. Siglos XVI y XVII", Jabega, 7, Málaga (1974), pp. 81-86. "Noticias históricas de los maestros plateros antequeranos. Siglos XVIII y XIX", Jabega 8, (1974), pp. 81-92. "La custodia y andas de Antequera", Jabega, 22, (1978), pp. 49-54.
 5. MARTIN, F.A. "Breves notas sobre la platería en Andalucía Oriental". Ponencia leída en el III C.E.H.A.; Sevilla (1980) Texto mecanografiado. MARTIN, F.A. y MARTINEZ, C.G. El arte de la platería en S. Juan de Dios de Granada, Diputación Provincial, Granada 1981.
 6. CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCIA LOPEZ, J.M^a.: Platería religiosa en Ubeda y Baeza, Diputación Provincial, Jaén 1979.
 7. SANZ SERRANO, M.J.: Ob. cit., I, pp. 26-30. "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla", Actas del I Congreso de Historia de Andalucía: Andalucía Moderna (s. XVIII), t. II, Córdoba (1976), p. 275.
 8. SANCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. Orfebrería del Museo de Málaga, Ministerio de Cultura, Madrid (1980), p. 35. "Aportaciones al estudio de la platería manierista malagueña: el platero Salvador Noriega", Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro, 1-2, Málaga (1981), pp. 171-178.
 9. GARCIA-BAQUERO, A.: "El impacto americano", Historia de Andalucía, t. IV, Cupsa Edit. y Edit. Planeta, Barcelona 1980, p. 339.
 10. SANZ SERRANO, M^a J.: La orfebrería sevillana... cit., t. I, p. 19.
 11. SANZ SERRANO, M^a J.: "Orfebrería cordobesa..." cit., p. 278.
 12. El único conjunto importante de orfebrería sevillana que se conserva en la actualidad en la provincia de Málaga es el de la iglesia parroquial de Teba, pueblo que hasta 1833 perteneció a la diócesis de Sevilla. Destaca de todo el conjunto una espléndida cruz parroquial de plata dorada con figuras y ornamentación del Bajo Renacimiento. Aunque no lleva punzones, es obra de indudable factura sevillana.
 13. Sobre la difusión de la platería cordobesa roció por Andalucía y otras zonas

- del país es amplia la bibliografía; remitimos a los trabajos ya citados y a CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de platería, Ministerio de Cultura, Madrid 1982. MARTIN, F.A. "Piezas de la platería cordobesa en la Catedral de Cuenca", Iberjoya, 6 (1982), pp. 78-81.
14. BRASAS EGIDO, J.C. "Aportaciones a la historia de la platería barroca española" Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XL-XLI, Valladolid (1975), p. 432.
 15. Archivo Municipal de Málaga (en adelante A.M.M.). Catastro de la Ensenada. "Copia de las Respuestas Generales... de la ciudad de Málaga", t. 118, II, f. 516 y ss.
 16. MARTIN, F.A. "Breves notas sobre la platería..." cit., p. 7.
 17. SANZ SERRANO, M^a J. "Orfebrería cordobesa..." cit., p. 276.
 18. Archivo del Colegio de Plateros de Antequera (en adelante A.C.P.A.), actualmente depositado en el domicilio de Dn. J.A. Muñoz Rojas. Cuaderno 5. Una copia de la Real Orden aparece también inserta en un libro con las Ordenanzas del Colegio de Plateros de Málaga, de 1733. Archivo Temboury (en adelante A.T.), Biblioteca de la Diputación Provincial de Málaga.
 19. SANZ SERRANO, M^a J. "Orfebrería cordobesa..." cit., p. 276.
 20. Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 3071, fs. 103-104, de fecha 8 de marzo de 1775. Citado por Temboury, ob. cit., p. 215.
 21. Una relación de la bibliografía sobre la Fábrica, en MARTIN, F.A. "La platería de Martínez al servicio de la Real Casa. Piezas en el Palacio Real de Madrid (I), Reales Sitios, 66 (1980), pp. 11-16 e *Ibidem* (II) (1981), 67 (1981), pp. 11-16.
 22. SANZ SERRANO, M^a J. La orfebrería sevillana... cit., I, p. 30.
 23. Plateros cordobeses documentados en Málaga: Gonzalo de Córdoba (1544), Juan Delgado (1604), Tomé Rodríguez Mellado (1614-1615), Diego Bonilla (1617-1633), Juan de Lara (1621-1657), Juan de las Casas (1626-1631), Juan de León (1647-1688), Antonio Arjona Villavicencio (1679), Pedro de la Peña (1688), Cristóbal de Najera (1689-1694)
Crf. Llorden, P.A. Ensayo histórico-documental...cit.
Plateros cordobeses documentados en Antequera: por conversaciones con el citado investigador, que lleva trabajando algunos años en el Archivo de Protocolos de esta ciudad, sabemos que la nómina de plateros cordobeses y las relaciones comerciales entre estos y los de Antequera es importante desde 1575 en que aparece vecindado Juan Gomez.
 24. A.T. Ordenanzas de los plateros de Málaga, 1733.
"REAL CEDULA, CON LAS ORDENANZAS, QUE SU MAGESTAD, (que Dios guarde) Y SU REAL JUNTA GENERAL DE COMERCIO, Y DE MONEDA, DA A LA CONGREGACION, COLEGIO, ARTE DE PLATEROS DE LA CIUDAD, PARTIDO, Y OBISPADO DE MALAGA, PARA SU BUEN REGIMEN Y GOBIERNO. Dado en S. Ildefonso a veinte y quatro de agosto de mil setecientos y treinta y tres".
 25. Cap. XXVI. "Ordeno, que si algún Platero, que no sea natural de mis Dominios, que llegare a la Ciudad de Málaga, quisiere exercer este Arte, tenga obligada... de presentarse ante los vedores, examinarse... y por dicho examen y facultad de abrir tienda... ha de pagar triplicado, que los naturales de la Ciudad, y Obispado...".
 26. NIPHO Y CACIGAL, J. Descripción General de España, Madrid 1771, t. IV, p. 50.
 27. Archivo Histórico Municipal de Antequera (en adelante A.H.M.A.). Col. Actas Capitulares, cabildo 17 de septiembre de 1794, s.f.

28. A.C.P.A. Libro 5. "Libro para las copias de Memoriales, cartas de exámenes de los incorporados y otros asientos particulares del Colegio de Artífices de Plateros titulado del Sr. San Eloy de esta ciudad", y Libro 9, "Libro para los asientos de oficiales, y aprendices del Colegio de Sr. San Eloy de Artífices Plateros de esta ciudad...".
29. No consta en ningún documento. Posiblemente lo realizara antes de 1784, pues tampoco consta en ORTIZ JUAREZ, D. "Libro segundo de Aprobaciones e incorporaciones de Artífices Plateros de esta ciudad de Córdoba. Año de 1784", Boletín de la Real Academia de Córdoba, 95, (1975).
30. A.H.M.A. Col. Actas Capitulares, leg. 55, s.f. Cabildo de 13 de marzo de 1786
31. TEMBOURY, J. Ob. cit., p. 76-79.
32. Las fechas de aprobaciones de los plateros y los años en el cargo de los fieles contrastes citados en el texto, están tomados de ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit.
33. OMAN, Charles. The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665, Londres 1968, p. 14-15.
34. TEMBOURY, J., en Ob. cit. los fecha en 1615; p. 177. Reproduce también su punzón pero lo atribuye, con reservas, a Bartolomé Herrera. ROMERO BENITEZ, J. Guía artística de Antequera, Antequera 1981, p. 47. Este investigador fue el primero que los atribuyó a J.B. de Herrera.
35. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit., n° 94, p. 82.
36. A.H.M.A. Archivo de la Iglesia Colegial de Antequera. Libro capitular V, fs. 4 y 97.
37. TEMBOURY lo incluye en su ob. cit., p. 159. Reproduce incorrectamente sus punzones y lo fecha hacia 1580.
38. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería...cit., n° 23, p. 45. En adelante y para no alargar innecesariamente el contenido de estas notas, lo citaremos en el propio texto: (n° 23, O.J.).
39. ORTIZ JUAREZ, D. "El libro de registro de Hermanos y actas de visitas de la Congregación de San Eloy", B.R.A.C., 93, (1973), p. 78.
40. De las cuarenta obras que tenemos catalogadas de este siglo, seis pertenecen al segundo tercio del XVIII y treinta y seis al período 1765-1800.
41. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería...cit., n° 226, p. 134.
42. Ibidem, n° 239, p. 139.
43. Ibidem, n° 242, p. 140.
44. Ibidem, n° 147, p. 109.
45. Para una bibliografía sobre Damián de Castro, ver: ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit., p. 105, nota, 62. También puede consultarse, SANZ SERRANO, M^a J. "Orfebrería cordobesa...", cit., pp. 280-288, y BRASAS EGIDO, J.C. Ob. cit.
46. TEMBOURY, J. Ob. cit., n° 163, p. 265.
47. CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico... cit., p. 158.
48. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería...cit., p. 102.
49. ORTIZ JUAREZ, D. "Punzones de orfebrería cordobesa", Actas del I Congreso de

- Historia de Andalucía: Andalucía Moderna (s. XVIII), t. II, Córdoba (1978), p. 147.
50. Archivo Histórico Catedral de Málaga. Caja 36, leg. 124, fs. 148 y leg. 125, fs. 1, 3v, 38, 96, 104v y 105.
 51. TEMBOURY, J. ob. cit. p. 288-89.
Las medidas de la cruz son: 52x45 cms. los brazos y 2'30 de altura total.
 52. SANZ SERRANO, M^a J. Orfebrería sevillana... cit., t. I, p. 292-3, fig. 138.
 53. Una reforma moderna los cambió de lugar, trastocó sus atributos y colocó la figura de Cristo en el reverso.
 54. CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico Nacional... cit., p. 104, fig. 60.
 55. BRASAS EGIDO, J.C. La plata vallisoletana y su difusión, Valladolid, 1980, p. 284, fig. 423.
 56. N^o 41 de O.J. CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico... cit., reproduce uno igual al que reseña Ortiz Juárez pero con fondo granulado como el que nosotros presentamos, que no sabemos si en realidad constituye una variante del de Ortiz o es producto de la impresión.
 57. En el basamento lleva la siguiente inscripción en una chapa de plata: "Estas Andas se hicieron (menos las columnas) el año de 1922, 4^o Centenario de la Aparición de la Virgen, por el artífice cordobés Manuel de Moya, costeadas por sus devotos. Siendo Esclavo Mayor Luis Moreno y F. de Rodas".
 58. TEMBOURY, J. Ob. cit., n^o 221, p. 293. El punzón de autor no coincide con el que reproducimos nosotros.
 59. TEMBOURY, J. Ob. cit., n^o 179, p. 273. Los punzones correctos son los que nosotros reproducimos.
 60. Actualmente en el Museo Municipal de Antequera. Temboury no reproduce el punzón del contraste y el de autor no coincide con el que él reseña. Ob. cit., n^o 174, p. 269.
 61. CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico Nacional... cit., p. 168, nota 70.
 62. Aunque está frustrado, del casetón superior se advierte un pequeño círculo sobre la A y la N (n^o 109, O.J.), posiblemente el arranque del 6; confundirse con el cero del 70 (n^o 110, O.J.) es imposible porque el punzón de ese año lleva su apellido entre dos barras horizontales que no aparecen en el de 1769.
 63. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit., n^o 35, p. 60.
 64. TEMBOURY, J. Ob. cit., n^o 364, p. 381. Reproduce bien la marca de autor, pero no la del contraste.
 65. CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCIA LOPEZ, J. M^a. Platería religiosa en... cit., p. 73, fig. 74. Es obra de Eulogio Muñoz, de 1797.
 66. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit., n^o 227, p. 135.
 67. CRUZ VALDOVINOS, J.M. Museo Arqueológico Nacional... cit., p. 170-1.
 68. ORTIZ JUAREZ, D. Punzones de platería... cit., n^o 322, p. 137.
 69. CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCIA LOPEZ, J.M^a. Platería religiosa en... cit., p. 150.
 70. Ortiz Juárez reproduce una, muy frustra, que dice pertenecer a 1795 (n^o 193). Valdovinos, en el catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional, lo con

tradice y asegura que en la marca que Ortiz vió 1795, pone en realidad 1799.
Ob. cit., p. 172.

71. TEMBOURY, J. Ob. cit., p. 375.

72. CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCIA LOPEZ, J.M^a. Platería religiosa en... cit.,
p. 128, fig. 199.



Fig. 1.



Fig. 2.

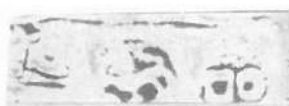


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.





Fig. 1 bis.— Lámpara. Juan Sánchez Izquierdo, H. 1738.
Iglesia parroquial de Casarabonela.



Fig. 2 bis.— Cáliz. Damián de Castro. Iglesia
de Santiago, Antequera.



Fig. 3 bis.— Cáliz. Damián de Castro. Iglesia
de S. Juan, Málaga.

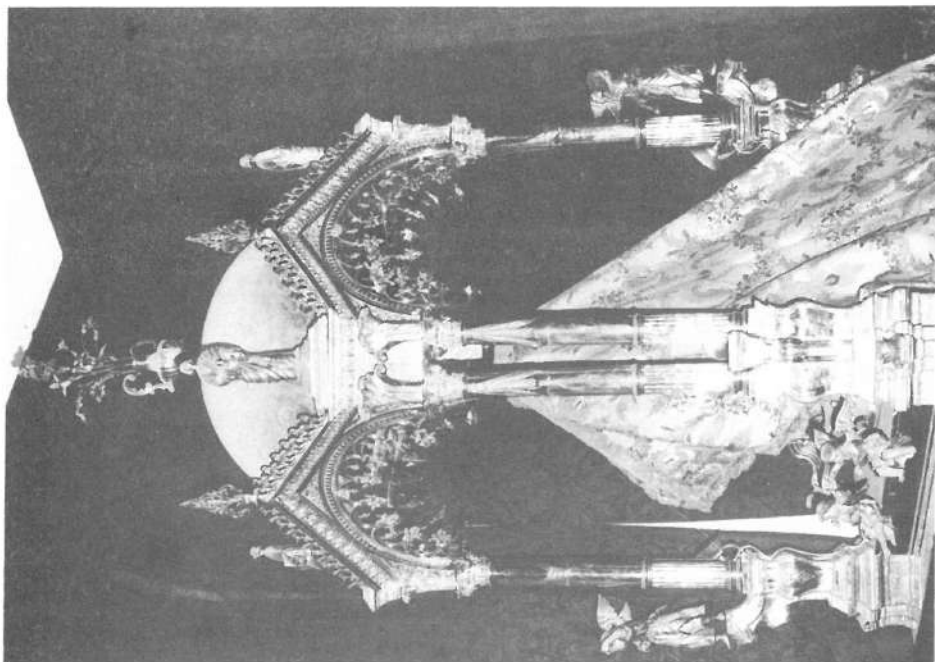


Fig. 5 bis.— Andas de la Virgen de los Remedios. Taller de
Damián de Castro. 1800-04. Museo Municipal de Antequera.

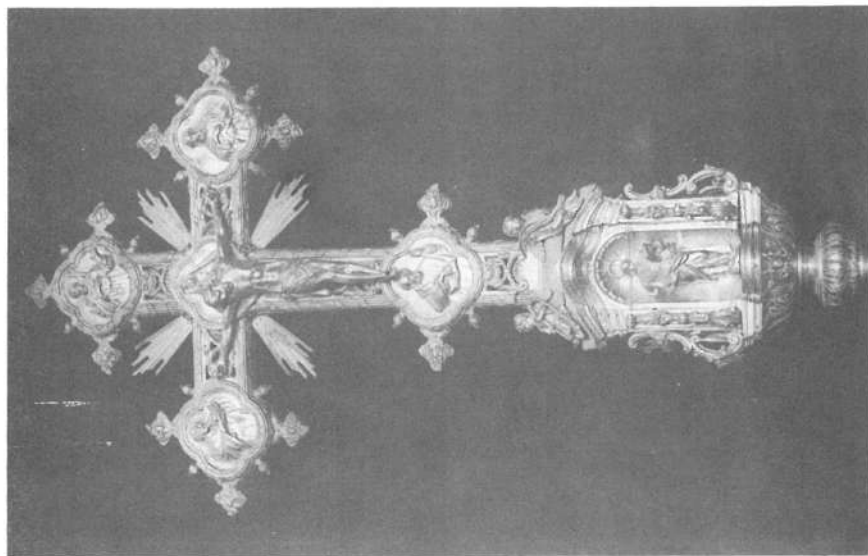


Fig. 4 bis.— Cruz procesional. Damián de Castro.
1799. Catedral de Málaga.

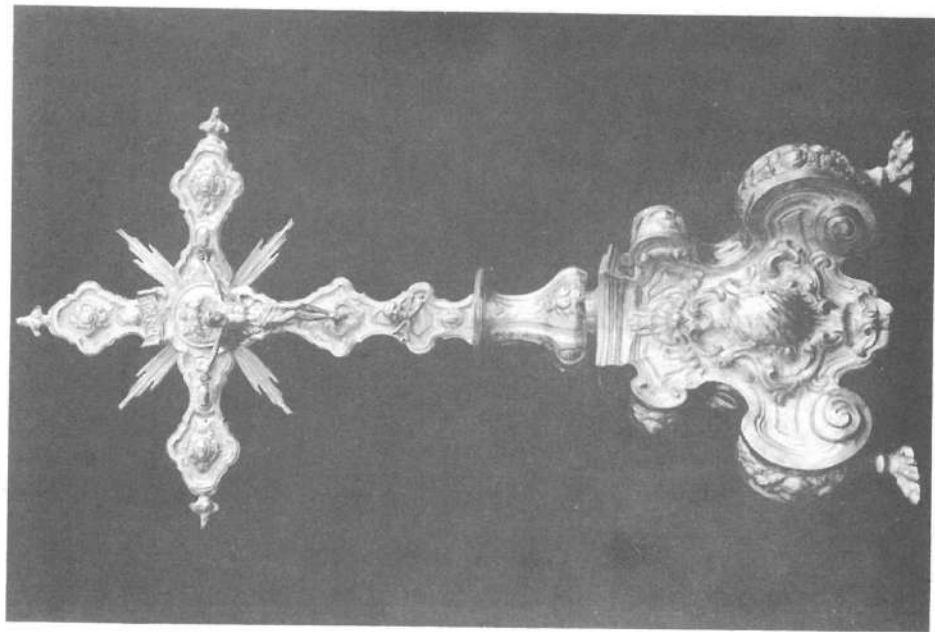


Fig. 6 bis. Cruz de altar, Antonio o Rafael Santacruz.
Museo Municipal de Antequera.

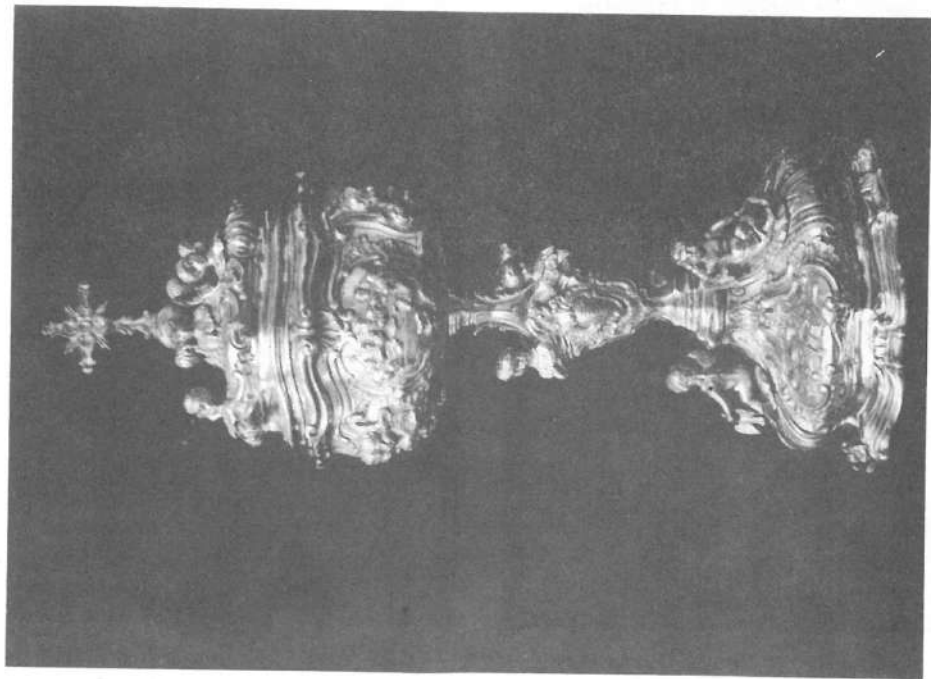


Fig. 7 bis.— Antonio Ruiz el Viejo, H. 1769.
Museo Municipal de Antequera.



Fig. 8 bis.— Atril. Bernabé García. 1774.
Iglesia parroquial de Teba.



Fig. 10 bis.— Cáliz. Juan Heller. 1872.
Iglesia de S. Pedro, Antequera.

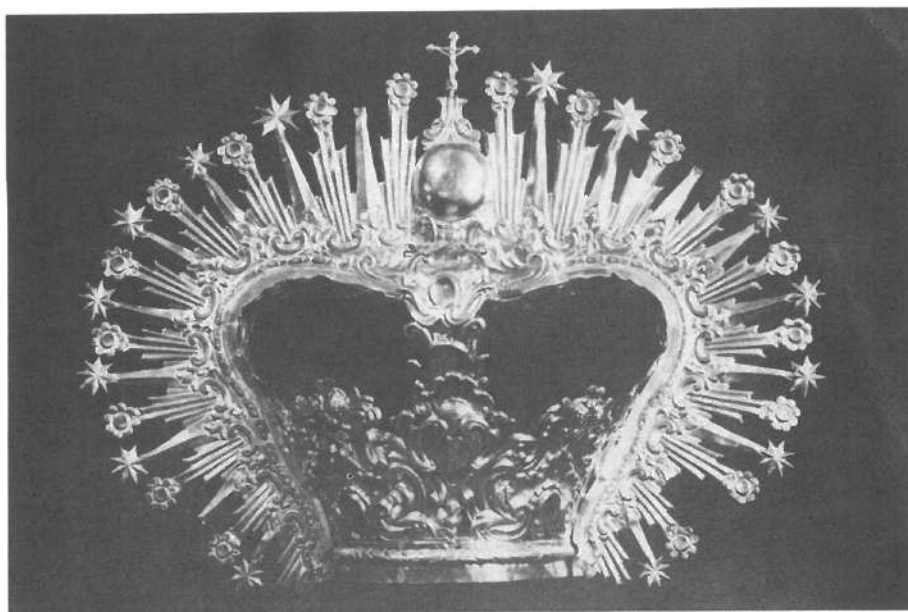


Fig. 9 bis.— Corona. Francisco Repiso. 1789-90. Iglesia de S. Pedro, Antequera.