

El arte de la pintura y la cuestión corporativa en el Toledo del siglo XVII

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ
Universidad de Alcalá

Es asunto de primordial importancia al estudiar cualquier grupo de artífices en España examinar qué tipo de corporaciones llegaron a constituir si es que lo hicieron, cuáles fueron sus ordenanzas y capítulos, si su agrupación respondió sólo a razones de orden religioso y benéfico o si, por el contrario, tuvo finalidad profesional. Y en lo que se refiere en concreto a los pintores en época moderna, interesa en especial conocer el carácter académico que tales corporaciones hubieran podido tener.

Pues bien, tras examinar las actas capitulares y numerosas colecciones documentales del Archivo Municipal¹, los fondos relativos a cofradías en el Archivo Diocesano², así como un buen número de protocolos notariales en el Archivo Histórico Provincial, no hemos hallado ninguna mención que pruebe la existencia de una corporación específica de pintores en el Toledo del siglo XVII. Más bien al con-

¹ Los fondos consultados en el Archivo Municipal de Toledo en relación con el asunto que aquí nos ocupa son los siguientes: por un lado toda la documentación relativa a gremios y oficios en la edad moderna, que esta contenida en las cajas sin signatura «Gremios.1», «Gremios.2», «Gremios.3», «Gremios.4», «Gremios.5», «Gremios.6», «Gremios.7», «Gremios.8», «Gremios. 1700», «Gremios (1703-1794)», «Gremios. Visitas», «Oficios.1615», «Oficios. Siglo XVII», «Oficios. Siglo XVIII», «Oficios (1764-1765)» y «Junta de comercio y moneda»; por otra parte, los papeles referidos a ordenanzas conservados en las cajas s.n. «Gremios. Ordenanzas (1500-1700)», «Ordenanzas de Oficios (1500-1600)», «Ordenanzas de Oficios (1519-1807)», «Ordenanzas de Oficios. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX», «Ordenanzas I», «Ordenanzas II», «Ordenanzas III» y «Ordenanzas. Fianzas»; así como los legajos del Archivo Secreto sobre ordenanzas de la ciudad, cuyas signaturas son «A.M.T, Archivo Secreto, Alacena 2.ª, leg. 6, expedientes 1-3», «A.M.T., Archivo Secreto, Cajón 5, leg. 4, expedientes 1-31».

² Recientemente se ha ordenado y catalogado el rico fondo documental sobre cofradías y hermandades religiosas que se conserva en el Archivo Diocesano de Toledo por lo que afortunadamente ya puede ser consultado por los investigadores. De este fondo hemos revisado los documentos relativos a cofradías toledanas de la época que estudiamos y que corresponden a las signaturas siguientes: A.D.T., «Cofradías y hermandades», legajos To.3, To.4, To.5, To.6, To.7, To.8, To.9, To.10, To.11, To.13, To.15, To.18, To.20, To.22, To.23, To.27, To.28, To.29, To.30, To.32 y To.36.

trario, de los resultados de nuestras investigaciones parece desprenderse que en el período que estudiamos en la Ciudad Imperial no sólo no hubo intentos de formar una academia por parte de los maestros del arte de la pintura³, sino que tampoco existió un gremio de pintores, ni una cofradía que reuniera a estos artífices como un primer estadio de organización profesional, pues, por lo general, en España las corporaciones de artífices o de oficiales se iniciaban a partir de una hermandad con carácter primariamente religioso —culto y veneración del santo patrón— y luego benéfico y de asistencia mutua entre los miembros. En consecuencia, si los maestros locales no tuvieron interés en unirse a una institución piadosa propia que acogiera a todo el Arte⁴, con mejor razón tampoco se organizaron en una institución de carácter más o menos gremial que ordenase su actividad y defendiese las prerrogativas del oficio y personas que lo practicaban.

Pero la inexistencia de un organismo de tipo corporativo que reuniese a los pintores locales no es un hecho que en Toledo se constate sólo en la época barroca. Ninguna fuente documental o bibliográfica contiene alusión alguna, ya sea directa o indirecta, que haga suponer que en periodos anteriores los artífices de la pintura hubiesen llegado a formar una asociación laboral o hermandad religiosa a semejanza de las instituciones de este tipo que funcionaron en otros lugares de nuestra geografía, y si a esto añadimos que en las compilaciones de Ordenanzas Municipales de Toledo —tanto en aquéllas de 1400, como en las recopiladas y aprobadas en el año 1590⁵—

³ En realidad no sorprende la falta de inquietudes académicas de los pintores toledanos de la época, pues si en otros centros del país que contaban con un mayor número de maestros y con una actividad artística más importante, los intentos de creación de una academia no llegaron a cuajar de modo definitivo, hubiera sido extraño que Toledo hubiera superado en este aspecto a focos como el madrileño o el sevillano.

⁴ Si bien, como vecinos de la ciudad y cristianos, algunos pintores formaron parte de diversas cofradías toledanas entre las cuales hubo dos, la cofradía del Santísimo Sacramento, que se radicaba en San Antolín, y la de la Nuestra Señora de la Esperanza, con sede en la parroquia de San Lucas, que se caracterizaron por contar entre sus miembros con un número significativo de artistas —pintores, escultores, doradores, arquitectos— aunque junto con otros cofrades de diversa condición. Al respecto véase, Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo xvii*, Toledo, 1988, pp. 11-13.

⁵ El primer corpus completo de ordenanzas que se conoce en Toledo es el de las «Ordenanzas de 1400», contenidas en un volumen autorizado por el escribano Gonzalo Vélez que se publicó y mandó tener por «firme, e estable, e auténtico» en el Ayuntamiento celebrado el 12 de julio del año 1400. Más tarde, ya en el siglo xvi, se procedió a hacer una nueva recopilación de ordenanzas de la ciudad, acordándose en 1562 que se enviasen al monarca para ser sancionadas; y el 22 de diciembre de 1590, ya aprobadas las ordenanzas por Felipe II, se mandaron cumplir y observar pregonándolas públicamente. Tal recopilación fue la que el Ayuntamiento acordó imprimir en su sesión de 5 de mayo de 1600, encargando la edición al doctor don Alonso de Narbona que dio inicio a su cometido y en septiembre del año siguiente estaban ya impresos 80 pliegos, pero después surgieron inconvenientes y se paralizaron los trabajos, quedando finalmente las ordenanzas sin imprimir. Esa recopilación de ordenanzas es la que en el siglo xix rescató y publicó don Antonio Martín Gamero. *Vid.* Martín Gamero, A.: *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*, Toledo, 1858.

no se incluyen ordenanzas de pintores frente a la pormenorizada reglamentación que si se hace de otros oficios, parece factible poder afirmar que tradicionalmente en la ciudad del Tajo los artífices de la pintura no estuvieron sujetos a una normativa específica en la que se recogieran los principios básicos de una incipiente organización del oficio y se regulase su ejercicio, situación ésta que permanecería inalterable durante largo tiempo.

Sin duda, la falta de reglamentación del arte de la pintura estaría estrechamente ligada a la ausencia de intentos corporativos de los pintores locales, ya que por lo general la presencia de ordenanzas de un oficio presumía la existencia de un gremio, puesto que solían ser los propios profesionales interesados quienes presentaban un proyecto de ellas al ayuntamiento de la ciudad para su aprobación, pidiéndose después su confirmación por el poder real⁶. Más difícil resulta, sin embargo, apuntar el porqué no hubo en Toledo una asociación de pintores con carácter gremial, y la carencia de datos concretos acerca de este particular *no nos permiten sino intentar* aproximarnos a las circunstancias en que se desarrollaron estos artífices y que hipotéticamente podrían justificar su peculiar situación.

El desarrollo del ordenamiento gremial en la Ciudad Imperial es, en líneas generales, similar al de cualquier otro núcleo peninsular. Desde finales de la Edad Media surgieron asociaciones de marcada simplicidad con finalidad devota y benéfica, pero en torno a las cuales se irían paulatinamente organizando la reglamentación y actividad de los diferentes oficios. En tiempos de los Reyes Católicos el incremento de la industria toledana incidió en la evolución de los gremios que se fueron afianzando, adquiriendo su mayor fuerza y protagonismo durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Así, fue en el siglo XVI cuando la mayor parte de las corporaciones y gremios toledanos obtuvieron ordenanzas⁷, a saber: boneteros en 1512⁸, colcheros en 1519, de 1525 datan las de tintoreros de seda y las de cortinaje y pasamanería⁹, las de yeseros y pescadores son de 1527, de 1529 aquéllas de

⁶ Para que las ordenanzas de un oficio tuvieran fuerza legal se había de cumplir con los siguientes trámites: en principio una representación del gremio interesado acudía al Ayuntamiento solicitando tener ordenanzas y presentaba un proyecto de ellas, el cual era examinado por los regidores del concejo que las modificaban o aceptaban. Tras ser aprobadas por el municipio, se mandaban cumplir y se hacía petición al Consejo Real para su confirmación. Generalmente el monarca pedía que se hiciese por la ciudad información sobre su utilidad y, realizados los trámites pertinentes, era remitida la real provisión ratificando las ordenanzas. Por último, éstas se pregonaban en los lugares acostumbrados de la ciudad, esto es, la calle donde estaban las tiendas del oficio al que atañían, la plaza de Zocodover y la del Ayuntamiento. Cfr. en San Román, F. de B. *Los gremios toledanos en el siglo XVII*, Toledo, 1970, p. 10.

⁷ Los datos que consignamos sobre las ordenanzas de los diversos oficios aparecen mencionados en su mayor parte en los trabajos de San Román y Martín Gamero, así como en los fondos ya citados relativos a Ordenanzas que se conservan en el Archivo Municipal de Toledo. Para más información sobre este asunto, véase: San Román, F. de B., *Op. cit.*, pp. 4 y 13-19, y Martín Gamero, A. *Op. cit.*, fols. XII-XIV.

⁸ El reglamento del oficio de boneteros data de 1512, y fue reformado en los años 1531 y 1533.

⁹ Además de las ordenanzas de 1525, los pasamaneros obtuvieron otras en 1598.

tejedores y tintoreros de paños, perales, tundidores, arcadores y sombrereros¹⁰, las del arte mayor de la seda y las de zapateros datan de 1533, de 1534 las de albañiles, de 1541 las de carpinteros, en 1543 se fechan las de cordoneros de seda, jubeteros y sastres, en 1544 las de silleros, en 1552 las de calceteros, de 1555 son las de plateros¹¹, de 1560 las de carniceros, de 1561 las de cabestreros, de 1562 las de agujereros, guanteros y bolsería, de 1563 las de alfareros, en 1565 se dieron las de guarnicioneros, en 1567 las de espaderos y las de pasteleros, de 1573 son las de torcedores de seda, de 1581 las de gorreros, aquéllas de cerrajeros y rejeros de 1582, las de cedaceros, esparteros, peine y carda datan de 1588, de 1590 las de caldereros y las de cereros, de 1592 las de tejedores de tocas, de 1596 las de doradores¹², siendo de 1598 las de pellejeros. Además, en la compilación de las «Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo» redactadas en 1562 y aprobadas en 1590¹³, aparece recogida la reglamentación referida a los alarifes¹⁴ y al contraste del municipio. Sin embargo, como se puede apreciar, el siglo XVI transcurrió sin que se regulase con una normativa específica la actividad de ciertas profesiones de carácter artístico como la pintura y la escultura.

En la centuria siguiente, época en la que el auge gremial sufre una inflexión iniciándose su decadencia, fueron ordenados o reformados diversos oficios como los guarnicioneros (1604), zurradores (1609 y 1644), pasteleros (1612), doradores (1613)¹⁵, confiteros (1615), sederos (1616 y 1684), vihueleros (1617), zapateros, chapineros y borceguineros (1618 y 1688), espaderos (1622), ensambladores (1628)¹⁶, oficio de prensar estampar, picar y acuchillar todo género de seda (1628), curtidores (1644), cedaceros (1682), altareros (1683) y cuchilleros (1689). De ellos,

¹⁰ Las ordenanzas de sombreros se reformaron en 1544 y en 1585.

¹¹ El texto de las ordenanzas de los plateros fue publicado por Ramírez de Arellano, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, 1915, pp. 176-196. Posteriormente la Regla de los plateros toledanos ha sido estudiada por el prof. Cruz Valdovinos, en un interesante trabajo en el que establece las analogías y diferencias que existen entre ésta y la de los plateros madrileños. Vid. Cruz Valdovinos, J. M.: *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, Madrid, 1983, pp. 34-61.

¹² Estas ordenanzas de 1596 no afectaban a los maestros doradores y estofadores, sino que se refieren exclusivamente al oficio de dorador de metales.

¹³ Recopilación de ordenanzas que, como ya hemos señalado, fue publicada por Martín Gamero.

¹⁴ Sobre este particular véase Ramírez de Lugo, F. «Los alarifes en las ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo de 22 de diciembre de 1590», *Anales Toledanos*, I, 1967, pp. 149-186.

¹⁵ Una vez más se trata de doradores de hierros, bronces y otros metales, y no de maestros doradores y estofadores. A.M.T., Caja s.n. «Gremios. Ordenanzas (1500-1700)», leg. «Doradores, 1596-1613».

¹⁶ Los ensambladores toledanos pidieron la reforma de sus ordenanzas por considerar que éstas se habían quedado desfasadas, según consta en el memorial presentado al Ayuntamiento el 4 de enero de 1628 por el ensamblador Andrés de la Fuente en nombre de su gremio, donde señalaba que las ordenanzas de este oficio eran antiguas y con posterioridad a su aprobación «se an ynventado en el dicho arte de ensamblaje nuebas maneras de sillas, ansí de espaldas como de mano y de coro, escritorios, bufetes, y camas y otras cossas tocantes al arte del ensamblaje y es necesario que se hagan con la pulizía, firmeza y perfezión conbiniente a la dicha obra» (A.M.T., Caja s.n. «Ordenanzas I», leg. «Autos sobre que se reformen las hordenanzas del ofizio de ensambladores»).

algunos se agremiaron durante ese siglo, como los vihueleros, los cuchilleros a los que tras pedir ordenanzas se les aplicaron las que tenía el gremio del mismo nombre de la ciudad de Sevilla¹⁷, o los altareros quienes en fecha tan tardía como 1682 solicitaban al concejo «hacer gremio distinto y separado del gremio de carpintería» alcanzando su objetivo y contando con ordenanzas al año siguiente¹⁸. Menos fortuna tuvieron otros oficios como el de los curtidores, cuyo gremio, estando subordinado al de los zapateros, no tenía ordenanzas ni veedores propios, y para conseguirlos emprendió un largo pleito que concluiría con la detención de ordenanzas en 1644, aunque no de veedores, pues seguirían ejerciendo tal función los del gremio de zapateros que por tener mayor fuerza venció en este enfrentamiento¹⁹.

Pero aunque, como queda patente, en el siglo XVII se aprobaron nuevas normativas de oficios y se formaron algunos gremios antes inexistentes, la situación al respecto de los pintores no sufrió cambios, manteniéndose el vacío de ordenamiento legal de su profesión constatado en la centuria anterior y la ausencia de una corporación profesional que los reuniese. Tal circunstancia supone que los maestros locales ejercieron su labor con gran independencia, sin estar constreñidos por el estrecho marco legal de unas ordenanzas que determinasen el código de deberes y derechos al que se habían de ajustar, y sin que una asociación gremial controlara la actividad de propios y extraños. En realidad, parece que los pintores toledanos —al igual que otros artistas locales como escultores, tallistas, o doradores y estofadores— disfrutaron durante la época renacentista y barroca de una situación que podríamos calificar de privilegiada por cuanto al escapar al rígido control de los gremios, a la tutela municipal e incluso a la presión del fisco, tuvieron mayor libertad en el terreno laboral que los maestros de otros oficios. Probablemente por este motivo y porque no vieran amenazados sus intereses profesionales, nunca sintieron que fuera preciso lograr una defensa común agrupándose en un gremio.

Es claro que el hecho mismo de intentar formar gremio es sintomático de la necesidad por parte de los representantes de un oficio de velar por sus intereses y organizar su propio mercado de trabajo. En este sentido puede ser ilustrativo el caso de los altareros toledanos quienes, como apuntábamos más arriba, en 1682 elevaron petición al ayuntamiento para poder agremiarse. En su solicitud señalaban que desde «tiempo ynmemorial» hubo en Toledo maestros para el dicho ejercicio «corriendo por su mano los altares que se han ofrezido hazer, sin que ninguna otra persona o maestros del oficio de carpintería se ayan yntrometido en él», pero que desde hacía algún tiempo estaban realizando altares los sacristanes de las parroquias y conventos, y los carpinteros «sin que en las ordenanzas del dicho oficio de carpintería esté comprendido el de altarero, ni se de facultad a sus vehedores para exsaminar». Añadían

¹⁷ San Román, F. de B.: *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸ A.M.T., Caja s.n. «Gremios. Ordenanzas (1500-1700)», leg. «Hordenanzas para el ofizio de los altareros hechas en el año de 1683».

¹⁹ San Román, F. de B.: *Op. cit.*, p. 18.

que además habían tenido noticia de que «los behedores de carpintería quieren examinar de altarero a un coetero (*sic*), y si se da lugar a ello y a lo demás expresado, se introducirán otros quitándonos por este medio nuestro sustento». Por todo ello y «respecto de allarnos cinco maestros con que se puede formar gremio que por sí pueda examinar a los que quisieren ser maestros de dicho oficio» pedían al concejo que los declarase «por gremio» y nombrase sobreveedor del oficio²⁰.

Las pretensiones de los altareros tuvieron respuesta positiva por parte del ayuntamiento y, tras realizarse los trámites pertinentes, se redactaron sus ordenanzas que fueron aprobadas por el municipio el 5 de abril de 1683 y posteriormente ratificadas por Carlos II²¹.

Como vemos, unos artífices que tradicionalmente —desde «tiempo inmemorial», según ellos mismos afirmaban— habían ejercido su labor en la ciudad sin crear una corporación propia y sin tener una reglamentación específica, en el momento mismo en que vieron peligrar su trabajo; en este caso por el intrusismo profesional, se preocuparon por establecer la ordenación de su actividad y agruparse en un gremio. En definitiva, el hecho de sentir amenazados sus intereses sirvió como detonante para cambiar una situación que, mientras no existieron problemas, se había prolongado en el tiempo.

Es por ello que sospechamos que si no hubo corporativismo por parte de los pintores toledanos pudo deberse en gran medida a que no vivieran circunstancias adversas que les indujeran a buscar seguridad y pervivencia agremiándose. Además, parece factible suponer que, no teniendo una necesidad acuciante de buscar una defensa común para sus intereses profesionales, los pintores preferirían las ventajas de ejercer su actividad sin estar sometidos a una rígida normativa legal y a las cautelas y obligaciones que introducían los gremios para con sus miembros, antes que los hipotéticos beneficios que pudieran derivarse de la presencia de una corporación que velase por las prerrogativas del oficio.

Desde luego, lo que creemos que se puede descartar como posible causa de la inexistencia de un gremio de pintores es la escasa entidad numérica de este grupo de artífices, ya que si en un período tradicionalmente considerado de decadencia artística en la Ciudad Imperial como fue la segunda mitad del siglo xvii la nómina de pintores documentados es elevada, llegando a contabilizarse más de medio centenar, lógicamente en fechas anteriores —cuando Toledo fue un foco de creación destacado— habría en la ciudad un más nutrido censo de maestros del arte de la pintura²².

²⁰ A.M.T., Caja s.n. «Gremios. Ordenanzas (1500-1700)», leg. «Ordenanzas para el oficio de los altareros hechas en el año 1683», s.f.

²¹ *Idem ut supra*.

²² Vid. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo xvii*, Madrid, 1972; Nicolau Castro, J.: «Miscelánea sobre pintura toledana», *B.S.E.A.A.*, LV, 1989, pp. 431-438; Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, 1920; Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana*, id.: *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo*, Toledo, 1977.

Sea como fuere, lo cierto es que como resultado de la libertad que tuvieron los pintores para ejercer su profesión al no contar con ordenanzas ni con organización corporativa alguna, se dieron en el ámbito toledano ciertas peculiaridades que lo distinguen de otros núcleos peninsulares donde sí existieron tanto un ordenamiento legal como una asociación gremial que se encargaría de vigilar que los artífices cumpliesen con los preceptos reglamentarios del oficio. Así es obvio que en Toledo, al no haber gremio de pintores, no se produjo el consabido nombramiento anual de veedores y sobreveedores para este arte²³; pero, además, siendo habitualmente misión suya examinar y aprobar a los aprendices que lo pretendiesen en un acto que se verificaba ante el escribano mayor del ayuntamiento, la falta de esas figuras provocaría en el medio local una cierta relajación a este respecto, y de hecho no hay ninguna constancia de que los artífices de la pintura tuvieran que superar una prueba formal obligatoria para acceder a la condición de maestro y poder trabajar como tal, pues no se conocen cartas de examen de pintores²⁴ y tampoco hay testimonio de que pintor alguno de los documentados en la ciudad se intitulase maestro «examinado», calificativo éste que sí utilizaron ciertos artistas en lugares donde la prueba de aptitud era preceptiva²⁵.

Por otra parte, a diferencia de lo constatado en otros puntos de nuestra geografía donde la preocupación por evitar la competencia que podía causar la libre actuación de artífices foráneos llevó a prescribir exámenes que confirmasen su maestría

²³ Según relata Sánchez Soria, cada año los sobreveedores se nombraban por suerte «el primero Ayuntamiento de marzo entre los caballeros regidores, para cada oficio dos» (Sánchez Soria, J.: *Libro de lo que contiene el prudente gobierno de la Imperial Toledo y las cortes es ceremonias con que le exerce. Hecho por el jurado Joan Sánchez de Soria, escribano mayor de sus ayuntamientos. Año de 1635*. Publicado por el Conde de Cedillo, Toledo, 1912, pp. 106.).

En efecto, tales nombramientos quedan puntualmente recogidos en las Actas Capitulares del Ayuntamiento y tras examinar todas las de la segunda mitad de la centuria y algunas correspondientes a la primera mitad (en concreto las de los años 1605, 1610, 1625, 1630 y 1640), hemos podido comprobar que durante el siglo XVII no hubo sobreveedores para el arte de la pintura, ni para otras especialidades artísticas, pues los nombramientos que afectaban a algunos oficios que podrían tener cierta relación con el arte aparecen siempre en el «Número sexto» y contempla sólo a carpinteros y doradores, junto con cabezteros, confiteros, procuradores de pobres, cordoneros, gorreros, hiladores de seda, sillas caballares y tejedores de paños.

²⁴ Hemos revisado el fondo documental de «Exámenes de Oficios» del archivo municipal y entre las numerosas cartas de examen que en él se conservan no hemos encontrado ninguna de pintores (A.M.T., cajas s.n.) «Exámenes de oficios 1551-1605», «Exámenes de oficios 1607-1613», «Exámenes de oficios 1614-1618», «Exámenes de oficios 1619-1625», «Exámenes de oficios 1626-1639», «Exámenes de oficios 1640-1661», «Exámenes de oficios 1662-1699», «Exámenes de oficios 1700»).

²⁵ Así sucedía, por ejemplo, en ciudades como Valladolid o Sevilla donde los pintores añadían con frecuencia en sus actuaciones públicas el complemento de «examinado» al título de maestro que ostentaban. Sobre este particular, para Valladolid véase Urrea Fernández, J.: «La pintura en Valladolid en el siglo XVII», en *Historia de Valladolid*, vol. IV, Valladolid, 1982, p. 159. Respecto a Sevilla, el prof. Martín González se ocupa de este asunto centrándose en los casos de Velázquez, Herrera el Viejo, Alonso Cano y Zurbarán, *vid.* Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 20-24.

e incluso hubo intentos de excluirlos del oficio²⁶, en Toledo no parece que los pintores forasteros encontraran trabas para instalarse y desarrollar su actividad. Acaso por este motivo la afluencia a la ciudad del Tajo de artistas de origen diverso fue un hecho relativamente frecuente, permaneciendo muchos avecindados en ella hasta el final de sus días. Así, aparte de los conocidos ejemplos del establecimiento del Greco o Maíno en la ciudad imperial o las estancias toledanas de Orrente, tenemos constancia de que en un período en que Toledo ya había perdido mucho de su significación artística como es la segunda mitad del siglo xvii, eran bastantes los maestros foráneos allí afincados pudiéndose mencionar, entre otros, al alicantino Miguel Vicente, al aragonés Pedro García Ferrer, al conquense Pedro García Valdés, al ciudadrealeño Alfonso García de Segura, al castellanense Hipólito de Torres, o al madrileño Francisco de la Peña²⁷. Todos ellos se integraron con absoluta normalidad en la vida artística local sin que nada apunte a que pudieran haber surgido recelos o tenido enfrentamientos con sus colegas toledanos.

Sin embargo, a pesar de lo que hasta ahora llevamos expuesto, los pintores encontraron ciertas limitaciones a la hora de desarrollar su actividad laboral, y durante algún tiempo para poder contratar y trabajar en obras dependientes del arzobispado hubieron de alcanzar previamente la condición de artífice examinado y aprobado por el Consejo de la Gobernación de la archidiócesis toledana. Este hecho puede en principio parecer contradictorio con respecto a la ausencia de exámenes de pintores a que antes nos referíamos, pero en realidad no lo es, ya que el acceder a tal condición nada tenía que ver con la superación de una prueba formal de maestría realizada al concluir el período de aprendizaje y no se trataba del trámite necesario para poder ejercer el oficio de pintor como maestro independiente, sino que exclusivamente habilitaba para recibir encargos destinados a las parroquias y templos del arzobispado de Toledo. Además, esta «habilitación» no fue algo que atañese sólo a los pintores, sino a todo tipo de artífices que pudiesen realizar obras para lugares de culto, concretamente a bordadores, doradores y estofadores, plateros,

²⁶ Un rasgo común en las ordenanzas de pintores de ciudades como Murcia, Sevilla, Madrid y Valencia era el de incidir en la obligación de los pintores foráneos de superar un examen para confirmar su maestría y poder desarrollar su actividad en estos lugares, llegándose en Sevilla a contemplar durante algún tiempo la exclusión del oficio de los forasteros. En relación con las ordenanzas mencionadas, para Murcia véase Torres Fontes, J.: *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*, Murcia, 1984, pp. 173-175, y Agüera Ros, J. C.: *Pintura y sociedad en el siglo xvii*, Murcia, 1994, pp. 129-140. Para Sevilla, Gestoso y Pérez, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo xiii al xviii inclusive*, Sevilla, 1899, t. I, pp. xl.vii-xl.ix, y Heredia Moreno, C.: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo xviii*, Sevilla, 1974, p. 33. Para Madrid, Agulló Cobo, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos xvi y xvii*, Granada, 1978, pp. 193-194. Respecto a Valencia vid. Tramoyeres Blasco, L.: *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo xvii*, Madrid, 1912, p. 173.

²⁷ Vid. Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana*; id.: «Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer», *B.S.E.A.A.*, LXI, 1995, pp. 141-153; id.: *Simón Vicente (1640-1692)*.

escultores, ensambladores, arquitectos, canteros, cordoneros, campaneros, maestros de hacer órganos e incluso escritores de libros, tanto toledanos como de los demás territorios pertenecientes a la circunscripción eclesiástica de la archidiócesis²⁸, quiénes tras ser aprobados pasaban a estar inscritos en un registro que obraba en poder de la secretaría del Consejo de la Gobernación del Arzobispado.

Este sistema hubo de obedecer a una iniciativa del propio Consejo²⁹ y estuvo vigente durante la primera mitad del siglo xvii, cayendo después en desuso. A finales del siglo xvi los consejeros redactaron un informe dirigido al cardenal don Alberto de Austria³⁰, en el que quedaba reflejada la pretensión de modificar el proceso que hasta entonces se seguía en el encargo de obras y que consistía básicamente en que el visitador eclesiástico, cura o mayordomo de una parroquia formalizaban un contrato de obra con un artífice determinado³¹, y éste solicitaba la correspondiente licencia y remate de la obra al Consejo de la Gobernación, que procedía a concederla tras pedir los informes pertinentes³². Las novedades que deseaban introducir suponían que esa institución intervendría directamente en la adjudicación de obras, pues no habría de ser el artífice contratado quien se dirigiese al Consejo pidiendo licencia de obra, sino que los visitadores de cada distrito enviarían a este organismo una relación de las obras que precisaban las iglesias, y éstas tendrían que salir a subasta y ser encomendadas por el Consejo al maestro que hiciera mejor postura de entre los artistas del distrito de visita correspondiente. No se conoce respuesta del Cardenal a los pareceres expuestos por los miembros del Consejo de la Gobernación³³ y muchos de los puntos del memorial quedarían en letra muerta, pero lo cierto es que en uno de sus párrafos se señalaba lo siguiente: «Que en todos artifiçios se tenga de los Visitadores y Vicarios y otras personas memoria de los mejores artifiçes que ay en cada Partido y que estos tengan asenta-

²⁸ Los límites geográficos del arzobispado de Toledo en la época que nos ocupa eran amplios pues comprendía las actuales provincias de Toledo, Madrid y Ciudad Real, gran parte de la de Guadalajara, extensas zonas de las de Albacete, Badajoz y Cáceres, así como los enclaves de Cazorla en Jaén y de Huéscar en Granada.

²⁹ El Consejo de la Gobernación del Arzobispado fue una poderosa institución diocesana de carácter colegial que gobernaba la archidiócesis con amplias facultades delegadas por el Arzobispo, y bajo su control se realizaban las obras de erección y reparación de iglesias, monasterios y de todo objeto para el culto, al menos desde el siglo xv. *Vid. Gutiérrez García-Brazales, M.: «El Consejo de la Gobernación del Arzobispado toledano», Anales Toledanos, n.º 16, 1983, pp. 63-138.*

³⁰ Don Alberto de Austria fue arzobispo de Toledo desde 1595 a 1598.

³¹ Esto era así siempre que el precio de la obra no superase los 20.000 maravedís, pues según las Constituciones Sinodales del Cardenal Quiroga, que datan de 1582, bastaba el permiso del cura párroco para que el mayordomo de una iglesia pudiese encargar obras cuyo coste no ascendiese a más de 10.000 maravedís, si pasaban de esta cantidad necesitaban licencia del Visitador siempre que no llegase su precio a 20.000 maravedís, en cuyo caso sólo el Consejo podía aprobar su realización.

³² El Consejo pedía información al visitador, cura y mayordomo sobre la necesidad de la obra solicitada y sobre el maestro que la iba a realizar.

³³ Respecto al «parecer del Consejo acerca del encargo de las obras», véase Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, 1982, pp. 20-26.

dos en el libro para que en la comarca se tome la persona de quien se tiene noticia que más conviene y este libro tenga el Consejo»³⁴, donde se puede ver el origen del registro de artistas de la secretaría del Consejo.

El registro, que lleva el encabezamiento «Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este Arzobispado a los cuales se dan las obras de las yglesias del por su Señoría Ilustrísima y señores de su Consejo»³⁵, se inició en octubre del año 1602. En él aparecen recogidos los nombres de los maestros que, tras superar el correspondiente examen y demostrar su suficiencia, habían obtenido el nombramiento de «oficial del Arzobispado», consignándose la fecha en que se verificaba su asiento en el libro y, en su caso, las obras que realizaban e informes que se les pedía sobre labores de su especialidad³⁶.

De cuáles eran los trámites a seguir por los artífices y en qué consistía el examen que les permitía ser incluidos en el «Libro de los oficiales» de la secretaría del Consejo Arzobispal, tenemos noticia precisa a través de la solicitud y posterior aprobación del dorador Jerónimo Zancajo, que pueden servir como ejemplo ilustrativo del procedimiento utilizado para determinar la suficiencia de un artista.

El 20 de abril de 1632 se presentó una instancia ante el Consejo, en la cual se señalaba que Jerónimo Zancajo, dorador, vecino de la villa de Madrid, pretendía «ser examinado para su suficiencia y que se le encarguen obras de las yglesias de este arzobispado por ser mui ábil en el arte de dorar y estofar, y para que se le sienten en los libros conforme los demás maestros del arzobispado», por lo que pedía se mandase «cometer el esamen al vicario de la villa de Madrid para que nombre examinadores y tenido ábil sea asentado en los libros de ese tribunal». En respuesta a tal demanda, desde el Arzobispado se encargaba ese mismo día al vicario de Madrid que examinase la petición del dorador, e informase de su habilidad y suficiencia «y si es persona que se le podrán encargar las obras que se ofrecieren... y si dará buena cuenta de ella, examinando para ello maestros peritos en el dicho arte». A continuación, el 28 de abril, el vicario general de Madrid y su partido mandaba que los pintores Angelo Nardi y Juan Martínez «a quien tiene por hombres peritos en el arte» compareciesen ante él «a declarar la suficiencia» del aspirante. Así, los maestros designados como examinadores, Nardi y Martínez, se presentaron en la vicaría al día siguiente y manifestaron conocer al dorador Jerónimo Zancajo, declarando

³⁴ Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos*, p. 22.

³⁵ Este manuscrito se conserva en la actualidad en el Archivo Diocesano de Toledo con la signatura IV/3.044. Existe además un segundo manuscrito, procedente como el primero de la Secretaría del Consejo de la Gobenación, con el encabezamiento «Libro de las obras de este arzobispado» (A.D.T., Leg. IV/3.043), que es complemento del anterior. En él se registran desde 1612 hasta 1658 las obras que se realizaban en el Arzobispado, artista a quién se encargaba, iglesia para la que se hacía y precio. Ambos manuscritos son la base del ya mencionado trabajo de M. Gutiérrez García-Brazales, *Artistas y artífices barrocos*.

³⁶ Las obras que realizaban los artífices aparecen consignadas sólo en el período que va desde 1602 a 1612. Cfr. en Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos*, p. 11.

bajo juramento que sabían que era «hombre muy suficiente y ávil en el arte de dorar» porque le habían visto hacer muchas obras y dar buena cuenta de ellas, y que entre otros trabajos áquel había tenido a su cargo el dorado del retablo del convento de San Felipe de la villa de Madrid y el del convento de Santa Bárbara «dejándolos en mucha perfección y bien acabados». Nardi y Martínez añadían que ellos le habían encomendado dorar muchos retablos «lo qual a hecho con mucho arte y satisfacción de manera que en esta parte ay muy pocos que lo sepan haçer como él ni de quien se puedan fiar tanto», y concluían apuntando que, además de la mucha suficiencia que Zancajo tenía en su arte, era «hombre muy abonado y de satisfacción para encargarle qualquier obra»³⁷.

Conseguida la pertinente aprobación, Jerónimo Zancajo obtuvo el ansiado nombramiento de oficial del arzobispado y fue incluido en el registro de la secretaría del Consejo como dorador y estofador del partido de Madrid el 4 de mayo de aquel año de 1632³⁸.

Como queda patente, el examen que habilitaba a un artífice para estar incluido entre los oficiales al servicio del Arzobispado de Toledo no consistía en la realización de una prueba formal de pericia en la que el interesado demostrase el conocimiento y dominio de las técnicas de su arte, sino que bastaba con que los maestros peritos en el arte correspondiente que eran nombrados examinadores informasen de las buenas capacidades, aptitudes y méritos del aspirante, declarando su suficiencia.

Pero lograr la aprobación del Consejo como oficial del arzobispado, en cierto modo suplió para muchos artífices toledanos el inexistente examen ante veedores de su arte. Son elocuentes en este sentido los testimonios de algunos plateros de la Ciudad Imperial que en agosto de 1633 actuaron como testigos cuando su colega Diego Martínez Reluz pidió que se hiciese información pública sobre su persona³⁹. Así, el maestro de platería Juan Cubero afirmaba en su declaración que «por no aber en esta çiudad examen, se tiene por costumbre el pedir lizençia en el Consejo del Serenísimó Cardenal Ynfante para tomar obras de este arçobispado, y ynformado de la capaçidad y suficiencia de dicho Diego Martínez de Rreluz se la concedió...»; también el platero Vicente Salinas incidía en este aspecto al señalar que «respecto de no aber en ella examen de este arte, es costumbre usada y guardada que para aber de tomar obras de yglesias de este arçobispado los aprueva el Consejo del serenísimo Ynfante Cardenal de España y da licencia para ello...»; y en tér-

³⁷ A.D.T., Sección «Reparación de templos», leg. M2/22. Véase apéndice documental.

³⁸ Este dorador aparece inscrito en el registro en los siguientes términos: «Gerónimo Çancajo, dorador y estofador de Madrid, en 4 de mayo 1632», Cfr. en Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos*, p. 187.

³⁹ Suárez Quevedo, D.: «El arte de platero: en torno a su aprendizaje y examen en el Toledo del siglo xvii (Datos sobre los plateros toledanos: Diego Martínez de Reluz, Alonso García, Juan Cubero, Luis Alférez Soto, Giraldo Gil y Juan Giraldo de la Cruz)», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, p.748.

minos parecidos se referían a esta cuestión otros dos testigos, los maestros Alonso García y Andrés Salinas⁴⁰.

Parece, por tanto, que de alguna manera la Iglesia llenó en la Ciudad Imperial algunos de los vacíos existentes para ciertas profesiones de carácter artístico en aspectos tocantes a determinar la suficiencia de los artífices, controlar el tipo de obras que éstos podían acometer según su arte o especialidad y, en definitiva, delimitar sus competencias laborales evitando los abusos y el intrusismo profesional. Que se diese en Toledo esta peculiar situación es en parte lógico si tenemos en cuenta la condición de sede Primada que ostentaba, y que el clero contaba con un enorme poder no sólo religioso, sino también económico e incluso político, que se vería acentuado al trasladarse la Corte a Madrid, pues la Iglesia se convirtió en el verdadero poder hegemónico de la ciudad, ejerciendo en ella una influencia determinante. Así, en el terreno artístico el sistema establecido por el Consejo de la Gobernación del Arzobispado supondría durante el período en que estuvo vigente un arbitraje para la vida artística local, remediando en gran medida ciertas lagunas de la ordenación municipal y la falta de reglamentación de algunos oficios, pues aunque —como ya hemos señalado— la aprobación y habilitación del Consejo afectaba a los artistas sólo en lo concerniente a recibir encargos de parroquias y lugares de culto de la archidiócesis, no hemos de olvidar que la clientela eclesiástica fue durante el siglo xvii uno de los soportes fundamentales del quehacer de los artífices y especialmente en Toledo la Iglesia se convirtió en el principal motor de la actividad artística.

Sin embargo, el sistema instaurado por el Consejo de la Gobernación del Arzobispado fue efectivo corto tiempo, ya que el «Libro de oficiales» se abrió el 27 de octubre de 1602 y el último apunte de un artífice aprobado data de abril de 1655⁴¹. Paulatinamente tal práctica iría perdiendo fuerza y en la segunda mitad del siglo xvii ya no estaba vigente, contribuyendo su desaparición a que se produjeran ciertos desmanes, por lo que no faltaron maestros que pidieron insistentemente que se continuara utilizando, aunque tales demandas no tendrían ningún éxito.

Así, el arquitecto toledano Juan Muñoz de Villegas escribió al menos tres memoriales en los que instaba al Cardenal a que se volviese a imponer la perdida costumbre de que los artífices fuesen aprobados e inscritos en el registro del Consejo, alabando los beneficios que ésto conllevaba, y describiendo elocuentemente los desórdenes y confusión que el olvido de esta práctica estaba produciendo en la actividad de muchos artífices. El primero de los memoriales que conocemos data del 26 de septiembre de 1679 y era del tenor siguiente:

⁴⁰ Las declaraciones de estos plateros aparecen transcritas en Suárez Quevedo, D.: *Op. cit. supra*, pp. 749 y 757-759.

⁴¹ Este último apunte corresponde al registro como oficial de Arzobispado del dorador madrileño Martín de Velasco. Cfr. en Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos*, p. 36.

«Eminentísimo Señor:

Juan Muñoz de Villegas, vecino de esta Ymperial ciudad de Toledo i maestro mayor de las obras de arquitectura por gracia y título que su Señoría Ylustrísima a echo en mi.

Digo que a cuarenta años poco más o menos que, pedí, como era uso y costumbre, por mi petición presentada en el Consexo de la Gobernación de este Arzobispado, ser recibido por maestro i también ser escripto en los libros de dicho consexo a fin de pedir provisión de encargo de cualesquiera obra que de mi facultad se ofreciese, como lo hicieron todos los maestros antiguos. Y vista mi petición por los señores del Consexo de la Gobernación, nombraron a Joseph de Ortega i a Eugenio de León, maestros aprobados i recibidos, i habiendo echo sus dilixencias presentaron mi aprobación, i fui recibido i escripto por maestro como consta en los libros del tiempo que fue secretario Diego de Pantoxa.

Pido i suplico a Vuestra Eminencia se continúe costumbre tan antigua i tan bien acordada para remediar el desorden i poco decoro que muchos tienen en encargarse de obras que no son de su facultad, de que se siguen muchos inconbenientes i menoscabos en las fábricas de las obras, que lo más para en perjuicio de la hacienda eclesiástica. Y mandando Vuestra Eminencia se guarde costumbre tan loable i que no se encargue obra alguna al que no fuere maestro aprobado por mandado del Consejo de Vuestra Eminencia, será estímulo para que se den más al estudio y saber como an de hacer las obras con aprobación. Y por lo que a mi toca, por la gracia i honrra que esta ymperial ciudad de Toledo a sido serbido haçer a Vuestra Eminencia, pido i suplico lo mande executar(...)»⁴².

Transcurrido algún tiempo Juan Muñoz se dirigió de nuevo al Cardenal con la misma pretensión y el 9 de junio de 1682 le enviaba otro escrito en el que tras referirse una vez más al desaparecido sistema de habilitación de los artífices por parte del Consejo arzobispal —señalando con cierta exageración que fue costumbre seguida «de tiempo inmemorial»-, continuaba su exposición apuntando:

«(...) Y biendo que sin atención de costumbre tan razonable i antigua, algunos oficiales de poco saber i abilidad se encargan de las obras en perjuicio de las mismas obras, i que también se encargan de las obras que no son de su facultad como encargarse de la pintura o dorar el que no es pintor o dorador, o al contrario el pintor o dorador se encarga de la fábrica de arquitectura o sculptura, todo lo cual es en gran perjuicio de las obras; y que se siguen muchos inconbenientes entre los mismos oficiales, con otro gran daño del mal exemplar de encargarse de obras el que no es suficiente, que los principiantes no se aplican al estudio ni al trabaxo. Y para obiar dichos inconbenientes a Vuestra Eminencia pide i suplica sea serbido de mandar dar su provisión, para que el cura o mayordomo de fábrica que pretendiere hacer alguna obra no la de si no fuere a maestro aprobado por el Consexo de Vuestra Eminencia, escripto en dicho libro

⁴² A.D.T., Sección «Reparación de templos», leg. TO-11, expediente 22.

i con su probission de encargo; con que se ofrece que los oficiales que lo merecieren serán premiados, i los que no estudiarán i trabaxarán para merecerlo, i será útil a la república i fábricas, i evitará disensiones (...)»⁴³.

Pocos días después, el 18 de junio de aquel mismo año, el arquitecto redactaba otro memorial esgrimiendo nuevos argumentos, que se sumaban a las razones que planteara con anterioridad para avalar su reiterada petición. Decía así:

«Eminentísimo Señor:

Juan Muñoz de Villegas, arquitecto maestro mayor de obras de esta ymperial ciudad de Toledo, dice es costumbre antigua que los maestros en arquitectura, ensambladores, escultores, pintores, i otros ejercicios que a la arquitectura pertenecen i a las fábricas i obras de las yglesias, los maestros que de dichas obras se encargaban, se aprobaban por el Consexo de Vuestra Eminencia en esta manera: que el oficial de la facultad que exercitaba de las arriba dichas daba su petición ante el Consexo de Vuestra Eminencia, pidiendo y suplicando fuese serbido hacer merced de nombrar maestros que supiesen si era suficiente para encargarse de hacer por su persona las obras de su ejercicio, i con su información se escriviese en el libro que está en el oficio del secretario del Consexo con los demás maestros.

Y el pedir y azer esta dilixencia por el Consexo de Vuestra Eminencia es lo principal por ser la mayor parte obras que son para las yglesias, i también porque los ejercicios de dichas obras no se entiendan i entremetan con otros ejercicios mecánicos, i que algunos alcabaleros viendo que algunas obras son de mucho balor quissieron introducir alcabala de que hizo esemptos a los maestros el Rei Phelipe segundo. I por estas razones i las que por la primera petición tengo presentadas ante Vuestra Eminencia, pido y suplico provea según tengo pedido, en que se ará justíçia que pido»⁴⁴.

En los alegatos de Juan Muñoz de Villegas se ponen de manifiesto algunos aspectos interesantes referidos al panorama artístico toledano de la segunda mitad de la centuria. Aunque sin duda su vindicación sería interesada —por cuanto probablemente él era de los pocos maestros aprobados por el Consejo arzobispal que todavía permanecía en activo—, y ésto le llevaría a exagerar algunos de sus planteamientos, lo cierto es que su relato de la situación que por entonces se vivía en Toledo parece en conjunto bastante fidedigno. Así, aparte de dar noticia puntual de que la práctica instaurada por el Consejo había caído en desuso, insistía en que había artífices que acometían trabajos que no eran de su facultad, circunstancia ésta que se vería favorecida por no estar ya vigente el sistema de habilitar como «oficial del arzobispado» en una determinada especialidad

⁴³ A.D.T., leg. IV/3.044, hoja suelta sin foliar. Este informe aparece transcrito íntegramente en Gutiérrez García-Brazales, M.: *Artistas y artífices barrocos*, p. 38.

⁴⁴ A.D.T., leg. IV/3.044, hoja suelta s.f.

a los maestros que demostraban su suficiencia —tal como señalaba Juan Muñoz—, pero que sobre todo sería consecuencia de la constatada ausencia en la Ciudad Imperial de una reglamentación específica para ciertas profesiones de carácter artístico. Aludía también el arquitecto al descenso de calidad de muchas obras de arte —que hoy se puede apreciar contemplando algunas de las realizadas en esa época— al apuntar que éstas se encargaban a maestros de poco saber y habilidad.

Por otra parte, Muñoz de Villegas se refería escuetamente a la distinción entre la actividad artística y los oficios mecánicos, haciéndose eco de una de las más enconadas luchas que protagonizaron los maestros españoles del Siglo de Oro. Ello a pesar de que en la segunda mitad del siglo xvii los artífices toledanos se mantendrían al margen de tal polémica, pues no hay noticia alguna de que en la ciudad del Tajo se emprendieran pleitos para defender la «ingenuidad» de las artes, ni se produjeron allí alegatos teóricos en favor de su dignidad. Y siendo los pintores quienes en otros puntos de nuestra geografía con más ahínco se empeñaron en elevar su condición social esgrimiendo la nobleza de su arte⁴⁵, los maestros activos en Toledo no demostraron ningún interés en ello, ya que el único atisbo de que participasen de esas inquietudes se concreta en el hecho de que uno de ellos, José Rodríguez, se intitulara en alguna ocasión «maestro del arte liberal de pintar»⁴⁶, lo que más bien viene a probar que los pintores locales permanecieron ajenos a tales planteamientos.

Asimismo, Juan Muñoz hacía alusión en su tercer memorial a la pretensión de los alcabaleros «viendo que algunas obras son de mucho valor» de aplicar alcabalas, apostillando que Felipe II había eximido a los maestros de tal gravamen. Y aunque de sus propias palabras parece deducirse que este intento no prosperaría ya que se limita a señalar que los representantes de la hacienda real «quisieron introducir alcabala», el silencio de los documentos al respecto vendría a apoyar la suposición de que los artistas toledanos escaparon al pago de ese impuesto. En principio la Ciudad Imperial gozaba de una particular situación fiscal, pues desde la Reconquista se vio favorecida con la concesión de franquicias y privilegios que fueron sucesivamente reconocidas por los distintos monarcas reinantes, y ya en el siglo xvii los reyes Felipe IV y Carlos II continuaron con la tradicional costum-

⁴⁵ Este asunto constituye un punto de atención común en nuestra historiografía artística, siendo objeto de diversos estudios entre los que cabe destacar: Lafuente Ferrari, E.: «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia», *A.E.A.*, n.º 62, 1944, pp.77-103; Gállego, J.: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976; Brown, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo xvii*, Madrid, 1981, pp. 121-127; Calvo Serraller, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de oro*, Madrid, 1981; Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo xvii*, Madrid, 1984, pp. 241-261; Ubeda de los Cobos, A.: «Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo xvii», *A.E.A.*, n.º 245, 1989, pp. 61-74; Belda Navarro, C.: *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo xviii*, Murcia, 1993; Cruz Yábar, T.: «Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Formación y obra», *Academia*, 84, 1997, pp. 385-422.

⁴⁶ *Vid.* A.H.P.T., prot. 3.707, esc.: Gabriel de Morales, s.f.

bre de sus antecesores de confirmar, aunque sólo fuera en teoría, los privilegios y exenciones de Toledo, ratificando el juramento que hiciera Felipe II de guardar todos los privilegios, usos y buenas costumbres que tenía la ciudad⁴⁷. Sin embargo, las acuciantes necesidades de la Hacienda Real hizo que se fuera incrementando cada vez más la presión fiscal sobre el vecindario de Toledo⁴⁸, a pesar de lo cual no parece que la recaudación de alcabalas y del impuesto del uno por ciento del servicio de Millones de 1623 llegase a afectar de forma efectiva a pintores, escultores y otros artífices, puesto que tanto en los legajos de cartas de pago de alcabalas que se conservan en el archivo municipal⁴⁹, como en el «Quaderno de los registros que se hicieron por los gremios y personas que debían contribuir en el uno por zientto»⁵⁰, no hemos hallado mencionados a representantes de profesiones de carácter artístico, con la salvedad de los plateros. De hecho, las únicas noticias que hemos encontrado sobre recaudaciones que afectasen a pintores, doradores, escultores y ensambladores —además, claro está, de a plateros y gentes de otros oficios— son tardías y se refieren al cobro de las contribuciones extraordinarias que se exigieron a los vecinos de la ciudad para dar cumplimiento a los decretos reales demandando donativos con motivo de la Guerra de Sucesión, ya que cuando se hicieron las memorias «de las personas que incluye el repartimiento del donativo», en la relación de 1709 aparecían los pintores Pedro de Olivares, Pedro García Valdés, José Jiménez Angel, Francisco Rodríguez Toledano, Manuel de Villalobos y otro Manuel del que no se consigna el apellido⁵¹, mientras que en la de 1713 entre los maestros de la pintura que habían de contribuir sólo se mencionaba a Jiménez Angel, Olivares y Rodríguez Toledano⁵².

⁴⁷ Sobre este particular véase: Lorente Toledo, L.: *Privilegios, rentas y derechos de la ciudad de Toledo en el Antiguo Régimen (1760-1833)*, Toledo, 1989. En el primer capítulo de este estudio donde se trata de los orígenes de la estructura fiscal y patrimonial de la ciudad de Toledo, el autor realiza un utilísimo repaso de los privilegios y concesiones reales de los siglos XI al XVIII.

⁴⁸ Lorente Toledo, L.: *Op. cit. supra*, pp. 37-43.

⁴⁹ A.M.T., Sección B, sig. ALM., sala v.ª, «Cartas de pago de alcabalas», legs. 20-68. Estos legajos corresponden a las cartas de pago de los años 1620 a 1700; id., Caja s.n. «Alcabalas. 1592-1822», s.f.

⁵⁰ Este registro data de 1626. A.M.T., Caja, s.n. «Gremios 2», legajo suelto s.f.

⁵¹ En esta relación aparecen agrupados por profesiones los vecinos de la ciudad que habían de contribuir al donativo, señalándose donde vivían y la cantidad que habían de entregar. Así tenemos que Pedro de Olivares habitaba en Santa Isabel y pagaría 12 reales; Pedro García Valdés «a la escalrilla de San Ginés» y entregaría 6 reales, la misma cantidad que Manuel de Villalobos quien era parroquiano de Santa Justa; Francisco Rodríguez Toledano residía en la plazuela de los Capuchinos y no abonaba nada por ser «hixo de familia»; de José Jiménez Ángel no se consignaba el lugar de residencia pero sí que había de dar 12 reales; mientras que del pintor llamado Manuel se señalaba que vivía en la cuesta del Alcanzar, correspondiéndole pagar 4 reales (A.M.T., Caja «Guerra de Sucesión. Vecindario por parroquias», s.f.).

⁵² Según consta en este «repartimiento» fechado en 4 de noviembre de 1713, José Jiménez Angel era parroquiano de San Marcos y su contribución sería de 12 reales, Pedro de Olivares vivía también en San Marcos y había de entregar la misma cantidad, mientras que Francisco Rodríguez Toledano habitaba en la collación de San Miguel y le correspondía abonar 10 reales (A.M.T., «Guerra de Sucesión. Vecindario por parroquias», s.f.).

Así pues, a lo que parece los pintores toledanos no tuvieron que afrontar el espinoso problema de las alcabalas⁵³, ni se vieron envueltos en interminables pleitos con la Hacienda Real, y probablemente por ello tampoco pusieron empeño alguno en defender la naturaleza liberal de su arte.

Desde luego la situación de los artífices locales distaría mucho de ser idílica, pero inmersos en su quehacer diario no se les plantearían graves cuestiones a las que hubieran de enfrentarse unidos, ni se cernirían sobre ellos acuciantes males que hiciesen peligrar sus intereses profesionales. Sus preocupaciones serían más inmediatas y concretas, como intentar dar salida a su producción, hacerse con una clientela y lograr encargos, solventar frecuentes dificultades económicas..., en definitiva, afrontar problemas cotidianos que cada pintor resolvió como pudo, unos con mejor fortuna que otros. Acaso aquí resida la clave de la ausencia de corporativismo de los pintores a que antes nos referíamos, sin sufrir presiones o ataques contra los que hacer frente común, estos artífices no participaron en más acciones que las emprendidas individualmente para arrostrar sus circunstancias personales. La estructura gremial no prendería entre ellos porque la respuesta a sus incertidumbres laborales no residía en buscar el amparo y defensa de una asociación profesional, sino en encontrar soluciones individuales para cada situación particular.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Solicitud de Jerónimo Zancajo para ser inscrito como dorador del Arzobispado de Toledo (20-abril-1632).

A.D.T., Fondo reparación de templos. leg. M. 2/22, s.f.

Domingo Moreno en nombre de Gerólino (sic) Çancajo, dorador, vecino de la villa de Madrid, dijo que mi parte pretende ser examinado su suficiencia y que se le encarguen obras de las yglesias de este arzobispado por ser muy ábil en el arte de dorar y estofar, y para que se sienta en los libros conforme los demás maestros del arzobispado.

A Vuestra Alteza ssuplico mande cometer el examen al vicario de la villa de Madrid para que nombre examinadores y, tenido ábil, sea asentado en los libros de este tribunal en que vuestra merced ha.

Ortega

⁵³ Sobre la cuestión de las alcabalas y los pintores véase Gállego, J.: *El pintor de artesano a artista*, cit.; Matilla Tascón, A.: «Comercio de pintura y alcabalas», *Goya*, n.º 178, 1984, pp. 180-181; Cruz Valdovinos, J. M.: «Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 91-108.

Don Fernando por la gracia de Dios, infante de España, cardenal de la Sancta Yglesia de Roma, administrador perpetuo del Arzobispado de Toledo, comentamos y encargamos a vos, el vicario de la nuestra audiencia arzobispal de la villa de Madrid, que veáis esta petición, y nos ynformeís y enbieís rellación berdadera en manera que haga fee de la havididad, suficienzia y abono de Gerónimo Çancajo, dorador, y si es persona que se le podrán encargar las obras que se ofrecieren en la iglesias de este nuestro Arzobispado, y si dará buena quenta de ella, examinando para ello maestros perpetuos en el dicho arte que debajo de juramento digan la berdad, y ffecho todo lo susodicho con vuestro parecer, enviad para que se prebea lo que conbenga y se faga de ser leal. Dado en Toledo a veinte días del mes de abril de mill y seiscientos y treinta y dos años.

M. Abbad de Contreras

En la ciudad de Madrid a veinte y ocho días del mes de abril de seiscientos y treinta y dos años, ante el señor licenciado M. Juan de Belasco y Acevedo, prior de Rroncesvalles y bicario general de la dicha ciudad y su partido, Gerónimo Çancaxo, dorador, (ilegible) la comisión, de esta otra parte de las (ilegible) de su alteza, y pidió su cumplimiento y justicia. Y bisto por su señoría obedeció y mandó que Angelo Nardi, pintor de Su Magestad, y Juan Martínez, ansí mismo pintor, a quien tiene por hombre peritos en el arte, parezcan ante su s^o a declarar la suficiencia del dicho Gerónimo Çancaxo. Y así lo proveyó, mandó y firmó.

Juan de Velasco

Ante mí
Di^o de Ribas

En la villa de Madrid a veinte y nueve días del mes de abril de seiscientos treinta y dos años, ante el señor licenciado don Juan de Belasco y Acevedo, prior de Roncesvalles y vicario general de la dicha ciudad, pareçieron Angelo Nardi, pintor de Su Magestad, y Juan Martínez, ansí mismo pintor, y dixeron que conocen a Gerónimo Çancajo, dorador, el qual saven que es hombre muy suficiente y ávil en el arte de dorar porque le an bisto açer muchas obras y dar muy buena quenta de ellas, y particularmente saven que doró el retablo del convento de San Felipe de esta villa y el del convento de Santa Bárvara y otros muchos, dejándolos en mucha perfección y bien acavados. Y a entre ambos a dos le an dado muchos retablos para dorar; lo qual a hecho con mucho arte y satisfacción de manera que ay muy pocos que lo sepán haçer como él, ni de quien se pueda fiar tanto y así se lo podrán encargar todos y qualesquier obra que se ofrecieren de dorado, que dará muy buena quenta de ellas.

Paula Revenga Domínguez El arte de la pintura y la cuestión corporativa en el Toledo...

El qual también saben demás de la mucha suficiençia que tiene en su arte que es hombre muy abonado y de satisfacción para encargarle qualquier obras. Lo qual declararon ser çierto y verdad y lo juraron por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz como ésta + y lo firmaron de sus nombres .

Juan de Velasco

Angelo
Nardi

Juan Martínez
Ante mi
Diº de Ribas