

# *La contratación artística en el Arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI\**

M. I. RODRÍGUEZ QUINTANA

En los últimos tiempos la Historia del Arte se ha ido acercando a los aspectos sociales, económicos y legales que circundan los hechos artísticos pasados y que podían parecer muy alejados de las cuestiones puramente estilísticas que constituían la principal preocupación de estudiosos de anteriores generaciones. Como dijera Martín González, en las publicaciones actuales, traten una época general, o un artista en particular, y muy especialmente en catálogos de exposiciones, es capítulo casi obligado el dedicado a comitentes, formas de contratación o precios de obras<sup>1</sup>, conscientes como hoy somos de que el entorno es tan importante para conocer al artista como su forma de dibujar los rostros o de incluir determinados motivos decorativos. Así es como hemos ido ampliando nuestra visión global de las diferentes épocas artísticas, como hemos comprendido que la evolución de un estilo era paralela al modo de vida del artista, como hemos visto que el cambio de estilo obliga a la reestructuración de obradores, y como se modifican las funciones de las distintas disciplinas artísticas durante la Edad Moderna en la que el artista que antes se ocupaba de obras de muy diverso tipo va dando paso al que tiene a su cargo tareas más determinadas porque las obras y la sociedad caminan hacia una mayor complejidad<sup>2</sup>.

En todo caso, cuando el estudioso del hecho artístico se acerca a estos aspectos a que venimos refiriéndonos está limitado, en ocasiones, por la carencia de conocimientos legales y en otros por lo fragmentario de los documentos que no siempre parecen corresponderse, si no es que resultan aparentemente contradictorios. Ocurre así, que analizando publicaciones

---

\* El presente artículo fue presentado en el VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte celebrado en Murcia en 1988 cuyas actas se encuentran pendientes de publicación.

1. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, 13.

2. Cfr. *Ibidem.* 15; J. GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976.

---

\*\* *Arte, Individuo y Sociedad*, 2: 1989, Editorial Universidad Complutense, Madrid

dedicadas a ramas artísticas distintas, o incluso a una misma, en distintas áreas geográficas, los capítulos referentes a tipos o exigencias de contratación de obras pueden resultar por igual semejantes, en algunos aspectos, y extraordinariamente contrapuestos en otros. No es por ello extraño que prestigiosos investigadores extranjeros, de nuestro arte, conocedores de amplísima bibliografía aunque con más difícil acceso a la multitud de documentación original que proporcionan los archivos hayan llegado a conclusiones erróneas, aunque seductoras, al estudiar algunos de nuestros grandes maestros, al haberse hecho una idea equivocada del ambiente en que se movían, al haber podido confundir datos de distintas épocas o regiones, comparar obras de diverso tipo sometidas a distintos condicionantes, o incluso haciéndolo entre obras paralelas en área y cronología han podido no tener presente que se encontrarán bajo diversa reglamentación; ello cuando no se han realizado incorrectas lecturas de datos publicados por historiadores nacionales.

Nosotros hace algún tiempo que venimos ocupándonos al estudio del siglo XVI toledano, tanto a través de documentos notariales como de los recogidos en los archivos parroquiales del territorio que constituyó su inmenso Arzobispado. Fue por ello un detonante para que observáramos con especial interés las peculiaridades, normas y excepciones de la contratación artística en la zona, durante la segunda mitad del siglo XVI la salida a la luz de una publicación en muchos aspectos ejemplar: el catálogo que acompañó a la exposición que el Museo del Prado dedicara a la figura más popular del panorama toledano de la centuria, *El Greco*<sup>3</sup>. En él, junto a un *sinfin* de nuevos y enriquecedores datos aparecieron afirmaciones arriesgadas, y algunas de ellas incluso contradichas en otros capítulos de la propia publicación por una de nuestras máximas figuras en el estudio de la pintura. Las conclusiones a que se llegaba en uno de los capítulos de dicho catálogo nos llevaron a reflexionar sobre las escasas ocasiones que al estudiar el arte toledano se ha tratado de analizar el proceso de generación previo a las obras, pese a que siendo la Iglesia el principal cliente de los artistas hablar de Toledo era, como hemos dicho, hablar de un enorme territorio. De este proceso previo nos interesaría quién contrataba y en qué manos recaían las obras, qué condiciones y seguridades se solicitaban, qué responsabilidades llevaban aparejadas, y un *sinfin* de pormenores que podrían permitir ver cuándo una obra no se ajustaba a tales generalidades y qué causas lo motivaban, pudiendo observar con ello las diferencias entre los artistas, la consideración con que contaban en la sociedad de su época y si ésta responde a nuestra visión actual, o si lo que hoy consideramos extraordinario lo era realmente, o más bien se debe a nuestro desconocimiento de los modos de obrar usuales.

---

3. *El Greco de Toledo*, Madrid 1982.

Martín González realizó un cuidadoso compendio de cuál era la situación del artista en España durante el siglo XVII<sup>4</sup>, con abundantes comparaciones a lo que había sido la centuria precedente; y ya en el ámbito toledano resulta igualmente ejemplar el libro de Gutiérrez García-Brazales<sup>5</sup> en el que el autor, con el carácter instrumental que desea imponerle proporciona no sólo datos concretos sobre obras y artífices, sino normas, funciones y estructura del Arzobispado, así como las variaciones que en él se produjeron en los años en torno al cambio de siglo.

Nuestro propósito será sacar algunas conclusiones sobre los modos de actuar en los años inmediatamente anteriores a los estudiados por Gutiérrez García-Brazales, aproximadamente desde mediado el siglo hasta la época del Cardenal-Archiduque Alberto (1595-1598), momento a partir del que se intenta un control más centralizado, lo que da lugar a la apertura de los registros que transcribe el mencionado autor. Usaremos de esta forma los datos que como precedente a su estudio aporta Gutiérrez García-Brazales junto a los de contenido legal que López-Amo había publicado en un análisis jurídico admirable<sup>6</sup>, si bien limitado a obras catedralicias, que por el hecho de serlo tienen especiales características, puesto que, de una parte los trabajos de la Primada suponían especial importancia, y de otra eran seguidos con un especial empeño, eso sin contar con que la iglesia metropolitana disponía de unos recursos y una nómina de artistas absolutamente alejados de la situación de penuria en que en muchas ocasiones se encontraban las parroquias del resto del territorio.

Hemos de hacer una advertencia más antes de iniciar el estudio: nuestros datos han sido obtenidos mayoritariamente de documentos referidos a pintores y escultores, aunque en algunos momentos nos refiramos a otras profesiones, pero excluyendo las obras de arquitectura cuyas características de orden técnico suponían otros condicionantes que no estamos en grado de estudiar al no haber manejado suficientes documentos, lo que sí han realizado otros estudiosos en los últimos tiempos, a cuyas obras nos remitimos<sup>7</sup>.

Refiriéndonos, de esta forma, fundamentalmente, a las artes figurativas errores como el que los pintores contraten obras de escultura, y vice-

---

4. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*

5. M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo 1982.

6. A. LÓPEZ Y MARÍN, *Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI*, «Anuario del Derecho Español» (1948-1949), 103-217.

7. F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid 1983-1986; R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987; D. SUÁREZ QUEVEDO, *La arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII* (Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense de Madrid 1988).

versa respecto a los escultores —pese a haber sido negado en multitud de ocasiones por eminentes investigadores— siguen repitiéndose en más ocasiones de las que serían de desear, dando muestra del desconocimiento de la sociedad artística y de que en muchas ocasiones no somos todo lo cautos que cabría esperar con los datos documentales. Es cierto que en innumerables ocasiones una escritura puede afirmar que un escultor se hace cargo de la talla, pintura y escultura de un conjunto decorativo, o un organista de tubos y caja de un órgano y no existan otros datos de la obra, pero si conociéramos los modos de actuar generales sabríamos cómo interpretar tal hecho: veríamos como son más los documentos que ofrecen tras el primer contrato otro de traspaso o compañía, o simplemente vemos como los pagos se efectúan a distintos maestros aunque contemos sólo con el documento inicial firmado por uno de ellos, por lo que podríamos afirmar con absoluta seguridad que el que contemos con un contrato de obra de dos disciplinas artísticas distintas en manos de un sólo maestro responde únicamente a una carencia de posteriores documentos, no al carácter multidisciplinar del artífice, ya que son excepción los que pueden tomar a su cargo un amplio conjunto para realizarlo por sí mismos, e igualmente escasos los talleres que en el siglo XVI tenían una estructura orgánica lo bastante compleja como para iniciar y concluir un trabajo tan complicado como puede ser un retablo o un órgano.

Hasta aquí han quedado ya sugeridas las iniciales premisas: cada comitente encarga distinto tipo de obras, con diversas finalidades, está sometido a distintos condicionantes de orden legal, son distintos sus exigencias y recursos y todo ello le mueve a elegir distintos maestros, lo que se traduce en muy variadas formas de contratación y amplias posibilidades de oscilación de precios, formas de pago y seguridades de entrega.

A partir de tales premisas nos es obligado analizar la clientela de los artistas toledanos del siglo XVI, junto a los tipos de contratos que pueden firmar, como primeros puntos para luego ver quién y con qué condiciones encarga cada tipo de obra.

## COMITENTES Y CONTRATOS

Al margen de los continuos trabajos realizados por la fábrica catedralicia cuyos modos de contratación, como hemos dicho, estudió espléndidamente López-Amo<sup>8</sup>, y los realizados por la Corona de los que no nos ocuparemos aquí; el patronazgo religioso ocupa, como en el resto de España, el lugar predominante, ya sea para realizar obras en parroquias, conventos o monasterios; y aún las de iniciativa privada, en los más de los

---

8. A LÓPEZ-AMO Y MARÍN, *o.c.*.

casos serán destinadas a recintos sacros, y serán las que nos ocupen. Ahora bien, tal «iniciativa privada» es ya muy diversa pudiendo proceder tanto de entes políticos (Concejos) como socio-religiosos (cofradías, universidades, órdenes militares) o puramente particulares que por devoción, ofreciéndolo al culto local, o para sus capillas o lugares de enterramiento costean, íntegramente, obras, en ocasiones de tanta importancia como las abordadas por las fábricas, cuando así se lo permite su economía, ya que es variable el estrato social de que proceden, pudiendo pertenecer a altos niveles de la nobleza, a mayores o menores grados de hidalguía, o simplemente burgueses enriquecidos (médicos, escribanos, mercaderes, clérigos...) deseosos de equipararse a los estamentos socialmente superiores.

## LA IGLESIA

Sometida a mayores condicionantes y requisitos legales que otros comitentes es, por otra parte, la que efectúa más variados encargos con destino a parroquias, conventos e incluso ermitas, aunque éstas, normalmente, bajo el patrocinio de hermandades o cofradías, suelen sufragar sus obras con medios diversos a los ingresos de las fábricas.

Tal complejidad da lugar a una mayor riqueza de contenido en los documentos<sup>9</sup>. Conventos y monasterios acometían sus obras bajo la autorización del superior de la Orden<sup>10</sup>. Las parroquias, sometidas al Arzobispo de Toledo y su Consejo de la Gobernación estaban obligadas a contar con su aprobación para las obras que se proponían abordar cuando revestían cierta importancia económica<sup>11</sup>, y la tenían sillerías, retablos (aun los no excesivamente grandes), órganos, piezas de plata y ropas bordadas, es decir, buen número de los trabajos que las iglesias encargan a lo largo del siglo.

Párroco:	< 10.000 mrs
Visitador:	> 10.000 mrs < 20.000 mrs
Consejo Gobernación:	> 20.000 mrs < 75.000 mrs
Arzobispo:	> 75.000 mrs

Cuadro 1

Aprobación eclesiástica en función del coste de la obra (límites marcados en 1595)

9. Precisamente esta mayor variedad de contratos firmados por la Iglesia nos permitirá establecer las bases de contratación, válidas para los restantes comitentes, y al estudiar los otorgados por otro tipo de clientela sólo precisaremos ver las diferencias que los separan de la norma.

10. J. J. MARÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, 36.

11. M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *o.c.*, 24. Da noticia de cómo el párroco po-

Tal aprobación arzobispal, directa o a través del Consejo de la Gobernación se efectuaba a través de las «provisiones» que servían de «visto bueno» a la propuesta presentada por el artista al que mayordomos, curas o visitadores se lo habían entregado. Contra tal modo de actuar arremete el Consejo al acabar el siglo abriendo los libros a que venimos remitiéndonos, transcritos por Gutiérrez García-Brazales<sup>12</sup>. Su objetivo impedir «favoritismos» por parte de los visitadores y otros responsables. Nosotros, sin desmentir que tal trato de favor pudiera producirse, vemos otras ventajas en el primitivo sistema: curas, mayordomos y especialmente los visitadores que recorrían el territorio de forma periódica podían conocer, mejor que el Consejo, desde su sede toledana, el modo de trabajar de cada artista, a qué nivel de realización tenía cada uno las obras en curso como para poder hacer frente a nuevos encargos y quién podía efectuar una pieza que respondiera a las necesidades y recursos de una determinada iglesia. Por otra parte, la centralización en Toledo favorecía a los artistas de la capital, en contra de los de lugares o villas que verían acrecentadas sus dificultades para prosperar de modo independiente, aplastados por la burocracia del sistema, ello sin olvidar que la subasta, que se proponía como forma de contratación preferente, pronto habría de demostrar que se prestaba a fáciles engaños para las fábricas<sup>13</sup>.

Pero tomado en sentido positivo o negativo en cuanto a modo de elección es un hecho innegable que un mismo artista, o círculo de artistas trabajan para lugares próximos, puesto que sus mejores referencias habían de ser la calidad de sus trabajos y lo que aconsejaría a los visitadores su llamada si no eran los párrocos quienes así lo solicitaban, marcando incluso como modelo la obra de algún lugar cercano que había despertado su interés.

Tras la aprobación del Arzobispo o su Consejo, si se trataba de parroquias, o del informe favorable del superior de la Orden, para obras conventuales, y en base a la traza y condiciones que normalmente ellos examinaban<sup>14</sup> se procedía a la firma del contrato. En los conventos se reúne

---

día disponer de fondos para trabajos por importes inferiores a 10.000 maravedís, debiendo aprobar el visitador los de costo superior, inferiores a 20.000 maravedís, cifra a partir de la cual pasaba a ser competencia del Consejo, quien, desde 1595, estaba obligado a someterlo a informe del Arzobispo si el gasto estaba por encima de los 75.000 maravedís.

12. *Ibidem*.

13. Cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid 1983, 13.

14. Sólo hemos encontrado un caso, el retablo de Las Ventas con Peña Aguilera que se contrata con provisión previa, pero sin haber dado traza. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO. Sección de Protocolos (A.H.P.T.) Juan de Navarra Pr. 1816, 753-753v.

la comunidad (salvo que exista un poder previo otorgado a un «representante») a «son de campana tañida» firmando todos los miembros el contrato. En las parroquias curas y mayordomos actúan por igual para obligarse en nombre de la fábrica. Por parte contraria la situación es más variable, es frecuente que cuando la obra supone la integración de varias artes (pintura, escultura, talla, órganos...) desde el principio figuren los distintos maestros que en ella participarán, aunque no siempre todos aparezcan como firmantes, ya que si tras la aprobación un maestro prevé tener que desplazarse suele dar poder a alguno de sus compañeros en la labor, o a un fiador, para que, actuando en su nombre pueda otorgar la escritura de compromiso. Como firmantes es posible que aparezcan también los fiadores si es que el aval se constituye simultáneamente, aunque con igual frecuencia éste se otorga en escritura independiente algunos días después de firmar el compromiso o se efectúa antes de hacerlo, inmediatamente después de haber conocido la aprobación de la obra.

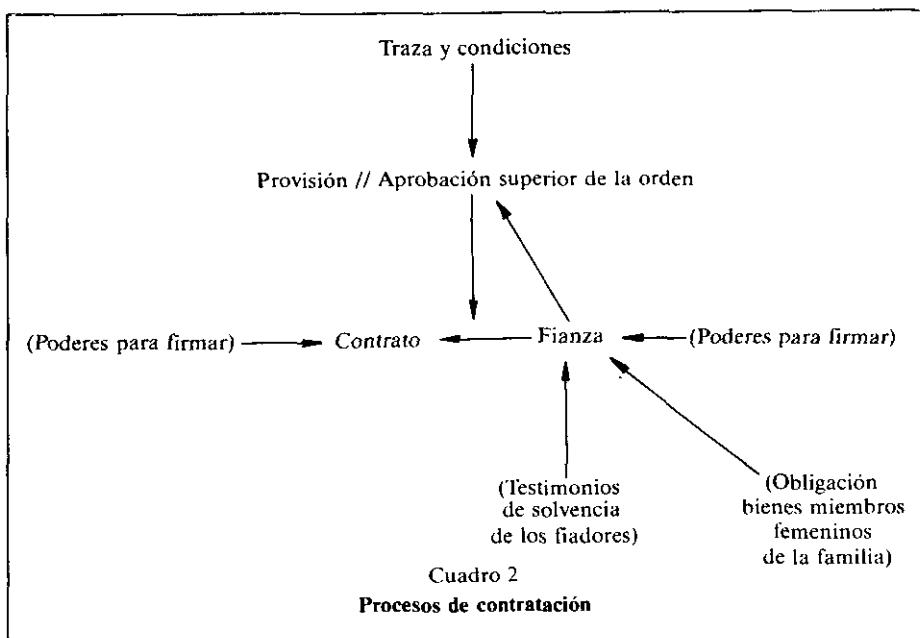
Dichos fiadores suelen elegirse entre profesiones que podríamos llamar complementarias (escultores-pintores, bordadores-hiladores de seda) en ocasiones, cuando existe más de un contratista, efectúan una fianza recíproca o bien se buscaba a familiares, preferiblemente si pertenecían al arte, o a maestros de especial solvencia económica, lo que explica que en numerosas escrituras aparezcan plateros en calidad de fiadores. En todo caso, a la vista de los documentos que hemos manejado parece que la situación preferida fuera la de elegir un artífice implicado en la obra o con una actividad artística igual o complementaria, ya que de no realizar la obra el «principal» obligado la iglesia había de preferir que alguien se ocupara de la ejecución que no verse compensada monetariamente debiendo iniciar nuevos trámites para llevarla a cabo; y quien más capacitado estaría sería alguien con intereses comunes o introducido en la profesión que pudiera ejecutarla por sí mismo o dejarla en manos de un compañero.

Para obras de especial envergadura es normal que se extienda testimonio de la solvencia de cada uno de los fiadores pero son fianzas que obligan a la ejecución, sin una valoración concreta<sup>15</sup>; aunque si hemos de

---

15. No hemos encontrado, en el Arzobispado de Toledo, durante el siglo XVI, casos similares a los que menciona Martín González de la centuria siguiente en el área castellano-leonesa, en los que en función del valor de las obras se fijaban unas cantidades en concepto de fianza. Cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista...*, o.c., 37. Ejemplo típico de contrato, fianza y testimonio de solvencia de los avalistas lo proporcionan las escrituras de 8 de febrero y 8 de marzo de 1570; por la primera Hernán González y Cristobal de Cisneros garantizan a Pedro Martínez de Castañeda que había de realizar el retablo de Campo de Criptana, en la segunda varios testigos aseguran que los bienes de ambos superan los 3.000 ducados, pero para nada se alude al importe en

decir que sin que ocurra con frecuencia — pese a ser norma los incumplimientos— algunos avalistas terminan pagando indemnizaciones por no haber llevado a cabo sus compromisos los artífices a quienes habían garantizado <sup>16</sup>.



Un proceso como el hasta aquí expuesto supone contemplar la obra de un modo conjunto coincidiendo tracistas y ejecutores, con contrato único pero en el que los trabajos de cada uno se delimitan desde el principio. A partir de tal contrato teórico las variaciones son casi infinitas.

No es inusual que la traza sea dada por artífices de especial prestigio distintos a los que luego han de llevarla a la práctica, casos en los que normalmente, si se trata de pinturas, se exige que los cartones sobre los que

que se estimaba constituida la fianza. A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1545, 58-58v, 198-198v.

16. Hernando de Avila, el 26 de octubre de 1568 paga a la iglesia de Villatobas 270 reales por no haber cumplido el bordador Diego Sodeño el compromiso que había firmado, de realizar una capa de damasco y para el que Avila le había avalado. A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1792, 442v. Por el contrario Rafael de León y Pedro de Castro, que se habían obligado como fiadores del organista Pedro Roque de Peñalosa, al no cumplir éste su compromiso de realizar un órgano en Capilla no indemnizan materialmente a la iglesia, sino que se ocupan de buscar otro maestro que acabe el trabajo. A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1606, 1489-1491.



éstas se realicen sean de mano del tracista<sup>17</sup>. En todo caso, como muy acertadamente puntualizara López-Amo, la realización de traza y cartones tienen el carácter de contrato de obra, independiente del contrato de igual carácter que regirá la ejecución material<sup>18</sup>.

El conjunto de traza, condiciones escritas y contrato de obra marca de modo bastante preciso lo que será la obra terminada, pero siempre con un margen de flexibilidad. Se señalan puntualmente medidas, materiales, así como condiciones de éstos y preparaciones previas, iconografía, modelos, plazos y lugares de entrega del conjunto o de una parte, precios, formas de pago y responsabilidades, etc.; pero también se contempla la posibilidad de efectuar variaciones; así encontramos que si bien para realizar el retablo de Carriches se dan unas trazas se ofrece también la opción, al cura, mayordomo y Concejo, de abandonarla para seguir como modelo el retablo de El Carpio<sup>19</sup>, y para el retablo de Pantoja se fija entre las condiciones que la traza podrá ser modificada «a contento» del cura y mayordomo<sup>20</sup>.

Otro tanto ocurre con la iconografía, y nuevamente ponemos como referencia los retablos por ser las obras que pueden ofrecer mayor diversidad: cuando pintura y escultura se contratan conjuntamente son raros los casos en que se enumeran todos y cada uno de los asuntos, se fijan, sí, las imágenes de la calle central, pero es frecuente que los restantes bultos, relieves o pinturas queden a elección del párroco o de la devoción popular<sup>21</sup>.

Tanto o más frecuente como los contratos en escritura única con varios maestros para llevar a término obras complejas, son los que independizan los trabajos de artes distintas, contratándose por separado, lo que daba la oportunidad de concretar de modo más exacto cada una de las partes y en

---

17. A título de ejemplo diremos que las condiciones del retablo de Villaluenga las firman Nicolás de Vergara y Juan Correa de Vivar, y cuando Juan de Holanda, Diego Velasco el Mozo, Alonso Carrera y Diego de Aguilar se comprometen a la ejecución manifiestan de modo expreso: «con que los cartones del dicho retablo sean de mano de Juan Correa». A.H.P.T. Juan Sotelo Pr. 1635, 1.238-1.242v.

18. Cfr. A. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, *o.c.*, 126-139. Al margen de la diferenciación de contratos de traza y ejecución que el autor efectúa es de especial interés la distinción que señala entre contratos de arrendamiento de obra («contrato de obra» como suelen titularse los documentos del siglo XVI) y arrendamiento de servicio al que más adelante habremos de referirnos y cuyas características legales independiza perfectamente de las de los primeros.

19. A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1527, 1.141-1.143.

20. A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 827-827v.

21. La elección de asuntos por el pueblo es más frecuente cuando éste, a través de donativos directos o pagos del Concejo, había de correr con parte del costo de la obra.

los que se cuida de modo especial el detalle de la iconografía y su localización dentro del conjunto, frente al carácter orientativo que, como hemos dicho, se suele conceder a este punto en los contratos unitarios. Ahora bien, aún dentro de esta forma de contratación se nos ofrecen distintas alternativas: *contratos paralelos de fecha coincidente, o muy próxima, o escrituras por las que no se hace frente a una parte hasta haber visto concluida otra precedente (escultura-pintura)*, forma de actuar que habría de ser norma para iglesias que no contaran con rentas suficientes como para enfrentarse con grandes compromisos iniciales.

Con todo, resta todavía una posibilidad en el modo de contratación, el que a mayores errores ha inducido y al que inicialmente aludíamos: un solo maestro toma a su cargo una obra que requiere varias especializaciones. El comitente, a partir de la firma del documento contractual se despreocuparía de posteriores trámites que asumiría el artífice. Su modo de resolver el encargo en lo que no correspondía a su arte ofrecía diversas alternativas: el traspaso, para lo que se otorgaba nueva escritura ante notario marcando las condiciones que cada uno debía cumplir, y cómo repartirían el precio<sup>22</sup>; la compañía, por la que varios maestros, de igual o complementaria profesión se comprometían a realizar conjuntamente las piezas que cada uno por separado contratara en un plazo de tiempo determinado, o la establecida expresamente para llevar a término una obra en concreto<sup>23</sup>; por último, más extraño, pero no insólito, resulta el caso en que el artista en cuyas manos se había dejado una obra se convierte en «comitente» de otro a través de lo que López-Amo llamó en su artículo «contrato de arrendamiento de servicios»<sup>24</sup>, en unos casos comprometiéndose a pagar un precio por un determinado trabajo<sup>25</sup>, en otros contratando

---

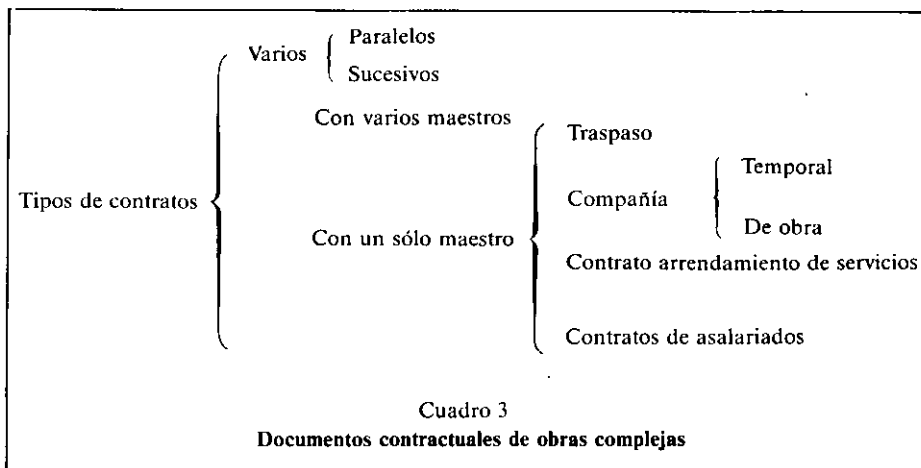
22. En esta forma se realiza el compromiso del retablo de San Andrés de Cubas: tras haber tomado el conjunto a su cargo Pablo de Cisneros, en 29 de marzo de 1582, el 10 de septiembre del año siguiente deja en manos de Rafael de León y Francisco de Herrera todo lo «tocante a madera». A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1804, 947-947v.

23. Al primer tipo corresponden las compañías establecidas entre Luis de Velasco y Hernando de Avila en 1560 (A.H.P.T. Juan de Navarra Pr. 1816, 114v.-115) y entre y Hernando de Avila en 1560 (A.H.P.T. Juan de Navarra PR. 1816, pp. 114v.115) y entre Diego Velasco y Luis de Velasco en 1568 (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1787, 10-10v); al segundo la que, para realizar el retablo de Auñón, constituyen Nicolás de Vergara y su oficial Sebastián Hernández en 1574 (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1561, 995v-996v).

24. Cfr. A. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, *o.c.*, 126-139.

25. A realizar para Diego Velasco la pintura de una custodia, en San Clemente de Toledo, se obliga Luis de Velasco en 1564 (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1864, 978v) y al año siguiente, haciendo una baja, se compromete a realizar el mismo trabajo, para el escultor, Cristóbal de Cisneros (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 35v).

do oficiales como auténticos asalariados a destajo a los que se encomendaba, sí, un determinado trabajo, pero éste se podía también modificar, satisfaciéndoles un salario diario<sup>26</sup>.



### COMITENTES COLECTIVOS POLITICOS Y SOCIORELIGIOSOS

Visto el modo de contratación de la Iglesia, que como dijimos resulta el de mayor complejidad, son coincidentes los de los restantes comitentes, si bien el hecho de contar con medios propios les permitía reducir la tramitación puesto que no habían de someterse a las limitaciones económicas de las rentas eclesiásticas, aunque ello no significa que no fueran «vigilados» sus encargos en cuanto a contenidos religiosos.

Porcentualmente son escasas las obras bajo patrocinio exclusivo de Concejos municipales, aunque es normal su colaboración con las fábricas parroquiales para sufragar los gastos de obras en las iglesias, e igualmente es normal que su voz y la de toda la comunidad de vecinos se oiga para

26. De este modo contrata Rafael de León a los ensambladores Blasco Martínez, Juan de Zabalos y Felipe de Brabante en 1565. (A.H.P.T. Juan de Navarra Pr. 1816, 877v-878).

27. Al contratar el retablo de Rielves en 1563 los asuntos se dejan para que el Concejo junto al párroco los determinen y los relieves del banco y aún los bultos de la calle central, con la advocación de la iglesia y la Virgen habrían de hacerse «como el pueblo lo pidiera» (A.H.P.T. Pedro Rodríguez Sotelo Pr. 1432, 745-746v); y al firmar el compromiso del retablo de Carriches el Concejo tendría el mismo poder decisorio que la fábrica a la hora de elegir la traza. A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1527, 1.141-1.143.

marcar condiciones, especialmente para atender a las devociones locales<sup>27</sup>, forma de actuar comprensible cuando también resulta normal que el pueblo ofrezca voluntariamente sus limosnas cuando llegado un vencimiento la iglesia no cuenta con fondos para atenderlo<sup>28</sup>. Pero tal vez entre los hechos más interesantes que contenga la documentación que hemos manejado —aunque de fecha inmediatamente posterior a las que venimos refiriéndonos— tocantes a participación ciudadana figure al que da lugar la realización en 1601-1602 de una magnífica cruz profesional, de plata, para Santa Marina de Magán: Luis López, que debía ejecutar la cruz con su pie, cuando tiene éste concluido lo lleva al pueblo y es expuesto en la misa mayor para que «le biesen los bezinos deste lugar», tras lo que se decide firmar, el mismo día, un contrato de mejoría para la cruz añadiendo nuevas figuras que enriquecieran el conjunto, pues de lo contrario «estubiera muy simple como estaba tratado», pero, sin embargo, la exhibición a modo de consulta a la comunidad no habría de suponer para ella un incremento de sus aportaciones, pues los gastos los acometería íntegramente la fábrica de sus rentas<sup>29</sup>.

Los más numerosos entre este grupo de comitentes colectivos son las cofradías. Realizan obras de diverso tipo, por lo general objetos de culto o imágenes de sus patronos destinados a sus ermitas o capillas, pero de no excesivo coste ya que sus ingresos proceden fundamentalmente de las aportaciones de sus miembros o de reducidas rentas o censos. Son sus integrantes, colegiadamente, o por mano del mayordomo, los firmantes de las escrituras de compromiso, documentos por lo demás de idéntico contenido aunque el hecho de realizar obras de menor envergadura también repercute en que los artífices que las toman a su cargo las puedan abordar en su obrador y si habían de recurrir a compañeros de profesión el compromiso tendría un carácter puramente privado, ya que no aparecen escrituras de traspaso o cesión de estas obras entre los protocolos, aunque sí, aún para obras pequeñas es el comitente el que se preocupa de buscar artífices distinta para efectuar las distintas partes de la obra, ya fuera para asegurarse la calidad en la terminación, o para poder dividir el gasto abordando uno cuando tuviera saldado el precedente.

Pero hemos de decir que las cofradías, al igual que otros particulares, no recurren en todos los casos a la formalización de un contrato, sino a la

---

28. Los vecinos de Porquerizas, viendo que la iglesia no tiene fondos con que pagar al pintor Jerónimo Rodríguez, ofrecen, en 20 de diciembre de 1563, sus limosnas para que el retablo para su parroquia «se haga más presto y mejor». A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1521, 1.691-1.692.

29. ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA MARINA DE MAGAN, Documentos inéditos.

adquisición directa en el obrador; esta parece al menos la norma cuando se trata de hacerse con piezas de marcado carácter mueble, casos en los que sólo tenemos noticia directa de la obra por las cuentas o inventarios de la cofradía o porque ésta realizara un expreso reconocimiento de deuda a favor del vendedor, pero no tenemos noticia que se formalizaran los contratos de compraventa que menciona López-Amo<sup>30</sup>.

## COMITENTES PRIVADOS

Nobles y familias hidalgas, o con pretensiones de serlo, cuentan normalmente con lugares de culto privado y enterramiento en iglesias y monasterios, y a ellos destinan preferentemente las obras que encargan<sup>31</sup>. Pero en muchas ocasiones su patronazgo no se limitaba a una capilla, sino a toda una iglesia, en cuyo caso son acometidas por dichos mecenas obras destinadas al culto comunitario. Cuando así era, las posibilidades variaban: desde que el particular encargue directamente la obra para hacer frente a los gastos de modo exclusivo<sup>32</sup>, hasta que se unan a fábricas o Concejos para abordar trabajos de especial envergadura, con lo que aparecen unidos a ellos desde el momento en que se otorgan las escrituras contractuales<sup>33</sup>; o simplemente que acudan con sus «recaudos» cuando las rentas de la iglesia no son suficientes para satisfacer a los maestros, casos en los que no sólo no suelen aparecer datos documentales, sino que es la ausencia de asientos de pago en los libros de cuentas de la iglesia la que nos puede indicar que alguien ajeno a ella ha contribuido a saldar el coste de una obra ya iniciada<sup>34</sup>.

---

30. Cfr. A. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, *o.c.*, 126-139. Sobre la apertura de «tienda y obrador» Cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista...*, *o.c.*, 176-186.

31. Es el caso de la capilla fundada por los Villaseca en la iglesia de Arcicóllar, cuya documentación referente a la pintura de su bóveda y ejecución del retablo que guarda hemos recogido en el artículo *Hernando de Avila y Luis de Velasco: El retablo de El Casar de Escalona y otras noticias*, A.E.A. 245 (1989); 15-33. Otro tanto ocurre en el retablo de la capilla fundada por Bernado Núñez en Santo Tomé de Toledo (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1866, 518v-519v), por sólo citar dos ejemplos.

32. Es frecuente cuando se trata de objetos de plata o ropas bordadas, cuyo encargo por la fábrica, por considerarse de carácter cuasi suntuario se solía supeditar a no tener otras necesidades de mayor urgencia.

33. Así se contrata el retablo de la iglesia de la Magdalena de Malagón, a cargo de la fábrica, el Concejo y los Señores de la villa. A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1592, 2.102, 2.105-2.106.

34. El que en los libros de la iglesia de Nuestra Señora de La Paz de la Puebla de Montalbán, tras unos iniciales pagos a Pablo de Cisneros no hubiera otras referencias a la pintura del retablo, y que en él aparezcan los retratos de dos niños en la escena de

Nos resta por estudiar el caso de la burguesía en papel de comitente: son preferentemente clérigos, médicos, escribanos o mercaderes, estamentos decididamente en alza en la época, quienes pueden permitirse el pago de obras artísticas. Los encargos que realizan tienden a hacer perpetuar su nombre, los destinan, muy mayoritariamente a sus enterramientos, son laudas o bultos sepulcrales, o bien pequeños retablos para hacer resaltar el lugar en que serían enterrados, y es condición casi fija la aparición de cartelas, letreros, escudos o retratos, que dejen patente a quien pertenecen<sup>35</sup>; y en los casos en que donan obras de especial carácter mueble (en particular piezas de plata), a la iglesia de su localidad, no suele faltar una «dedicatoria» con su nombre y la fecha en que se hace la ofrenda.

Pero no queremos cerrar este capítulo sin comentar un hecho que podemos calificar de curioso, aunque se refiera a trabajos arquitectónicos de los que inicialmente propusimos no ocuparnos: Nicolás de Vergara el Mozo se convierte en «mecenas» del monasterio toledano de San Clemente donde su hija Catalina ingresa como novicia en 1599<sup>36</sup>. Pero las peculiaridades residen en que tal mecenazgo es para realizar él mismo obras en el convento y, en realidad, su objetivo es cubrir parte de la dote de su hija, por lo que más que ofrenda al monasterio podamos llamarlo un «pago en obra» que situaría a Catalina de Vergara en mejor situación dentro de la comunidad de lo que podría haber esperado si sus bienes dotales eran escasos.

---

la Natividad, nos hizo pensar, al redactar nuestra memoria de licenciatura que, en un momento de especiales dificultades económicas para la fábrica —constatadas por la documentación parroquial— los Señores de La Puebla se hicieran cargo de los gastos, eso sí, con la imposición de que miembros de su familia aparecieran en lugar tan destacado del presbiterio.

35. Sólo hemos encontrado el caso de un médico que encarga en 1599 una imagen de San Roque para la iglesia de El Casar de Escalona, sin que entre las condiciones figure ninguna referente a inscripción dedicatoria (A.H.P.T. Pedro Alvarez Pr. 2748, 255v). Por el contrario, es normal que estos burgueses quieran que sus efigies, siguiendo las modas de los nobles, aparezcan en las obras que encargan, ya sea al modo más tradicional de donantes, como lo deseó el escribano Francisco de Córdoba para el retablo que solicitaba a Rafael de León en 1558 (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1859, 279-279v) o de forma aislada como lo deseaba Pedro de Villaseca —hombre que aspiraba a la hidalguía pero que sólo su familia conseguiría mucho después— previendo en las condiciones del retablo que encarga para su capilla, en 1573, dos pinturas con sólo retratos «al natural» (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1795, 69-69v) aunque, tras su muerte, al quedar el seguimiento de los trabajos a cargo del capellán éste suprima dichos retratos, mientras que, tal vez, fuera también él quien decidiera honrar a su santo patrón, San Juan Bautista, en las pinturas de la bóveda.

36. A.H.P.T. Baltasar de Toledo Pr. 1908, 852-855.

## CONDICIONES DE CONTRATACION

Si hemos dicho que en poco se diferencian los tipos de documentos de obligación en función de los comitentes, no ocurre lo mismo con las condiciones que unos y otros marcan, en buena medida condicionadas por sus posibilidades económicas.

Materiales, medidas y peso son puntos que nunca faltan entre las condiciones, y que se cuidan con especial esmero. La madera, en cualquier contrato que tiene tal material como fundamento se pide «seca, limpia de tea y nudo», y en Toledo, cuando había de utilizarse el pino (normal en cualquier obra salvo las sillerías que se solían trabajar en nogal sobre el que llegaban a aplicarse otras maderas más preciosas) se quiere de la Sierra de Cuenca, cuando el comitente se lo podía permitir que «no aya venido por el río», pero si no se deseaba encarecer tanto un conjunto si se pedía esta condición al menos para los tableros de pintura. Los tubos de órgano se solicitan de estaño de Inglaterra, sin plomo; y las policromías según los medios del comitente totalmente de oro (en ocasiones puesto por quien encarga el trabajo) y óleo; o bien sustituyendo en algunas partes el oro por plata para abaratar costes e, incluso, simplemente, dorando tan sólo las partes más visibles y no las altas o traseras, reducciones que eran justificadas por ser zonas donde no había de «gozarse»<sup>37</sup>.

Si hemos dicho que la iconografía aparece en muchas escrituras con un carácter orientativo, se cuida, en cambio, escrupulosamente, todo lo referido a condiciones de orden técnico: preparación de tablas para ser pintadas, imprimaciones, calidad de la cola con que se unirán las distintas piezas, tipos de tela, etc. Por el contrario, no es frecuente que se cuide particularmente la participación directa del maestro, en un momento en que el trabajo en común resultaba norma: si bien los miembros de la profesión había de ser los primeros en valorarlo de modo muy distinto al de los oficiales, y de hecho cuando Correa de Vivar traspasa a Bautista Vázquez la talla e imaginería del retablo de Almonacid se cuida mucho de dejar por escrito que la madera debía desbastarla personalmente, así como hacer «de su mano» los rostros, manos y Crucificado<sup>38</sup>.

Por lo que se refiere a plazos de ejecución no cabe presentar una nor-

---

37. En el contrato del retablo de Villaluenga, que se protocoliza con especial atención para disminuir costes se dice que no habría de tallarse la parte trasera de las columnas, se suprime un remate para abaratar en madera, no se doraría allí donde no fuera a verse y los detalles decorativos hechos «a punta de pincel» sobre las vestiduras de las imágenes se suprimirían en las partes más altas. A.H.P.T. Juan Sotelo Pr. 1635, 1.238-1.242v.

38. A.H.P.T. Juan Treceño Pr. 2623, 88-88v.

ma teórica, no sólo porque en escasas ocasiones se cumpla lo marcado, sino porque los distintos tipos dan un amplísimo abanico de tiempos de realización. Sí podemos decir que la decisión de abordar un trabajo se toma en las visitas, o tras la celebración de una festividad, al haberse notado la carencia de alguna pieza concreta, y que la finalización quede prevista para una ocasión futura similar o una fecha de importancia religiosa especialmente destacada.

Es usual que las obras se entreguen en el lugar donde el artífice tiene su obrador, corriendo el transporte a cargo del comitente, aunque para aquellas que precisaban ser «asentadas» se solicitaba que quien la había ejecutado realizara tal asiento en unión de sus oficiales, e incluso que las tareas las supervisara el tracista si es que el proyecto había corrido a cargo de un segundo maestro; pero los gastos de toda la operación, tanto en salarios de los hasta allí desplazados, como de peones locales y materiales necesarios los pagaba el dueño de la obra.

Los precios se fijan a tanto alzado, normalmente para obras pequeñas, o a tasación, pudiendo ser ésta libre o con un límite prefijado, en cuyo caso se estipula, al menos teóricamente, que si la tasación lo supera el maestro pierda la diferencia, y si no lo alcanzaba no se pagaría más que lo tasado. Los tasadores suelen ser uno por cada parte, pudiendo contemplarse desde el contrato que de no existir acuerdo un tercero «árbitro» decida sobre las diferencias, para ser admitido su criterio por ambas partes. Pero en ocasiones los particulares, de los que cabía esperar una mayor celeridad en el pago podían aprovechar tal circunstancia para exigir que ambos jueces fueran nombrados por ellos, condición a la que el artífice se somete<sup>39</sup> tal vez para atraer al cliente, aunque seguramente dispuesto a iniciar pleito si no estaba conforme con la valoración.

En cuanto a las formas de pago ni las más pequeñas obras se pagan al firmar la obligación y son raras las que se saldan con un pago único al concluir las; lo normal es establecer plazos: uno inicial al otorgar el contrato para hacer frente a los primeros gastos y adquirir materiales, y otros sucesivos a fecha fija o «según caiga la renta» pudiendo tener previsto que la conclusión del pago coincida con la fecha de asiento o tasación, o que sigan haciéndose abonos con posterioridad; aunque es normal que las condiciones contractuales de pago, como los plazos de ejecución de las obras no guarden, prácticamente en ningún caso, paralelismo con el modo en que se realizan, cuando se estudia la documentación sucesiva. A los artistas cuyas obras habían de ascender a un monto importante se les sue-

---

39. Tal es la condición que impone Juan de las Huertas cuando encarga un retablo para la capilla que posee en la iglesia de Ballesteros. A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 121-121v.



le garantizar el pago con el compromiso de no encargar otra obra hasta haber saldado su deuda, comprometiéndose a «acudirle» con la totalidad de la renta, excepción hecha de los obligados gastos menores, como los del salario del sacristána, la cera o el aceite.

Los pagos pueden quedar establecidos en «dineros», ya sean ducados o moneda de vellón; o en especie, con la renta del pan, del vino... tasada a una determinada fecha tras las cosechas; y es también usual que el artífice reciba como parte de pago la obra antigua a la que había de sustituir la salida de sus manos, y esto no sólo tratándose de objetos realizados en materiales preciosos, que cabía fundir, o de órganos, de los que se podían reutilizar algunos elementos, sino que también se les entregan y descuentan imágenes y custodias de madera que hemos de entender pudieran «restaurar» o transformar para poderlas vender posteriormente<sup>40</sup>.

Al margen de la fórmula «legal» de renuncia de ambas partes a las leyes que a cada uno protegían y que López-Amo no deja de considerar no ajustada a Derecho<sup>41</sup> nos resta por analizar, del contenido de los contratos, lo referente a sanciones previstas en supuestos de incumplimiento de las obligaciones por parte de alguno de los otorgantes. La pena más usual era que si el artista no cumplía con la ejecución de lo pactado corriera con todos los gastos que acarrearía el entregársela a otro maestro, devolviendo él lo recibido más alguna cantidad como «multa». Pero si se trata de cubrir el riesgo de un retraso, lo que se marcaba era que el maestro pagara un salario por día de retraso a quien fuera a recoger la obra. En ocasiones se penaba, incluso, si el trabajo concluido no alcanzaba en tasación el valor previsto, pudiendo no sólo pagar únicamente lo tasado, sino descontando una cierta cantidad de dicho importe. Es, en cambio, más raro que en el contrato se pidan garantías al comitente, tal vez los artífices sólo las requirieran de aquellos clientes de solvencia cuestionable; en ocasiones se establece que no entregarán la pieza hasta que no se les hubiera acabado de pagar; aunque lo más normal es que se desee tener cubierto el riesgo de demora en el pago estableciendo un salario para quien fuera a reclamar lo debido, o que se pidiera la cobertura de todos los gastos que produjera el trámite necesario para el cobro.

Contemplados todos los puntos que pensamos pueden constituir el contenido de un contrato, nos vemos, sin embargo, en la obligación de no

---

40. La iglesia de Santa Marina de Magán hace tasar una custodia y una imagen de su santa patrona para posteriormente entregárselas a los autores del retablo que contrata. Cfr. M. I. RODRÍGUEZ QUINTANA, *Nuevas aportaciones al catálogo de Pedro Martínez de Castañeda*, «Anales toledanos» XIX (1984), 110; ID: *El retablo de Santa Marina de Magán*, «B.S.A.A.» LI (1985), 369.

41. A. LÓPEZ AMO, *o.c.*, 150.

poner fin a estas líneas sin reconocer que pese a todas las posibilidades y variaciones estudiadas, a la hora de llevar a la práctica las distintas cláusulas de un documento tal cumplimiento no cabe estudiarlo de modo tipificado, sino que cada obra impone un estudio particular, alejado de nuestro actual propósito.

Materiales					
Preparación					
Partes					
Medidas					
Peso	}	Orientativa			
Iconografía				Detallada	
Decoración					
Participación del maestro					
Plazo de ejecución					
Lugar de entrega					
Garantías tras la entrega					
Precio	}	Tanto alzado			
		Tasación	Libre		
			Con límite prefijado		
Tasadores	}	Uno por cada parte			
		«Arbitro»			
		Varios puestos por el comitente			
Pago	}	Pago único al concluir			
		Plazos	Inicial al otorgar el contrato		
			Sucesivos	A fecha fija	
				«Según caiga la renta»	
Modo de pago	}	«Dineros»			
		Especie			
		Obra			
Penas	Al artifice	}	Incumplimiento	Excomunión	
					Gastos traspaso a otro maestro
				Gastos traspaso a otro maestro + multa	
		Retraso	→	Pago salario por día de demora	
	Al comitente	}	No alcanzar la tasación prefijada		Pago tasación real
					Pago tasación real menos multa
		No entregarle la obra hasta no concluir el pago			
		Pago salario por día de demora			
		Pago gastos tramitación de cobro			

Cuadro 4

Especificaciones contenidas en los documentos contractuales o de condiciones