
ARANDA BERNAL, Ana, "Los gremios en Sevilla. La articulación del medio artístico durante la edad moderna", *Creación y Forma*. Ed. Asuncioncho y Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2005, pp. 21-32 y 73-78.

Para conocer el medio artístico en el que se desarrolló, a lo largo de la edad moderna, la vida profesional de los artífices que trabajaron en Sevilla, nada mejor que analizar la estructura y funcionamiento de los gremios. Con la ventaja de que no sólo apreciaremos el sistema de aprendizaje y ascenso profesional, el proceso de elaboración de las obras, los métodos de defensa ante el intrusismo, las malas prácticas profesionales o los recursos asistenciales hacia sus asociados. La observación detenida de estas organizaciones nos aportará también información sobre la imagen que de sí mismos y de su trabajo tenían cada uno de estos profesionales. Y es que la existencia de los gremios hasta la llegada de la industrialización fue tan determinante que se les podría considerar una forma de articulación social.

Los gremios son corporaciones formadas por los maestros de un oficio para defender sus intereses. Son controlados desde el poder público que arbitra su cooperación con el municipio y, a cambio de determinados reconocimientos o concesiones, está perfectamente informado sobre sus dirigentes y actividades. Se desarrollan en toda España y ciertas ciudades de Europa desde el siglo XIII hasta el XIX.

Pero el objeto de este estudio son aquellos gremios en los que se produjeron labores artísticas y, particularmente, las demandadas por las cofradías penitenciales de la ciudad. Esto nos obliga a seleccionar los oficios artísticos que se vieron comprometidos en este tipo de encargos y cuyas competencias

no siempre estuvieron bien definidas, de hecho, poner orden en este asunto fue una de las ocupaciones de los gremios.

Parece lógico iniciar la lista de los oficios artísticos por los autores de las imágenes de devoción de las hermandades. Pero para ello habría que concretar quiénes fueron éstos porque, en principio, al mismo gremio pertenecieron escultores, imagineros, entalladores, tallistas e incluso carpinteros. Sin embargo, todos estos profesionales no se dedicaban a las mismas labores y una manera de descubrir el tipo de encargo que cada uno estaba autorizado a aceptar es observar las capacidades que se les evaluaban para acceder al más alto grado profesional, es decir, a la maestría. Sin entrar a definir las habilidades requeridas a los carpinteros, sí conviene saber que a los entalladores o tallistas se les pedía que realizaran retablos con pilares, tabernáculos, repisas y coros de silla. Mientras que a escultores o imagineros, se les exigía superar el ejercicio de una figura desnuda y otra vestida, como aparece en las cartas de examen de Juan Bautista Vázquez, Morales o Martínez Montañés¹.

Trabajando en estrecha colaboración con los anteriores se situaban los pintores, encargados de policromar las tallas pero que realizarán además, por encargo de las hermandades, lienzos y pinturas murales que decoran las capillas, estandartes que formaban parte de los cortejos procesionales e incluso miniaturas con las que se ilustran los libros de reglas. Como vemos, son tareas variadas y el gremio lo tenía previsto desde la baja edad media al distinguir cuatro especialidades en este arte cuyos exámenes también eran

¹ El arte de escultores y entalladores ocasiona frecuentes polémicas, en 1614 los veedores de los ensambladores exponen que al hacer el reparto de un soldado entre entalladores y escultores siempre se ha entendido que aquéllos, ensambladores y carpinteros de obra prima son una misma cosa, pero se ha excusado a los escultores que son los ricos y hacen obras de importancia. El concejo resolvió diciendo que los escultores no pertenecen al oficio de carpinteros. Todavía en 1638 los carpinteros de lo blanco pretenden hacer pagar a los escultores la alcabala que grava a este gremio. ROMERO MUÑOZ, Vicente: *Los gremios de Sevilla* (Sevilla 2001) 100.

diferentes: pintura de imaginería, dorado, fresco y pintura de sarga. Los imagineros, es decir, quienes pintaban temas figurados, debían demostrar sus conocimientos sobre dibujo, aparejo, tallados, proporciones, volúmenes y movimientos, responder preguntas, dibujar desnudos, hojas y flores. Los doradores sabrían de aparejos, engrudos y colores. La técnica del fresco, sin embargo, derivó en Sevilla hacia el uso de temple aplicado en seco, mientras que la pintura sobre sarga fue cayendo paulatinamente en desuso².

Además de escultores y pintores, los artífices responsables de elaborar el ajuar y los ornamentos de las hermandades también juegan un papel fundamental en la puesta en escena sevillana de la Pasión, y por ello hay que incluir en este grupo de oficios artísticos a los bordadores y plateros³. El gremio de plateros suele ser dividido a su vez en cuatro especialidades: plateros de plata, de oro, de mazonería, que son aquellos encargados de realizar obras de relieve o repujado y, por último, los tiradores de oro⁴. Sin embargo, es más acertado considerar a éstos últimos y a los batihojas gremios asociados. Tuvieron en común con la actividad de los plateros el uso del oro como material de trabajo y el hecho de que los batihojas eran examinados de maestría por los veedores de plateros, que visitaban sus talleres y tomaban muestras del trabajo para analizar

su calidad como lo hacían entre los mismos plateros, a pesar de lo cual cuentan con ordenanzas independientes⁵.

Los batihojas o batidores de oro transformaban el metal en panes, es decir, finísimas láminas que los doradores se encargarían de aplicar en diferentes superficies, sin que realizaran ninguna labor de filigrana, labrado o diseño. Además de su presentación en panes, el oro podía aparecer en hilos, madejas y alambrillos. Por su parte, los tiradores tenían mayor vinculación con las industrias textiles, pues gran parte de sus labores eran usadas en el ornamento de tejidos y bordados⁶.

Resulta muy esclarecedora la controversia que mantuvieron en 1616 batihojas y tiradores, que pretendían obtener ordenanzas independientes. Entre los testimonios que el conflicto generó se encuentra el de los bordadores, cuyo argumentando se basaba en que los tiradores les proporcionaban *hojuela, escarchado, briscado, canutillo, zetillo, puntas de diamantes y otras muchas cosas*, y los batihojas hacían *oro de matizar, oro llano, oro para torzales, oro para retochas, oro para trenzas y oro para realzar*, pero lo más importante era que todo lo que hacían los batihojas era a base de hilo de oro de muy buena calidad, porque doraban con oro en barra, ya que

² "...*cuatro oficios debaxo de una especie*" y cada uno su arte, como aparecen reseñados en las Ordenanzas Municipales de 1632. HEREDIA MORENO, M. C., *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII* (Sevilla 1974) 30.

³ En los primeros siglos el término habitual era orfebre, pero más adelante se diferenció entre orfebres para los que trabajaban el oro y plateros la plata. A fines del siglo XV se les denominó a todos plateros, con la distinción de plateros de oro. En el XIX se comenzó a llamar joyeros a los plateros de oro u orfebres. SANZ, M^a Jesús: *El gremio de plateros sevillano 1344-1867* (Sevilla 1991) 4-5.

⁴ En las Ordenanzas de los Reyes Católicos se llamaba *correeros* a los que labraban los hilos de oro para tejer o bordar. TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos* (Sevilla 1955) 30.

⁵ SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 54.

⁶ En los contratos de dorado, el fiador o testigo del dorador otorgante es un batihoja, pues se encuentra comprometido en la obra al ser el encargado de proporcionar el oro. Los tiradores de oro realizaban canutillos (formando dibujos geométricos se añadían en el bordado de flores y frutos), galones de una o dos caras, trencillas, caracolillos, espiguetillas, cordón, etc. ARANDA BERNAL, Ana: "Acerca de los batidores y tiradores de oro del siglo XVIII en Sevilla". *Atrio* (Sevilla 1988) 29-34.

⁷ Los pasamaneros y los tejedores de oro y seda defendieron a los tiradores y efectivamente las nuevas ordenanzas del gremio fueron aprobadas el 15 de noviembre de 1616. *Papeles del Conde del Águila*, Archivo Municipal en TURMO: *Bordados...* Op. cit., p. 30.

realmente los hilos eran de plata, y no consideraban justo que les hicieran la competencia los tiradores que sólo sabían hacer *oro de orilla*, menos recomendable porque estaban dorados con panes y por todos sus lados, con lo que resultaba imposible saber si el núcleo era de plata o de otro metal⁷.

Hasta ahora, para todas las referencias a los protagonistas de los oficios artísticos señalados se han utilizado los términos artífice o artesano, pero conscientemente se ha evitado el vocablo artista porque es necesario hacer algunas aclaraciones al respecto. Por un lado, las normas por las que todos ellos se regían sólo difieren de las utilizadas por otros gremios como zapateros o panaderos en cuestiones específicas de la producción, es decir, todos tenían una consideración evidentemente artesanal y un sistema impositivo común. Y al margen de criterios de artísticidad y creación, es precisamente este último aspecto, la pretensión de quedar exentos del impuesto de alcabalas, que se remonta cuando menos a la primera mitad del siglo XVI, el que lleva a los maestros del arte de la pintura a reivindicar una consideración diferente para su actividad, que no es secundada por los componentes de los otros oficios artísticos escogidos, ni siquiera parecen compartirla los escultores⁸. Nos encontramos, por tanto, ante una cuestión de organización social con evidentes repercusiones económicas, pero

en donde se intuye además la imagen intelectualizada que los pintores tienen de sí mismos, visión que no es aceptada aún por las instituciones y probablemente tampoco por la ciudadanía. A pesar de esto y del inmovilismo que caracteriza al mundo gremial, la sociedad del antiguo régimen denomina artistas a los maestros del arte de la pintura y también de la platería. Aunque la elevación a una categoría social superior, que implica el uso del don antecediendo al nombre, sólo se produce a título individual.

La información documental que nos permite conocer el funcionamiento de los gremios artísticos es variada aunque no siempre completa. Se conservan las diferentes ordenanzas custodiadas por el Ayuntamiento, como era preceptivo. Se conoce además un variado repertorio notarial otorgado por el gremio o a título particular por los asociados, que contiene información muy valiosa sobre estas organizaciones. Por otro lado, los gremios contaban con sus propios archivos que, por desgracia, han sufrido gravísimas pérdidas y hoy en día están reunidos en el Archivo General del Arzobispado. Aparte de algunos interesantes documentos, como la relación de pintores, doradores y estofadores de la Hermandad de San Lucas en la primera mitad del siglo XVIII, el único corpus que mantiene entidad es el perteneciente a la Hermandad de San Eligio del gremio de plateros⁹. Su privilegiada

⁷ Los pasamaneros y los tejedores de oro y seda defendieron a los tiradores y efectivamente las nuevas ordenanzas del gremio fueron aprobadas el 15 de noviembre de 1616. *Papeles del Conde del Águila*, Archivo Municipal en TURMO: *Bordados...* Op. cit., p. 30.

⁸ En febrero de 1542 Juan de Guisa actuaba en representación de los pintores y en demanda de la liberación de estas cargas fiscales. Algunas décadas más tarde, en 1594, los pintores de imaginaria lo intentan de nuevo, correspondiendo a Pedro de Campaña la representación del grupo ante la Corona. GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, II (Sevilla 1899-1908) 9 y 364. Eran los primeros episodios de una larga historia que tiene en Pacheco el momento culminante a raíz de la publicación de su tratado. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas (Madrid 1990).

⁹ "Libro donde se sientan los hermanos. De la Hermandad del Sr Sn Lucas, de los Artífices Profesores de los Artes de la Pintura, Dorado y estofado de esta Ciudad de Sevilla y su Reynado, en la Parroquia de Sn Andres. Hisose (por no hallarse el Antiguo) Siendo Alcaldes Dn Juan Ruiz Soriano, y Dn Manuel García de la Torre, y Mayordomo Dn Domingo de Montalván, y Fiscal Dn Antonio del Barco Gordillo; y escrivano Dn Pedro Guillen Daza, por Mandado de los dhos Oficiales y Hermandad. Año de Mil Seteciens. y sinquenta y seis, en Dies de Octubre. Es copia de todos los Hermanos Antiguos y Modernos que viven Oy día de la Fecha Sevilla y Octubre 10 de 1756. QUILES, Fernando: "Algo más sobre la Hermandad de San Lucas". *Atrio*, 1 (Sevilla 1989) 129-130.

conservación estaría justificada por la consistencia y poder de este oficio, así como su pervivencia en el tiempo hasta muy avanzado el siglo XIX. De esta manera, además de las ordenanzas de este gremio, conocemos los Libros de Actas de Cabildo, los de Visitas, de Exámenes o Registros de Aprendices y de Maestros¹⁰.

Las ordenanzas tienen un valor fundamental, pues constituían la norma básica por la que se regían los asociados al gremio. Las redactan los maestros y adquieren validez cuando son aprobadas por el cabildo de la ciudad. Su contenido es semejante en los diferentes oficios y suele comenzar por la mención al patrón correspondiente, para determinar después los cargos que dirigen la asociación, sus competencias y forma de elección. Naturalmente son muy importantes las normas de ejecución de los trabajos, con las que se pretende asegurar la calidad de éstos, así como los apartados correspondientes a la formación de los artífices, pues llegaba a constituir una forma de control sobre el número de maestros y, por tanto, de talleres apropiados a la demanda de trabajo existente en cada época.

La necesidad de contar con ordenanzas surgió en la baja edad media y ya en el ordenamiento general dado por Alfonso XI, en 1344, aparece la preocupación por regular la práctica profesional de los plateros y evitar que engañasen a los clientes utilizando material de mala calidad, aunque no contiene todavía ninguna norma de organización gremial. En cambio, las ordenanzas de 1376 de este mismo oficio sí presentan ya una primera

legislación corporativa¹¹. Entre los siglos XIII y XVI se redactaron las ordenanzas gremiales de plateros, carpinteros, orfebres (1423), bordadores (1483), batihojas (1487), pintores, doradores o tiradores de oro y plata (1519) que fueron completas en las centurias siguientes¹².

Con el tiempo las ordenanzas llegaron a extremos de tal minuciosidad y rigidez que perjudicaron la propia práctica artística, se pretendió controlar a través de ellas no sólo aspectos profesionales sino también la vida privada y, sobre todo, moral de los agremiados y sus familias.

Aunque no vamos a detenernos en un análisis pormenorizado, sí conviene destacar los aspectos más relevantes de la normativa. Desde muy antiguo el alamín y el veedor están al frente del oficio de plateros. El primer título se remonta a la edad media musulmana, en donde era juez y se ocupaba del control de las pesas y medidas, mientras que los veedores cuidaban la calidad de la materia prima entre otros asuntos. El procedimiento para la elección de veedores se consolida en el siglo XVI, a partir de entonces los miembros de la hermandad de San Eligio nombran seis maestros, tres de oro y tres de plata, ante un delegado del ayuntamiento a manera de propuesta, entre los que el cabildo municipal elegía dos¹³. A estos cargos hay que añadir el de examinador, encargado de supervisar las pruebas de habilidad y conocimiento. A partir del siglo XVII surge una tercera figura dirigente, la del alcalde, que alcanzará la máxima

¹⁰ SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 2-3.

¹¹ En la documentación se refleja como *Era de 1414*, y habla por primera vez de la marca o punzón, pues ningún orfebre podía tener piezas que no estuvieran marcadas por los fieles de la ciudad. Parecen las ordenanzas más antiguas de España para el gremio de plateros, pues la normativa barcelonesa data de 1381. *Ibidem*, p. 18.

¹² En 1527 se imprimió la *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, reeditada en 1632 por Andrés Grande.

¹³ SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 68.

autoridad en el gremio. En el de pintores, por ejemplo, ejercerán dos alcaldes, uno por el arte de la pintura y otro por el de dorado-estofado¹⁴.

En general, el sistema de aprendizaje es uno de los aspectos gremiales mejor conocido a través de la documentación, porque los contratos se firmaban ante un escribano público, lo que da idea de la importancia concedida al proceso. Durante el antiguo régimen era prácticamente la única posibilidad de adquirir formación profesional, por lo que padres y tutores acudían a los talleres con el fin de asegurar el porvenir de sus hijos, sabiendo que el trabajo se encontraba rigurosamente jerarquizado pero no de manera cerrada, es decir, era factible el ascenso dentro del oficio siguiendo los pasos de aprendiz, oficial y maestro.

Quizá se tenía en cuenta la vocación del aprendiz al elegir el oficio, especialmente en aquellas artes que requerían creatividad y ciertas habilidades innatas imposibles de adquirir con la simple competencia que aporta el aprendizaje. Pero lo cierto es que el factor endogámico era potente y algunas artes mantenían un riguroso sistema de selección de los aprendices, como fue el caso de los plateros¹⁵. En general, los muchachos ingresaban en los talleres en torno a los diez años, pero se dan casos en los que el contrato se formaliza años después como hicieron Juan de Mesa y Martínez Montañés, cuando el primero había cumplido

ya 18 años y llevaba tiempo trabajando con el maestro¹⁶. Los plateros aceptaban a sus discípulos de entre 12 y 13 años pero no de cualquier familia, de hecho, en los contratos de aprendizaje de otros oficios, el maestro se comprometía a mantener al chiquillo y proporcionarle alojamiento, ropa y cuidados médicos durante los años que durase su formación, por lo general entre tres y siete. Como contrapartida el aprendiz estaría dispuesto no sólo a asimilar conocimientos, sino también a trabajar en todo aquello que el maestro le encargase, además de mantener el secreto sobre algunas prácticas profesionales¹⁷. En cambio, en el arte de la platería la norma es muy diferente, sólo ingresan en los talleres niños pertenecientes a familias acomodadas o de los mismos plateros, deben pagar cierta cantidad al maestro por recibir formación y continúan viviendo en sus casas para acudir al taller en el horario de trabajo¹⁸. El caso del aprendiz Juan José de Avale es sintomático, su padre era un bien situado corredor de lonja y firma el contrato con el maestro en el arte de la platería don Ignacio Tamaral, especificando que el muchacho trabajaría desde *el empezar de la campana antes de la esquila y estar hasta las doze del mediodía y por las tardes desde la una i media el ybierno y el berano a las dos y estar hasta las ocho*¹⁹.

Los discípulos no podían cambiar arbitrariamente de taller y si el maestro moría eran las propias autoridades gremiales las encargadas de distribuirlos en otros obradores. Martínez Montañés

¹⁴ A. P. N. S., of. 15, lib. 2º de 1676, fol. 645r.

¹⁵ El ingreso en la cofradía de San Eligio costaba 30 reales y 10 para los hijos de plateros. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 77.

¹⁶ ROMERO MUÑOZ, Vicente: *Los gremios de Sevilla* (Sevilla 2001) p. 183.

¹⁷ Entre otras ocupaciones acompañaban a los oficiales cuando salían a comprar y vender a las ferias. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 71.

¹⁸ Era de esperar que el muchacho fuese tratado de manera adecuada y en caso contrario no era raro que el aprendiz y sus curadores recurriesen a la justicia. Un ejemplo es el del aprendiz Francisco de Olmedo que cuando cancela la querrela criminal por injurias contra Andrés Osorio, artista platero, explica que el motivo había sido las injurias del maestro, por la reprehensión y amonestación secreta que le hizo habiéndolo llevado a su casa don Manuel de Hozes que quería interceder para que el dicho Andrés Osorio volviese a admitir por aprendiz del dicho arte a quien le había estado enseñando por más de cuatro años. A.P.N.S., of.17, 1727, f.176r.

¹⁹ A.P.N.S., of. 14, 1725, fol. 129r.

llegó a perseguir en 1616 a un aprendiz que se había fugado de su casa hasta llevarlo a la cárcel, y como el chico no podía pagar la fianza se llegó al acuerdo de que quedaría en libertad con la condición de no residir en Sevilla ni sus arrabales sin permiso del maestro²⁰.

Ante este panorama se aprecia aún más novedosa la iniciativa de Murillo al promover la fundación de la academia de la Lonja, que ofrecía un sistema de enseñanza libre de las ataduras del taller y que, precisamente por esa razón, no prosperó²¹. Pesaban demasiado la tradición y la necesidad de salvaguardar el sistema de garantías sociales que aseguraba el gremio. La academia sevillana estaba pensada al modo italiano y mejoraba la creada a principios del mismo siglo XVII en la propia corte que, al amparo de los círculos artísticos manieristas del Escorial, poseía un fuerte componente religioso a mitad de camino entre institución docente y cofradía.

Volviendo al sistema de aprendizaje gremial que pervivió hasta la desaparición de estas organizaciones, una vez que terminaba esta primera fase el muchacho accedía al grado de oficial. Parece que se trata de un paso poco reglamentado y la documentación al respecto es muy escasa. Como oficiales capacitados para realizar la mayor parte de los trabajos, estos hombres podían permanecer en esta situación profesional el resto de sus vidas, recibiendo un salario del maestro que dirigía el taller. Un oficial de bordador cobraba, por ejemplo, cinco reales de jornal y tres y medio los domingos a fines del siglo XVI y nueve o diez

reales a mediados del XVII²². Pero también podían realizar al cabo de unos años un examen que les acreditaría como maestros, confiriéndoles la posibilidad de abrir su propio taller. Las razones por las que no todos los oficiales optaban por realizar este último trámite son evidentes, además de los conocimientos y habilidades suficientes para aprobar se requería el desembolso económico de las tasas de examen, de otras para poder abrir al público el taller, cuyo local había que alquilar o comprar y, como maestro, la responsabilidad de conseguir a partir de entonces los encargos. Sin embargo, las ventajas de acceder a la maestría también eran muchas y, como en el caso del aprendizaje, el procedimiento del examen estaba perfectamente normalizado por el gremio.

Excepcionalmente algunos exámenes se organizaron con rapidez y resultaron fáciles, como cuando moría un maestro y su hijo era todavía oficial, lo que impedía que se hiciese cargo del taller hasta obtener la maestría. Pero lo habitual era el rigor y, como en tantos otros aspectos, es el gremio de plateros el que mejor ha mantenido la memoria del proceso. Ya en las ordenanzas de 1540 aparecía la obligatoriedad del examen, pero los primeros que se conservan son del siglo XVII, se trata de folios sueltos y constan de dos partes, la primera es la solicitud del aspirante y la segunda es la realización de la prueba y su aprobación por parte de las autoridades del gremio²³.

²⁰ ROMERO: Los gremios... Op. cit., p. 123.

²¹ ARANDA BERNAL, Ana y QUILES, Fernando: "Las academias de pintura en Sevilla" *Academia*, 90 (Madrid, 2000) 119-138.

²² TURMO: *Bordados*... Op. cit., p. 27.

²³ El primer libro de Actas de Exámenes es de 1699 y hasta 1753 se reseñan en él los nombres de todos los oficiales que los superaban. SANZ: *El gremio*... Op. cit., p. 72-73.

Las mismas ordenanzas puntualizan que los exámenes debían realizarse, bajo la vigilancia de dos veedores, en el taller de un maestro reconocido o que ocupase un cargo en la hermandad de San Eligio. La prueba comenzaba con la realización de un dibujo elegido entre un repertorio propiedad del gremio y que estaba encuadrado en libros, de los que se conservan dos volúmenes con dibujos para plateros en oro y otros dos para los de plata. El oficial introducía en uno de ellos un punzón para elegir el modelo que le tocaba repetir. Después de hecho el dibujo se daba al aspirante un plazo no superior a seis meses para realizar la pieza²⁴. En el siglo XVIII la prueba se va completando, primero con la adición de una parte teórica y más tarde con la defensa pública de la pureza de la Virgen²⁵.

Una vez terminado este proceso de evaluación y si el oficial acreditaba los conocimientos y habilidades requeridos, se concedía al nuevo maestro la carta de examen. Entonces sólo restaba pagar unos derechos al gremio e inscribirse en el libro de maestros, quedando así facultado para ejercer el oficio y abrir al público su tienda, es lo que podríamos considerar el acto de agremiación²⁶.

Bien, ya tenemos a un maestro pintor, bordador o platero con su taller abierto, a veces en su propia casa y, en otras ocasiones, en un local cercano al resto de las tiendas de otros miembros del oficio. Es el momento de preguntarnos sobre las ventajas que a partir de entonces obtiene el maestro por su pertenencia al gremio y de

valorar, en primer lugar, cómo el rigor de la reglamentación consigue también que se excluya la competencia. En todos estos oficios la producción se limita en general a la demanda inmediata permaneciendo ausente el espíritu de enriquecimiento, lo que no significa que maestros muy reconocidos y con grandes talleres no alcanzaran una posición económica desahogada. De hecho, el inventario de más de ochocientas obras en el taller de Domingo Martínez, maestro del arte de la pintura que fallece en 1749, indica la existencia de un sistema de producción que no se basa exclusivamente en el encargo²⁷.

Pero, ¿de qué forma se podía eliminar la competencia?, en primer lugar controlando la oferta de trabajo e impidiendo la instalación en cada ciudad de maestros que no hubieran sido examinados en ella. El caso de Zurbarán es significativo pues tras aprender en Sevilla volvió su tierra pacense desde donde trabaja para clientes sevillanos incluido el ayuntamiento, sin embargo, Alonso Cano representando al gremio pone en evidencia que esta situación es irregular y que el pintor no tiene título de maestro. Los recursos podían ser variados, además de la exigencia de certificaciones de limpieza de sangre, por ejemplo los plateros hacían que los forasteros pagasen una cuota más alta para poder examinarse e incluso les podían impedir hacer la prueba y, por tanto, abrir una tienda²⁸.

Como ya se vio al principio de este trabajo, el gremio debía vigilar que maestros de otras artes no actuaran con intrusismo. Las

²⁴ Los dos libros más antiguos fueron elaborados a fines del XVII y entraron en vigor en 1701. El de dibujos de plata tenía 36 láminas de variados estilos y manos que datan de 1650 a 1700, a mediados del XVIII se renovaron y el de plata sumó 42 dibujos fechados en 1754 los 26 primeros, mientras que los 16 restantes fueron añadidos en 1789. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 139.

²⁵ En 1712 José Garay fue interrogado sobre las leyes de plata y oro, y a partir de 1753 se incluye lo relativo a la Inmaculada Concepción. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 138.

²⁶ ROMERO: *Los gremios...* Op. cit., p. 93.

²⁷ ARANDA BERNAL, Ana: "La academia de pintura de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez en la estela de Murillo* (Sevilla 2004) 129-162.

²⁸ En 1681 debían pagar 8 pesos (96 reales) los naturales del reino de Sevilla y 16 los forasteros. En 1732 la cuota mínima sube a 10 pesos y en 1742 a algo más de 13. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 77.

ordenanzas contenían resortes para su prevención, como prohibir a los tiradores de oro que vendieran sus herramientas²⁹. Pero en muchas ocasiones era necesario recurrir a los tribunales y el gremio no dudaba en defender sus miembros. Un caso que se repite con frecuencia y puede servir de ejemplo es el conflicto que el gremio de la pintura, dorado y estofado mantiene a mediados del siglo XVIII con los carpinteros y maestros de hacer coches, para que no contraten trabajos de pintura que no les corresponden³⁰. Se trataba de mantener el mismo orden establecido que una centuria antes había llevado al pintor Francisco Pacheco a pleitear con Juan Martínez Montañés pues, aunque habían colaborado en numerosas obras, resultaba inadmisibles que el escultor policromara personalmente las tallas del retablo para el convento de Santa Clara sin estar examinado de *pintor de imágenes*³¹. El celo llega al extremo de enfrentar a artes pertenecientes al mismo gremio, como se aprecia en el pleito que mantienen pintores y doradores entre sí, pues estos últimos pretendían ser veedores que dieran por acabadas obras que comprendían las dos tareas³².

Ahora bien, si se llega a considerar a los gremios como una forma de articulación social es porque no sólo se ocupan de cuestiones relacionadas con la producción. Todos los ámbitos vitales de sus

miembros y familiares encuentran su referencia en los intereses del gremio, desde las diversiones hasta la devoción y, muy especialmente, la asistencia benéfica de los asociados³³.

Hasta 1587 en que los setenta y dos hospitales de la ciudad quedaron reducidos oficialmente a dos, el del Amor de Dios y el del Espíritu Santo, cada gremio sostenía un hospital llamado como el patrono del oficio. En ellos se acogía a los maestros y sus familiares, siendo los más acreditados el de San Felipe y Santiago de los carpinteros, y el de la Magdalena de doradores³⁴. Los ingresos con los que se mantenían no siempre eran suficientes y había que compartirlas con la ayuda a los pobres y huérfanos del gremio, procedían de donaciones y de un tercio de las multas y cuotas por los derechos a examen, mientras que los otros dos iban a parar al ayuntamiento. El hospital de San Eloy para atender a los enfermos y viejos del gremio de la platería contaba en el mismo edificio con una pequeña capilla y un salón para las reuniones de su cabildo. Cuando tuvieron que desalojarlo por la reducción mencionada, fue arrendado como casa a un particular y entonces la cofradía trasladó su sede al convento de San Francisco, lo que repercutió a partir del siglo XVII en la concentración de casi todas las tiendas y talleres de los plateros alrededor de la plaza, con prolongaciones en las calles adyacentes²⁵.

²⁹ "... las herramientas del dicho mi ofizio según privilegios de artes no podían ser vendidas". A.P.N.S., of. 1, 1711, f. 311r-v.

³⁰ "... Los alcaldes maiordomo fiscal secretario y demas maestros profesores yndividuos del arte de la pintura dorado y estofado de la hermandad del Señor San Lucas cita en la parroquial del Señor San Andrés (...) damos nuestro poder (...) para todos los pleitos en general (...) y con especialidad para el que sigue contra los carpinteros y maestros de hazer coches sobre que estos no puedan tomar por su cuenta obras de pintura". ARANDA BERNAL, Ana: *Fuentes para la Historia del Arte Andalúz: Noticias de Pintura en el A.P.N.S. (1741-1760)*. (Sevilla 1988, inédito).

³¹ ROMERO: *Los gremios...* Op. cit., p. 123.

³² "El alcalde fiscal y demas yndividuos profesores del arte de la pintura al oleo y temple de la hermandad del Señor San Lucas cita en la parroquial del Señor San Andres (...) aprobamos y ratificamos todo lo fecho y actuado en nuestro nombre por Mathias Joseph de Morales procurador del numero de la Real Audiencia en los autos que contra el dicho nuestro arte sigue el alcalde y demas yndividuos del dorado de esta dicha ciudad (...) sobre la separacion de vicita para que valga y sea tan firme como si con nuestro poder lo hubiera fecho y acavado...". ARANDA: *Fuentes...*, Op. cit.

³³ BERNAL, A.; COLLANTES DE TERÁN, A. y GARCÍA BAQUERO, A.: "Sevilla de los gremios a la industrialización" en *Estudios de Historia social*, nº 5 y 6 (Sevilla 1978) p. 93-94.

³⁴ ROMERO: *Los gremios...* Op. cit., p. 102.

³⁵ Por los libros de visitas sabemos que el traslado no se materializó hasta 1622. SANZ: *El gremio...* Op. cit., p. 104.

En el caso de los pintores las labores asistenciales y religiosas también guardaban una estrecha relación y cuando su hermandad de San Lucas se trasladó a mediados del XVII a la iglesia de San Andrés, habilitaron como dependencias hospitalarias unas salas anejas a la puerta principal de la iglesia³⁶.

Realmente estas tareas benéficas, en las que hay que incluir la protección a huérfanos y viudas del gremio, así como el enterramiento de miembros sin recursos, guardan una estrecha relación con las cofradías, de ellas formaban parte los mismos agremiados, pero su carácter y atribuciones eran eminentemente religiosos. La capilla, que albergaba al santo titular y patrón del oficio, era utilizada también como lugar de reunión de los asociados. Como se ha visto, podía situarse aneja al hospital del gremio como la usada por los plateros mientras mantuvieron el hospital de San Eloy en la calle del mismo nombre. También podía formar parte de un edificio parroquial, caso de los pintores que, después de haber ocupado durante años una capilla del colegio de San Laureano, se instalaron en otra de la iglesia de San Andrés³⁷. Allí permanecieron hasta principios del siglo XIX cuando, ya sin uso, vendieron los enseres y magníficos cuadros que la decoraban y que por entonces estaban ya destrozados³⁸. Aunque probablemente la capilla más monumental fue la de San José, perfectamente conservada. Fue construida por el gremio de carpinteros y su patrón además de ornamentar la fachada principal sigue luciendo como imagen titular en el retablo mayor. ■

Ana Aranda Bernal

³⁶ GESTOSO, J.: *Ensayo...*, Op. cit., I, introd., XVIII.

³⁷ En el contrato firmado por Valdés Leal, como representante de la congregación, en 1663, se acordó que obtenían la capilla del Colegio de San Laureano para hacer sus fiestas y procesiones. GESTOSO, J., *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* (Sevilla 1916) 87.

³⁸ SANZ, M^a J. y HEREDIA, M^a C.: "Los pintores en la iglesia de San Andrés" *Archivo Hispalense* (Sevilla 1975) nº 179, p.71-81.