

## PINTORES Y DORADORES MALAGUEÑOS, 1700-1747. TALLERES Y APRENDICES

*Sebastián González Segarra*

### RESUMEN

Se realiza en este artículo un análisis de las actividades de aprendizaje en los talleres de dorado y pintura malagueños, en la primera mitad del siglo XVIII, analizando especialmente la figura del aprendiz, sus contratos y proceso de formación, puesto en relación con el mismo proceso en otras épocas y lugares.

**Palabras clave:** pintores, doradores, aprendizaje, aprendices, talleres, Felipe V, Málaga, historia cuantitativa.

El pintor, como elemento integrante del entramado cultural barroco, todavía, en su mayor parte, caracterizador del mundo occidental y de la sociedad local, durante esta primera mitad del siglo XVIII, desarrolla una actividad que, como todas, tiene, especialmente en dicho contexto, un origen cultural y una finalidad esencialmente religiosa, en tanto que, como cualquier artesano u obrero, pone su técnica y su obrar al servicio del acrecentamiento de la gloria y prestigio de Dios en la tierra.

Por ello toda su actividad, y proceso formativo, se inserta en el ambiente social y político de su tiempo. Una época en la que, el artista, ha de poner su actividad al servicio de la salvación de toda la humanidad. De ahí la trascendencia del proceso de formación.

Mientras en Europa la nueva ideología pública, desarrollada por las academias<sup>1</sup>, intenta racionalizar el concepto de producción artística y normalizar las metodologías relacionadas con su actividad y proceso formativo, en Málaga, como en este momento sucede en casi todo el país, el proceso formativo tiene como marco exclusivo el taller<sup>2</sup>, centro que actuará como introductor en el oficio y como escuela de técnica y estilo, lugar donde, en principio, todo se puede aprender.

En Málaga, la escasez de noticias sobre ubicación y equipamiento de los talleres, nos hace pensar que debieron de estar modesta o, incluso, pobremente equipados, dependiendo de la situación económica del pintor.

Su actividad se encuentra condicionada, normalmente, por los principales agentes institucionales y morales de la sociedad estamental, al depender en su trabajo, casi exclusivamente, de las instituciones religiosas, fundaciones, aristocracia o una clientela que sitúa lo devocional por encima de cualquier otro valor.

Como consecuencia, el proceso formativo estará decisivamente determinado, en la caracterización irracional y espiritualista de sus planteamientos, por los caracteres y relaciones institucionales y personales que tienen su centro en estos talleres, y, en cuanto a su dinámica, por el peso que la tradición, a través de los procesos artesanales y gremiales, impone en la diaria actividad, transcurrir vital y profesional de los individuos durante el Antiguo Régimen. Si bien ya durante esta época, en tanto supone el inicio de una muy leve transición vital y cultural, vamos a detectar pequeñas modificaciones, indicadoras de posteriores y más profundas transformaciones.

La primera evidencia que se impone, para esta época, es la casi extremada escasez de contratos de aprendizaje en los talleres de los pintores locales<sup>3</sup>. En todo el periodo, comprendido entre 1700 y 1746, solamente aparece documentado un contrato de aprendizaje en el campo de la pintura. El de Francisco Hurtado, que entra en el taller de Luis de Belda para adquirir los principios de este arte. En este documento se identifica a este último como “dorador y maestro de el arte de la pintura”<sup>4</sup>.

A éste se le pueden sumar, aunque cronológicamente sean algo anteriores, una serie de contratos por los cuales varios aprendices van a ser iniciados, en el arte de la pintura, en los talleres de dos pintores de esta época.

Con Francisco Carrasquilla, entran como aprendices Francisco Sedano, el 7 de abril de 1691, por tiempo de cinco años<sup>5</sup>, Juan de Torres, el 23 de Marzo de 1693<sup>6</sup>, por tiempo de seis años, y Juan Pablo, el 3 de agosto de 1694<sup>7</sup>, por tiempo de tres años, contando en esos momentos, los dos últimos, una edad de doce y quince años.

En el taller de Miguel de Pineda, entra, según contrato otorgado el 24 de mayo de 1667, el joven, de 17 años, Juan Martín Muñoz, por el tiempo de dos años y medio, para enseñarle dicho arte, “al principio a dibujar, mezclar colores y luego pintar cuadros con perfección”, recibiendo, por dicho trabajo 600 reales<sup>8</sup>.

Otro contrato, protocolizado en los años finales del siglo anterior, puede ser incluido, igualmente, en este conjunto, al corresponder a uno de los pintores activos en lo años que estudiamos. Se trata del contrato de aprendizaje de Luis Pérez Lozano. Según éste, protocolizado el 19 de julio de 1678, Luis Pérez, su padre, lo pone por aprendiz con José Fernández de Ayala, escultor que, por aquellos años, era el artista normalmente encargado de realizar las decoraciones efímeras para la festividad del Corpus. Lo hace por tiempo de cuatro años, cuando el joven contaba catorce años de edad.

En este documento el maestro escultor se compromete a darle de comer, vestir, calzar, cama y ropa limpia, curarle y mostrarle, sin ocultarle nada, “el arte de pintura, arquitectura, rompetalla, ensamblaje y perspectiva, con todo lo demás a ello tocante”, sin ocuparlo en otra cosa que no fuera tocante a dicho arte, y darle vida honesta de manera que, al terminar los cuatro años, pudiera trabajar como oficial. Por su parte, el padre se compromete a pagar 700 reales por la enseñanza y, en caso necesario, el costo de la búsqueda del hijo, y el hijo a no ausentarse y suplir las faltas al final del tiempo<sup>9</sup>

Incluso podríamos añadir, por aparecer el maestro otorgante documentado posteriormente como pintor, el contrato de aprendizaje que Salvador de Casimiro, como maestro de abaniquero, otorga, el 23 de julio de 1707, aceptando en su taller, como aprendiz, durante seis años, al menor Miguel Velos, de catorce años, que es puesto, por el tiempo de seis años, con la obligación de enseñarle dicho ejercicio, y lo demás que el otorgante sabe y ejerce, a toda satisfacción<sup>10</sup>

En principio, esta escasez de contratos, parece ser consecuente con la información que el Catastro de Ensenada ofrece, para el año 1752. Según este documento, como ya hemos podido comprobar, no existían, en esas fechas, aprendices ni oficiales algunos en los talleres de los pintores de la ciudad, al igual que sucede en los de los escultores. Sólo encontramos un aprendiz y cuatro oficiales entre el colectivo de los maestros doradores.

No sería de extrañar, pues, esta ausencia de contratos. Parece, sin embargo, raro, y poco probable, que los talleres de pintores y doradores estuvieran totalmente desprovistos de colaboradores y ajenos a la presencia de jóvenes. Ello habría supuesto la imposibilidad de mantener la presencia del colectivo en la ciudad, o bien su renovación exclusiva a través de la llegada de pintores del exterior; hecho que, al comprobarse sólo esporádicamente, hace viable la existencia de personas que pudieran asistir, como aprendices, a los talleres, independientemente de que contaran con la categoría y reconocimiento oficial de su condición por parte del maestro. Estos jóvenes podían llegar, de esa manera, a conocer y dominar el arte de la pintura.

El Catastro de Ensenada da constancia, al parecer sin proponérselo, de este hecho. En primer lugar, y sobre este particular, encontramos un dato que se refiere a otro colectivo, el de escultores y que nos alumbró sobre esta cuestión.

En la modificación a las repuestas generales referidas a este colectivo, se subraya, con especial énfasis, que “...los siete escultores que hay... por lo que respecta a su arte no tienen más industria ni más utilidad que le rinde su trabajo personal...”<sup>11</sup>, por lo cual, y en lógica consecuencia, no aparecen relacionados oficial ni aprendiz alguno junto a los maestros.

Sin embargo, en la relación del vecindario de la Parroquia de los Santos Mártires, aparece citado el maestro escultor Alonso de Ribera, quien tiene en su casa un aprendiz, Miguel Villazo, de 24 años<sup>12</sup>.

Pero, este tipo de hechos no sólo lo encontramos referido a dicho colectivo sino que aparece repetido en el colectivo de los pintores. También éstos insisten, a través de sus representantes, Juan de Meneses y Manuel Beviet, en las modificaciones a las respuestas generales, en que “...los maestros que del arte de la pintura hay en esta ciudad no tienen

en dicha su facultad mas yndustria ni utilidad que la que le rinde su personal trabajo...”<sup>13</sup> por lo cual, como sucede en el caso anterior, no aparecen relacionados oficiales ni aprendices en dicho arte.

Sin embargo, de nuevo, al elaborarse el vecindario de la citada parroquia se indica que, precisamente en la casa de uno de los maestros encargados de responder a las preguntas del cuestionario general, Manuel Beviet, vivía, junto a éste y su esposa, un aprendiz, José Estudillo, de trece años de edad.

No nos debe extrañar el silencio, o la ocultación, de las respuestas generales, ya que, la finalidad fundamentalmente impositiva, que se le suponía al Catastro, facilitaba este tipo de comportamiento por parte de los colectivos a los que se les realizaba el cuestionario.

Debemos, pues, considerar que, a pesar de la inexistencia de contratos de aprendizaje, y de lo expuesto en las respuestas a los cuestionarios generales del Catastro, seguían existiendo en estas fechas, y, por tanto, en las inmediatamente anteriores, aprendices en los talleres de la ciudad, aunque, probablemente, en menor número que en otras épocas, como se puede deducir del descenso de número de pintores, en la ciudad, después de 1733.

Si, teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, llegamos a aceptar que pudo ser probable la presencia de pintores y oficiales en los talleres malagueños para los primeros años de la segunda mitad del siglo, mucho más probable parece ser este hecho para los años anteriores y, especialmente, antes de la definitiva desviación de las partidas asignadas para la festividad del Corpus hacia la obra de la Catedral.

Como hemos comprobado, es precisamente el principal responsable de las decoraciones pictóricas de dicha festividad, Francisco de Carrasquilla, el maestro pintor, de ésta época, que llega a otorgar más contratos de aprendizaje, si bien unos años antes del comienzo del nuevo siglo. El recibir, en su taller, como aprendices a varios jóvenes (Francisco Sedano, Juan de Torres y Juan Pablo) sería, sin duda, algo imprescindible para la realización de las complejas decoraciones encargadas al taller. Junto a los oportunos oficiales, harían posible la completa elaboración de las pinturas y demás adherentes que se contrataban para decorar la plaza pública, u otros puntos de la carrera.

Pero no son éstos los únicos documentos que nos muestran cómo los pintores de este momento contaban, en sus talleres, con ayudantes, ya fueran oficiales, aprendices o simplemente familiares<sup>14</sup> que trabajaran como tales.

Francisco Gil, otro pintor que aparece asociado, casi exclusivamente, a obras de carácter efímero, indica, en el memorial que, junto al maestro carpintero Salvador Galves, dirigió al Cabildo, para solicitar la libranza de una cantidad extra que compensara los gastos tenidos en el levantamiento del túmulo de Luis I, “...quedar fuera (de la cantidad cobrada) su trabajo y el de sus hijos...”<sup>15</sup>.

Asimismo, Juan de Aguilar Figueroa, en su testamento, afirma que Ana, hija traída por su mujer al matrimonio, desarrollaba con tal diligencia y acierto el trabajo de pintor que le ahorró un oficial<sup>16</sup>. De la misma manera Cristóbal Vázquez, según afirma Juan del Corral Valverde, hermano de su esposa, recogió a sus hermanas, y a él mismo, en su domi-

cilio, al ser expulsados de la casa de su padre, al contraer éste segundas nupcias. Allí, según indica, le “enseñó el arte de pintor hasta que me casé”. Termina nombrándole tutor de sus hijas y su albacea testamentario<sup>17</sup>.

A estos datos, se añade la existencia de varias sagas familiares que desarrollan su trabajo en los años estudiados, y, en algún caso, durante los siguientes. Los pintores de la familia Meneses, Beviet y Navarrete son muestra de la existencia de talleres que trascienden el carácter exclusivamente individual, que parecen indicar los datos del Catastro de Ensenada y la ausencia de contratos de aprendizaje.

Otro hecho, nos revela que no siempre se protocolizaban contratos para poder iniciar un proceso de aprendizaje en el taller: muy pocos aprendices llegan a ser documentados posteriormente como maestros pintores y, por contra, son muy pocos los maestros pintores documentados de los que conocemos sus contratos de aprendizaje. Raros ejemplos, de este caso, serían los de Francisco Sedano y Luis Pérez Lozano, a los que únicamente podríamos añadir, ya en la segunda mitad del siglo, los de Bernardo de Santos, que fue aprendiz con Gregorio Ortíz<sup>18</sup>, y Pedro Videgain, que lo fue de José Morales<sup>19</sup>.

Por último, al menos en un caso, la documentación puede, indirectamente, hacernos suponer que entre algunos pintores pudo darse una relación de maestro-aprendiz. Es éste semejante, en parte, el que, en el siglo anterior, relacionaba a Juan Niño de Guevara con Miguel Manrique. El hecho de que el primero apareciera firmando como testigo en el testamento de Miguel Manrique, se ha tomado, tradicionalmente, como base para suponer, entre ellos una posible relación de aprendizaje<sup>20</sup>. De la misma manera el enlace matrimonial entre José Félix de Calderón y Ana María de la Cerda, hija de Diego de la Cerda<sup>21</sup> puede hacernos suponer el mismo tipo de relación entre ambos. Estos casos nos recuerdan, sin duda, a otro más famoso, el de Diego Velázquez, casado con la hija de Francisco Pacheco, en el que se dio efectivamente esta relación.

Parece pues evidente que procede aceptar, como hecho incuestionable, que, con o sin la protocolización de contratos de aprendizaje o servicio, fue el taller del maestro pintor el lugar donde se desarrolló, a través de la práctica escalonada de actividades de dificultad creciente, el proceso formativo del pintor. Este proceso, a pesar de que el colectivo no puede ser considerado legalmente como un gremio, se inscribe dentro de los hábitos y estructuras gremiales, que imponen una determinada forma de convivencia, en la mayoría de los casos no sólo profesional, entre maestros, oficiales y aprendices.

Por lo tanto, en la formación del artista, contaba, fundamentalmente, el paso por el taller de un maestro establecido<sup>22</sup>, donde se aprendían todas las circunstancias del arte y del oficio de pintor. Este proceso se podía ver facilitado cuando se heredaba la profesión del padre, pero ese caso, en la ciudad, es extraordinariamente excepcional.

Aunque, como acabamos de indicar, son escasas las noticias de estos años referidas a la formación del pintor, podemos encontrar, en los contratos de aprendizaje documentados en esta ciudad (desde su reconquista hasta finales del siglo XVIII, momento último de documentación de este tipo de contratos) y en las ordenanzas municipales, algunos datos

que pueden ser ilustrativos de este proceso. Éstos pueden ser contrastados con los ofrecidos por María del Carmen Heredia para Sevilla<sup>23</sup> y María Victoria Hernández Dettoma para Navarra<sup>24</sup>, con los que aportan, sobre los contratos de aprendizaje malagueños, Oliva Marra-López, Villas Tinoco o Sánchez-Lafuente, y con los datos relativos a otros centros pictóricos. Todo ello podrá ser un medio adecuado para profundizar en el conocimiento de este proceso.

En Málaga, la escasez de contratos de aprendizaje, que es propia no sólo de los oficios artísticos sino también del resto de actividades artesanales, puede estar relacionada con el escaso número de maestros y aprendices, con la posible pérdida de documentos, y sobre todo, como señala Villas Tinoco, con la confirmación de que dichos contratos son tan sólo la legalización de una situación de hecho, que sólo se protocoliza en pocos casos, sobre todo cuando al padre o tutor le interese dejar constancia de este particular.

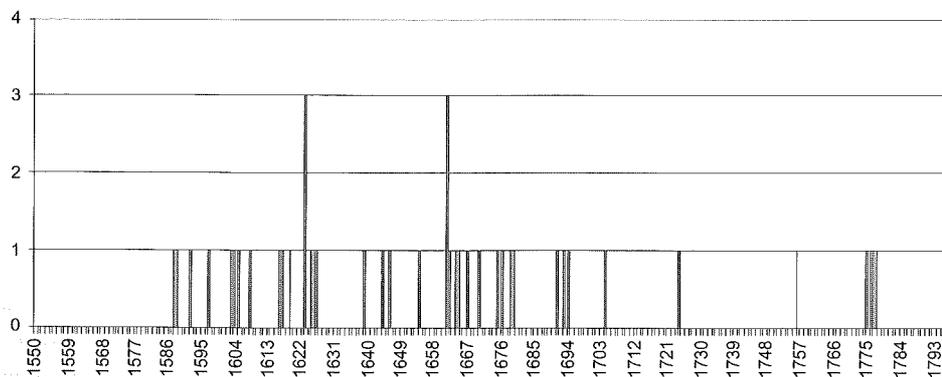
En el caso de la actividad pictórica, en la documentación malagueña sólo encontramos 41<sup>25</sup> contratos que aparecen, como podemos observar en el GRÁFICO I, entre los años 1588 y 1796, con máximos, por año, de tres contratos, en los años 1622 y 1661. En el resto de años en que documentamos contratos de este tipo sólo encontramos una escritura anual.

Esto supone, aproximadamente, la protocolización de un contrato cada cinco años, si consideramos como fechas iniciales y finales las citadas, o, también aproximadamente, cada ocho años si contabilizamos desde el año de reconquista de la ciudad hasta el año 1796.

El limitado número de contratos nos indica que debe ser lo más habitual el aprendizaje sin control formal entre las partes, garantizándose, de esta manera, la continuidad en la formación de las generaciones de relevo dentro del colectivo profesional.

Como señala Villas Tinoco<sup>26</sup>, motivan esta ausencia de plasmación notarial, con todo lo que de coste adicional conllevaba, junto a las causas apuntadas con anterioridad, el aprendizaje por parte de un mismo familiar, que haría absurda la escritura, o la existencia

GRÁFICO I  
Número de contratos de aprendizaje por años



de meros ajustes verbales entre las partes. Sin embargo, en otros casos, el interés de tutores y curadores de huérfanos por asegurar el porvenir de sus protegidos y administrados, dejando constancia legal de sus iniciativas, justifican y hacen explicable que se deje constancia notarial de éstas.

A pesar de esta escasez de documentos, es curioso observar cómo los protocolizados en los años finales del siglo anterior, con pintores que desarrollan su labor en la primera mitad del siguiente y, los otorgados en la primera mitad del siglo, van a marcar una interesante ruptura, respecto a la caracterización típica y tradicional, que define a la mayor parte de los contratos escriturados con anterioridad. Este cambio es apreciable, especialmente, si contemplamos, los contratos referidos, en la larga duración en que se inscribe todo el conjunto.

En las escrituras, que formalizan estos contratos, se especifican todos aquellos requisitos y casuística que garantizaban, mutuamente, el trato bilateral, ajustando las normas a que se debían acoger las partes para el correcto desenvolvimiento del asunto de base: la formación del joven en el oficio de pintor.

En ellas suele ser frecuente el uso de fórmulas típicas, que se pueden repetir en los contratos de aprendizaje de los distintos oficios, desde los más antiguos casos, dificultando, si no impidiendo, algunas veces, el correcto conocimiento de datos clarificadores, relativos a las relaciones que, realmente, vinculaban a maestros y aprendices. A pesar de ello las modificaciones y variaciones que podamos ir encontrando, podrán acercarnos al conocimiento de estas relaciones.

La finalidad fundamental para la que se establece el contrato, es la de conseguir, por parte del aprendiz, las técnicas y conocimientos mínimos necesarios para poder asegurarse, al final del tiempo establecido en cada caso, la posibilidad de servirse del oficio de pintor, como medio profesional de sustentación.

Se revela claramente que ésta es la finalidad en la mayoría de los contratos, ya que en diecinueve de los 41 citados se indica, expresamente, que al finalizar el periodo de aprendizaje, especificado en el contrato, el joven ha de estar en condiciones de trabajar como oficial en el taller de cualquier maestro pintor.

Se contempla normalmente, pues, el proceso de formación respetando la jerarquización profesional caracterizadora de los oficios artesanales, si bien, en un caso, precisamente en el último de los contratos documentados en la ciudad, se llega a especificar que, el maestro dorador Antonio de Espinosa, contrae con respecto a su aprendiz Diego de Nieva el compromiso de "enseñarle el precitado oficio completamente hasta ponerlo en término de que por sí sólo pueda trabajar"<sup>27</sup>, por lo cual parece deducirse que, al acabar el tiempo de aprendizaje, el joven ha de estar en condiciones de abrir su propio taller, como si de un maestro se tratara.

Supone ésta una novedad importante con el cuerpo documental anterior. Respecto a los contratos anteriores, los de la primera mitad del siglo XVIII, o relacionados con maestros pintores activos en ésta, omiten, salvo en dos casos, los más remotos, cualquier refe-

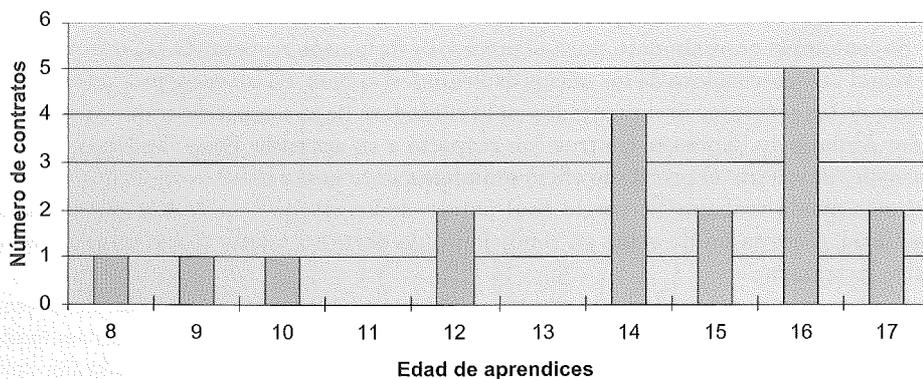
rencia respecto a dicho particular, de manera que, desde el año 1693 ya no consta en ningún contrato.

Podemos, pues, considerar que, desde la primera mitad de siglo, la mentalidad gremial artesanal comienza debilitarse en un proceso que, si bien legalmente no quedará totalmente cerrado hasta el definitivo reconocimiento de la libertad de trabajo, plasmada en los decretos de las Cortes de Cádiz, puede considerarse operativo, con claridad, en la segunda mitad del siglo e, incluso, tímidamente presente en la primera.

De todos los contratos de aprendizaje documentados, excluyendo el otorgado por el maestro abaniquero, que precisamente corresponde a nuestra época de estudio, al ser otorgado en el año 1724, seis son escriturados para que el aprendiz sea formado como pintor y dorador, quince para que lo sea sólo como pintor y nueve para que lo sea como dorador. Sin embargo, de los documentos, relacionados con la época que estudiamos, cuatro se protocolizan para aprender el oficio de pintor, los tres otorgados por Francisco de Carrasquilla y el otorgado por Miguel Pineda, uno para aprender ambos oficios, el otorgado por Luis Belda, identificado como maestro de pintura y dorador y otro, el contrato de aprendizaje de Luis Pérez Lozano, para aprender todas las técnicas, pictóricas y escultóricas, necesarias para la elaboración de obras de decoración efímera (“pintura, arquitectura, rompetalla, ensamblaje y perspectiva”).

Tomando en consideración el total de documentos, podemos observar cómo, en una parte importante de ellos (diecinueve de los 41 casos) se especifica la edad en que el aprendiz entra a formar parte del taller. Con base en los datos que se aportan podemos saber que dichos contratos se protocolizan con jóvenes comprendidos entre 8 y 17 años, presentando la frecuencia absoluta por edades que refleja el GRÁFICO II.

**GRÁFICO II**  
**Número de contratos por edad de aprendices**



Estas frecuencias determinan una edad media absoluta, de entrada en el taller, de catorce años, y sitúa la cifra del recorrido en nueve años, los que van entre un máximo de diecisiete y un mínimo de ocho años, siendo la edad modal, y por tanto la más frecuente al entrar en el taller, con cinco casos, la de dieciséis años.

Estas cifras concuerdan, básicamente, con las señaladas, de manera general, como más frecuentes en España, para toda la época barroca (1600-1750), por Pérez Sánchez. Afirma, éste, que la edad más habitual de entrada como aprendiz eran los doce o catorce años<sup>28</sup>.

Como vemos, esta apreciación es válida, para Málaga, en lo que se refiere a la edad media de formalización de los contratos, pero no en lo referido a la edad más habitual de inicio del proceso, dieciséis años.

Estableciendo un análisis comparativo más concreto, con los datos relativos a los contratos de aprendizaje gremial protocolizados durante el reinado de Felipe V, ofrecidos por Villas Tinoco<sup>29</sup>, y los ofrecidos por Sánchez-Lafuente<sup>30</sup>, relativos a los plateros malagueños, encontramos, en primer lugar, una gran coincidencia con respecto a la fecha mínima de protocolización de este tipo de contratos, nueve y ocho años para gremios y plateros. No sucede así respecto a la cifra máxima que se documenta en las asociaciones gremiales, 26 años, si bien entre los plateros la edad máxima es muy semejante, 17 años.

Coincide, igualmente, con las cifras ofrecidas por Siro Villas, la edad modal (dieciséis años), mientras que la edad media es ligeramente superior (casi quince años). Respecto a los plateros la edad media de ingreso como aprendiz es muy semejante (13,34 años), pero la edad modal general es algo menor (13/14 años).

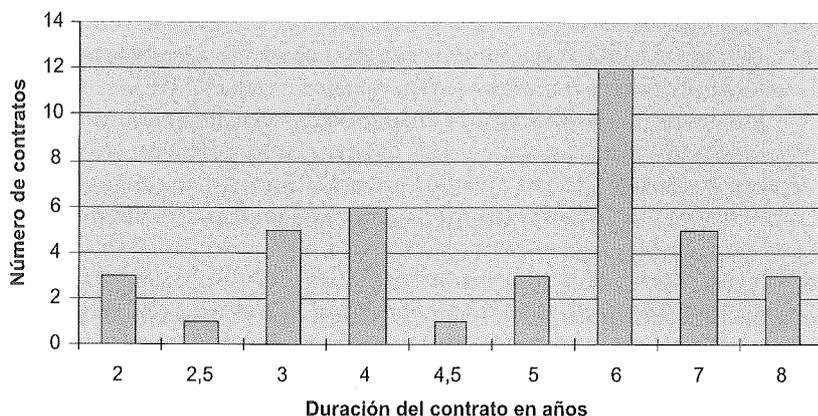
Las mismas semejanzas encontramos con los otorgados por escultores y entalladores, con los que se asemejan, completamente, en la edad media de protocolización del contrato. Esta misma coincidencia se da, en gran medida, respecto al intervalo total de edades de protocolización, y en menor medida, en la edad modal de inicio del aprendizaje, situada, en este caso, entre los doce y trece años.

Por contra, respecto a los contratos de aprendizaje protocolizados por los arquitectos las edades son claramente inferiores, ya que para este oficio la edad media de inicio del aprendizaje se sitúa en veintiún años.

Con relación a las edades de entrada en el taller los limitados contratos que manejamos, relacionados con los pintores del reinado, con excepción del contrato de aprendizaje de Juan de Torres, protocolizado cuando contaba doce años, se sitúan en cifras muy similares a la media del conjunto: catorce y quince años.

En lo referido al tiempo de duración de los contratos, sin olvidar que posiblemente fueran protocolizados con posterioridad al ingreso real del aprendiz en el taller, éstos se otorgan con una duración media de cinco años, en un recorrido que va desde los dos años y medio hasta los ocho, sin que se observe una relación constante, y directa, entre el tiempo de aprendizaje y la edad del aprendiz<sup>31</sup>. Las cifras relativas a la distinta duración del aprendizaje, que se citan en los documentos, son las que muestran el GRÁFICO III.

GRÁFICO III  
Número de contratos de aprendizaje según su duración



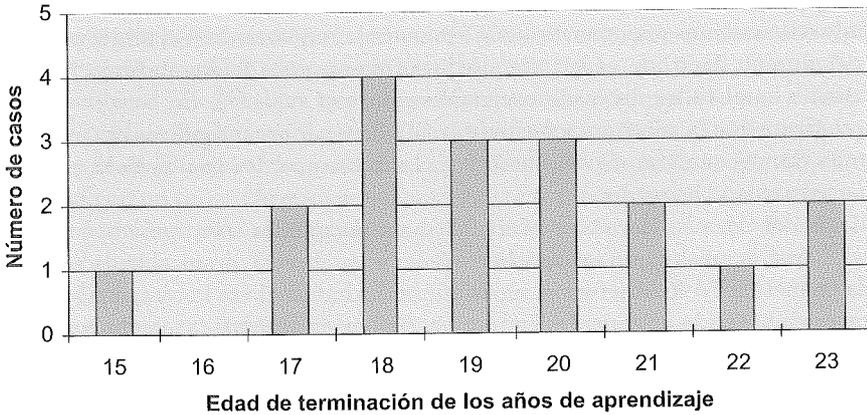
Como podemos observar, el valor modal, con un total de seis contratos, sitúa a los seis años como el tiempo más frecuente de duración del proceso de aprendizaje. Éste, de nuevo, es bastante semejante al que encontramos en los contratos analizados por Villas Tinoco, tanto en las cifras máximas y mínimas de duración, que, en los contratos por él estudiados, otorgados durante el reinado de Felipe V, se sitúan en uno y nueve años, como en la edad modal, ubicada entre los cinco y seis años.

También los contratos de aprendizaje artístico, especialmente de escultores, muestran cifras muy semejantes. Muy parecido es el intervalo de años entre los que se sitúa la duración del aprendizaje (tres y nueve años), y un año menor (cinco años) la duración media y modal del contrato. Por su parte, en los escasos documentos de aprendizaje pertenecientes a los arquitectos, la duración media del contrato es de un poco más de tres años, situándose entre seis y dos años, claramente menor que en los otros dos oficios artísticos.

En los contratos otorgados por los pintores, de la época que consideramos, la duración del aprendizaje, en los talleres de los maestros, es también de cinco años y la duración modal igualmente de seis, coincidentes básicamente, con las establecidas por Heredia Moreno para Sevilla<sup>32</sup>, Hernández Dettoma para Navarra<sup>33</sup>, Almería para Zaragoza<sup>34</sup> o Montaner para Salamanca<sup>35</sup>, y ligeramente superior a los cuatro años que Urrea señala como más habituales en Valladolid<sup>36</sup>.

Las edades, con las que los aprendices entran a formar parte del taller y la duración de su estancia en él, nos indican que la condición de oficial sería adquirida entre los 15 y 23 años, siendo lo más habitual que tuviera lugar, este hecho, entre los dieciocho y veinte años (edades entre las que se sitúan el 55% de los casos), según las frecuencias que nos muestra el GRÁFICO IV.

GRÁFICO IV  
Edad de terminación del contrato de aprendizaje



Si consideramos las edades medias de inicio del proceso de formación y la duración media de los contratos, podemos llegar a la conclusión de que, por término medio, el aprendiz comenzaba su formación en el taller a los 14 años y permanecía en él, con dicha categoría, hasta los 19<sup>37</sup>, si bien, tomando como referencia los valores modales, podemos afirmar que la situación más frecuente sería la de entrada al taller a los 16 años y permanencia en él hasta los 22.

Si, en general, domina una cierta homogeneidad en el tiempo durante el cual el aprendiz permanece, como tal, en el taller<sup>38</sup>, son apreciables diferencias por las que podemos observar cómo la duración del contrato de aprendizaje se hace depender de factores inherentes a la dificultad peculiar de cada una de las actividades pictóricas<sup>39</sup>, de la edad del aprendiz al entrar en el taller<sup>40</sup>, de la costumbre en el mismo, y, también, de otros factores que podemos considerar más puramente personales.

Así, los nueve contratos de menor duración, comprendidos entre tres y dos años, pueden estar relacionados con una mayor edad del aprendiz, que cuenta en cada uno de los tres casos, en que se especifica la edad, quince, dieciséis y diecisiete años, pero también, y quizás más intensamente, con una especial situación de éste, como sucede, si no en todos, si, al menos, en alguno de ellos<sup>41</sup>.

Por lo que respecta a los contratos relacionados con el reinado de Felipe V, el tiempo de aprendizaje se encuentra comprendido entre dos años, en un caso, y seis años, en tres de ellos. El resto se protocoliza por cinco, cuatro y tres años.

Es, pues, totalmente concordante con las cifras medias y más frecuentes, que encontramos en todo el conjunto. No aparece, por tanto, ninguna peculiaridad reseñable en cuanto a estos aspectos, con excepción, quizás, de un hecho: el contrato de menor duración, tres

años, es otorgado, precisamente, al poner por aprendiz, con Francisco de Carrasquilla, a un niño, de quince años, que es "hijo de la Iglesia" y, con el cual, el pintor no contraerá otra obligación que enseñarle el oficio<sup>42</sup>.

Estos documentos preveían de alguna manera la remuneración al pintor por el aprendizaje del alumno, dado que, especialmente los primeros años del aprendizaje, la presencia del aprendiz en el taller debía de ser gravosa para el maestro. En este sentido, Pérez Sánchez afirma que la enseñanza recibida en el taller por los aprendices era, normalmente, pagada compensándose, de esta manera, al maestro por los gastos de la enseñanza y atención prestada al aprendiz.

María del Carmen Heredia y María Victoria Hernández comprueban, en Sevilla<sup>43</sup> y Navarra<sup>44</sup>, que, lo más común era que la remuneración directa, protocolizada en escritura, recibida en metálico o de otra forma, no existiera. Lo habitual era la compensación prestada a través de la ayuda y servicio del aprendiz, si bien, en algunos casos, el maestro recibe, por el adiestramiento del aprendiz, una cantidad, normalmente anual, en metálico, en especie o mixta.

Por su parte Emilia Montaner afirma que, en Salamanca, los padres o tutores solían entregar, a cambio de la enseñanza, una cifra concreta, pagada en partes, con la que se cubrían, también, los gastos de alojamiento, manutención y asistencia sanitaria<sup>45</sup>.

En Málaga, la documentación parece mostrar, con algunas excepciones, una situación semejante a la sevillana. De los 41 contratos de aprendizaje sólo siete (un 17,5 %) nos indican que el maestro pintor vaya a recibir algún pago por su enseñanza<sup>46</sup>, siendo casi todos, seis, de fecha anterior a la época que estudiamos, entre los años 1608 y 1678, y uno de fecha posterior, del año 1777. De todos ellos, dos están relacionados con alguno de los pintores que estudiamos. El padre de Luis Pérez paga por el aprendizaje de su hijo 700 reales y Miguel Pineda recibe, por la enseñanza del oficio, que imparte a José Martín, 600 reales, ambas en un único pago.

Las remuneraciones que reciben los pintores oscilan entre la máxima de dos reales diarios que recibe, desde el 27 de febrero de 1777, durante los dos años de contrato, José de Morales por el aprendizaje, como dorador, de Pedro Videgain<sup>47</sup> y los diez ducados que recibe Alonso de Morales del padre de Juan de Sosa<sup>48</sup>, al protocolizar el contrato, cantidad que, repartida entre los tres años, supondría menos de cuatro ducados, 44 reales, por año.

El resto de los pintores reciben cantidades comprendidas entre éstas. El escultor y artífice José Fernández de Ayala, como hemos comprobado, recibió, por el aprendizaje de Luis Pérez Lozano, 700 reales. Juan de Toledo Osorio recibe 600 reales, en 1622, por los cuatro años del aprendizaje de Pedro Alonso, pagados 300 reales al formalizarse el contrato y 300 al final de los cuatro años. En 1675 Miguel Pineda, por los dos años y medio correspondientes al aprendizaje de Juan Martín Muñoz recibe, como se ha indicado con anterioridad, 600 reales.

Otro grupo de pintores recibe las siguientes cantidades: 350 Cristóbal Alter, en 1664, por los cuatro años de aprendizaje de Antonio Ortiz<sup>49</sup>, dieciocho ducados, tres al fin de cada

año, Juan Cornejo, por los seis años de aprendizaje de Antón García, según el contrato protocolizado el año 1608<sup>50</sup>; y, el año 1616, cinco ducados, de los dieciséis acordados, por parte de Pedro Fernández Villar, correspondientes a menos de seis meses de aprendizaje de un contrato, que se había previsto para cinco años, pero que fue anulado al no querer el joven seguir aprendiendo el oficio de pintor.

A todos estos casos habría que añadir un peculiar ejemplo que nos muestra que, incluso fuera de las relaciones de aprendizaje de estructura gremial o tradicional, los maestros pintores podían impartir sus enseñanzas a personas que no tuvieran como finalidad la integración en un taller. No es exactamente un contrato de aprendizaje lo que nos informa de esta actividad, sino el testamento de Mariana de Zayas, en éste se indica que el maestro Alonso Morales de Torquemada estaba enseñando el arte de la pintura a su sobrina, Ana de Pisa, por lo cual recibía una cantidad que no se especifica<sup>51</sup>.

En los contratos relacionados con la época que estudiamos no se hace referencia alguna a pagos realizados a los pintores, en aquéllos que corresponden a la primera mitad del siglo, y sí, como hemos podido comprobar, en dos de los anteriores<sup>52</sup>. Muestran, pues, una caracterización tradicional y continuista, en este sentido, si bien, otros datos nos revelarán que los cambios en las contraprestaciones reflejan una disminución en el gasto que el maestro ha de soportar a través de éstas. Ello puede determinar un aumento del beneficio que reporta la presencia del aprendiz y, por tanto, el incremento de las remuneraciones indirectas, recibidas, especialmente, a través del trabajo que el joven desarrolla en el taller.

Como se puede observar, con excepción del último contrato, las cifras que reciben los pintores son más bien bajas, sobre todo, si tenemos en cuenta que, en parte de ellos, los correspondientes a los aprendices Juan Bautista, Juan de José y Juan Martín Muñoz, son importantes las contraprestaciones que el contrato estipula para el pintor. Por ello se ha de pensar que, a no ser que el número de aprendices fuera muy alto, situación al parecer más bien improbable, el interés del pintor por mantenerlos en su taller estaría determinado más por el beneficio progresivo que podría suponerle su presencia y colaboración en los distintos trabajos, que por la cantidad que pudieran recibir de padres o tutores.

Por su parte, el maestro pintor contrae, más allá de su compromiso de enseñar el oficio, una serie de importantes obligaciones con respecto al aprendiz, que fundamentalmente, se concretan en la obligación de darle casa y cama, comida, ropa y calzado. A estas obligaciones se solían añadir otras dos. La primera curar al joven, si contraía alguna enfermedad, un número de días estipulado, normalmente, en el contrato. La segunda suministrarle un equipo de ropa y calzado, nuevo y completo, al finalizar su proceso de aprendizaje y pasar a disfrutar la condición de oficial.

Las remuneraciones en metálico, al aprendiz, pueden darse, casi, por descartadas, al menos, hasta los años finales del siglo XVIII, si bien puede considerarse posible, como indica María del Carmen Heredia<sup>53</sup>, que recibiera algún tipo de pago ocasional por trabajos concretos. En el siguiente cuadro podemos observar las prestaciones que se contemplan en los contratos documentados.

*Pintores y Doradores malagueños, 1700-1747, talleres y aprendices*

APRENDIZ	Año	Casa	Cama	Ropa	Comida	Ropafin	Días cura.
Rodríguez, Luis	1588	SI	SI	SI	SI	SI	
Montoro, Juan	1592	SI	SI	SI	SI		
Sánchez, Juan	1597	SI	SI	SI	SI	SI	
Castro, Esteban de	1603	SI	SI	SI	SI	SI	30
Juan Diego	1604	SI	SI	SI	SI	SI	Todos
Ruiz, Andrés	1605	SI	SI	SI	SI	SI	
García, Antón	1608						
Juan Bautista	1616	SI	SI	SI	SI		
Navarro, Fernando	1617	SI	SI	SI	SI		Todos
Cárdenas, Antonio	1619	SI	SI	SI	SI	SI	Todos
Villena, Pedro	1622	SI	SI	SI	SI	SI	15
Norato, Martín	1622	SI	SI	SI	SI		
Alonso, Pedro	1622						
Espinosa, Sebastián	1625	SI	SI	SI	SI	SI	30
José, Juan de	1626	SI	SI	SI	SI	SI	30
Hermosilla, Francisco	1639	SI	SI	SI	SI	SI	13
García, Diego	1644	SI	SI	SI	SI	SI	30
Martín, Alonso	1646						
Delgado, Jacinto	1654	SI	SI	SI	SI	SI	20
Ríos, Francisco de los	1661	SI	SI	SI	SI	SI	15
Ríos, José de los	1661						
Ruiz de Pineda, Alonso	1661						
Jiménez, Agustín	1662		SI		SI	SI	20
Ortiz, Fernando	1664						
Bernal, Pedro	1667	SI	SI	SI	SI		Todos
Almagro, Francisco	1670					SI	
Ruiz, Francisco	1671		SI	SI			15
Martín Muñoz, Juan	1675	SI	SI	SI	SI		
Coronado, Luis	1676						15
Pérez Lozano, Luis	1678						
Sánchez, José	1679	SI	SI	SI	SI	SI	15
Sedano, Francisco	1691	SI	SI	SI	SI		15
Torres, Juan	1693						
Juan Pablo	1694						
Velos, Miguel	1704						
Hurtado, José	1724	SI	SI		SI		
Santos, Pablo de	1756	SI	SI	SI	SI		
Moreno, José	1775						
Tarria, Miguel de	1776				SI		
Videgaín, Miguel	1777						
Nieva, Diego de	1796						

Estas contraprestaciones, pueden considerarse tradicionales, dentro de las relaciones de aprendizaje establecidas en los talleres, y se respetan con claridad, de una manera casi total, hasta la sexta década del siglo XVII.

Hasta ese momento de los veintiún contratos documentados sólo cinco omiten la referencia a cualquier tipo de prestación, por parte del maestro pintor mientras que, en el resto siempre se asegura al aprendiz ropa, casa y sustento: "... le ha de dar —el maestro— de comer, beber, calzar y zapatos, casa y cama".

Además, en trece de ellos, también se especifica la obligación que tiene el maestro pintor de equipar al aprendiz, una vez terminado su periodo de aprendizaje, con un equipo indumentario completo, que, en varios casos, llega a ser descrito de una manera pormenorizada.

En concreto se suele indicar que ha de ser un "vestido de la tierra nuevo", compuesto, en la mayoría de los casos, por ferreruelo, calzones, ropilla, camisa, cuellos o valonas, jubón, calzas y zapatos, a lo que se puede añadir algunos otros objetos o prendas, como "prentinas", medias, sombrero e incluso espada y daga, como sucede en el contrato del aprendiz Francisco de los Ríos con Cristóbal de Alexos<sup>54</sup>.

Hasta la misma fecha, en once de los veintitrés casos el pintor se compromete a curar al aprendiz en caso de que éste caiga enfermo. En tres casos, se hace sin concretar limitación de tiempo ni de ningún otro tipo y, en el resto, se limita el tiempo durante el cual se han de sufragar los gastos de enfermedad a un periodo que queda comprendido entre los trece y treinta días, siendo, este último, la duración más habitual para este periodo (cuatro de los once casos)<sup>55</sup>. Igualmente, en varios casos, se excluye la obligación de curar al aprendiz, si la enfermedad es de contagio.

A partir del año 1662, en los contratos de aprendizaje se comienza a apreciar una disminución evidente en las prestaciones que el maestro pintor asume<sup>56</sup>. A partir de dicha fecha, un único contrato, el otorgado para el aprendizaje de José Sánchez, el año 1679<sup>57</sup>, las contempla todas, mientras en el resto o dejan de contemplarse totalmente o se contemplan muy parcialmente.

Es, precisamente, el conjunto de contratos relacionados con los pintores activos durante el reinado de Felipe V, el que muestra ya, de manera casi definitiva, la superación de los esquemas tradicionales, respecto a las obligaciones reconocidas por el pintor con el aprendiz. A partir del más antiguo documento otorgado por Francisco de Carrasquilla, correspondiente al aprendizaje de Francisco Sedano, no se volverán a encontrar asumidas las obligaciones de equipar con ropa nueva al aprendiz, al término del contrato. Además, será éste el último contrato en el que se acepta costear los gastos de enfermedad del aprendiz, en este caso por quince días. De la misma manera, con la excepción del contrato de aprendizaje de Pablo de Santos, protocolizado el año 1756, nunca más se asumirán, completamente, las obligaciones de dar casa, cama, vestido y comida al aprendiz.

Por todo ello podemos concluir que, de los tres tipos de contrato que María del Carmen Heredia diferencia para Sevilla, el primero de ellos, el de plena dependencia del apren-

diz, es el dominante hasta la fecha indicada<sup>58</sup>, mientras que los de supeditación parcial, con aportación de comida y cama por el maestro, y el de carácter externo, en el que se aporta sólo comida, van a ser los más habituales conforme avanzan los años<sup>59</sup>.

Si, a estos hechos, añadimos la transformaciones que supone la evolución hacia una concepción más puramente laboral y mercantil de las obligaciones mutuas entre pintor y aprendiz, comprenderemos la aparición de un pago diario, por el trabajo del aprendiz, como hemos comprobado en alguno de los últimos contratos documentados.

Parece, por lo tanto, evidente, que la primera mitad de siglo puede ser caracterizada, en este sentido, como una época de transición, en la que se van a confirmar transformaciones fundamentales en las relaciones maestro aprendiz, como paso previo para una disolución de los esquemas tradicionales de éstas, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Si, como se documenta en Málaga, la presencia del aprendiz en el taller no parece, normalmente, remunerada al pintor, cabe preguntarse si era, ésta, beneficiosa para el maestro, más allá del prestigio personal y social que, como señala Monterroso Montero, le suponía<sup>60</sup>.

El hecho de que, como se indica en cuatro documentos, todos anteriores a 1691, se persiga la movilidad de los aprendices, de que se obligue al padre a la búsqueda, a su costa, del hijo, y de que se especifique la obligación, por parte del aprendiz, de recuperar, normalmente al final del periodo de aprendizaje, los días perdidos por enfermedad o ausencia, puede hacernos contemplar, a los aprendices, como una inversión que el maestro efectuaba, más allá de la posible remuneración directa que pueda recibir de padres o tutores, en los primeros momentos del proceso de aprendizaje, y de la que se resarcía, tan pronto como el rendimiento del muchacho le permitía encomendarle trabajos de cierta entidad y cualificación, que posibilitaran el aumento de producción del propio taller.

Esto es evidente en la práctica totalidad de los contratos. Por ello, ante los excesos que podían derivarse de una utilización indiscriminada y servil del aprendiz, en beneficio del maestro, y en tareas no relacionadas con el oficio que se pretende aprender, casi siempre se incluye una serie de cláusulas que tratan de asegurar la adecuada utilización de los servicios del aprendiz, y el trato correcto por parte del pintor<sup>61</sup>. Habitualmente se indica que "...ha de servir en todo lo que le indicare y fuere honesto..." o "ha de servir bien y fielmente". El servicio del joven parece ser, pues, la remuneración fundamental que recibe el pintor y el factor que hará rentable su presencia en el taller. La concreta determinación de sus obligaciones, y especialmente la exigencia de servidumbre, de tipo más o menos doméstico, parecen disminuir, conforme se fueron imponiendo las ideas de la nobleza de la pintura y retrocedían las exigencias derivadas de la vieja organización gremial.

Pero de todas las obligaciones que contrae el pintor, sin duda, la fundamental, en tanto que es la que determina el contrato, es la obligación de enseñar completamente el oficio.

Esta finalidad es la que explica la importancia que siempre se da a la correcta expresión del alcance de esa enseñanza. Es, por tanto, habitual insistir en que se ha de dar el

oficio "...enseñado... perfectamente... sin le encubrir cosa alguna...", que "ha de mostrar el dicho oficio... enteramente descubriéndole los secretos... sin ocultarle cosa alguna".

Igualmente, se explica que se trate de comprometer al maestro en el efectivo logro de dicha finalidad, mediante una cláusula de seguridad respecto a este particular, que aparece en ocho de los 41 contratos.

Por ella, el maestro queda obligado a pagar la terminación del aprendizaje del joven con otro maestro, si, al terminar el tiempo del contrato, éste no ha llegado a dominar el oficio. Se llega, en este deseo de asegurar la correcta formación del aprendiz, a indicar, en el contrato del aprendiz José Sánchez, otorgado el año 1679, que el maestro Bernardo Navarro "...lo ha de dar por oficial a vista y comprobación de maestros de dicho arte..."<sup>62</sup>.

Por último, observamos cómo los talleres, al centralizar de manera exclusiva el proceso de aprendizaje, eran centros que podían actuar, y de hecho lo hacían, como integradores de grupo, o como mantenedores de la tradición del oficio, dentro de la familia. Esto último, si no puede decirse que sea general, si que queda confirmado, al menos, con total seguridad, para los casos de las familias Meneses y Beviet. En ellas, la dedicación de varios miembros de la familia a esta actividad muestra claramente la existencia de un taller familiar y, consecuentemente, de un aprendizaje dentro de este ámbito, ajeno, por innecesario, a cualquier tipo de plasmación documental.

Menos segura, pero también probable sería esta situación para las familias García Navarrete, Gutiérrez Pedrosa o Pérez y Canelas.

## NOTAS

- 1 Estas instituciones, fueron un importantísimo eslabón para acelerar el camino de los pintores hacia la nobleza, o al menos, hacia la dignificación social, ya que en ellas se plantean las cuestiones artísticas como las científicas, basándose la enseñanza en el conocimiento de la teoría y de la práctica. GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995, pág. 44. La necesidad de una corporación profesional diferenciada de los gremios y adecuada a una nueva categoría social, conforme a las ideas expresadas por Leonardo y sistematizadas por Vasari, se hace sentir en España en el siglo XVII, durante el reinado de Felipe III, y se concreta en el reinado de Felipe IV. En éste, tras elaborarse sus ordenanzas y constituciones, los propios pintores impiden su definitivo establecimiento. El prestigio que alcanza la generación de pintores que desarrolla su actividad durante el reinado mantiene tan alta la estima de esta actividad, que de ninguna manera parece una ayuda contar con este tipo de institución. La disminución del prestigio de los pintores nacionales durante la primera mitad de siglo XVIII, que en las ciudades pequeñas les hace decantarse cada vez con más intensidad hacia labores puramente artesanales, explica que, entre el colectivo renaciera el interés por consolidar, definitivamente, la separación entre actividad artística y artesanal por medio de una Academia que, como indica Vallés, controlara los estudios relacionados con el arte, certificara el carácter noble de la actividad artística y potenciara la creatividad, como facultad superior, mitificada, privativa, específica de la actividad del artística frente al artesano. VALLÉS, Isidre. "L'artesanía i l'art. Un procés històric de discriminació socio-objetal", *D'art*, Barcelona, marzo 1987, n° 13, págs. 13-36.



- 2 Pueden considerarse excepcionales las academias de tipo privado que se llegaron a instalar en algunos lugares de España, como Sevilla (organizada en 1660, con la participación inicial de Valdés Leal, Murillo y Herrera el Mozo), Madrid (en 1603 se solicita al rey la concesión de una provisión que permita redactar ordenanzas y posteriormente surgen academias privadas, como las del pintor Francisco Solís, o la del Conde de Buenavista) Valencia (Academia del Convento de Santo Domingo) Murcia (Academia de Senén y Lorenzo Vila). PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España. 1600 - 1750*, Madrid, 1992., págs. 21-23. 25  
26  
27  
28  
29  
30
- 3 Semejante situación encontramos, respecto a los contratos de aprendizaje en el campo de la escultura, de los cuales sólo se documenta el otorgado por el escultor Lorenzo de Espinosa para el aprendizaje de Bartolomé Gutiérrez, joven de dieciséis años, el 25 de julio de 1729, por el tiempo de cuatro años. (A)rchivo.(H)istórico.(P)rovincial de (MA)laga Escribanía de Alonso de Jerez y Luna, legajo 2546, fols. 1202-1203.
- 4 A.H.P.MA. Escribanía de José María Corbalán, legajo 2323, año 1724, fol. 426. LLORDÉN, Andrés. *Pintores y doradores malagueños. Ensayo documental*, Ávila, 1959, pág. 298.
- 5 A.H.P.MA. Escribanía de Andrés Cobos Padilla, legajo 2218, año 1691, fol. 60. LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 270. 31
- 6 A.H.P.MA. Escribanía de Antonio Henríquez de Medrano, legajo 2099, año 1693, fols. 48-49. LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 270. 32  
33
- 7 A.H.P.MA. Escribanía de Bernabé Ruiz, legajo 2070, año 1694, fol. 455. LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 270. 34
- 8 LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, pág. 253.
- 9 A.H.P.MA. Escribanía de Juan E. Lavado, legajo 1848, año 1678, s.f. LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños*, Ávila, 1960, pág. 253. 35
- 10 A.H.P.MA. Escribanía de Nicolás Eusebio del Castillo, legajo 2341, años 1707-1708, fol. 222
- 11 (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (MA)laga. Catastro de Ensenada, respuestas generales, adiciones producible, legajo 118, fols. 645-649. 36
- 12 A.H.M.MA. Catastro de Ensenada, vecindario Parroquia de los Santos Mártires, legajo 109, fols. 156-157. 37
- 13 A.H.M.MA. Catastro de Ensenada, respuestas generales, adiciones producible, legajo 118, fols. 649-652. 38
- 14 La presencia de familiares en el taller y la sucesión natural de la maestría en éste aparece documentada, en la ciudad y en estos años, para un taller de escultura, el de Miguel de Zayas. En su testamento, otorgado el 28 de octubre de 1729, indica que el obrador de arte de escultor ha de ser entregado, por cuenta de sus legítimas, a su hijo José, por ser del mismo arte, al que le encarga tenga cuidado de la enseñanza de su hermano Luis. A.H.P.MA. Escribanía de Salvador de Salas, legajo 2562, año 1729, fols. 605-606. LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1960, pág. 270. 39
- 15 A.H.P.MA. Escribanía de José María Corbalán, legajo 2328, Años 1734-1735, fol. 13. 40
- 16 A.H.P.MA. Escribanía de Nicolás Eusebio del Castillo, legajo 2356, años 1728-1729, fols. 225-226.
- 17 LLORDÉN, Andrés *Op. cit.*, Ávila, 1959, págs. 311-312.
- 18 *Ibidem*, pág. 312-313.
- 19 *Ibidem*, pág. 335.
- 20 *Ibidem*, pág. 142. 41
- 21 A.H.P.MA. Escribanía de Ignacio José Pancorbo y Ramos, legajo 2526, años 1718-1719, fols. 343-346.
- 22 OLIVA MARRA-LOPEZ, Andrés. *La relación de aprendizaje a través de los contratos del Archivo de Protocolos de Málaga*. Granada 1954.
- 23 HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, págs. 57-58.
- 24 HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria. "El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateiros, bordadores", *Príncipe de Viana*, septiembre- diciembre 1989, n° 188, Pamplona, 1989, págs. 493-517.

- 25 La cifra es, de todas formas, superior a la que se documenta, tomando como base las investigaciones de Llordén, en otros colectivo artísticos de la ciudad, como son escultores y arquitectos. De los primeros, incluyendo a entalladores, se cuenta con veinticinco contratos, y de los segundos, sólo con cuatro.
- 26 VILLAS TINOCO, Siro. *Los gremios malagueños. 1700 - 1746*, Málaga, 1982, pág. 135
- 27 LLDORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1959, pág. 345.
- 28 PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Op. cit.*, Madrid, 1992, pág. 18.
- 29 VILLAS TINOCO, Siro. *Op. cit.* pág. 143
- 30 SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997. Esta misma ausencia de relación, entre duración del periodo de aprendizaje y edad en que el aprendiz entra en el obrador, comprueba, para los plateros malagueños, Sánchez-Lafuente, quien, sin embargo, aprecia una tendencia a acortar el periodo cuando el aprendiz es mayor de 16 años. Para este tipo de actividad los contratos se establecen para un tiempo comprendido entre dos y once años, siendo lo más habitual de cinco a seis años, y la duración media de 4,72 años, cifras muy semejantes, pues, a las que encontramos entre el colectivo de los pintores. *Op. cit.*, págs. 79-84.
- 31 SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997, págs. 80-82.
- 32 HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Op. cf.*, pág. 57.
- 33 HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria. *Op. cit.*, pág. 498.
- 34 En esta ciudad la estancia en el taller oscilaba, en el último tercio del siglo XVII, entre uno y siete años, siendo lo más frecuente una duración de tres. ALMERÍA, José A. y otros. *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII*, Zaragoza, 1983, pág. 22.
- 35 Indica que la enseñanza suele durar tres o cuatro años, aunque, en circunstancias especiales puede llegar hasta ocho. MONTANER LOPEZ, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, pág. 13.
- 36 URREA, Jesús. "La pintura en Valladolid en el siglo XVII", en VV.AA., *Historia de Valladolid*, tomo IV, Valladolid, 1982, pág. 177.
- 37 Recordemos que Cenini, en su tratado, indicaba al aprendiz: "*lo antes posible ponte en las manos de un maestro para aprender; sepárate de él lo más tarde posible*". CENINI, Cenino. *El libro del arte*, Madrid, 1988, pág. 34.
- 38 Los contratos en los que se escritura un tiempo de aprendizaje comprendido entre cinco y siete años representan el 50 % del total.
- 39 Los cuatro contratos en los que se indica que el aprendizaje comprende pintura, dorado y estofado, tienen una duración de cinco años, seis años, dos de ellos, y siete años. Los que tienen como finalidad el aprendizaje de la técnica del dorado y estofado se protocolizan con una media de cuatro años y medio, con valores modales en cuatro y seis años. Por contra los que pretender formar al aprendiz como pintor se protocolizan por una media superior, de 5,2 años, y un valor modal de seis años.
- 40 En este sentido podemos considerar que es claramente apreciable la influencia de este factor ya que, siempre que el joven cuenta menos de catorce años, el tiempo de estancia en éste como aprendiz es de seis años (un caso) o más (cinco casos), mientras que para ésta, o superiores edades, aunque el tiempo modal sigue siendo siete años, nos encontramos con que para ocho de los trece contratos el tiempo es menor al modal.
- 41 En el año 1605, el día 9 de mayo, el aprendiz Andrés Ruiz es puesto, únicamente, durante dos años, como aprendiz, con Alonso Velarde de Herrera ya que, como se indica en el contrato, "*sabe alguna cosa de él*" (del oficio). LLDORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1959, pág. 153. Algo muy semejante pudo ocurrir en el caso de Miguel de Tarria, quien es puesto de aprendiz, con José Romero, únicamente dos años con la peculiaridad, además, de recibir el sueldo de un real por cada día "*de los que trabajar*", además de la diaria manutención o, "*cuanto esto no les acomode a una y otra parte deberá contribuirle*" dos reales en cada uno de los citados días de trabajo pagados semanalmente en esta ciudad". Esta especial situación puede ser el resultado de la existencia de un periodo de aprendizaje y trabajo previo, de naturaleza no contractual. A.H.P.M.A. Escribanía de Marcos de Estrada, legajo 2880, año 1776, fol. 341. *Ibidem*, pág. 333.

- Un caso contrario encontramos el año siguiente, 1777, en el cual, también, durante sólo dos años el maestro Pedro Morales se compromete a enseñar su oficio a Pedro Videgain, pero, ahora, cobrando Pedro Morales, al padre del aprendiz, dos reales diarios. Esto nos hace pensar, dado lo avanzado de la fecha, en cambios en las modalidades de relación de aprendizaje, que parecen transformar, a ésta, en una actividad esencialmente comercial, y lucrativa para el pintor. *Ibidem*, pág. 335.
- 42 A.H.P.M.A. Escribanía de Bernabe Ruiz, legajo 2070, año 1694, f. 455.
- 43 HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Op. cit.*, págs. 158-159.
- 44 HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria. *Op. cit.*, pág. 504.
- 45 MONTANER LOPEZ, Emilia. *Op. cit.*, pág. 13.
- 46 Una situación semejante encontramos en el caso de los escultores, de los que sólo tres, un 12%, reciben remuneración directa, y diferente en el de los arquitectos o canteros, que, según dos de los cuatro contratos, reciben, diariamente, una cantidad del aprendiz.
- 47 LLORDÉN, Andrés, *Op. cit.*, Ávila, 1959, pág. 335.
- 48 *Ibidem*, pág. 194.
- 49 *Ibidem*, págs. 253-254.
- 50 *Ibidem*, pág. 96.
- 51 *Ibidem*, pág. 198.
- 52 La norma, en general, parece ser que no existan, o que, al menos no se reflejen, si bien se pueden encontrar algunos casos en los que se recibe remuneración en muchos puntos del país. Así en el año 1670 Alonso del Arco recibe de Antonio Guerrero mil reales, "para poder ejercer y usar dicho arte", sin que, conste que este último sea menor. AGULLO Y COBO, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, pág. 187.
- 53 HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Op. cit.*, pág. 159.
- 54 LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1959, págs. 248-249.
- 55 Este concepto aparece concretado en 17 casos. En cuatro de ellos sin limitación temporal y el resto por periodos de tiempo comprendidos entre 13 y 30 días lo que supone una media aproximada de 20 días, mientras que el tiempo modal es de 15 días.
- 56 También María Victoria Hernández, comprueba que, en Navarra, en el último tercio del XVII, son sustituidas las entregas de vestido, muestra de la relajación en las prestaciones por parte del maestro. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria. *Op. cit.*, pág. 503.
- 57 LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1959, pág. 250.
- 58 También lo es, según comprueba Sánchez-Lafuente, entre los plateros. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. *Op. cit.*, pág. 82.
- 59 HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Op. cit.*, págs. 107-108.
- 60 MONTEROSO MONTERO, Juan M. *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, tesis doctoral (microfichas), Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pág. 27.
- 61 En el año 1625, al otorgarse el contrato de aprendizaje de Sebastián Espinosa, se indica que su maestro, Matías de Herrera, "le ha de dar vida suficiente, tratándole en cosas tocantes a su oficio". LLORDÉN, Andrés. *Op. cit.*, Ávila, 1959, págs. 206-207.
- 62 *Ibidem*, pág. 250.