

DATOS DE ESCULTORES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

por

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

Los reinados de Felipe II y Felipe III representan para la escultura española uno de sus períodos más brillantes y fecundos. La masa documental sobre obras de imaginería de la Corte conservada en los Archivos Histórico Nacional e Histórico de Protocolos de Madrid es enorme; pero frente a la riqueza escrita, contrasta la pobreza de lo conservado; las guerras y revoluciones de los siglos XIX y XX han esquilado de forma inusitada el patrimonio artístico de la Corte, esquilación que afecta a la riquísima provincia de Toledo, a Guadalajara y a buena parte de la Mancha. Esta situación de penuria contrasta todavía más si se la compara con la numerosa riqueza conservada en Castilla la Vieja y Andalucía. Por ello, los estudios que sobre escultura de la Corte se están empezando a llevar a cabo tienen un mérito indiscutible, como el recientemente aparecido de Jesús Urrea¹.

Madrid, desde 1561, se convierte en Corte y Capital de la Monarquía Católica; el que el trono esté ocupado por Felipe II, un amante de las artes, va a ser la causa de que la pequeña villa se convierta en un foco artístico de primera fila, foco que nace al amparo del poder real y cuyos dos puntos neurálgicos son el Alcázar y las obras del real monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Los estudiosos nacionales y extranjeros se han volcado en la profundización de la arquitectura y de la pintura, demostrando la enorme importancia que la «escuela aulica» tiene en el desarrollo de dichas artes en España; no obstante, a pesar de los interesantísimos trabajos que de Ceán Bermúdez a Plon y de Babelon y Serrano Fatigati a Martín González se han llevado a cabo, la escultura de la Corte es de todas las artes la que menos interés ha merecido, acaso por la escasez de obras conservadas.

La importancia que el foco áulico tiene para la escultura española es de

¹ J. URREA, *Introducción a la escultura barroca madrileña*. Manuel Pereira, B. S. E. A. A., Tomo XLIII, p. 253 y ss., Valladolid, 1977.

primera magnitud. Gaspar Becerra, Pompeyo Leoni y Jacome Trezzo son los puntales que introducen la estética clasicista de fuste romano en las dos mesetas, tanto en lo referente a la estatuaria, como en la retablística²; además de la nueva estética, Trezzo y Leoni renuevan en España el trabajo en bronce, que había tenido un brillante comienzo a principios del siglo xvi con Cristóbal de Andino³ e introducen también una nueva técnica de trabajo. En torno a esta escuela de la Corte se van a ir formando numerosos escultores madrileños y vallisoletanos, o que se asientan en Madrid, destacando fundamentalmente Alonso de Vallejo y Antón de Morales en la estatuaria y Mateo González, Pedro de Espinadal, Juan Muñoz, etc., en la retablística. El árbitro que impone el gusto, más que Becerra, que muere pronto y que tiende a desplazarse a la Meseta Norte —obras de Astorga, contrato con Santa María de la Mediavilla de Medina de Rioseco— es Pompeyo Leoni, que trae un clasicismo idealista de origen lombardo desvinculado de la tendencia romana miguelangelesca que importa Becerra. Si Leoni es uno de los artistas del cual parten varias directrices de la nueva estética realista, su método de trabajo va a ser también muy imitado en Madrid fundamentalmente.

Pompeyo Leoni es llamado a España por Felipe II para servirle de bronce, técnica que, en esas fechas, podemos decir, no existe en la península. Pompeyo Leoni vendrá a España y, contrariamente a su padre, acabará enraizando en Madrid, donde quedará para el resto de sus días. Leoni trae a España no sólo la técnica de trabajar el bronce, técnica que no cuajará a pesar de El Escorial y la familia real, el primado Sandoval y el Duque de Lerma; sino que también trae una nueva forma de trabajar, en la cual tiene una gran importancia Jacome Trezzo, quien va a ser el que monte un taller de grandes proporciones al estilo milanés.

Los talleres de bronce, sobre los cuales Leonardo da Vinci nos da información preciosísima, son verdaderas industrias muy alejadas de los clásicos obradores españoles del siglo xvi estudiados por Martín González⁴. Los talleres de bronce, que tanta pujanza alcanzaron en Lombardía en los si-

2 E. TORMO Y MONZÓ, *Gaspar Becerra*, B. S. E. E., Madrid, 1912 y 1913; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, A. E. A. n.º 168, p. 327 y ss., Madrid, 1969; J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1516-1589*, Burdeos-Paris, 1922; E. PLON, *Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887; B. GILMAN PROSKE, *Pompeo Leoni*, Nueva York, 1956; J. M. AZCÁRATE RISTORI, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, t. XIII, fundamentalmente p. 347 y ss., Madrid, 1958.

3 Recuérdense las estatuas de doña Ana de Cabrera, Condesa de Mólica, y doña Isabel de Cabrera, Condesa de Melgar, hechas por Cristóbal de Andino para la capilla mayor del Monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco. E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, T. I, *Medina de Rioseco*, p. 144, 2.ª ed. corregida y aumentada, Valladolid, 1960.

4 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro*, R. A. B. M., T. LXVII, 1, Madrid, 1959.

glos xv y xvi, son «fábricas» que trabajan tanto para el arte, como para la guerra y de ellos salen estatuas y cañones. Este carácter «industrial» de los talleres del bronce exige fuertes inversiones económicas, tanto por el material, como por las materias primas empleadas. El costo del montaje y mantenimiento es alto y por ello, para ser rentables, exige una producción elevada, producción que, indiscutiblemente, es cara. Además, estos talleres absorben una mano de obra numerosa y la mayoría de ella, según Leonardo, especializada, es decir, una mano de obra a la que hay que pagar un sueldo porque, como mínimo, son oficiales, si empleamos la terminología española del siglo xvi. El aprendiz, esa mano de obra barata y sin cualificar, aunque tiene también su representación en los talleres del bronce, es poco significativa, rasgo diferencial muy importante con respecto a los talleres de la madera o de la piedra.

Este tipo de taller de grandes dimensiones, aunque sin el polifacetismo y proporciones de los milaneses, lo montan en Madrid los lombardos Leoni y Trezzo y estas «fábricas» seguirán dando juego, fundamentalmente la de Trezzo, una vez muerto el artista. A lo largo de su vida en España, el trabajo y la clientela de Leoni y Trezzo les permitirán trabajar con este tipo de talleres, desarrollar una amplia actividad y amasar una importante fortuna⁵. Estos talleres de grandes dimensiones son desconocidos en España, no sólo porque la clientela es menor y, por tanto, el trabajo más escaso, sino también, porque no se trabaja el bronce. En España, el material básico de la escultura es la madera y, en segundo lugar, la piedra.

El taller del artista español, ya estudiado por Martín González⁶, sigue las líneas maestras del desarrollo artesanal y a pesar del empuje que Alonso Berruguete le imprime, éste sigue presentando como rasgo fundamental su carácter casero; «los maestros solían tener su taller u «obrador» en las mismas casas donde habitaban»⁷. Tal modo de trabajar, si empleamos la terminología económica, es el *verlagssystem*⁸. Leoni y Trezzo enseñan a los artistas españoles como a partir del *verlagssystem* acaparar gran parte del mercado e incrementar así las ganancias. He ahí una mentalidad muy italiana ya desvelada y estudiada por Braudel⁹. La mentalidad de lucro, es decir, basar la riqueza en la ganancia monetaria a través del incremento del mercado y no por el perfeccionamiento de los medios de producción, va a ser la característica esencial del mundo escultórico madrileño y vallisoletano.

⁵ A. H. P. Madrid, Leg. 2632, fol. 405; Leg. 2662, fol. 1338; Leg. 620, s. f.

⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, op. cit., p. 408 y ss.

⁷ Ibidem, p. 408.

⁸ Sobre este particular, cfr. R. CARANDE, *Carlos V y sus banqueros*, T. I, p. 168-187, principalmente p. 186. 2.ª ed. corregida y aumentada, Madrid, 1965.

⁹ F. BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, T. I, p. 662 y ss., fundamentalmente p. 665, 2.ª ed. corregida y aumentada, Madrid, 1976.

Los talleres de los artistas de los últimos años del reinado de Felipe II y de la época de Felipe III son iguales que los talleres de 1520, 1530 y 1540. No existen diferencias entre los talleres de Berruguete, Vigarny, Juni o Doncel y los de Juan de Muniátegui, los Velázquez, Gregorio Fernández, Alonso de Vallejo, Juan Muñoz o Antón de Morales. Lo único que varía es el método de enfrentarse al mercado y, por supuesto, la evolución estética y formal.

Los artistas madrileños, igual que los vallisoletanos, de la época que se estudia, tienen su taller u obrador en su casa, como bien lo declara el escultor Agustín de Campos¹⁰ y sabemos de Jordán, Rincón y Fernández. En estos talleres u obradores se llevaba a cabo todo el trabajo práctico —desbaste de madera o piedra, pulimentación, talla, encolado, etc.— y teórico o mental, como dirían los hombres de la época —trazas, diseños y dibujos—. Los talleres variaban en dimensiones, dimensiones que estaban en relación directa con la fama y valía del maestro.

El taller era una verdadera escuela de aprendizaje, siguiendo así la tradición y los maestros solían tener aprendices, alevines de la profesión y mano de obra baratísima y a través de los cuales los estilos lograban perdurar¹¹. El análisis de los documentos de contrato de aprendizaje punto por punto a los conocidos de comienzos y mediados del siglo XVI. El maestro se comprometía a tener un aprendiz por espacio de un número variable de años —de tres a cinco—; viviría en familia, le daría de comer, vestir, calzar y cama amén de enseñarle el arte¹². El aprendiz es la mano de obra más barata del taller y, al mismo tiempo, la menos cualificada, lo que explica en gran medida la brutal, pero no por ello menos realista, respuesta de Alonso Berruguete en el pleito que se vio envuelto por razones de enseñanza del oficio de escultura y que publica don Narciso Alonso Cortés¹³.

La mano cualificada del taller está en los oficiales, término que define a expertos en el oficio. Se era oficial una vez superado el examen de aprendiz y se tenía entonces derecho a ejercer el oficio de modo lucrativo, aunque no se podía abrir taller, ya que para ello tenía que superarse el examen de maestro o artífice. La plantilla de un taller de envergadura estaba formada por oficiales, que ayudaban al maestro en las obras y, a menudo, eran ellos los realizadores. Juan de Muniátegui, el artista que debió poseer el taller más importante de

¹⁰ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *Juan Muñoz, escultor*, B. S. A. A., t. XXXIX, p. 285, Valladolid, 1973.

¹¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. op. cit., p. 400; N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, p. 25, Madrid, 1922.

¹² A. H. P. Madrid, Leg. 1571, s. f.; Leg. 2188, fol. 794.

¹³ Nuevos datos de enfrentamiento de aprendices y maestros están recogidos en J. R. NIETO GONZÁLEZ, *La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete*, B. S. A. A., T. XLIII, p. 449-450, Valladolid, 1977.

Valladolid de comienzos del siglo XVII aplica este sistema de modo constante ¹⁴. El taller era propiedad y estaba regido por el maestro, que da las trazas de la obra, se encarga de ciertas partes de ella y reparte el resto entre sus colaboradores, los oficiales, a los cuales paga un salario, que viene a rondar en torno a los catorce ducados anuales.

El material que constantemente se emplea es la madera, por tónica general de pino, de los pinares de Cuenca, Soria, Segovia y Avila, que tenía que ser cortada en buena luna; la piedra tiene mucha menos importancia y ninguna el metal. Todo ello, lo único que demuestra es que la estructura del laboreo escultórico no ha evolucionado y que se sigue trabajando con los métodos tradicionales y con los materiales clásicos de España.

Quienes dan un paso adelante son los escultores, procurando forjarse el gusto en las nuevas corrientes. En estas fechas, dentro de la escultura se ha producido una clara especialización: por un lado, los imagineros o autores de imágenes, los escultores en el sentido que esta palabra era usada por Miguel Angel; por otro lado, los ensambladores, también llamados a menudo arquitectos ¹⁵, término que acaso venga por influjo de Diego de Sagredo y que denomina al artista que se dedica a la parte arquitectónica del retablo. En Valladolid hay ejemplos excelentes de ensambladores: los Velázquez —Cristóbal y Francisco— y Juan de Muniátegui, que trabajan con escultores de la talla de un Francisco de Rincón y de un Gregorio Fernández. Esta forma de actuar se produce también en la Corte y así Antón de Morales, Alonso de Vallejo, Agustín de Campos o el toledano Giraldo de Merlo son escultores que trabajan con asiduidad con los ensambladores Juan Muñoz, Pedro de Torres, Mateo González, etc. Estas dos ramas suelen vincularse íntimamente y trabajar en equipo, coordinándose a través de las trazas que se dan y son aceptadas por el cliente.

Escultores y ensambladores procuran forjar su gusto y arte, fundamentalmente, a través de libros, estampas, dibujos y grabados, es decir, siguen el mismo proceso que muchos arquitectos y pintores y no resulta en algunos difícil identificar sus fuentes. La búsqueda del grabado y la estampa, cuya plasmación mas exacerbada es lo que se dice de Alonso Cano, da pie a que los artistas adquieran una formación del gusto libresco a partir de la imprenta y con ello, a que las fuentes de inspiración se hagan comunes, lo que favorece a la unificación del gusto.

¹⁴ E. GARCÍA CHECO, *La iglesia de San Juan de la Nava del Rey*, B. S. E. A. A., T. XX, p. 148 y ss., Valladolid, 1953; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, p. 256, Madrid, 1959, A. H. P. Madrid, Leg. 3819, fol. 70.

¹⁵ Sobre la definición de este término, resulta de sumo interés la declaración de Jerónimo Nogueras en el proceso inquisitorial de Esteban Jamete: «es entallador o arquitecte, que por otro nombre se dice el dicho oficio». J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, p. 15, Madrid, 1933.

La tendencia hacia el eruditismo buscando el lenguaje clásico es una de las características del arte de este momento. Todo ello conlleva a un deseo de definir el arte en el sentido que a esta palabra le daban los italianos, lo que produce la aparición de una literatura de tratados, que referente a la escultura es muy pobre en España¹⁶. El escultor, pues, tiende a introducirse poco a poco en el reducido mundo cultural de la época aunque, por los testimonios conservados, con notable distancia con respecto a arquitectos y pintores.

Si en este aspecto, el escultor parece rezagado con respecto al arquitecto y al pintor, en su forma de ver y aprovechar el mercado, el escultor actúa de forma muy moderna, prácticamente podríamos decir que tiene una mentalidad capitalista a la hora de enfrentarse al trabajo; ello creemos verlo en el modo de realizar los encargos y en la aparición de las compañías.

Quien parece desarrollar las compañías en la Corte es Jacome Trezzo y los artistas italianos. Trezzo, por ejemplo, trabajaba en compañía con el italiano Juan Pablo Cambiagio en las obras de Su Majestad¹⁷; italianos son Bartolomé Canchi y Jerónimo Carcano, que forman compañía para hacer a don García Hurtado de Mendoza «quatro entierros de marmol blanco y negro y jaspe en la capilla que S. S. tiene en la yglesia mayor de Cuenca»¹⁸. El método de trabajo de los italianos es asimilado con presteza por los españoles; en 1602 el ensamblador Mateo González extiende escritura de concierto con Juan Grajal y compañía para la compra de la madera que se ha de necesitar para la obra del retablo «que tengo encargado de hacer en la yglia del lugar de Vicalvaro»¹⁹. Escritura de compañía se extiende entre Alonso de Vallejo, escultor, y Francisco López, pintor, para las obras del retablo de la iglesia de Colmenar de Oreja²⁰. Agustín de Campos, escultor y Luis Navarro, ensamblador, forman compañía para realizar las obras del monasterio de la Santísima Trinidad de Madrid²¹. Acaso forman compañía Juan Muñoz y Bartolomé Carducho cuando el 5 de diciembre de 1603 se encargan de realizar el retablo mayor y colaterales del desaparecido convento de Atocha²². El 21 de enero de 1610, Agustín de Campos y Luis Navarro están trabajando en compañía para la iglesia de

16 Los más famosos son el de Juan de Arfe y Villafañe. De varia conmensuración para la escultura y architettura. 1585 y el de Diego de Villalta. De las estatuas antiguas. 1590. Sobre la preferencia de escultura o pintura. Cfr. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972, y del mismo, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

17 A. H. P. Madrid, Leg. 2359, s. f.

18 A. H. P. Madrid, Leg. 2765, fol. 126.

19 A. H. P. Madrid, Leg. 2185, fol. 811.

20 A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 705.

21 A. H. P. Madrid, Leg. 3471, fol. 21.

22 C. PÉREZ PASTOR, *Memorias de la Real Academia*, T. XI, p. 101. Madrid, 1914; A. BUSTAMANTE GARCÍA, *Juan Muñoz, escultor*, B. S. E. A. A., T. XXXIX, p. 271, Valladolid, 1973, A. H. P. Madrid, Leg. 2795, fol. 396.

San Justo y Pastor de Alcalá de Henares²³; en 1610, Juan Muñoz, Alonso de Vallejo y Francisco López forman compañía para levantar el retablo mayor de la iglesia de Colmenar de Oreja²⁴. En 1612 perdura todavía la compañía formada por Muñoz y Vallejo²⁵. En 1612, Francisco Fernando, «ensamblador vzº de la ciudad de Valladolid estante en esta Corte», reclama, como tutor y curador de los hijos de Andrés Solanes, a Juan González, maestro de carpintería, vecino de Madrid, ciertas cantidades «en razon de que aya de dar y de quenta con pago a los dhos menores de las obras que de su oficio tubo en compañía del dho andres de solanes»²⁶. Este mismo año Juan de Porres, Alonso Carbonel, escultores y Mateo González, ensamblador, forman compañía para realizar una serie de obras en la capilla que el Conde de Frauenburgo tiene «en la sala del capitulo del convento y monasterio de San Jeronimo extramuros» de Madrid²⁷. Aunque no hemos encontrado la prueba documental rotunda, sospechamos que Melchor de Veya y Cristóbal y Francisco Velázquez han formado compañía para las obras del retablo mayor de San Pablo de Valladolid²⁸; esa misma situación parece darse para la contrata de las sillas de coro²⁹. En 1625 forman compañía Antón de Morales y Ginés Carbonel para un retablo que se ha de colocar en una capilla del convento de San Francisco de Madrid³⁰.

Todo este conjunto de pruebas acumuladas viene a demostrar, según nuestro parecer, que la formación de compañías para trabajar era un método muy usado en el Madrid de las últimas décadas del siglo XVI y primeros años del XVII. Las compañías tienen un sabor muy similar a las clásicas comanditas italianas. Suele hacerse entre artistas de titulación similar, ante todo entre maestros, suelen tener tiempo limitado; a veces se hacen tan sólo para encargarse de una o varias obras y otras veces, por un plazo de tiempo, durante el cual, las obras contratadas por los socios pasan a ser de la compañía.

En las obras de compañía se establece un fondo común, que denominaríamos hoy pasivo o capital social, con el cual la compañía tiene un respaldo económico mínimo; en relación con este capital se establecen los derechos a ganancia y pérdidas de cada miembro. Muy a menudo suele especificarse, cuando los presupuestos son de igualdad, que las obras que haga la compañía, «lo que procediere sea a partir por mitad»³¹. Cuando algún miembro de la

²³ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 29.

²⁴ Cfr. notas 20 y 23. A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 203.

²⁵ A. H. P. Madrid, Leg. 3283, fol. 73.

²⁶ A. H. P. Madrid, Leg. 1862, fol. 490.

²⁷ A. H. P. Madrid, Leg. 3283, fol. 326.

²⁸ A. H. P. Madrid, Leg. 1863, fol. 332.

²⁹ A. H. P. Madrid, Leg. 1877, fols. 27 y 35.

³⁰ A. H. P. Madrid, Leg. 4309, s. f.

³¹ A. H. P. Madrid, Leg. 2754, fol. 971.

compañía tiene que desembolsar de su peculio ciertas cantidades «ansi de ocupaciones como de trazas condiciones y dadíbas y otras» se establece que esos dineros «se le an de pagar de la casa de la compañía enteramente»³².

Por lo que se puede apreciar, las compañías son unos instrumentos potenciadores de la capacidad de acción de los escultores; económicamente son un seguro, ya que sí, por una parte, los socios tienen que repartir las ganancias, por otra, tienen un apoyo firme que respalda a los artífices ante un posible fracaso. Las compañías son, además, multiplicadores de dinero, ya que son varios los que aportan fondos para formar un capital común con el cual responder a las diversas necesidades que surgen, tanto de adquisición de materiales, como de pago de oficiales, como de fianzas. Por último, las compañías son una forma de multiplicar la capacidad de trabajo ante una demanda cada vez mayor. Ya se ha visto como los talleres no evolucionan y como lo que más se hace es ampliar las viejas estructuras incrementando el número de hombres, lo que implica necesariamente un encarecimiento del producto a causa de tener que pagar más salarios. El sistema de compañías enjuga de principio este problema, ya que al formarse éstas, lo que aporta fundamentalmente cada artista es su obrador. El cimiento de una compañía está formado por un conjunto de talleres y obradores, que trabajan todos ellos a ritmo rápido sobre las obras contratadas; se obtiene así la posibilidad de un mayor contrato de obras, la aplicación del «fapresto» y el no aumentar el número de operarios. Estamos, pues, ante una estructura pensada para la ganancia, no en un proceso de modernización o industrialización. Las compañías son así la respuesta que las viejas estructuras dan ante un incremento vertiginoso de la demanda.

No obstante, el sistema de compañía es sólo una faceta de la forma de trabajar de los escultores; el sistema de contrato también alcanza un gran desarrollo. Ha sido Martín González el primero en abordar el análisis de contratos como un factor de primera fila para perfilar el engranaje del proceso artístico³³ y es indudable que la faceta del mundo artístico que tenemos entre manos nos exige una rica masa documental para poder tan sólo perfilarla. Pasemos a la exposición de un conjunto de pruebas que poseemos.

En una escritura protocolizada en Madrid, el 18 de septiembre de 1616, entre Juan Muñoz, «escultor vzº de Madrid» y Juan de Campos, «escultor vzº desta villa», se asienta que «el dho Juan de Campos ha trabajado en casa del dho Juan Muñoz» y que «a liquidado su cuenta». Ello viene a demostrar

³² A. BUSTAMANTE GARCÍA, op. cit., p. 278.

³³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro*, R. A. B. M., T. LXVII, 1, p. 410 y ss., Madrid, 1959; IDEM, *Observaciones sobre nuestro pasado artístico*, B. S. E. A. A., T. XXXIII, p. 86 y ss., Valladolid, 1967.

que Juan de Campos trabaja como asalariado en el taller de Juan Muñoz, que ha concluído el contrato y se ha llevado a cabo la liquidación. He aquí una prueba irrefutable de relación contractual entre artistas basada en un trabajo asalariado.

Al punto se extiende una escritura de concierto entre ambos, especificándose que el «dho Juan Muñoz tiene a su cargo la obra del retablo de Guadalupe el dho Juan de Campos se obliga a ayudar en ella todo el dho tiempo la tubiese e la obra durare. El concierto se extiende a más, especificándose de forma taxativa que «demas desto le ayudara en todas las demas obras ansi en Madrid como en otras partes benido de Guadalupe trabajando por su persona con toda asistencia como lo a hecho de ordinario». He aquí un nuevo contrato de trabajo entre escultores; en él se especifica el trabajo que se va a hacer y también el sueldo, ya que queda estipulado que «llegado a Guadalupe se le a de dar cada día de los que trabajase en Guadalupe diez reales... e benido de Guadalupe en las demas obras... cada día a nueve reales»³⁴. Idénticas características presenta el concierto con Juan González³⁵.

Este sistema de contrato que Muñoz lleva para la obra de Guadalupe está en relación con las dimensiones del encargo. En efecto, creemos que el descomunal retablo del cenobio extremeño es quizá la mayor obra que Muñoz llevó a cabo, obra que se reparte con los toledanos Giraldo de Merlo y Jorge Manuel Theotocópuli³⁶.

El 18 de enero de 1600, ante el escribano madrileño Juan Gutiérrez, Alonso de Vallejo, escultor y Juan Pantoja de la Cruz, pintor de la Cámara de Su Majestad, se encargan de hacer «el retablo de madera y pintura de la yglia y monasterio de San Agustín extramuros de la villa de Madrigal». Vallejo marcha de inmediato a encargarse de la obra, que ha de ser el enterramiento del Cardenal Arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga. Pantoja de la Cruz se ve retenido por sus cargos cortesanos y acaba renunciando en Vallejo su parte correspondiente por escritura pública otorgada en Valladolid el 15 y 16 de septiembre de 1602³⁷.

Deshecha la compañía entre Vallejo y Pantoja, el primero pasa a encargarse de toda la obra y decide llevarla por contrata. Se concierta con el escultor Luis Venero y con el maestro de cantería Martín de Gortairi para realizar parte de las obras y con él están trabajando en Madrigal el 9 de julio de 1604³⁸.

Trabajando en la obra, Venero enferma y otorga testamento en Valladolid

³⁴ A. BUSTAMANTE GARCÍA, op. cit., p. 283-284.

³⁵ C. PÉREZ PASTOR, op. cit., p. 149 y 155.

³⁶ Ibidem, pp. 148-149.

³⁷ A. H. P. Madrid, Leg. 2361, s. f.

³⁸ A. H. P. Madrid, Leg. 2418, s. f.

el 17 de agosto de 1605, nombrando por testamentarios a Alonso de Vallejo y a Pedro de la Cuadra, escultores y a Lázaro Martínez, ensamblador, así como a su hermano Damián Venero y a su primo Pedro del Mazo ³⁹.

La desaparición del santanderino Luis Venero obliga a Alonso de Vallejo a buscar nuevos colaboradores y para ello contrata el 18 de febrero de 1606 a Pedro de Espinadal, ensamblador, vecino de la vida de Madrid, el cual «se a de obligar a hir a la villa de Madrigal a trauaxar con su persona en la obra del quarto de casas del m^o de San Agustín de la dha villa» ⁴⁰.

La muerte de Juanes de Liébana, artista guipuzcoano natural de la villa de Tolosa y vecino de Madrigal, que trabaja por contrato con Vallejo ⁴¹, obliga a éste a cubrir otra baja y lo hace el 8 de febrero de 1607 con el ensamblador madrileño Cristóbal Rodríguez ⁴². Ese mismo año Damián Venero y Alonso de Vallejo extienden carta de finiquito ⁴³, a la que sigue una nueva escritura de ratificación y aprobación ⁴⁴. Quedan a partir de ese momento trabajando en la obra Vallejo, Cristóbal Rodríguez y Pedro de Espinadal ⁴⁵, que la concluyen entre junio de 1607 y Navidad de 1608 ⁴⁶.

Concluídas estas obras, los testamentarios del Cardenal Arzobispo don Gaspar de Quiroga encargan a Alonso de Vallejo el 7 de abril de 1610 nuevas y numerosas obras de escultura y ensambladura, a saber: «33 sillas con sus gradas para subir y una baxa y quatro bancos y un facistol para el coro del dho monasterio y cinco retablos para las cinco capillas y una reja de yerro para las gradas del altar mayor» ⁴⁷. En esta obra también interviene Pedro de Espinadal ⁴⁸. El proceso de acaparamiento de obras culmina el 21 de abril de 1611, cuando Alonso de Vallejo se encarga de hacer la fábrica y obra del cuarto nuevo del convento ⁴⁹.

El 10 de mayo de 1611, Juan de Porres, escultor y Nazario de la Vega, arquitecto y criado de Su Majestad, vecino de la ciudad de Segovia, tasan los enterramientos del Cardenal Quiroga y su familia ⁵⁰. En 1616, Alonso de Vallejo sigue todavía cobrando cantidades por las obras de San Agustín ⁵¹ y ese mismo año, el 25 de octubre, el escultor se concerta con el ensamblador Pedro de Espinadal para hacer «treinta y una sillas de nogal altas y diez y

³⁹ A. H. P. Madrid, Leg. 2207; fol. 538.

⁴⁰ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 361.

⁴¹ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 208.

⁴² A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 364.

⁴³ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 554.

⁴⁴ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 568.

⁴⁵ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 588 y 620.

⁴⁶ A. H. P. Madrid, Leg. 3283, fol. 138.

⁴⁷ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fols. 156 y 164.

⁴⁸ A. H. P. Madrid, Leg. 3282, fol. 10.

⁴⁹ A. H. P. Madrid, Leg. 3283, fol. 159.

⁵⁰ A. H. P. Madrid, Leg. 3283, fols. 180 v a 195.

⁵¹ A. H. P. Madrid, Leg. 2758, fol. 806.

ocho sillas bajas para el coro del convento de San Agustín de Madrigal»⁵². El 29 de noviembre se otorga la escritura de concierto entre Alonso de Vallejo y el dorador Juan de Torres para dorar los cinco retablos colaterales que están al lado del altar mayor⁵³.

Por sistema de contrata estipulado entre el escultor Pedro de la Cuadra y Melchor de Veya, el segundo se compromete a trabajar en las sillas corales del convento de Sancti Spiritu de Valladolid en 1605⁵⁴ y del mismo modo se conciertan Cuadra y el ensamblador Lázaro Martínez para hacer el retablo de El Salvador de Valladolid el 27 de julio de 1605, siguiendo las trazas de Juan Nates y Pedro de Mazuecos el Mozo, fechadas el año anterior de 1604⁵⁵. El mismo sistema se da entre el escultor Juan de Porres y el ensamblador Mateo González, cuando el 28 de marzo de 1619, se hacen cargo de los tres retablos y custodia para la iglesia nueva del convento de Cogolludo⁵⁶.

Este conjunto de testimonios documentales viene a dar fe de que los talleres de escultura trabajan tanto en compañías como contratando artistas para la realización de las obras. Antes de la fecha que abarca este estudio, no sabemos con exactitud que se llevara a cabo a gran escala este sistema de trabajo, aunque hay algunas escrituras de compañía, como las de Diego de Siloe y Felipe Vigarny, en 1523, para el retablo mayor de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos⁵⁷; la de Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza para el retablo mayor de la Mejorada, de Olmedo, concierto protocolizado el 2 de noviembre de 1523⁵⁸ y la de Juan de Juni, Juan Picardo y Pedro Andrés para el retablo mayor de la Catedral del Burgo de Osma, extendida el 13 de marzo de 1550⁵⁹.

Más difícil resulta probar la contrata de artistas por artistas, aunque es indudable que esta forma debió de estar mucho más extendida que las compañías, pero los contratos ante escribano apenas debieron otorgarse y prueba significativa de ello es el retablo de San Antón de los Santos Juanes de Nava del Rey y la relación de Juan de Muniátegui y Diego de Hanicque.

Desde que Leoni y Trezzo vienen a España, este modo de trabajar se extiende y hace más popular y los artistas tienden a clarificar las relaciones contractuales entre sí, como Pompeyo Leoni y Antonio de Espinosa⁶⁰ y es revelador que Alonso de Vallejo, uno de los artistas madrileños más vinculados a

⁵² A. H. P. Madrid, Leg. 2758, fol. 641.

⁵³ A. H. P. Madrid, Leg. 3284, fol. 257.

⁵⁴ A. H. P. Madrid, Leg. 2207, fol. 105 v.

⁵⁵ A. H. P. Madrid, Leg. 1665, fols. 1298 y 1301.

⁵⁶ A. H. P. Madrid, Leg. 1165, fols. 466, 865, 1083; Leg. 5297, fol. 439.

⁵⁷ M. GÓMEZ MORENO, *Diego de Siloe*, p. 18, Granada, 1963.

⁵⁸ E. GARCÍA CHICO, *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, p. 10-11. Valladolid, 1965.

⁵⁹ I. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, p. 196, Madrid, 1974.

⁶⁰ A. H. P. Madrid, Leg. 1055, fol. 145.

Pompeyo Leoni, sea uno de los que más aplica ese método de trabajo⁶¹. En estas fechas, pues, se produce una clarificación y regulación del trabajo partiendo de los moldes tradicionales de los talleres y obradores.

Aunque nos faltan pruebas estadísticas, la razón de todo ello creemos verlo en el incremento del mercado y la necesidad, por tanto, de mano de obra para mantener un alto índice de producción. El maestro necesita dar salida a sus encargos y el taller tiene que acelerar el ritmo de producción; se genera entonces la clásica cadena de crecimiento y, con ella, de aumento de puestos de trabajo. Esos puestos de trabajo tienen que ser cubiertos por expertos, es decir, por oficiales, empleando la terminología de la época. El taller, pues, incrementa el número de operarios y el oficial tiende a convertirse en un asalariado. Al actuar de esa forma, la traza del retablo y los modelos escultóricos se convierten en piezas claves en la ejecución de la obra, lo que, por un lado, neutraliza la posible imaginación de los oficiales, obligados a trabajar con modelos impuestos; pero, por otro, esta forma de trabajar tiende a que el gusto se reglamente y uniformice y el radio de acción de una estética tenga mayor extensión en el espacio. De ese modo, los maestros se perfilan como árbitros del gusto y algunos de sus modelos llegan a ser paradigmas que se repetirán de forma incansable por otros artistas de menos vuelos y por oficiales sometidos a una labor mecánica según las condiciones de trabajo.

Muy poco sabemos de los entresijos del rico mundo de los talleres y de las relaciones entre artistas; de los préstamos de todo tipo que entre sí se hacían, de sus modelos en barro y cera, de sus estampas, dibujos y bibliotecas, de las relaciones entre maestros y discípulos y entre maestros y oficiales. Los conciertos arriba presentados nos reflejan las rígidas condiciones de contratos de trabajo. Pero, ¿cómo seleccionaban los maestros a los oficiales? ¿Qué vínculos unían a escultores y ensambladores? ¿Cómo se coordinaban los talleres? ¿Qué bases humanas generaban las compañías de artistas? Apenas nada sabemos de todo ello.

Como colofón e intentando abrir una brecha en la intimidad de las relaciones entre escultores, consideramos de utilidad publicar dos documentos que en algo nos pueden dar luz. El primero es el traspaso y venta que el escultor Juan González hace a Antonio de Riera «de tres modelos de zera grandes de los bultos del Cardenal Quiroga e sus padres»⁶². El segundo es el testamento de Alonso de Vallejo en el cual se refleja, entre otras cosas, las relaciones entre escultores y entre maestros y aprendices⁶³.

⁶¹ A. H. P. Madrid, Leg. 2360, s. f.

⁶² Ver Documento I.

⁶³ Ver Documento II.

DOCUMENTOS

I

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Antonio de Riera escultor vecino dela villa de Madrid otorgo e conozco por esta carta que deuo e me obligo de dar e pagar a Juan Gonzalez escultor vezino de la ciudad de Toledo o a quien su poder tubiere es a saber trescientos reales de a treinta y quatro mrs cada uno los quales le deuo e son por razon e del precio de tres modelos de zera grandes de los bultos del Cardenal Quiroga e sus padres que me a vendido en el dho precio de que dellos me doy por bien contento y entregado a toda mi voluntad por quanto confieso auerlos rescuido e tenerlos en mi poder en testimonio de lo qual lo otorgue asi en la villa de Madrid a diez y ocho dias del mes de octubre de 1619.

Antonio de Riera

Ante mi
Bartolome de Dueñas

A. H. P. Madrid, Leg. 5117, fol. 84.

II

Yndey nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento ultima y postrera voluntad vieren como yo Alonso de Vallejo escultor vz^o desta villa de Madrid estando en la cama enfermo de la enfermedad que Dios nro señor avido se me dar (sic) y en su entero juicio...ago y ordeno este mi testamento en la forma siguiente

Mando que de mis bienes se den a Juan Gonzalez mi criado que yo e tenido en mi casa desde niño y le e criado tres mil ducados por lo mucho que le quiero y buen servicio que me a hecho y estos tres mil ducados no se le entreguen hasta tanto que tenga 25 años cumplidos y entonces compre con ellos un oficio honrrado...

Mando de los dhos mis bienes se de a Juan Gonzalez escultor vz^o de Toledo padre del dho Juan Gonzalez mi criado quinientos ducados para con ellos remedie y sustente los demas hijos que le quedan hermanos del dho Juan Gonzalez mi criado = y ansi mismo todos los modelos de madera y de cera y papeles que yo tengo y se hallaren en mi casa de mi oficio todo porque ruegue a Dios por mi alma.

Mando a Joan Despinadal niño que e criado en mi casa hijo de Pedro Despinadal ensamblador quatro mil ducados por el mucho amor que le tengo...

Mando que de los dhos mis bienes tambien se den al dho Pedro Despinadal ensamblador quinientos ducados para remedio de sus necesidades e de los demas hijos y su muger por lo bien que siempre a cuidado a mis obras y negocios y por que ruegue a Dios por mi = y estos se los den e paguen de mas de allende de lo que montaren la obra de las sillas questa haziendo por mi quenta para el convento de San Agustin de la villa de Madrigal que esta a mi cargo de hacer conforme a la escriptura que entre mi y el esta otorgada descontando lo que ubiere recibido que asi es mi voluntad.

Yten declaro que yo tengo y e tenido encargo de azer y acuar el quarto del convento de San Agustin de la villa de Madrigal y ansi mismo los retablos colaterales de las capillas del y las sillas del coro y otras obras que tengo acabadas en el dho convento todo por horden y mandado del sr Doctor Geronimo de Chiriboga dean y canonigo de la Santa yglia de Salamanca...quero y es mi voluntad que todas las dhas obras se cumplan y acaben de todo punto del dinero que yo dejare en mi poder... y acabado conforme las escripturas que sobre ellos estan fechas questan en mi poder se tasen y se cobre lo que se me deuieren ..y de la parte que me tocara se pague a Bernardo Garcia albañir la parte que se le resta deviendo de la yeseria del quarto...

...mando a Bernabe Beltran el Xpto Crucificado de bulto con su tafetan que esta en mi alcoba por el cuidado que a tenido en acudir a mi enfermedad.

Y ten declaro que entre mi y Juan Muñoz e Miguel Gonzalez tenemos a nuestro cargo la obra del retablo de la villa de Argete y de la del retablo del Colmenar de Orexa de que tenemos otorgadas escrituras sobrellos ante Alexo de Herrera y otros escriuanos a que me remito = quiero y es mi voluntad que la parte que me tocara de las dhas obras mis testamentarios o herederos las hagan acuar de todo punto y acauadas lo que me tocara e pertenciere dellas se cobre descontado lo que obiere recibido y declaro que de la dha obra de Argete me tocan dos cuerpos y los tengo acauados y entregados al dho Juan Muñoz para asentarlos.

.....
Mando que luego como yo fallezca se vea el testamento de Diego de Aceuedo y los demas papeles e recaudos que tengo tocante a ellos y se aga la cuenta y lo que yo deuiere del dinero que se hallare en mi poder le pague luego al punto a quien lo ubiere de auer que asi es mi voluntad.

Mando que se haga cuenta con Juan de Torres dorador questa en Madrigal en razon de los retablos que tiene a su cargo de dorar y lo que se le deuiere conforme a las escripturas se le pague y ansi mismo mill reales que yo le deuo por otras escripturas sueltas

Dexo e nombro por mi legitimo y universal heredero en todos ellos despues de cumplido lo contenido en este testamento mandas y legados del a la cofradia y cauildo del Santisimo Sacramento y de las Animas sitas en la dha yglesia de señor San Salvador para que los aya y lleve para ayuda y sustento e gastos de cera de la dha cofradia de lo qual lo otorgue asi ante el presente escriuano e testigos fue fecho en la villa de Madrid a 29 dias del mes de diciembre de 1617.

Alonso de Vallejo

A. H. P. Madrid. Escrib. Bartolomé de Dueñas, Leg. 5117, fol. 207.