

PUBLICACIONES DEL  
MUSEO E INSTITUTO  
DE HUMANIDADES  
«CAMÓN AZNAR»

Obra Social de la Caja  
de Ahorros de Zaragoza,  
Aragón y Rioja

DIRECCIÓN  
Pilar Camón Álvarez



PALENCIA, Benjamín  
**Palomas**  
(0,32 x 0,44 m)  
Museo Camón Aznar

*Precio del ejemplar:*

España ..... 2.000 ptas.  
Extranjero ..... 40 \$ USA  
Publicación trimestral

*Precio de suscripción:*

Un año (4 números)  
España ..... 4.000 ptas.  
Extranjero ..... 65 \$ USA

REDACCIÓN  
Y ADMINISTRACIÓN

Espoz y Mina, 23  
Teléfono (976) 39 73 28  
ZARAGOZA

ISBN: 84-600-2530-6  
Depósito legal: Z-15-82  
Imprime Tipo Línea, S.A.



**BOLETIN**  
DEL  
**Museo e Instituto «Camón Aznar»**  
Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja

**LXXXIV - 2001**

Sumario  
**LXXXIV - 2001**

Salvador ANDRÉS ORDAX.—Imagen del descalzo Eleta: un retrato de Beratón y réplicas por Torrijos y Loperráez .....	5
Ana ARANDA BERNAL.—La Almoraima: la transformación de la arquitectura conventual en finca de recreo .....	17
Teresa FERNÁNDEZ PEREYRA.—Cultura y arte del Islam .....	27
Alberto FERRER ORTS.—Presencia de la decoración esgrafiada en la arquitectura valenciana (1642-1710) .....	37
César GARCÍA ÁLVAREZ.—Geometría y proporciones áureas en la planta de la catedral de León .....	49
Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ.—Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca .....	81
María del Mar LÓPEZ TALAVERA.—Entre el mito y la admiración: la visión cinematográfica del mundo de las Bellas Artes y de sus creadores .....	107
María Rosa MANOTE CLIVILLES.—El <i>Ángel Custodio</i> , una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis sobre su procedencia .....	127
María PLAZA LOBATO.—Fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito .....	135
Gonzalo REDÍN MICHAUS.—El cuadro del altar mayor de Santa María del Monserrat en Roma de Francesco Rosa .....	155
Gonzalo REDÍN MICHAUS.—Un cuadro monumental de José Aparicio en Roma .....	161
Antonio URQUÍZAR HERRERA.—El entorno de producción de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI: Pablo de Céspedes <i>versus</i> el gremio en la recepción del Renacimiento .....	165
Lucía VARELA MERINO.—La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara .....	175
José CAMÓN AZNAR.—La magia y el número en la danza .....	185

*La Dirección de la revista no se identifica necesariamente con las opiniones de los autores, quienes asumen la total responsabilidad de los conceptos en ellas vertidos.*

Fotografía portada: Jarke

## El entorno de producción de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI: Pablo de Céspedes *versus* el gremio en la recepción del Renacimiento

Antonio Urquizar Herrera

El reino de Córdoba fue un centro pictórico de relativa importancia en la Castilla del Quinientos. Hoy es básicamente conocido por el legado de maestros como Pedro Romana, Alejo Fernández, Pablo de Céspedes y César Arbasia. Pero estos *artistas* de renombre, habituales caracterizadores del Renacimiento hispano, no trabajaron solos. A su lado había más de doscientos pintores de diverso calado que dieron vida a un gremio numeroso y activo.

A pesar de este elevado número de pintores, el entorno en el que desarrollaron su trabajo no recogió grandes variaciones. Dejando de lado el caso particular de Pablo de Céspedes, dignidad eclesiástica y humanista al tiempo que pintor, y algún otro ejemplo aislado que veremos después, el resto de los pintores entienden la pintura como una actividad básicamente económica. Ello no quiere decir que el racionero obviara el componente monetario del asunto, tan sólo que sus circunstancias e intereses fueron distintos de los de sus compañeros.

Además, cuando Céspedes comienza su actividad en Córdoba, el siglo ya está concluyendo, y los maestros locales llevan décadas trabajando dentro de un sistema productivo ya maduro. Por ello vamos a centrarnos primero en el análisis de las estructuras que dominaron durante toda la centuria, para después contrastarlas con el impacto de Céspedes sobre ellas. Esto nos permitirá, entre otras cosas, aquilatar el alcance real que tuvo el Renacimiento en un espacio periférico como el que fue esta ciudad en el Quinientos.

Hay que empezar advirtiendo que la situación general de los pintores cordobeses no es extraña a la de los maestros del resto de la Península. Aún más, es evidente que se parte de unas estructuras que son comunes a toda la Europa occidental, Italia incluida, y que se basan en la organización del trabajo en talleres y la existencia de gremios<sup>1</sup>. Hecha la salvedad, claro está, de que los ritmos y los tiem-

<sup>1</sup> Sobre la organización del trabajo en Italia, vid. COLE, B., *The Renaissance Artist at Work*, Nueva York, Harper & Row, 1983, y WELCH, E., *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford, Oxford University

pos varían, por lo que mientras que en la Italia del siglo XVI todo el mundo acepta la liberalidad del arte, en España casi no se hablará de ello hasta el siglo siguiente, y aun entonces sin compartirlo apenas. Sobre esto volveremos más tarde.

El caso es que el Concejo de Córdoba aprobó unas primeras ordenanzas de pintores en 1493, seguidas de otras, muy similares, cincuenta años más tarde. La fecha es importante porque sitúa a la ciudad en una posición relativamente temprana en el contexto peninsular. Si los estatutos de las corporaciones de Milán y Venecia eran de la década de 1430, las ordenanzas de Sevilla fueron otorgadas por los Reyes Católicos en 1480, y, por ejemplo, las de Zaragoza fueron aprobadas en 1512, en Valencia hubo un intento fallido en 1520, y en Madrid no se tuvieron hasta 1543<sup>1</sup>.

En todos estos casos, las regulaciones que se establecieron fueron bastante similares. Podemos, incluso, comparar las de Córdoba con las de Zaragoza o con las *non natas* de Valencia, que pertenecen a espacios no castellanos, para comprobar que todas respondían a un mismo entorno de producción. En ellas, como en Córdoba, se diferenciaban distintos tipos de pintores según su dedicación, se regulaba el acceso a la profesión mediante exámenes, se exigía el nombramiento de veedores y se establecían las condiciones técnicas que se habían de seguir en los trabajos.

Otra cosa fue la aplicación real de estas normas. No sabemos lo que ocurrió en otras ciudades, pero en Córdoba, aunque todos estos puntos habían quedado claramente establecidos en 1493, casi no se encuentra reflejo documental de su existencia hasta 1545, dos años después de que se aprobaran las segundas ordenanzas. Posiblemente las primeras se redactaron por voluntad de los Reyes Católicos, muy presentes en la ciudad en esos años, y una vez que éstos se marcharon de Córdoba, ni el Concejo ni los pintores estuvieron demasiado interesados en su aplicación estricta.

Esta dejación tocó a su fin en la década de los cuarenta, cuando se decidió elaborar un nuevo texto que reflejara los cambios que habían tenido lugar en la profesión artística en los cincuenta años transcurridos. Pero, ¿cuáles fueron esos cambios? Básicamente se pasa de hablar de «arte de lo morisco» a los «romanos, brutescos escudos y armas» que se suelen pintar en paredes y maderas<sup>2</sup>. Los temas

y las formas han variado algo, pero las circunstancias laborales y socioeconómicas se mantienen, y su regulación jurídica también sigue siendo la misma.

De 1545 en adelante, las cartas de examen y los nombramientos de oficiales veedores y acompañados se suceden prácticamente de año en año durante todo el resto del siglo, dando fe de que ahora la institución hace efectiva su reglamentación. Pero seguramente no hubo de ser demasiado estricta. Las ordenanzas no especifican qué se había de hacer con los pintores venidos de fuera, pero se les podría haber exigido un examen, como se hizo en otros lugares de la Península. No hay constancia, sin embargo, de que esto tuviera lugar en Córdoba. Ni se conservan cartas de examen de pintores formados fuera de aquí, ni requisitorias del mismo, ni tampoco pleitos sobre el tema<sup>3</sup>. Y eso que el número de pintores foráneos fue relativamente alto y su llegada constante, desde Alejo Fernández –posiblemente alemán– al italiano César Arbasia<sup>4</sup>.

Normalmente, la formación del pintor se realizaba en el seno del taller de un maestro mediante un concierto de aprendizaje, al igual que ocurría en toda Europa con cualquier otro oficio. Los aprendices se incorporaban a los obradores en una edad que rondaba los trece años, pero que podía llegar hasta los dieciocho por lo alto y a los siete por lo bajo<sup>5</sup>. Una vez allí, permanecían entre dos y cinco años familiarizándose con el oficio antes de examinarse de cualquiera de las artes que integraban el gremio. Y podía darse el caso, incluso, de que se concertara el aprendizaje conjunto de los oficios de pintor y guadamacilero para completar la especialización en este sector que tanto trabajo dio a muchos pintores<sup>6</sup>.

Con estas edades, estos maestros y estos tiempos, el aprendizaje no podía ser otro que los simples contenidos técnicos de la pintura. Además no se les pedía otra cosa distinta en los exámenes. Para ser pintor había que ser «hábil y suficiente» dibujando, sentando y coloreando figuras en los tableros, si se examinaba de imaginaria, o utilizar «buenos colores que no se caigan ni se suelten», si uno se decidía por los bosques y verduras<sup>7</sup>. Se trata, ante todo, de conseguir y demostrar un nivel técnico mínimo.

<sup>1</sup> La única requisitoria de examen que se conoce está hecha en Montilla en 1554, a petición de Baltasar del Águila, y en contra de los pintores Antonio Fernández, Pedro Delgado y Pedro Muñoz. Posiblemente se trate de pintores locales que no han completado su proceso de aprendizaje. Vid. GARRAMIOLA PRIETO, E., «Documentos montillanos para la historia del post-renacimiento cordobés (1553-1602)», en VV.AA., *Notas para la historia de Córdoba y su provincia*, Córdoba, Asociación Provincial de Cronistas Oficiales, 1986, p. 42.

<sup>2</sup> Además de éstos, que son los más conocidos, hay portugueses como Juan Fernández, Gaspar Fernández y Manuel López, súbditos del Imperio y sus alrededores como Ramiro Flamenco, Pedro Caballero, Giraldo de Heli, José de Austria y Guillermo de Borgoña; y también vecinos de otras ciudades de Castilla y Aragón, como Juan Becerra, natural de Baeza; Juan Martínez y Fermín Díaz, de Plasencia; Pedro Fernández, de Valencia, y Gabriel Rosales y Luis de Ávila, posiblemente procedentes de esa ciudad castellana. Referencias procedentes de TORRE Y DEL CERRO, J. de la, *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1988.

<sup>3</sup> Rafael Suárez, de dieciocho años de edad, concierta su aprendizaje con Andrés Gutiérrez, en Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante AHPCO), of. 33, leg. 4, fol. 196 ((18-11-1552)), y Pedro Gómez, albañil, concierta el aprendizaje de su hijo Juan, de siete años de edad, con Melchor de los Reyes, en AHPCO, of. 37, leg. 41, fol. 424 (14-04-1572).

<sup>4</sup> Por ejemplo, Alonso de Aguilar concertó con Lorenzo Fernández, pintor y guadamacilero, el aprendizaje de los dos oficios en tres años, en AHPCO, of. 14, leg. 49, fol. 369 (8-11-1526).

<sup>5</sup> AMCO, caja 877, pintores, documento 1, *Ordenanza de los pintores de 1543*.

Press, 1997, y de forma particular THOMAS, A., *The Painter's practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; FAVARO, E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Florencia, Leo S. Olfski editore, 1975; SHELL, J., *Pittori in Bottega. Milano del Rinascimento*, Turin, Umberto Allemandi, 1995, y el clásico WACKERNAGEL, M., *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Akal, 1997.

<sup>2</sup> SERRERA CONTRERAS, J.M., *Hernando de Esturmio*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, p. 31; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, p. 19; FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 209 y ss.; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 1959, pp. 391-439, y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 19. Sobre las ordenanzas en general y la condición social del artista en la España del siglo XVI, vid. MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 453 y ss., y CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 191 y ss. La situación andaluza en MORENO MENDOZA, A., *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999.

<sup>3</sup> Archivo Municipal de Córdoba (en adelante AMCO), sección 13, subsección 13.04, libro 1905, *Ordenanza de los pintores de 1493* (recopilación de ordenanzas hecha en 1716), fols. 82 r. a 85 v., y AMCO, caja 877, pintores, documento 1, *Ordenanza de los pintores de 1543*.

Sin embargo, no hay que olvidar que la práctica de la pintura revestía un componente iconográfico, y esto podía requerir unos ciertos conocimientos religiosos e, incluso, pudiera ser, humanísticos. Pero no parece el caso que éstos se adquirieran de forma organizada en el seno de los talleres, ni tampoco fuera de ellos. Los pintores del siglo XVI cordobés manejaron un repertorio de temas muy reducido y simple, prácticamente el mismo que enuncia Pacheco en el apéndice de su *Arte de la Pintura*: asuntos de las vidas de Cristo y la Virgen y representaciones de los santos más conocidos. Y en los infrecuentes encargos en que la pintura se saliera de ellos, se esperaban las indicaciones precisas del promotor o sus asesores. Recordemos el papel de Ambrosio de Morales en la ordenación del programa iconográfico del Sagrario de la catedral, dedicado a los recién descubiertos mártires cordobeses<sup>16</sup>.

En otro extremo, precisamente el mismo Pacheco refiere el caso de un pintor cordobés que fue penitenciado por la Inquisición ante su falta de decoro en las vestiduras de un san Juan y una Virgen María a los pies de la cruz<sup>17</sup>. Pero fuera de este caso excepcional, hemos de pensar que al común de los pintores les iba a bastar con la tradición cultural de su sociedad, el uso de estampas y las indicaciones prácticas recibidas en el obrador. Máxime cuando muchos no pasaron de policromar los grutescos de un retablo. Como ha dicho Fernando Marías para el conjunto español, se trata de una enseñanza de los aspectos mecánicos de la profesión, basada en la experiencia del maestro, como la que pudiera haber «en cualquier taller contemporáneo dedicado a la producción de bienes de consumo de cualquier tipo»<sup>18</sup>.

Pero, independientemente de esa base formativa común, los pintores siempre tenían la posibilidad de adquirir una cierta cultura por otros medios. Sabemos que un porcentaje significativo de ellos ni siquiera llegó a saber firmar, pero otros, pocos, debieron tener alguna formación humanística<sup>19</sup>.

Nada que ver con Pablo de Céspedes desde luego, aunque tenemos indicios que nos permiten intuir que varios de los pintores que trabajaron en la Córdoba del siglo XVI tuvieron cierto contacto con la letra impresa. Los datos que conocemos se refieren sobre todo a la segunda mitad del siglo, lo que parece indicar que la cultura de los pintores aumentó a lo largo de la centuria.

Hubiera sido muy interesante poder examinar los inventarios de bienes de Alejo Fernández y Pedro Romana, los dos pintores más importantes y avanzados

de los primeros años, para constatar si poseyeron algo parecido a una biblioteca. Pero a falta de estos documentos puede bastarnos recordar los problemas que ambos, y especialmente el primero, tenían con las reglas de construcción perspectí- vica para comprobar que su aprendizaje se basaba más en la experiencia práctica del taller que en una formación matemática o humanística<sup>20</sup>.

Otra vía indirecta desde la que inferir la cultura de los pintores puede ser su relación familiar con personas ilustradas. En esta línea es significativa la existencia de varios pintores que encaminaron a sus hijos hacia la carrera religiosa. Esto podría indicar, por lo menos, el deseo de hacer prosperar a sus descendientes mediante el estudio, y, con seguridad, el trato con personas que podían aconsejarles en cuestiones iconográficas. También, y por qué no, contactos que pudieran garantizar posibles encargos.

De esta situación conocemos el temprano ejemplo del pintor Andrés González y su hijo Bartolomé Rodríguez, que fue clérigo y capellán de San Andrés allá por 1496<sup>21</sup>. Y los casos de Pedro Anzúrez, cuyo hijo Diego de Cañaveral fue clérigo presbítero y rector de la iglesia de Santo Domingo en 1553; y de Pedro Fernández Guijalvo y Baltasar del Águila, cuyo hermano, el licenciado Melchor del Águila, fue nada menos que canónigo de la catedral del Cuzco<sup>22</sup>. Además, de Baltasar sabemos que su hija Catalina del Águila casó con Juan Enríquez, que era librero<sup>23</sup>.

De otros pintores sí que tenemos pruebas más claras. Aunque se trata tan sólo de dos casos: el del pintor y vidriero Guillermo de Borgoña, que aparece en 1543 debiéndole tres ducados al librero Juan de Luján por unos volúmenes que le había comprado<sup>24</sup>. Y el de Miguel Ruiz de Espinosa, que es el más jugoso de todos. Este pintor no sólo convirtió a un hijo suyo en el licenciado Francisco de Espinosa –aunque luego le descontara los gastos de sus estudios de su parte de la herencia–<sup>25</sup>. También parece que leía él mismo. En su inventario de 1586 aparecen «catorce libros: grandes encuadernados en latín, y los más de ellos con tablas / otros diecinueve libros medianos en latín / y más pequeños que estaban en un arca»<sup>26</sup>. Lástima que no se nos especifiquen los títulos y autores.

Una situación bastante interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que Ruiz de Espinosa, a pesar de ser el autor de las tablas del retablo catedralicio de la Concepción Antigua, trabajó sobre todo como decorador de guadamecés. Sin embargo, parece que alcanzó una posición económica bastante desahogada y, por

<sup>16</sup> Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «El Obispo Páez, el cronista Morales, el pintor César Arbasia», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, pp. 73-74, y PÉREZ LOZANO, M., «Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 57-64.

<sup>17</sup> «En Córdoba tengo noticia que penitenciaron a un pintor porque pintó a Nuestra Señora al pie de la Cruz con verdugado y jubón de punta y toca azafrañada y a San Juan con calzas atacadas y jubón con agujetas y, preguntando, qué le había movido a hacer semejante disparate, respondió: que se usaba ya pintar a los santos a la marquesota ¡Bien merecido castigo!» (PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 547).

<sup>18</sup> MARIAS, F., *El largo siglo XVI...*, p. 455. La inserción de los pintores en las estructuras artesanales cordobesas puede comprobarse perfectamente en CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., *La industria medieval cordobesa*, Córdoba, Publicaciones de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1990, pp. 330 y ss.

<sup>19</sup> Por ejemplo, no sabían firmar Francisco Fernández, hijo de Andrés Martínez, en su testamento de 1529, en AHPCO, of. 37, leg. 7, fols. 1.168 y 1.169 (11-03-1529); o Francisco de Oliver el Viejo al concertar con el Concejo municipal en 1547, en AHPCO, of. 12, leg. 15, fol. 547 (22-11-1547), como tampoco su hijo Francisco de Oliver el Mozo, ya en 1591, en AHPCO, of. 4, leg. 643, fols. 492 y 493 (2-09-1591).

<sup>20</sup> Vid. ÁVILA PADRÓN, A., «La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, LXIII, 1990, pp. 529-553; CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento...*, pp. 147 y ss., y MARIAS, F., *El largo siglo XVI...*, pp. 301 y ss.

<sup>21</sup> Testamento de Catalina Díaz, viuda de Andrés González, en AHPCO, of. 14, leg. 30, cuad. 19, fols. 14 v. a 17 (10-05-1496).

<sup>22</sup> Testamento de Juana Ruiz, viuda de Pedro Anzúrez, en AHPCO, of. 6, leg. 21, s/f. (31-10-1553); y poder que otorgan doña María del Águila y sus hijas para cobrar los bienes de su hermano el licenciado Melchor del Águila, difunto, en AHPCO, of. 11, leg. 24, fols. 70 y 71 (22-01-1603).

<sup>23</sup> Poder otorgado por María del Águila, viuda de Baltasar del Águila, para cobrar los bienes de su hija Catalina del Águila, difunta, en AHPCO, of. 22, leg. 69, s/f. (10-07-1607).

<sup>24</sup> Obligación de la deuda, en AHPCO, of. 37, leg. 21, fol. 217 (27-05-1543).

<sup>25</sup> Testamentos de Miguel Ruiz de Espinosa, en AHPCO, of. 12, leg. 36, fols. 386 r. a 390 r. (20-06-1573), y of. 12, leg. 49, fols. 498 r. a 502 r. (21-05-1582).

<sup>26</sup> Inventario post mortem de Miguel Ruiz de Espinosa, en AHPCO, of. 15, leg. 31, fols. 322 r. a 328 r. (21-06-1586).

lo que vemos en su inventario, parece que llevó un estilo de vida acorde con su fortuna.

En cualquier caso, estas relaciones con el mundo de las letras tampoco dan para mucho. La simple presencia de unos pocos libros en un inventario no autoriza a pensar en formulaciones del tipo *ut pictura poesis*. La posible cultura humanista y religiosa de estos maestros tenía más que ver con su situación de artesanos enriquecidos que con la naturaleza artística de su oficio, y no influyó de ninguna manera en su pintura. Para ello habrá que esperar a Pablo de Céspedes y sus seguidores, y, aun entonces con matices particulares<sup>20</sup>. Los pintores humanistas, los poetas y los amigos de poetas fueron una verdadera minoría en toda la España del siglo XVI, por mucho que la bibliografía destaque su presencia una y otra vez. Y, por lo que vemos en la documentación, incluso los que poseyeron algún volumen impreso constituían un porcentaje casi insignificante.

La mayoría cumplía perfectamente con su trabajo sin recurrir a los libros. Y no sólo los pintores decoradores. Nada impidió a Diego de Velasco contratar en 1552 una cerradura de sábanas con la historia de David y Betsabé, pese a que no sabía ni firmar. Posiblemente este pequeño detalle no contara para su promotor<sup>21</sup>.

A los pintores se les pedía, sobre todo, calidad técnica y buenos precios. Y como estas dos cosas entraban en directa competencia, no eran infrecuentes los resultados insatisfactorios o las quiebras de los pintores. Esto hizo necesaria la existencia de un sistema de avales y compañías que asociaba a los pintores permitiéndoles optar a obras importantes. Parece que en la Córdoba del siglo XVI apenas si se utilizó el sistema de subastas para adjudicar obras de pintura, o por lo menos casi no se ha podido documentar, pero las sociedades se extendieron ante la fuerte competencia que se vivía en un gremio tan nutrido<sup>22</sup>. Esto explicaría una gran parte de las relaciones y grupos de pintores que vimos en las páginas anteriores.

Las alianzas podían establecerse entre varios maestros en régimen de igualdad, aunque lo más habitual es que un maestro consagrado se rodeara de varios ayudantes. Así éstos conseguían encargos gracias al prestigio del primero, quien por su parte se liberaba de trabajo. Muchas veces, incluso, contrata él solo y luego cede parte de la labor a los otros pintores. Más extraño, pero también presente, es el caso de pintores que se emplean a sueldo, integrándose en un obrador por un tiempo determinado en vez de por una obra concreta.

Esto se daba sobre todo en los pintores especializados en las decoraciones de guadamecí. Como ya hemos estudiado en otro lugar, en estos casos los guadamecíeros son los que reciben el encargo del cliente<sup>23</sup>. Y por tanto ellos dirigen la contratación, promoviendo la formación de compañías mixtas o concertando la ornamentación de las piezas con pintores o talleres de su elección.

Había encargos especiales que requerían el trabajo de pintores cualificados, como por ejemplo, el que Pedro Fernández Guijalvo y Baltasar del Águila hicieron para el guadamecíero Alonso de Gavira<sup>24</sup>. La obra había sido encargada por el alguacil mayor de Córdoba, don Cristóbal Ordóñez de Zamora, y consistía en un conjunto decorativo unitario basado en guadamecíes pintados con figuras de santos. Era un tipo decorativo nuevo, más lujoso y completo que los anteriores, que se estaba extendiendo en los años centrales del siglo y necesitaba de pintores de más calidad que los habituales<sup>25</sup>.

Pero lo más normal era que los guadamecíeros encargaran a los pintores la decoración de series completas de piezas. Y por ello, una vez en el obrador de pintura, las necesidades productivas debieron de ser tan altas que se repiten los contratos laborales «a sueldo», por poco dinero y por un tiempo que generalmente se extiende por varios meses. Así se genera un tipo de producción casi industrial, o por lo menos decididamente artesanal. Nadie podía esperar demasiadas veleidades artísticas en los veinticinco rostros de Cristo que concertó Francisco de Oliver por veinte ducados, o menos aún, en los ciento sesenta y seis escudos que tenía que pintar Gonzalo Mejía, también por veinte ducados<sup>26</sup>.

Los guadamecíes fueron, desde luego, una de las ocupaciones principales de los pintores cordobeses en todo el siglo XVI. Es más, posiblemente sin ellos no se podría justificar el elevado número de maestros que se documenta en la ciudad en todos esos años. Pintores y guadamecíeros estuvieron íntimamente relacionados mediante sociedades de trabajo, avales y préstamos, y también a través de lazos familiares. El éxito económico de Miguel Ruiz de Espinosa se explica fundamentalmente por su pertenencia a una dinastía de pintores y guadamecíeros, que, con evidente fortuna, integraba todas las fases de la producción de guadamecíes, decorados, mejorando su atención a un mercado expansivo y abaratando costes en ello<sup>27</sup>.

Como Miguel Ruiz de Espinosa, la mayoría de los pintores se interesó además por otras actividades que aumentaran su capacidad adquisitiva. Parece que la práctica de la pintura, por sí sola, no fue un negocio demasiado saneado. Los contratos exigían unas condiciones y unos avales demasiado ajustados para los pintores, y los gastos a los que éstos tenían que hacer frente eran considerables.

Mientras que el margen de beneficio no era muy grande, el riesgo de acabar preso en la cárcel por incumplimiento de contrato o deudas fue elevado. Gabriel Rosales se vio enredado en pleitos por la deficiente calidad de alguna obra suya; y el mismo Pedro Romana fue encarcelado en un momento en que él era el mejor pintor que había en Córdoba<sup>28</sup>. Estando así las cosas, a nadie le puede extrañar que

<sup>20</sup> AHPCO, of. 24, leg. 20, fols. 1.298 v. a 1.299 v. (2-08-1564).

<sup>21</sup> Vid. URQUÍZAR HERRERA, A., «Pintura y guadamecíes...».

<sup>22</sup> «Concierto entre Francisco de Oliver y Juan Francés, en AHPCO, of. 8, leg. 6, fols. 188 v. y 189 (28-07-1566); y concierto entre Gonzalo Mejía y Antón de Valdelomar, en AHPCO, of. 7, leg. 1.282, s/f. (5-06-1557). Francisco de Oliver estaba especializado en este tipo de trabajos, en 1550 lo vemos obligándose a pintar veinticuatro docenas de Verónicas, la mitad con corona de espinas y la otra mitad sin ellas. Lo curioso del caso es que el encargo procedía de un librero, lo que podría indicar que existía un comercio abierto de este tipo de obras seriadas. En AHPCO, of. 37, leg. 22, fol. 421 (22-04-1550).

<sup>23</sup> Vid. URQUÍZAR HERRERA, A., «Pintura y guadamecíes...».

<sup>24</sup> Información sobre el pleito de Rosales en AHPCO, of. 22, leg. 17, s/f. (26-11-1580). A Romana lo sacó de la cárcel su yerno Pedro Anríquez, en AHPCO, of. 1, leg. 5, fol. 16 v. (15-01-1528).

<sup>25</sup> Vid. PÉREZ LOZANO, M., *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba, tesis doctoral inédita, 1993, pp. 359 y ss.

<sup>26</sup> AHPCO, of. 31, leg. 2, fol. 95 v. (9-03-1552).

<sup>27</sup> La única referencia documental que conocemos de una subasta de obra de pintura es el concierto del policromado del artesanado de San Nicolás de la Villa. En AHPCO, of. 9, leg. 9, fols. 404 v. a 407 r. (3-07-1558).

<sup>28</sup> Vid. URQUÍZAR HERRERA, A., «Pintura y guadamecíes en la Córdoba del siglo XVI», en *Actas III Simposio de Historia de las técnicas «El trabajo del cuero»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000 (en prensa).

en 1501 Francisco Fernández, el hijo de Andrés Martínez prefiriera marcharse a la guerra cobrando veintinueve maravedís diarios a quedarse en Córdoba como pintor<sup>27</sup>. O que Andrés Fernández dedicara más tiempo a la gestión del Mesón del Sol que a su actividad como pintor y policromador<sup>28</sup>.

Mantener un taller era caro y complicado. Se necesitaba un espacio físico, unas herramientas, y, sobre todo, cierta continuidad en los encargos<sup>29</sup>. Cuando se producía una contratación, los pintores podían asociarse para hacer frente a los avales, y pedir préstamos para la compra de los materiales necesarios, pero si no había encargos, no se podía mantener el funcionamiento de un taller y posiblemente ni siquiera dar de comer al aprendiz.

En estas condiciones, mantener una posición honrosa en la sociedad parece difícil. Hemos visto cómo Miguel Ruiz de Espinosa acumuló una fortuna respetable, que a su muerte comprendía varias fincas y una cantidad considerable de censos y rentas; también sabemos que Pedro Fernández Guijalvo y Baltasar del Águila eran hermanos de un canónigo indiano; y es el momento de recordar que Gabriel Rosales se calificaba de «pintor del obispo», que fray Adriano de León además de ser carmelita estuvo relacionado con el obispo Reinoso, y que Leonardo Enríquez de Navarra se titulaba don Leonardo en una época, el siglo XVI, en la que este tratamiento todavía marcaba una diferencia social.

Estos casos parecen indicar que la práctica de la pintura no suponía, en principio, un obstáculo para obtener cierto reconocimiento social. Y parece que los pintores no dudaron en pretenderlo, o por lo menos así podemos interpretar la petición que algunos maestros hicieron en 1552 sobre la pragmática que limitaba el uso de las sedas<sup>30</sup>.

Pero qué tipo de reconocimiento podían conseguir. Desde luego no más del que se podía otorgar a un artesano enriquecido o a un hidalgo venido a menos. Y eso cuando hablamos de estos pintores que sobresalieron por encima de sus colegas. Debajo de ellos se encontraban decenas de maestros de escaso talento, sin timbres culturales y mal pagados, que sobrevivían gracias a las policromías y los guadamecés. Además, qué podía pensar la excluyente sociedad castellana del siglo XVI de los pintores cuando Alonso, hijo de Juan Moreno, el esclavo de un tintorero, no tenía problemas en ser admitido en el oficio<sup>31</sup>. En esas circunstancias puede decirse

<sup>27</sup> AHPCO, of. 18, leg. 8, fol. 109 v. (4-03-1501).

<sup>28</sup> Vid. DARRIO GONZÁLEZ, M.T., *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, pp. 25-47.

<sup>29</sup> Los conciertos de arrendamiento de tiendas son frecuentes en la documentación notarial conservada. A título de ejemplo, véase el que hace Juan de Robles, alquilando una tienda con dos portadas en la calle nueva de la Consolación, por un año y cuarenta y ocho reales, en AHPCO, of. 37, leg. 15, fol. 165 (11-04-1539). La mejor referencia que tenemos sobre las herramientas es la obligación de quince mil maravedís que contrae Andrés Gutiérrez con Luis de Vázquez al comprarle «cuatro losas blancas y prietas y dos bancos de pintor y dos bastidores y pinceles y escudillas y una cruz y unas cañas, y cordeles y todas las demás baratijas que vos el dicho Luis Vázquez tenades en una tienda» (doc. 43), en AHPCO, of. 21, leg. 33, s/l. (14-09-1548).

<sup>30</sup> Simón Muñiz, Pedro Fernández Guijalvo, Pedro Fernández de Ayora, Juan de Robles, Francisco de Castillo y Francisco del Rosal dan poder para ello al presbítero Bartolomé de Castro, en AHPCO, of. 21, leg. 34, fols. 611 r. a 612 v. (19-10-1552).

<sup>31</sup> Fernando de Córdoba, tintorero, pone a Alonso, hijo de Juan Moreno, su esclavo, de aprendiz con Francisco Fernández, en AHPCO, of. 18, leg. 17, fol. 580 (8-12-1552).

que el horizonte de expectativas profesionales desde el que se abordaba la pintura estaba absolutamente mediatizado por las prácticas gremiales.

## La raptura de Pablo de Céspedes

Llegados a este punto en el que hemos constatado cómo la generalidad de los pintores del Quinientos cordobés no pasaron de ser simples artesanos, cabría preguntarse de qué manera encaja Pablo de Céspedes dentro de este entorno. Pues bien, por lo que sabemos hoy, la respuesta más probable es que simplemente no encaja.

La versión tradicional –Pacheco– es que Céspedes se dedicaba a la pintura por gusto, por vocación artística, y alejado de todo interés lucrativo. El racionero vuelve de Italia maravillado por el Renacimiento y se dedica a pintar cuadros para sus amigos<sup>32</sup>. La verdad es que no sabemos si realmente cobró por ellos. No ha quedado ningún registro documental de su actividad más allá de las fuentes literarias, y parece claro que no tuvo nada que ver con la organización gremial de la producción. Por lo que vemos, Pacheco tenía razón, y el racionero fue uno de los pocos verdaderos artistas que hubo en la España del Quinientos. De cualquier forma, algún beneficio, aunque fuera no pecuniario, había de rendirle el esfuerzo.

Además, si la versión de Pacheco desvirtúa en algo la realidad es para enfatizar la vertiente pictórica de Céspedes. Como se ha indicado recientemente, el racionero se dedicó con igual o mayor afición a otras actividades tales que la investigación histórica y la composición poética, que junto con su interés por la teoría artística, vendrían a redondear su perfil de humanista italianizante<sup>33</sup>. Pero, siempre, y esto no hay que olvidarlo, humanista cristiano, porque Céspedes, para lo sociedad cordobesa del siglo XVI era, ante todo, un racionero de la catedral. Este cargo eclesiástico es lo que definía de forma más clara su inserción social.

Junto a su capacidad intelectual, su condición de beneficiado catedralicio era lo que determinaba de una forma más clara su separación respecto del restante grupo de pintores. Esta prebenda era lo que le permitía mantener una posición económica desahogada que le evitase tener que realizar trabajos alimenticios como dorados y estofados, y, sobre todo, lo que le proporcionaba las relaciones adecuadas con otros miembros del Cabildo y con la aristocracia local, que podían acoger mejor las novedades intelectuales que éste proponía procediendo de un miembro de su mismo estamento, el de los privilegiados.

Pero sin embargo, paradójicamente, este mismo beneficio eclesiástico fue también lo que le impidió haber hallado mayor eco para sus propuestas. La prebenda le ataba a Córdoba, no dejándole establecerse permanentemente en Sevilla como, seguramente, hubiera deseado<sup>34</sup>. Allí, en la *Nueva Roma* andaluza, estaba su

<sup>32</sup> PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1985, pp. 99-104, y PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>33</sup> Una revisión crítica de lo escrito sobre Céspedes en URQUIZAR HERRERA, A., *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2000 (en prensa).

<sup>34</sup> Sabemos que Céspedes tuvo casa abierta en Sevilla, que residió en ella varias temporadas, y que, según se deduce de lo que cuenta Pacheco, en esta ciudad encontraba una audiencia a su medida. Vid. PACHECO, F., *Libro de descripción...*, p. 102.

ambiente natural. En la ciudad de las academias y la residencia de su amigo, y mejor propagandista, Pacheco, posiblemente hubiera hallado con más facilidad unos receptores adecuados para la concepción humanista, liberal y artística de la práctica pictórica que él había traído de Italia<sup>27</sup>.

Tampoco es que Sevilla fuera la meca de la liberalidad artística en España. Recordemos cómo Velázquez, años después, no pudo desarrollarse plenamente en este sentido, y aun con dificultades, hasta que se instaló en la Corte. Pero desde luego el ambiente humanista y artístico era más avanzado que en Córdoba<sup>28</sup>.

Así lo debió entender el mejor discípulo de Pablo de Céspedes, Antonio Mohedano. Poeta como su maestro, y mejor pintor que él, Mohedano no tardó en instalarse en Sevilla en cuanto pudo. Aunque, curiosamente, no logró alcanzar el reconocimiento que disfrutaba su maestro. Aunque más hábil con el pincel, Mohedano no alcanzaba la talla humanista del racionero, y, sobre todo, carecía de la categoría social del eclesiástico y del apoyo admirativo de Pacheco. Así, y aun a pesar de disfrutar de cierto renombre y participar de actividades intelectuales, no pudo escapar a los trabajos de mera supervivencia tales que estofados y dorados de retablos<sup>29</sup>.

Su segundo discípulo en importancia, Juan de Peñalosa, sí parece que aprendió mejor la lección de Céspedes. Y, siendo como era peor pintor que el racionero y, por supuesto, que Mohedano, supo hacer valer sus aptitudes artísticas e intelectuales para obtener la protección del obispo Messía de Tovar, y, a través de él, conseguir una canonjía en la catedral de Astorga. Una vez allí siguió pintando, pero su cargo y relaciones fueron lo que le convirtieron en factótum cultural y en uno de los prohombres de la ciudad.

Mientras, habría que ver qué pasaba con el resto del gremio de pintores cordobés. Prácticamente nada. La mayoría de pintores de comienzos del siglo XVII –todos salvo los que acabamos de mencionar– parecieron ignorar la nueva concepción de la práctica artística que Céspedes había importado de Italia. En aquel momento aquello pertenecía a otro mundo, no sólo geográfico, sino también social y cultural. Ni ellos estaban preparados intelectual y técnicamente para ese nivel, ni en Córdoba había un público que supiera cultivar y proteger tal actividad en manos de alguien que no fuera como Céspedes, con una base económica y social propia.

En eso quedó la comprensión local que se efectuó del Renacimiento. La propuesta de Céspedes, que suponía una asimilación razonada e integral, se desvaneció en una sociedad que únicamente demandaba la copia superficial. Para esto no se necesitaban *artistas*, bastaba y sobraba con artesanos más o menos habilidosos y una buena provisión de estampas.

<sup>27</sup> Una recreación del ambiente humanista de la Sevilla de finales del siglo XVI en LLEO CAÑAL, V., *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

<sup>28</sup> Para las relaciones entre arte y humanismo en Andalucía, y especialmente en Córdoba y Sevilla, vid. PÉREZ LOZANO, M., *El conceptismo...*

<sup>29</sup> Los discípulos de Céspedes en PÉREZ LOZANO, M., *El conceptismo...*

## La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Luce en Guadalajara

Lucía Varela Merino

El 25 de agosto de 1548 dos pintores italianos, los maestros «Petro Pau de Montalbergis e Petro Morón», se concertaron con Benet Pons en pintar y dorar el retablo de Santa Cecilia, que decoraría la capilla contigua al altar mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Barcelona, donde ese caballero tenía un lugar de sepultura de su familia. En la tabla mayor debían representar la Asunción de la Virgen; en el frontispicio, la figura de Dios Padre con querubines; en la predela, un cuadro de la vida y martirio de santa Cecilia; y, en las puertas, la Salutación de la Virgen. Además debían pintar la bóveda de la capilla, imitando pórfido o jaspe, y el entalle del retablo. Por el trabajo, que se realizaría en tres meses, se les pagaron cuarenta escudos<sup>1</sup>.

Después de este primer encargo, ambos pintores se afincaron en España, donde iban a desarrollar por separado sus carreras pictóricas. En Barcelona y su entorno siguió trabajando Pietro Paolo de Montalbergo, natural de Forneglio, localidad situada en el Monferrato. En 1549 contrató la pintura de las puertas del órgano de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, así como la del retablo de la iglesia de Sant Feliu de Sabadell. En 1554 se concertó con el pintor Jaume Ferrer

<sup>1</sup> Gran parte de esta investigación se ha realizado con la ayuda y colaboración de la Fundación «El Greco» de Madrid. Debo asimismo agradecer sus consejos a Fernando Marías y a Cristina Aragón, Ángel Alcaide, Felipe Garín y Magdalena de Lapuerta, quienes contribuyeron a que mi trabajo en los archivos de la Academia de San Lucas de Roma fuera fructífero.

<sup>2</sup> Ambos aparecen citados como «mestre Pere Pau de Montalbergis et Petro Moron, pintores italianos». Véase MADURELL MARIMÓN, J.M., «Pietro Paolo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 3, 1945, pp. 196-197, 203-218-219; MOYA VALGAÑÓN, J.G., «Micer Pietro Morone, pintor en Aragón en el siglo XVI», *Bellas Artes*, 60, 1978, p. 41; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 530; y GARRIGA RIERA, J., «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 1999, vol. II, p. 15.