

LOS GREMIOS, LAS ORDENANZAS, LOS OBRADORES

Rocío Bruquetas Galán

Instituto del Patrimonio Histórico Español

Hasta bien avanzado el siglo XVIII, los oficios que intervenían en la ejecución de un retablo –escultores, entalladores, ensambladores, pintores, doradores– se consideraban oficios o artes mecánicas, es decir, aquellas que se realizaban con las manos y quienes las ejercitaba vivían de la venta de sus productos. Aun cuando a lo largo de estos siglos serán persistentes los intentos por desembarazarse de las cargas fiscales asociadas a su carácter manual, el marco gremial en el que se inscribían les proporcionaba un medio inmejorable para adquirir, gracias a su férreo sistema de aprendizaje, un bagaje de conocimientos técnicos sólidamente cimentados en el saber empírico y en la pura práctica del taller. Fruto de esa sabiduría, transmitida de generación en generación, son la solidez constructiva y las ricas y variadas decoraciones, casi intactas en su pleno cromatismo, que todavía hoy podemos admirar en los retablos cuando tenemos la suerte de encontrarlos sin alterar por la mano del hombre.

Aunque puedan tener orígenes más remotos, el desarrollo de los gremios en Europa se relaciona directamente con el auge que experimenta la actividad económica de las grandes urbes a partir del siglo XIII. La necesidad de defender sus intereses laborales condujo a los diferentes oficios de menestrales y comerciantes a asociarse corporativamente y a dictar sus propios estatutos u ordenanzas de funcionamiento interno. Si bien en los fueros del siglo XIII ya aparecen normas relativas a la organización de los oficios, es a partir de finales del doscientos cuando comenzarán a aparecer las primeras ordenanzas, en especial en aquellas ciudades de mayor actividad mercantil: Barcelona, Zaragoza, Valencia, Pamplona, Burgos, Segovia, Valladolid, Toledo, Sevilla ... El proceso de consolidación de los Concejos como órganos representantes del poder real contribuye en gran medida al desarrollo de los gremios. Los Reyes

Católicos, conscientes de su valor como forma de control de los oficios artesanales y de los comerciantes -sustrato social, al fin y al cabo, fundamental para el sostenimiento de la Hacienda Real-, impulsarán, con su gran actividad legislatora, la promulgación de ordenanzas que regularan el funcionamiento de la vida ciudadana.

En las ordenanzas más antiguas aparece ya la estructura jerárquica característica de los gremios, formada por un Alcalde a la cabeza y unos veedores (en otras zonas Diputados, Cónsules, Prohombres, Mayoriales o Mayordomos). También se configuran en ellas sus funciones ejecutivas de inspección y reglamentación del trabajo y del aprendizaje. Una reglamentación que perseguía el control del intrusismo, el exceso de oferta y la competencia abusiva mediante la imposición de exámenes; que garantizaban la calidad técnica de los trabajos a través de las inspecciones de los veedores (quienes estaban facultados para imponer multas); regulaban también los precios de los productos y, finalmente, imponían medidas para el reparto equitativo en la provisión de materiales. Los gremios cumplían, además, un carácter religioso y asistencial: rendían culto a su santo patrón por medio de la cofradía y proporcionaban sistemas de ayuda a los más desfavorecidos; algunos, incluso, disponían de hospitales propios.

Las ordenanzas regulaban también un sistema de aprendizaje de larga tradición, mediante el cual el aprendiz entraba a aprender el oficio en casa de un maestro a edades muy tempranas (de 12 a 14 años). La estancia se prolongaba, por regla general, entre cuatro y seis años. El acceso se realizaba mediante un contrato notarial o “carta de aprendizaje” por el que el padre o tutor pagaba a cambio de la enseñanza y el maestro se obligaba a hospedar al aprendiz en su casa, a darle comida, bebida, vestido, calzado y a cuidar por su salud. El aprendiz, a su vez, se obligaba a servir fielmente al maestro y a realizar los encargos que le hiciera, siempre y cuando estos fueran lícitos y honestos. A veces eran labores puramente de criados: limpiar el obrador, hacer recados ... y ello propiciaba la existencia de abusos, que los contratos de aprendizaje trataban de evitar con la condición de que el aprendiz no realizara “labores bajas”.

La enseñanza, sin embargo, empezaba siempre por aquellas operaciones más elementales: disponer los materiales, preparar colas, moler pigmentos, fabricar pinceles, cocer aceites, y, en el caso de los escultores, afilar herramientas, desbastar maderas o extraer bloques. Vicente Carducho nos ofrece un buen ejemplo de estas labores básicas en su declaración como testigo en apoyo de Ángelo Nardi ante las reclamaciones de su aprendiz Lorenzo de Aguilera (octubre de 1625):

... los que entran a deprender el arte de pintor no ocupándose en serbir a los maestros ni en otra cosa más que tan solamente en lo que toca al arte de la pintura que es moler las colores y linpiar pinçeles linpiar y asear el obrador y otras ocupaciones tocantes al arte en esta forma deben pagar sessenta ducados cada año y esto por la enseñanza sin que tenga la obligación el maestro dalle casa comida ni otra cosa ...1

O este otro pasaje del escritor Jerónimo Alcalá Yáñez (1624-1626), quien, por boca del protagonista de su novela picaresca "El Donado Hablador", describe así el trabajo del aprendiz de un pintor de Toro:

... Híceme una gran olla de cola para unos lienzos, aparejé los pinceles, molí unos colores, sequé aceite de espliego, de nueces y linueso, bien como si ya estuviera metido en la obra, prometiéndome dentro de poco tiempo haber de ser un Zeuxis2.

En una etapa no mucho más avanzada se les enseñaba, en el caso de los pintores, a dorar y más adelante a dibujar, con nociones básicas de geometría, perspectiva, colorido y empleo de las diferentes técnicas pictóricas, para pasar después a copiar del natural, es decir, con modelos humanos. Finalmente, el último estadio consistía en aprender a componer o historiar. De forma paralela se haría en los talleres de los escultores y entalladores.

El siguiente texto, incluido en un pleito suscitado a principios del siglo XVII entre los pintores y los doradores madrileños, describe con claridad la concepción que se tenía de los diferentes grados o niveles de aprendizaje:

... en la qual (el Arte de la Pintura) el primero (principio) que enseñan a los aprendices es el moler colores y el segundo aparejar y el tercero dorar y el quarto dibuxar y saver xumetría y conposición de partes, el qinto estoffar y el sexto copiar de colorido el sétimo copiar del natural y aquí empieza la Pintura a ser arte y no antes de los primeros prinçipios materiales se les agregan secundariamente los yntelectuales del componer del ystoriar y del formar ydeas y en llegando aquí queda la Pintura constituyda a arte devaxo de cuya orden montan todas las demás cossas referidas³.

Pasados los años de preparación, los aprendices podían realizar el examen exigido por las ordenanzas para lograr el título de oficial. Ello les capacitaba para ejercer de forma independiente, con su propio obrador o tienda, la especialidad de la que se hubieran examinado, aunque era muy frecuente que permanecieran en los talleres de los maestros como oficiales asalariados. Las mujeres podían trabajar en los talleres familiares y continuar al frente de ellos en caso de enviudar, pero no se les permitía trabajar de forma independiente ni pasar examen, como tampoco se les permitía examinarse a los esclavos, negros, mulatos o cristianos nuevos.

Las ordenanzas regulaban la forma y el contenido de las pruebas, el lugar donde debían realizarse y la composición del jurado. Normalmente se efectuaban en presencia del máximo representante del gremio y de unos veedores o examinadores, oficiales acreditados en la especialidad de la que se iba a examinar. La autoridad municipal también estaba presente, en unos casos mediante un diputado o escribano y en otros nombrando sus propios representantes entre los oficiales examinadores. El aspirante debía responder en el examen a una serie de preguntas para demostrar sus conocimientos teóricos y realizar un ejercicio práctico que consistía en la ejecución de una pieza difícil llamada “obra maestra”.

El contenido de las pruebas de examen varían de unas ciudades a otras. Para pasar el examen de pintor de imaginería las ordenanzas solían pedir que conocieran el modo de aparejar un retablo, la preparación con estopa o lienzo, labrar colores al óleo, dorar y bruñir. Así lo requerían las de

Córdoba de 1493, una de las más antiguas (y en términos muy parecidos las del Colegio de pintores valencianos de 1520)⁴:

Otrosy ordenamos e mandamos que sy alguno se essaminare por maestro de ymaginería que vean de su debuxo sy es buen debuxador para saber ordenar estorias las que fueren demandadas e que de una pieça labrada de ymaginería de colores en lo que puedan ver sy es maestro para (lo) labrar. E que sepan del sy es maestro que sabe aparejar un rretablo e sy conocen los aparejos que son menester sabiéndolo echar sus lanaso (lanas, estopas) e grasas por la trasera e enverbiar (ennerviar) e lançar (enlenzar) las pieças por la delantera donde fuera menester e sy sabe dorar e broñir e labrar colores a olyo e abayda e sy el maestro que examinaren e fallaren que lo sabe sea dado por maestro e le den su carta por donde pueda usar del dicho officio e sy non se fallare maestro desta arte tal qual pertenesce sea dado por obrero e non tome cargo de obra⁵.

Gracias a los numerosos testimonios de cartas de examen que se conservan en Andalucía (no así en Castilla), sabemos que, a partir de 1573, el examen práctico de los escultores y entalladores sevillanos consistía en una parte escultórica, con la ejecución de un desnudo anatómico y una imagen de candelero o figura de vestir, y otra arquitectónica, en la que tenían que diseñar la planta y monte de un tabernáculo, que después había que ensamblar y entallar con el repertorio que imponía el romano. La segunda edición de las ordenanzas de Granada (1627) mandaban que los ensambladores se examinasen de un retablo de cinco órdenes, de arquitectura y sillas de coro, de tabernáculos y repisas para imaginería.

Dentro de cada gremio se establecían las diferentes especialidades o maestrías, cuyo ejercicio se regulaba por la existencia de diferentes tipos de pruebas. Por lo general, cada especialidad se situaba dentro de un rango o escala jerárquica determinada por el grado de conocimientos y habilidades adquiridos, lo que, en muchos casos, implicaba la subordinación de algunas especialidades respecto a otras. Esto se apreciaba sobre todo en el caso de los oficios relacionados con el retablo

–ensambladores, escultores y entalladores por un lado, pintores y doradores por otro- lo que entrarán en conflictos en bastantes ocasiones.

Entre las corporaciones más antiguas estaban las de carpinteros o *fusters*, -por ejemplo, las de Murcia (1394), Pamplona (1400) o Valencia (1425)- cuya vinculación con el mundo de la construcción las convertía, junto con las de albañiles, en unas de las más fuertes. La mayoría englobaban diferentes actividades relacionadas con el trabajo de la madera, e incluso, como es el caso de Valencia, a pintores decoradores de cofres, cajas, banderas o escudos. Solían integrar a ensambladores, escultores y entalladores (encargados de realizar retablos, baldaquinos, sillerías de coro, tabernáculos...), a carpinteros de lo blanco (armaduras, alfarjes, artesonados), a carpinteros de lo prieto (carreteros, carpintería de la construcción), a violeros (instrumentos musicales), a geométricos (ingeniería civil) y a menestrales de obra llana. Distinguían también los que ejercían fuera y los de dentro o de tienda.

Cada especialidad o maestría se alcanzaba por medio de un examen de capacitación independiente. En las Ordenanzas de Sevilla, recopiladas por mandato de los Reyes Católicos y publicadas en 1526, el gremio de carpinteros exigía, para pasar el examen de entallador, *ser buen debuxador, y saber bien elegir, y labrar bien por sus manos retablos de grande arte, pilares revestidos, y esmortidos con sus tabernáculos, y repisas para imágenes, y tumbas, y chambranas trastocadas, con sus guardapolvos, con buelta redonda, y fazer tabernáculos de grande arte, y fazer coros de sillas ricos; y el que no supiere estos, se examine de lo que diere razón*⁶. Muy similares son las condiciones que impone el gremio granadino de carpinteros en sus ordenanzas, publicadas en 1528. Menos explícitas son otras, como las de Pamplona de 1586, que dejan mayor libertad a los examinadores sobre las trazas, modelos y otras *premiáticas del examen, pero sí mandan proporcionar compás, regla, vutil, y otra herramienta, preguntándoles para qué es cada cosa y lo demás que pareciera a los tales examinadores*⁷.

No es fácil delimitar, a la luz de los documentos, las funciones de las especialidades relacionadas con el retablo. El siguiente texto del escultor

navarro Juan de Ayuca, citado por J. M. Palomero, explica el cometido de cada una:

Los oficios de ensamblador y fustero y arquitecto son diferentes oficios, ansí bien el oficio de entallador, aunque el que es arquitecto a de saber ansí bien de examblador y fustero; y que es verdad que el oficio de examblador es el que haze la distribución de la madera y da la altura y medida del ser que a de tener un retablo, y luego el entallador hace y adorna con su talla frisos y capiteles y otras cosas necesarias, como niños y serafines y hojas que llevan los retablos; y luego el escultor ba hinchendo las cajas que a hecho el examblador con figuras e historias⁸

Así pues, el ensamblador era, según Palomero, un carpintero especializado que se diferenciaba de las otras especialidades en que podía entender, interpretar y trasladar a la madera el diseño arquitectónico. Es el que habitualmente realiza la traza, aunque en las obras reales o arzobispales suele encomendarse también a los Maestros mayores o a religiosos especializados, como es el caso de Juan de Herrera, Gómez de Mora y otros muchos. Surge así la figura del arquitecto o tracista, que es el que tiene capacidad para proyectar trazas sin ocuparse de la ejecución material. Pero también un mismo artista puede denominarse indistintamente de las dos formas, arquitecto y ensamblador. Por último, los entalladores, que hacían la talla decorativa de basas, capiteles, frisos y cajas, y los escultores, encargados de los relieves e imágenes de bulto.

Las corporaciones de carpinteros tenderán a dividirse a partir del último tercio del siglo XVI en consonancia con la mayor especialización que se aprecia en el mundo artesanal. Los escultores y entalladores sevillanos se separarán del gremio de carpinteros en torno a 1582, fecha en que consiguen aprobar unas ordenanzas específicas de cumplimiento sólo para ellos. No se conservan estas ordenanzas, pero se deduce por las cartas de examen de esa época en las que empiezan a denominarse “escultores, entalladores del romano y arquitectos”, y cuyo título les facultaba tanto para ordenar y componer como para ensamblar⁹. En otras ciudades se van a dar procesos similares de separación respecto al gremio de carpinteros que, en muchos casos, no van a culminar hasta finales del

siglo XVII o, incluso, entrado el XVIII. Los escultores barceloneses, por ejemplo, no conseguirán liberarse del gremio de fusters hasta 1680, aunque llevaban intentándolo desde principios del siglo10, y lo mismo sucederá con los madrileños. El interés último por la segregación no era otro, en definitiva, que concentrar la facultad de contratar retablos o sillerías de coro en los más cualificados, los escultores, ensambladores o arquitectos.

El gremio mexicano siguió un proceso semejante al sevillano, pues se separaron del antiguo gremio de carpinteros, cuyas ordenanzas habían sido confirmadas en 1568 por la Audiencia Gobernadora de la Nueva España. Las nuevas ordenanzas para entalladores, escultores y arquitectos, se piensa que inspiradas en las de Sevilla de 1583, fueron promulgadas en México en 1589. Según ellas, los escultores debían saber componer una figura desnuda y otra vestida, primero en dibujo y luego de bulto, en proporción y bien medida y con buena gracia, y los entalladores, además de saber dibujar, debían también cortar bien la madera, hacer un capitel corintio y una columna revestida de talla y follaje “de uso romano”, un serafín y un pajarito¹¹

También, pues, a través del examen se establecían dos categorías distintas: ensambladores y arquitectos por un lado y entalladores por otro. La consideración de estos últimos como un oficio menor, meros auxiliares de los escultores, les impedía contratar retablos o sillerías de coro por sí solos. Ello contribuyó a suscitar rivalidades recogidas en pleitos, como el que se dio entre los carpinteros de Salamanca hacia 1570 tras el intento de separación de los ensambladores, a quienes el resto de los carpinteros acusaban de actuar en defensa de sus propios intereses y no del bien general. Al aprobarse sus propias ordenanzas, los colegas amenazados prevenían de las consecuencias: *porque por ser ricos e caudalosos acapararían la madera y controlarían los precios, y al haber pocos que usasen del oficio, venderían más caro*¹².

La reivindicación del examen se encuentra igualmente entre los pintores, el otro oficio relacionado con el arte de los retablos, a cuyo cargo estaba la pintura, dorado, estofado y encarnado. Con el se defendían de la

injerencia de los ensambladores y escultores que, con no poca frecuencia, contrataban obras tanto de ensamblaje y escultura como de pintura y dorado, con la costumbre de subarrendarlas a un pintor. El intrusismo debía estar bastante generalizado, incluso entre carpinteros y pintores, a la hora de contratar retablos. Un ejemplo es el pleito que, a principios del XVII, entablan los pintores sevillanos contra los entalladores porque estos, contraviniendo las Ordenanzas, pretendían que *junto con el dicho oficio de entallador avian de usar así mesmo el de pintor, siendo contrario y prohibido por las ordenanças, que los dichos entalladores tienen ...*¹³. Recordemos la réplica de Pacheco en su opúsculo “A los profesores del Arte de la Pintura” al contrato hecho por Martínez Montañés para el retablo del Monasterio de Santa Clara en Sevilla, *contraviniendo las ordenanzas hechas en tiempo de los Reyes Católicos*¹⁴. Efectivamente, estas ordenanzas, publicadas en 1527, eran todavía vigentes en época de Pacheco. Sólo en el siglo XVIII empiezan a desaparecer estas delimitaciones tan rigurosas impuestas a través del examen, y empieza a ser normal que los propios escultores doren, estofen y encarnen sus imágenes.

Aunque los primeros gremios de pintores empiezan a cobrar entidad a partir de la segunda mitad del siglo XV, es en la centuria siguiente cuando alcanzarán mayor desarrollo con la promulgación de ordenanzas propias¹⁵. Las más antiguas conocidas, las de Córdoba de 1493, distinguían cuatro categorías o especialidades: la pintura de sargas, la pintura de imaginería o de retablos, el dorado y policromado (doradores de tabla) y la pintura a lo morisco (sobre madera y pared). Esta última especialidad, que las ordenanzas de Sevilla (1527) llaman pintores de madera y de *fresco de manera que se entiende obra del romano*, no aparece en las de otros gremios (Granada 1525, Zaragoza 1517), que las reducen a tres: pintor de sargas, de pincel (también llamado de imaginería o de retablos) y dorador de tabla (o asentador de oro).

Como entre los carpinteros, a cada especialidad le correspondía su propio examen que guardaba relación con el grado de capacitación y de conocimientos por parte del aprendiz. Quien conseguía pasar el grado superior, pintor de retablos, se suponía que estaba en posesión de los demás. Como indican las ordenanzas de Sevilla, los doradores no podían

tomar obra de dorado do ubiere cosas de pintura, assí de pincel como de bulto, porque las semejantes obras conviene que no intervengan sino los más sabios, ... y aquellos que más estudiaren y trabajaren en la dicha arte, porque la primera cosa que en casa de los maestros imagineros aprenden es a dorar, y porque no se dan a trabajo, ni a estudio, quedan con no más de ser doradores. E porque si las semejantes obras de imaginería fuesen tomadas por doradores, sería defraudar las dichas ordenanzas... Sólo se les permitía contratar obras de sagrarios, custodias, filiteres y ciriales do no ubiere figuras y florones. Incluso el encarnado de las imágenes les estaba vedado, como defiende Pacheco en su ataque a Martínez Montañés, fundándose en las Ordenanzas sevillanas, al citar la tercera: a los que solamente son doradores no les permite que encarnen los rostros de las figuras de bulto sin estar examinados dello¹⁶.

También a los doradores, por tanto, se les cerraba el paso a la contratación de retablos. Sin embargo, esta actividad irá cobrando importancia a medida que avanza el siglo XVI debido a la proliferación cada vez mayor de grandes retablos de talla, donde el dorado cubría la casi totalidad de la superficie. El propio coste del oro y el trabajo que suponía dorar tan extensas áreas concentraba una gran parte del presupuesto, en ocasiones más de la mitad. Con el afán de acceder al control del mercado de retablos, los doradores de varias ciudades pretenderán, a lo largo del siglo XVII, desembarazarse de su tradicional subordinación respecto a los pintores. Un ejemplo ilustrativo es el caso de los doradores madrileños, que aspiraban a ejercer su oficio de forma independiente con sus propias ordenanzas, veedores y examinadores, cuya aprobación la consiguieron en 1614. Con ello obligaban a los pintores a examinarse para poder contratar obras de dorado y cumplir sus ordenanzas. La oposición de los pintores no se hizo esperar, y en 1618 se inicia un largo pleito, en el que estos alegaban que el dorado era una de las primeras fases del aprendizaje y quien había llegado al último estadio, que era la pintura de imaginería, se daba por supuesto que ya dominaba el dorado. Así lo explica Gómez de Mora en su testimonio a favor de los pintores:

A la décima pregunta dixo que los doradores que a avido de alguna ynportancia que entienden el arte del dorado estofado y encarnado a sido por medio de aver sido aprendices de pintores porque de otra suerte no podían saverlo con el arte y perfeçión que se rrequiere por ser el primer grado de la pintura el dorar como tiene dicho quedándose sólo en doradores los que con corto yngenio no se an atrevido a pasar adelante por ser la pintura una de las artes de mayor dificultad y pruévase que aviendo sido tantos los que se an opuesto a ello se an visto y ven pocos que ayan salido con el caudal necesario que se puedan llamar pintores quedándose unos con ser doradores y estofadores que estos açen caveça entre los demás que no an aprendido el dorar por el medio ya dicho y los que al presente se conoçen en esta corte como son francisco estevan juan moreno urban de baraona y todos an sido aprendiçes de pintores como es público y notorio y esto rresponde a la pregunta¹⁷.

La sentencia de 11 de agosto de 1621 impuso una solución intermedia: las visitas de inspección serían realizadas por un pintor y un dorador conjuntamente para las obras de dorado, mientras que los doradores no visitarían las obras de los pintores. No sabemos cuál fue la sentencia definitiva, pues ambas partes recurrieron, y no consta el resultado final¹⁸. En cualquier caso, los doradores siguieron funcionando como gremio aparte. Casos similares se dieron en Valencia y en Zaragoza, en donde los doradores se separaron de la Cofradía de San Lucas y promulgan sus propias ordenanzas en 1675¹⁹.

Por el carácter municipal de las ordenanzas, tampoco se permitía el ejercicio a maestros de otras ciudades, aunque tuvieran su título correspondiente. Es el caso de Zurbarán, que al trabajar en Sevilla sin estar examinado en esta ciudad, suscitó el famoso pleito promovido por Alonso Cano, entonces Alcalde del gremio de pintores sevillano. Muchos otros debieron pasar examen al cambiar de ciudad, a pesar de ser artistas consagrados en sus lugares de origen, como ocurrió con el italiano Angelino Medoro, pintor de éxito en el Perú a principios del siglo XVII, quien, de vuelta en Sevilla, se tuvo que volver a examinar en 1627, a la edad de 60 años, con Alonso Cano entre los maestros examinadores²⁰.

Otro de los objetivos de los gremios era controlar la calidad de los trabajos. Las ordenanzas suelen incluir toda una serie de normas de índole técnico y material con el fin de evitar los fraudes, que se debían producir con cierta frecuencia. El ahorro en los materiales, sustituyéndolos por otros de peor calidad, o la utilización de procedimientos poco rigurosos, se perseguía con multas e, incluso, con la destrucción de la obra que esté imperfecta y mal hecha y no conforme al arte (Ordenanzas de pintores de Pamplona, 1580). Los Alcaldes, diputados y veedores, para vigilar el cumplimiento de la normativa del oficio, visitaban periódicamente los obradores denunciando y multando las faltas que, según las ordenanzas, había que sancionar. El expediente del pleito entre los doradores y pintores madrileños incluye, entre otros, el dictamen hecho tras la visita a la casa de Gaspar de Espinosa, dorador, en la calle de Fuencarral (7 de enero de 1620) por los veedores del arte del dorado y estofado y encarnado y un alguacil de la villa. Al hallar en ella una serie de marcos de madera plateada y dorada que declararon ser obra falsa ... por ser plateado dorado e plateado contra las dichas ordenanzas del dicho arte ... porque el dicho dorado y plateado es echo con lo que se doran y platean los guadamecies obra muy (...) percedera²¹.

Otro aspecto que reglamentaban las ordenanzas era el reparto equitativo de los materiales, especialmente la madera en el caso de los carpinteros. Según las ordenanzas de Sevilla, los mercaderes no podían vender por su cuenta la madera así de hilo como de tablazón que viniera a la ciudad por mar o por tierra, sino que debían avisar al alcalde y a los veedores del gremio de carpinteros de su llegada a puerto; estos la marcaban dándoles los tamaños correspondientes (anchuras, grosor, vigas de acarro, terciadas, media viga, pontón, terciado, medio pontón, tirante, medio tirante, agujero, medio agujero ...) y cuatro carpinteros nombrados cada año la compraban para repartirla entre los agremiados. El reparto se hacía en la ribera o en otros lugares adecuándolo a las circunstancias de cada oficial; por ejemplo, a los casados les correspondía más cantidad que a los solteros. A los no examinados se les prohibía comprar madera ni clavazón, y también estaba prohibido revender.

No todas las ordenanzas son tan pormenorizadas y ofrecen tan detallada descripción sobre la actividad de la carpintería, la pintura, el dorado y los demás oficios relacionados con el retablo como ocurre con las cordobesas o las sevillanas. Pero todas constituyen una fuente de primerísima importancia para el conocimiento de las técnicas del dorado y estofado de estos siglos. Sólo las de los doradores madrileños antes citadas pueden considerarse como un verdadero manual que nos ilustra con gran amplitud los procedimientos que consideraban adecuados para obtener una obra de calidad.

Todas estas advertencias las vemos reflejadas en los conciertos de obra, cuyos pliegos de condiciones constituyen así mismo un documento de gran importancia para el conocimiento de la práctica de taller de los siglos XVI y XVII. Estos pliegos, elaborados normalmente, junto con la traza, por un artista de confianza del cliente, especificaban los plazos, el precio, el programa iconográfico y toda una serie de condiciones materiales que debía cumplir el contratado, a veces muy detalladas. La adjudicación solía ser por medio del sistema directo, el más frecuente, o la subasta, que en general se empleaba para empresas de alto coste. En este último sistema se partía de una traza y condiciones ya elaboradas por un maestro conocido, se hacía pública la convocatoria y se abría un plazo de presentación de aspirantes. La subasta se hacía en el atrio de la iglesia o en un edificio público, se arrancaba de un precio inicial, se efectuaban las posturas y se adjudicaba a la baja, “a la una, alas dos, ...” (en ciertos casos, hasta que se apagaba el cabo de una vela)²².

En el siglo XVIII se producen unos cambios muy importantes que traerán como consecuencia el declive final de los gremios artísticos. La decadencia que experimentan estará sujeta a los cambios introducidos por la Ilustración, pero influyó la larga lucha que venían arrastrando los artistas desde el Renacimiento por conseguir la exención tributaria. Los motivos eran fundamentalmente económicos (liberarse del pago de la alcabala, tributo aplicado a todo contrato de compraventa) y sociales (librarse también del reclutamiento militar como signo de prestigio social).

Efectivamente los gremios contribuían a perpetuar un sistema de raíces medievales que se sustentaba en el carácter manual de los oficios y en la mercadería de sus productos. Ello impedía a los agremiados alcanzar ningún grado de nobleza ni gozar de los privilegios de las Artes Liberales. Los esfuerzos por demostrar la liberalidad de la Pintura y la Escultura y, por tanto, dignas de estos privilegios, arrastró toda una argumentación teórica acerca de la esencia de las Artes que llevaría a cuestionar o abiertamente repudiar los sistemas tradicionales de aprendizaje y de ejercicio profesional consolidados por los gremios. Su principal argumento se centraba en la defensa del principio intelectual que subyace en toda obra pictórica, semejante al que reside en las Artes Liberales tradicionales: la gramática, la aritmética, la geometría, la música, la astronomía, la medicina, la filosofía ... , y sin el cual no es posible realizar las obras.

Los pintores, escultores y ensambladores, juntos o por separado, individual o corporativamente²³, intentarán con persistencia, durante los siglos XVII y XVIII, librarse de la presión fiscal y de los reclutamientos militares, acentuados en los periodos de crisis política y económica. Desde mediados del seiscientos se sucederán los pleitos para reivindicar la exención de tal servicio, remitiéndose a todos los reales privilegios concedidos anteriormente, desde el iniciado por Andrés Carreño en Valladolid en 1626. Los pleitos suelen culminar con el reconocimiento de la Liberalidad de la Pintura y de la Escultura por parte de la Corona y las Cortes. Pero al parecer esta realidad no era admitida por las autoridades municipales pues periódicamente los administradores de impuestos insistían en exigir el pago de alcabalas, y obligaban a demostrar con documentación los privilegios ya obtenidos.

Uno de los más famosos, comentado por Palomino, fue el promovido por los escultores madrileños a fines del siglo XVII con la pretensión de librarse de milicias, entre los que estaba José de Churriguera. Su interés era demostrar que nos constituían gremios *por no estar subordinados a regla alguna ... ni sujetos a examen ni tener ordenanzas ni personas diputadas que representen su cuerpo*²⁴. La sentencia, promulgada en 1692, declaraba liberales en Madrid a la arquitectura y la escultura. La misma causa, una

llamada a milicias, suscitó otro conocido pleito iniciado en 1743 por Francisco Salzillo junto a su hermano José y el escultor Francisco González²⁵.

Otro aspecto de gran significado fue el cambio en el modelo de aprendizaje. La fórmula secular, que se basaba en la relación directa y exclusiva entre maestro y discípulo, ya no servía. Es también en el Renacimiento cuando se inicia la conciencia de que la formación del artista necesita de un código de disciplinas teóricas, basadas en el conocimiento científico –la aritmética, la geometría, la perspectiva- que no proporcionaba el aprendizaje de taller, centrado en la relación con el maestro y en la trasmisión de su saber empírico.

Son diversas las iniciativas de Academias desarrolladas en el siglo XVII. Entre ellas hay que destacar, por ser el primer intento oficial y por tener un sistema organizado de enseñanza del dibujo y otras disciplinas, la Academia madrileña de San Lucas, (1603), proyecto que no llegó a cuajar. Otras, aunque particulares, como la de Murillo en Sevilla, tuvieron mayor duración. También en Zaragoza, tras la sentencia de 1666 que declaraba a la Pintura como Arte Liberal, se intentó crear una Academia²⁶. Pero no es hasta la Real Academia de San Fernando (1751) cuando se crea una institución oficial de formación para el artista donde se le proporcionarían los conocimientos teóricos y prácticos acordes con las nuevas necesidades.

Por lo menos hasta mediados mitad del siglo XVIII, el dorado, el estofado o la talla aún se seguían considerando categorías inferiores de la profesión respecto a las tres Bellas Artes: la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Su condición artesanal y manual era incluso subrayada por los pintores y los escultores con el fin de señalar los límites de competencia de cada oficio, pues desde la centuria anterior se arrastraba una situación de confusión al respecto que desató muchas polémicas, ya comentadas anteriormente. Sin embargo, las sentencias del siglo XVIII considerarán liberales a todas las especialidades sin distinción. Cristóbal Belda atribuye este único tratamiento al cambio de mentalidad que se introduce con la Ilustración: los moralistas y filósofos ilustrados realzan ahora la nobleza y

excelencia del trabajo manual, de lo útil. Estas ideas fueron ratificadas en una Real Cédula que declaraba honesto todo oficio; lo mecánico deja de identificarse con lo vil²⁷. Como acierta a decir Julián Gállego, los artistas llegaron a poder ser caballeros cuando ya no era necesario; consiguieron ser artistas liberales cuando el trabajo manual se empieza a considerar lo más honorable y meritorio²⁸.

Otro cambio sustancial que se producirá a lo largo del siglo XVIII y que desembocará en la extinción definitiva de los gremios de las Bellas Artes es la liberalización, a través de numerosas ordenanzas, del examen obligatorio para ejercer el trabajo. La Real Cédula de 1785 extenderá esta liberalización a todo el reino, permitiendo la práctica libre de la profesión, a los *profesores de las Nobles Artes del Dibuxo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, tanto naturales como extranjeros. Julián Gállego destaca cómo en este momento se inicia el gran salto hacia la creación independiente, “de ser un encargo escrupulosamente contratado de antemano, en medidas, tema, técnica, colores, tiempo, a ser una obra realizada cómo, dónde y cuándo el artista quiere”²⁹. Pero este logro, que incluye la consideración social y la formación académica, acarreará también el paulatino alejamiento de ese saber ancestral, transmitido de maestro a aprendiz y de generación a generación, que aportaban al artista un profundo conocimiento sobre el comportamiento de los materiales, necesario para cumplir con una exigencia entonces primordial: asegurar la perpetuidad de las obras.



Notas

- ¹ Simón Díaz, J., "Pleitos de Ángelo Nardi", *AEA*, 1947, XX, pp. 250-253.
- ² Alcalá Yáñez, J. de, *Alonso, mozo de muchos amos o el Donado Hablador (Novela Picaresca)*, 1ª parte, Madrid, 1624, 2ª parte, Valladolid, 1626. Ed. Madrid, 1980, p. 267.
- ³ Declaración del testigo Don Alonso de Villegas. AHN, Consejos, leg. 24.783, fols. 4v, 5. Bruquetas Galán, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, 2002, p. 75.
- ⁴ "...sia tengut de enguixar un retaule o post, e deboxar e tembrar les colors al oli e pintar aquells en la historia que li sera designada per los majorals, clavari e prohomens de la dita art, los quals hajen de entrevenir en lo dit exanmen, e por lo semblant e sia tengut daurar, picar e brunyir lo daurat, de manera estiga magistralment acabat a coneguda dels dirs examinadors". Falomir, M., *la Pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994, p. 39.
- ⁵ Rallo Gruss, C., Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica", Madrid, 2002, p. 455. Las palabras entre paréntesis son interpretaciones del presenta artículo.
- ⁶ *Ordenanzas del Gobierno de esta ciudad de Sevilla*, impresas en la Recopilación de Ordenanzas Generales de la ciudad de 1527, nuevamente impresas por Andrés Grande, imp., Sevilla, 1632.
- ⁷ Núñez de Cepeda, M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948, p. 72.
- ⁸ Palomero Páramo, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 34.
- ⁹ Palomero Páramo, J.M., 1983, p. 38.
- ¹⁰ Martinell, César, *Arquitectura i escultura barroques à Catalunya*, Barcelona, 1961, p. 113.
- ¹¹ Ruiz Gomar, Rogelio, "El Gremio de Escultores y Entalladores en la Nueva España", en *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario*, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., 1988, pp. 27-44.
- ¹² Martín. J.L., *Ordenanzas del comercio y de los artesanos salmantinos, 1585*. Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1985.
- ¹³ Gestoso Pérez, José, Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, 3 t, Sevilla, 1899-1900, p. 46.
- ¹⁴ Pacheco, F., *Opúsculo ...*, 1622. En Calvo Serraller, F., 1981, p. 189.
- ¹⁵ Murcia 1470, Córdoba 1493, Mallorca 1512, Zaragoza 1517, Barcelona 1519, Valencia 1520, Sevilla, 1527, Granada 1525, Madrid 1543, Málaga 1556 (manuscrito), Pamplona, 1640. Se incluye al final una bibliografía seleccionada sobre los gremios de carpinteros y pintores en las diferentes ciudades.
- ¹⁶ Calvo Serraller, F., 1981, p. 189.
- ¹⁷ Bruquetas Galán, R., 2002, p. 70.
- ¹⁸ Cadiñanos Bardeci, I., 1987, pp. 239-251.
- ¹⁹ González Hernández, Vicente, "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La Cofradía de San Lucas de Pintores". *Cuadernos de Aragón II*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1967, pp. 125-140.
- ²⁰ Mesa, J. De y Gisbert, T., "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América", *Anales del Instituto Argentino de Arte Americano e Investigación*, nº 18, 1965, pp. 23-47.
- ²¹ Bruquetas, R., 2002, p. 505.
- ²² Para la organización laboral y social, ver Martín González, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.
- ²³ Están los ejemplos de El Greco, Andrés Carreño, Vicente Carducho, los pintores de Valladolid, los escultores madrileños con Churriguera. Palomino recoge la noticia de estos pleitos en su obra *Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1715.
- ²⁴ Palomino, A., op.cit.
- ²⁵ Estudiado por Belda, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Real Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia, 1993.
- ²⁶ Alcolea, S., "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XVI, I, Barcelona, 1969, p. 29 y 191-207.
- ²⁷ Belda, C., 1993, p. 96.
- ²⁸ Gállego, J., *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976, pp. 177 y 195.
- ²⁹ Gállego, J., 1976, p. 195.

Imágenes



Figura 1: "San Lucas tallando a la Virgen de Guadalupe", Anónimo, siglo XVII. Real Monasterio de Guadalupe (Cáceres).



Figura 2: Carpintero tallando un retablo. Siglo XV.



Figura 3: "El taller del pintor" de José Antolínez. Alte Pinakothec, Munich.



Figura 4: "Retrato de Martínez Montañés", de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 5: Vicente Carducho, Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Madrid, 1633.

Bibliografía

Generales:

CORRAL GARCÍA, Esteban, *Ordenanzas de los Concejos castellanos. Formación, contenido y manifestaciones (siglos XIII-XVIII)*, Burgos, 1988.

GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976, pp. 177 y 195.

KONETZKE, Richard., *Las ordenanzas de los gremios como documento para la historia social hispanoamericana durante la época colonial*, Madrid, CSIC, 1949.

LADERO QUESADA Y GALÁN PARRA, "Las Ordenanzas locales en la Corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación, siglos XIII al XVIII", *Anales de la Universidad de Alicante, Historia Medieval*, T.I.

MARTÍN GONZALEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.

RALLO GRUSS, Carmen, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*", Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002 (transcripción de las ordenanzas de Sevilla y Córdoba).

UÑA Y SHARTOU, Juan de, *Las asociaciones obreras en España*, Madrid, 1900.

Baleares:

GABRIEL LLOMPART, C.R., *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, 1970, to.IV, pp. 30-33.

Barcelona:

ALCOLEA, Santiago, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XVI, I, Barcelona, 1969, p. 29 y 191-207.

GUDIOL, José, "El colegi de pintors de Barcelona a l'època del Renaixement", *Estudis Universitaris Catalans*, 1908, pp. 147-156 y 207-214.

MARTINELL, César, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959-1961.

MOLAS RIBALTA, Pedro, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial...*

PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, "La cofradía de escultores de Barcelona durante el siglo XVIII", *Academia*, 65, Madrid, 1987, pp. 211-244.

Cádiz:

ANTÓN SOLÉ, P., "El gremio gaditano de pintores en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, 1974, pp. 172-173.

Córdoba:

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, *La industria medieval de Córdoba*, Córdoba, Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1990.

RAMÍREZ DE ARELLANO, A., "Ordenanzas de pintores", *Boletín de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando*, 1915, T.IX, pp. 26-46.

Granada:

MORENO CASADO, José, *Las ordenanzas gremiales de Granada en el siglo XVI*. Granada, Pubs. de la Escuela Social, 1948.

MORENO ROMERA, Bibiana, *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Universidad de Granada, Granada, 2001.

Lima:

QUIROZ CHUECA, F. Y G., *Las ordenanzas de Gremios de Lima (siglos XVI-XVIII)*, Lima, Artes Diseño Gráfico, 1986.

REVERTE-PEZET. G., *Las Cofradías en el Virreinato del Perú*, Lima, Ed. Autor, 1985.

Madrid:

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1987, XXIV, pp. 239-251.

Málaga:

VILLAS TINOCO, S., *Los gremios malagueños. 1700-1746*, Málaga, 1982.

Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Málaga (1611). Ed. Facsímil, Excmo. Ayuntamiento de Málaga – Real Academia de San Telmo, Málaga, 1996.

México:

CARRERA STAMPA, M., *Los Gremios mexicanos*, México, 1954.
BARRIO LORENZOT, F. Del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, 1921.
CHINCHILLA AGUILAR, E., "Ordenanzas de carpinteros, escultores, entalladores, ensambladores y violeros de la ciudad de México", en *Antropología e Historia de Guatemala*, V, 1953.
RUÍZ GOMAR, Rogelio, "El Gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería Virreinal: Memorias de un seminario*, UNAM-SEP. México, 1988, pp. 27-44.
TOVAR DE TERESA, G., *Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices en la Nueva España en los siglos XVII y XVIII*, México, Historia Mexicana, 1984.

Murcia:

BELDA NAVARRO, Cristóbal, *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Real Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia, 1993.
TORRES FONTES, J., *Estampas de la vida en Murcia durante el reinado de los Reyes Católicos*, Murcia, ed. 1981, (gremio de pintores murcianos, 1470, p. 173 y ss.)

Pamplona:

GARCÍA GAÍNZA, C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969.
NÚÑEZ DE CEPEDA, A.M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948.
ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Gobierno de Navarra, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1990.

Salamanca:

MARTÍN, José Luis, *Ordenanzas del Comercio y de los Artesanos Salmantinos. 1585*. Salamanca, 1992..

Sevilla:

BERNALES BALLESTEROS, J., *Las hermandades de Sevilla y su proyección en América*, Córdoba, 1986.
GARCÍA FITZ, Francisco y KIRSCHBERG, Déborah, Las ordenanzas del Concejo de Sevilla de 1492, *Historia, Instituciones, Documentos*, 18 (473).
Ordenanzas del Gobierno de esta ciudad de Sevilla, impresas en la Rec. de Ordenanzas Generales de la ciudad de 1527, nuevamente impresas por Andrés Grande, imp., Sevilla, 1632.
Recopilación de las Ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla, 1632, facsímil reed. 1975, Sevilla, Otaísa, intr. y notas de Víctor Pérez Escolano y F. Villanueva.
ROMERO MUÑOZ, Vicente, "Martínez Montañés y las leyes sociales", *Archivo Hispalense*, 1949, nº35, pp. 269-280.
ROMERO MUÑOZ, V., La recopilación de las Ordenanzas gremiales de Sevilla", en *Revista de Trabajo*, 3, 1950.
ROMERO MUÑOZ, V., "Fuentes para el estudio de los gremios en Sevilla", en *Homenaje al Profesor Jiménez Fernández*, Sevilla, 1967, II, pp. 197-203.
SAN JOSÉ DE SERRA, Marqués de, "El gremio de carpinteros sevillanos. Notas históricas", *Revista sevillana Letras*, 15 nov. 1935.

Valencia:

BENITO DOMÉNECH, Fernando, VALLÉS BORRÁS, V., "Un Colegio de Pintores de Valencia de 1520", *Archivo de Arte Valenciano*, 1992.
FALOMIR, Miguel, *la Pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994.
TRAMOYERS BLASCO, Luis, *Instituciones Gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1889.
TRAMOYERS BLASCO, Luis, *Un Colegio de Pintores en Valencia*, Madrid, 1912.

Zaragoza:

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la Historia Artística y Literaria en Aragón (siglo XVI)*, Zaragoza, 1919, pp. 5-9;
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La Cofradía de San Lucas de Pintores". *Cuadernos de Aragón II*; Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1967, pp. 125-140.
MORTE GARCÍA, Carmen, Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón", *Boletín del Museo e Institución 'Camón Aznar'*, nº XXX, Zaragoza, 1987, pp. 133-135.