

PINTORES Y DORADORES EN MÁLAGA (1700-1746)

Sebastián González Segarra

RESUMEN

En la primera mitad del siglo XVIII, se documenta, en la ciudad de Málaga, el mayor número de maestros pintores y doradores, en tareas diversas, entre las que destacan las tasaciones de bienes relativos a su arte, en los inventarios *post-mortem* y de otros tipos. Se analiza la importancia cuantitativa de esta presencia y su relación con la coyuntura histórica, en especial con aquellos aspectos relacionados con su actividad, condicionadores de tan importante presencia en esta época, que, por otro lado, es también una de las más rica, por el número de conjuntos pictóricos actualmente conservados.

Palabra Clave: Pintores, doradores, Málaga, siglo XVIII.

En Málaga, desde la estancia de **César de Arbasía** y, sin duda, gracias a la actividad pictórica que desarrollan en el siglo XVII algunos afamados maestros como **Miguel Manrique** y **Juan Niño de Guevara**, el colectivo de los maestros pintores llegó a alcanzar un cierto prestigio, volumen y posición en la sociedad local. Sin llegar a los niveles que la escultura consigue, fundamentalmente gracias a la presencia de Pedro de Mena, sí pudo constituirse en adecuado punto de partida para que la continuidad se viera asegurada, en este sentido, en los años del siglo siguiente.

El aprendizaje en los talleres de los pintores del siglo anterior podría, en principio, ser un factor que asegurase la continuidad de esta actividad en la ciudad dentro de unos suficientes niveles de calidad. Sin embargo factores de índole local y la propia estrechez de los procesos de aprendizaje, limitados exclusivamente a los marcos de los talleres locales, harán inviable esta posibilidad. Puede hablarse, pues, de una "involución" que afectará al colectivo de los maestros pintores más en la calidad de su trabajo, niveles de ingresos y consideración social,

que a su número de componentes, ya que éste alcanzará su máximo documental histórico en los años centrales del reinado de Felipe V. Dicho proceso, junto con el análisis de los caracteres de este grupo social y de su actividad, es lo que se pasará a estudiar.

1.- Artificies documentados

Desde 1700 a 1746, se documentan en la ciudad de Málaga un total de setenta pintores o artífices que practican la pintura o el dorado. Número importante que puede ser indicativo de una interesante competitividad dentro de este colectivo, en estos años.

De este número, la mayor parte, veintisiete, son pintores documentados sólo en actividades de tasación. Del total quince son pintores de cuadros, ocho doradores, ocho indiferenciados (al conocer su condición de pintor sólo por ser reflejada ésta en algún documento privado), seis pintores especializados en actividades de decoración efímera, dos profesionales de otras actividades citados o documentados también como pintores y otros dos artífices de otras profesiones en actividades de dorado. A todo ello se une la figura de Pedro Hermosilla, clérigo, práctico en la pintura.

Como es natural, el conjunto documental de cada uno de ellos varía, abarcando desde los setenta y ocho documentos referidos a **Pedro de Hermosilla** hasta los veinticinco pintores documentados en una única ocasión. Esta inicial diferencia cuantitativa muestra cómo de éste, en principio, amplio conjunto se diferencian una serie de pintores cuya presencia fue más significativa.

Con toda seguridad, pero no de forma absolutamente necesaria, lo es también a nivel cualitativo, ya que, en algunos casos, el número total de documentos encontrados para algunos pintores alude más a otras actividades que a las puramente pictóricas. En este caso se encuentra, por ejemplo, **Pedro de Hermosilla**, que de sus de setenta y ocho documentos correspondientes al reinado de Felipe V, únicamente cinco, están relacionados con su actividad como pintor, mientras que los restantes son documentos protocolizados por motivos particulares o como Mampastor¹ y Administrador del Hospital de San Lázaro.

A pesar de estas observaciones subrayamos la importancia de todos los datos, principales y más secundarios, ya que, unos y otros, configuran la personalidad del artista.

De entre todo el colectivo destaca, en primer lugar, un grupo de *ocho documentados en quince o más ocasiones*. Probablemente fueran los de mayor prestigio en la ciudad. De ellos tres aparecen desde los años finales del siglo anterior, sobrepasando los años del reinado de Felipe V sólo dos.

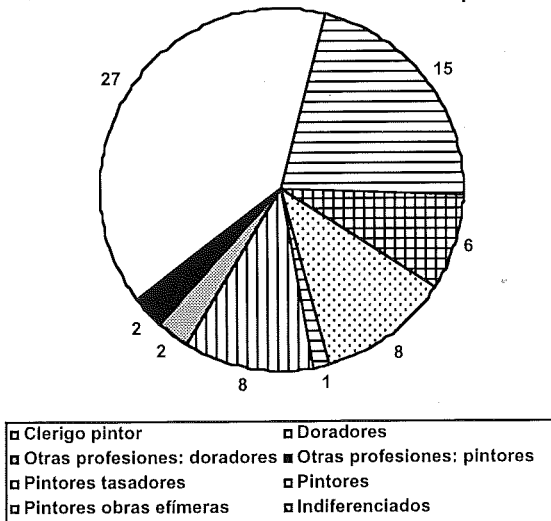
Como ya se ha indicado, no todos los documentos en los que aparecen se relacionan directamente con su actividad como pintores; pero, en todo caso, nos ofrecen una muestra de su actividad en la ciudad o, simplemente, de la importancia de su presencia en ella.

De entre todos ellos destaca, por el volumen de la documentación, junto al citado Pedro de Hermosilla, **Diego de la Cerda**, cuya actividad pictórica se desarrolla, según treinta y tres de los documentos que lo citan, desde los inicios del reinado estudiado hasta el año 1745. Es, sin duda la principal figura en el ámbito pictórico de este momento y, prácticamente la única a que se asociaban obras conocidas y conservadas.

Coetáneos con Diego de la Cerda son **Francisco de Carrasquilla** (treinta y seis documentos desde el año 1700 hasta 1739, de los que veintidós se relacionan con su labores profesionales), pintor que centra especialmente su actividad en las decoraciones para la fiesta del Corpus, y **Pedro de Rojas** (documentado en veinte ocasiones desde 1704 a 1741 de los que, de nuevo, la mayoría, dieciséis, se vinculan a su actividad de pintor).

Junto a ellos citamos a **Juan de Meneses** y Pedro de Torres y Canal. El primero está documentado, únicamente, en la segunda mitad del reinado. Representa el relevo generacional que posibilita la continuidad de la pintura malagueña en la segunda mitad de siglo. El cuerpo documental, en su caso, se centra en su actividad como pintor (trece registros sobre diecinueve).

GRÁFICO O
Número de artífices relacionados con la pintura



El segundo, **Pedro de Torres y Canal**, pintor de la misma generación que Diego de la Cerda, es uno de los casos en que sus actividades ajenas a la pintura generan más documentación que las propiamente pictóricas, aunque con escasa diferencia (nueve documentos relacionados con su trabajo de pintor frente a diez de otros tipos). Este pintor, al igual que Diego de la Cerda y Francisco Carrasquilla, representa al colectivo de pintores formados probablemente con la última generación de pintores del siglo XVIII y por tanto pertenecientes a la generación más representativa del reinado de Felipe V

Por último, con dieciséis documentos, encontramos a **Diego Manuel Pizarro** y **Juan Manuel Navarro**. Del primero de ellos once se relacionan con su ejercicio profesional. Pertenece a la misma generación que Juan de Meneses y, como él, es uno de los pintores citados en el Catastro de Ensenada.

El segundo, natural y vecino de Málaga, ciudad en la que aparece entre los años 1709 y 1741, poseía el título de *pintor y dorador de la fábrica de la catedral*. A pesar de ellos sólo contamos con varios documentos relacionados con sus trabajos como dorador. Es obvia la falta de correspondencia entre su "categoría" y la documentación generada por su actividad.

Un segundo grupo presenta un conjunto documental mediano, entre catorce y siete documentos. Está formado por catorce pintores de los cuales cinco se documentan durante los años de la segunda mitad del reinado. Por la cantidad de documentación destacan, en este grupo, en primer lugar dos pintores con trece documentos: Diego Beviet y Francisco Canelas. De ambos la documentación conservada sólo cuantitativamente es importante.

El primero, **Diego Beviet**, pintor de origen gaditano, documentado en la ciudad desde 1711, cuenta con nueve documentos relacionados con tareas propias de su profesión. El segundo **Francisco Canelas** está documentado, por lo que a su actividad profesional se refiere, sólo en dos ocasiones, mientras que el resto de la documentación es estrictamente privada.

Características diferentes definen a dos de los pintores documentados en doce ocasiones: **Juan de Aguilar Figueroa** y **Alonso Pérez Guzmán**. Cada uno de ellos se documenta en una de las mitades del reinado, el primero en la segunda (1724-1742) y el segundo en la primera (1702-22). Presentan, ambos, ocho documentos relacionados con su trabajo de pintor; que, en el primero, son exclusivamente tasaciones.

Sólo **Cristóbal Vázquez**, documentado a partir de 1729, se encuentra todavía activo en la segunda mitad del siglo, momento en que su prestigio parece colocarlo en la cima del colectivo de los pintores como reflejará, como veremos en su biografía, el Catastro de Ensenada.

A continuación del grupo anterior, **Francisco Gil** y **Cristóbal Vázquez**, documentado cada uno en una de las mitades del siglo, cuentan con diez registros, mayoritariamente relacionados con su actividad profesional.

Con el mismo número de protocolos encontramos a **Bernardo de Tejada**. Su cuerpo documental, que abarca desde el año 1724 al 1741, sólo cuenta con cinco documentos reveladores de su actividad como pintor.

Tras él **Luis Pérez Lozano** y **Salvador de Ostos** se nos muestran en ocho ocasiones. Curiosamente el primero de ellos está vinculado, por lazos familiares, con Francisco Canelas, ya que eran cuñados. Excepto Luis Pérez, los demás aparecen documentados, básicamente, en la primera mitad de reinado. Por su parte **Salvador de Ostos**, únicamente aparece, entre 1724 y 1734, siempre en documentos de carácter estrictamente particular.

En todos los casos, excepto en Francisco Canelas, Salvador de Ostos, Juan Irago y Bernardo de Tejada la documentación se relaciona, mayoritariamente, con su actividad profesional, mostrándolos en actividades tasación (Cristóbal Vázquez), de trabajos o pagos (Luis Pérez) o en ambas (Diego Beviet, Francisco Gil, Alonso Pérez Guzmán y Juan de Aguilar Figueroa). En los casos de Luis Pérez y Francisco Gil la mayor parte de la documentación les relaciona con la decorados efímeros realizados para la festividad del Corpus u otras ocasiones.

Del resto de los pintores, de éste segundo grupo, dos aparece documentados en los años centrales del reinado y los otros dos en los finales. **Carlos de Aponte** aparece documentado entre, 1717 y 1735, en siete ocasiones, una de ellas una tasación. En la segunda mitad del reinado **José Félix de Calderón** se encuentra, en la mayoría de los protocolos, seis de los siete documentados, en actividades propias de su oficio, siendo especialmente reseñables los lazos que le unían al que hemos considerado pintor más representativo de todo este periodo, Diego de la Cerda, ya que contrajo matrimonio con una de sus hijas. Finalmente la actividad de **Juan de Navarrete Aguado** se nos revela a través de siete documentos, de los cuales cinco son tasaciones y **Pedro Asencio de la Cerda**, un escultor que realizaba labores de dorado nos ofrece, en este periodo, documentos mayoritariamente privados (seis de siete).

En tercer lugar, con una documentación numéricamente modesta, *entre seis y tres escrituras*, encontramos un total de trece pintores. La mayoría de ellos aparecen en los años centrales del siglo y los otros se reparten entre cada una de las dos mitades del reinado.

De los dos artífices documentados en seis ocasiones **Francisco Sedano** cuenta, en estos años, con dos tasaciones. A estas escrituras, que abarcan hasta el año 1728, hay que añadir, especialmente, su contrato de aprendizaje que lo sitúa en el taller del citado Francisco Manuel de Carrasquilla. Por su parte de **Andrés de Amaya** resultan interesantes los dos documentos relativos a su trabajo como dorador.

Con cinco escrituras encontramos a tres artífices. De ellos **Nicolás de Meneses**, citado entre 1713 y 1735, probablemente fuera padre de una estirpe de

pintores que aparecen activos en la segunda mitad de siglo, cuenta con tres tasaciones entre sus cinco escrituras. **Juan de Mora** fue un maestro dorador muy relacionado con los trabajos pictóricos de la catedral y de la vecina Parroquia del Sagrario que, al vivir sus últimos años en la primera década del XVIII, sólo aparece en el año 1705. Y a **Francisco Varela**, sólo lo encontramos presente, en los protocolos notariales, con ocasión de acontecimientos de carácter privado.

Los dos pintores documentados en cuatro ocasiones son **Francisco Belando** y **Salvador de Casimiro**, ambos artífices que parecen dedicarse a otras actividades además de practicar la pintura. Francisco Belando o Belardo, documentado entre 1723 y 1732, a pesar de ser citado en dos tasaciones, consta que llegó a examinarse como carpintero de obra prima. Por su parte, Salvador de Casimiro, presente entre los años 1707 y 1718, con tres aprecios de sus cuatro documentos localizados, parece ser, según muestra un contrato de aprendizaje, maestro abaniquero.

En el grupo de pintores documentados en tres ocasiones encontramos seis artífices, todos, a excepción de **Pedro Rodríguez Gallo**, documentados en los años centrales y finales del reinado, exclusivamente en tasaciones o en escrituras de carácter privado. Este pintor, citado como tal, únicamente lo encontramos en algunas tasaciones, apareciendo por última vez en el año 1710. Entre el resto, quizás se pueda destacar a **Pedro Gutiérrez Pedrosa** pintor, al parecer, de estirpe hidalga que desarrollará gran parte de su actividad en la segunda mitad del siglo apareciendo como uno de los pintores de la ciudad en el Catastro de Ensenada.

Por último, contamos con una serie de treinta y siete pintores que forman el grupo más numeroso, casi la mitad de los documentados. Sobre ellos disponemos de tan escasa *documentación, menor de tres documentos* en cada uno de los casos, que poco podemos conocer si no es su nombre y dedicación a la pintura. En este caso, la escasez de referencias hace menos relevante el momento en que aparece su documentación aunque sí contribuyen estos datos a definir los momentos de máxima concentración documental o de presencia/actividad simultánea de los pintores en la ciudad.

En conjunto, sin entrar en detalles particulares, que pueden acentuar una exposición que ya tiene los visos de ser excesivamente prolija, se aprecia un mayor número de documentos y pintores en el tercio central del reinado (cuarenta y nueve) que en los tercios inicial o final, momentos en el que encontramos documentados 36 y 32 artífices respectivamente.

Ordenada por el número de documentos aparecidos la relación de los setenta pintores, con indicación de los años extremos entre los que aparece la documentación y el número de documentos hallados, según sus distintos tipos, es la que a continuación se detalla:

Apellidos y Nombre	Nº Doc.	Docs.	Tasa.	Contra.	Apren.	Otros
	1700/46	Entre		Pagos	Exam.	Docs.
Hermosilla, Pedro de	78	1705/48	1	4		73
Cerda, Diego de la	53	1674/45	29	4		20
Carrasquilla, Francisco M.	36	1690/39	7	15		14
Rojas, Pedro de	20	1704/41	15	1		4
Meneses, Juan de	19	1729/63	13			6
Torres y Canal, Pedro de	19	1687/17	9			10
Navarro, Juan Manuel	16	1709/41		3		13
Pizarro, Diego Manuel	16	1719/55	10	1		5
Beviet, Diego	13	1711/46	5	4		4
Canelas, Francisco	13	1710/34	2			11
Aguilar Figueroa, Juan de	12	1724/42	8			4
Irago, Juan	12	1703/16	1			11
Pérez Guzmán, Alonso	12	1702/22	5	3		4
Gil, Francisco	10	1712/36	2	5		3
Vázquez, Cristóbal	10	1729/46	6			4
Tejada, Bernardo de	10	1724/52	5			5
Ostos, Salvador de	8	1724/34				8
Pérez Lozano, Luis	8	1678/13		7		1
Aponte, Carlos	7	1717/35	1			6
Asencio de la Cerda, Pedro	7	1729-63		1		6
Calderón, José Félix de	7	1719/67	6			1
Navarrete Aguado, Juan de	7	1713/38	5			2
Amaya, Andrés de	6	1718/32		2		4
Sedano, Francisco	6	1691/28	2			4
Meneses, Nicolás de	5	1713/35	3			2
Mora, Juan de	5	1679/05		5		
Varela, Francisco	5	1714/40				5
Belando, Francisco	4	1723/32	2		1	1
Casimiro, Salvador de	4	1707/18	3		1	
Gutiérrez Pedrosa, Pedro	4	1716/58	2			2
García Navarrete Zúñiga, Juan	3	1716/32				3
Martínez Navarrete, José	3	1719/22	3			
Navarrete, Salvador	3	1713/20	1			2
Navarro, Cristóbal	3	1704/41				3
Rodríguez Gallo, Pedro	3	1698/10	2			1
Aguado, Francisco	2	1725/36				2
Castro, Pedro de	2	1729/31	2			

Continúa

Pintores y Doradores en Málaga (1700-1746)

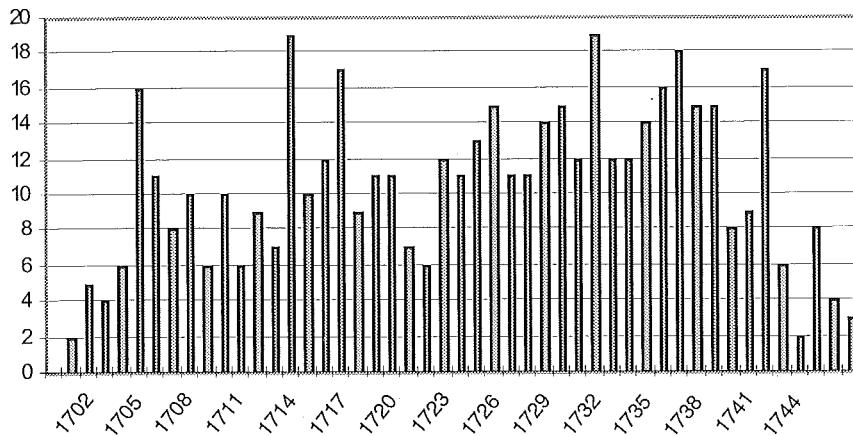
Cerda, Pedro de la	2	1694/07	2				
Escobar, Manuel de	2	1687/14					2
G ^a Navarrete Zúñiga, Salvador	2	1713/29					2
García Morillo, Juan	2	1696/07	1				1
Jiménez, Juan (2)	2	1715/33					2
León, Bernardo de	2	1721/36	2				
Llorente Narváez, Juan	2	1716/18	1				1
Sedano, José	2	1709-12	1				1
Valdés, Juan de	2	1734/37			1		1
Vázquez, Juan	2	1722	2				
Pedro	1	1702			1		
Belda, Luis	1	1724				1	
Carrasquilla, Jerónimo de	1	1730	1				
Cobos, Francisco de	1	1716	1				
Colombo, Pedro	1	1716			1		
Escobar, Luis de	1	1700					1
Espinosa, José de	1	1731			1		
García, Juan	1	1733/53	1				
González Guerra, José	1	1738/48	1				
Jiménez, Juan (1)	1	1715	1				
León, Nicolás de	1	1706					1
Martínez Barranquero, José	1	1708	1				
Martínez de Guevara, Xtóbal	1	1728	1				
Mira, Matías de	1	1701					1
Ocaña, Agustín de	1	1715	1				
Ocaña, Cristóbal de	1	1713	1				
Pineda, Miguel de	1	1666-07	1				
Pizarro, José	1	1744	1				
Rivera, José Francisco de	1	1717					1
Robledo, José	1	1704			1		
Rosa, Pedro de la	1	1723	1				
Ruiz, Juan Antonio	1	1725	1				
Serrano, Manuel	1	1715	1				
TOTAL DOCUMENTOS	494		173	60		3	258

Como se puede observar, el gráfico siguiente (gráfico I) presenta el análisis de la cantidad de documentos relativos a los pintores que aparecen en cada uno de los años del reinado.

A grandes rasgos se nos muestran el reinado dividido en dos fases casi coincidentes con cada una de sus mitades. El año 1721 marcaría el fin e inicio de cada

una de ellas. Este año, curiosamente, es en el que los fondos destinados a las decoraciones pictóricas comienzan a ser utilizados para la construcción de la catedral.

GRÁFICO I:
Número de documentos de pintores por años



En conjunto hasta el año 1721 el número de documentos es claramente menor que en la segunda fase, superando la media interanual, situada en 10,46 documentos, siete años, mientras que en la segunda mitad la superan dieciocho. En total encontramos 202 y 290 documentos en cada caso que representan, respectivamente, un 41,05% y un 58,95% del total.

En ambas fases, tras un despegue inicial en cifras bajas se asiste a una recuperación que se ve seguida por un nuevo descenso en las cifras de documentos al final. En la primera fase este proceso es menos regular y únicamente evidente, a pesar de los altibajos, a partir del año 1713. Más claro intenso y sostenido es el proceso en la segunda, manteniéndose las cifras por encima de la media hasta el año 1738, para, en los últimos años, apreciar un claro retroceso en el número de documentos protocolizados.

Por tanto la tendencia inicial al aumento y final a la disminución, para todo el reinado, se ve interrumpida por una ruptura que invierte la tendencia inicial en los años centrales. En ellos, sin llegar a situarse la cifra de documentación en las bajísimas cifras de partida, sí se marca, con claridad, una ruptura que sólo se ve superada a partir del año 1722. En la primera mitad, sin embargo, a pesar de encontrar años con un volumen de documentación importante pueden considerarse excepcionales y ajenos a una tónica general de lento aumento en el número de escrituras.

GRÁFICO II:
Número de documentos generados por los pintores según tipos. 1700-1746

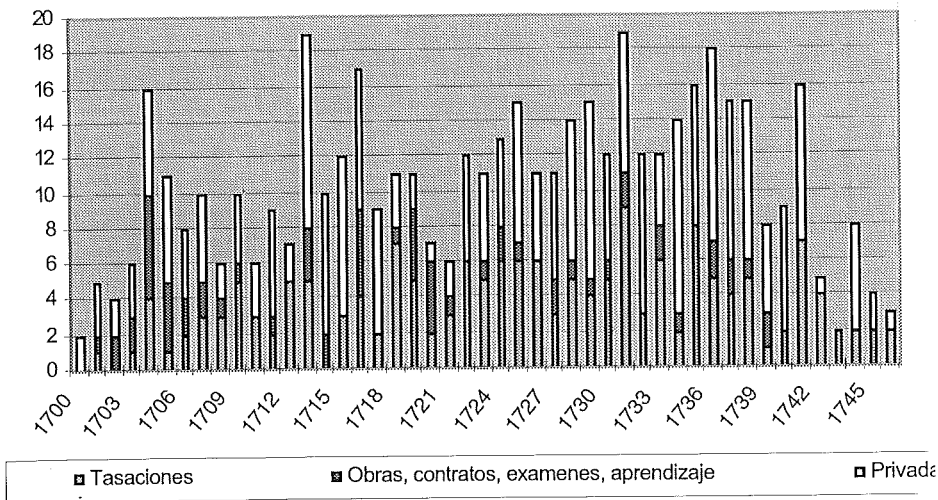
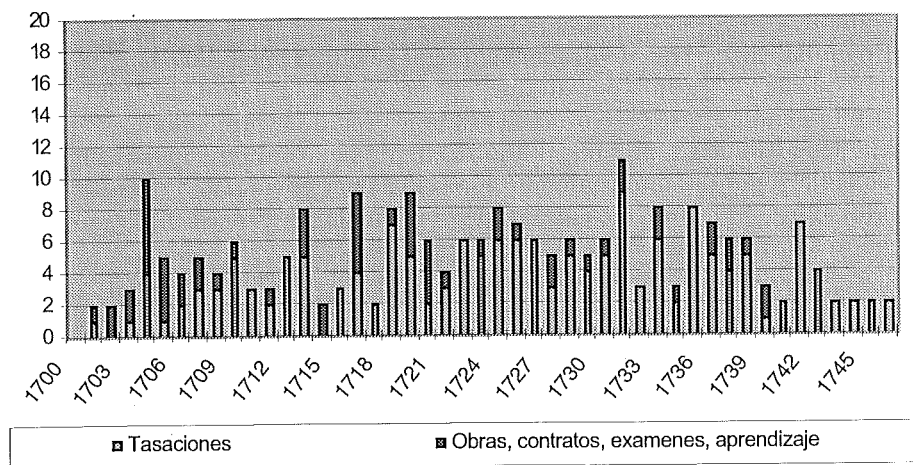


GRÁFICO III:
Número de documentos generados en su actividad profesional por los pintores 1700-1746.



De todas maneras, como fácilmente se observa, es clara la existencia de pequeños ciclos de entre tres y ocho años que definen un peculiar perfil de sierra cuyos máximos más significativos aparecen en los años 1704-1705, 1713, 1716, 1718-1719, 1722, 1726, 1729, 1731, 1736, 1741 y 1744 y los mínimos en los años 1700, 1708, 1710, 1721, 1739, 1743 y 1746.

Estos altibajos pueden estar relacionados con la situación económica que vive la ciudad y que se caracteriza, durante los primeros años del siglo, por la crisis y los problemas derivados de la guerra, terminada en 1714, y el consecuente cierre del tráfico marítimo. Al añadirse el efecto de las hambres de los años 1704 y 1708 o la fiebre de 1705 se puede explicar esta depresión inicial.

La misma relación, en este caso referida a la incidencia de diversos factores adversos², puede explicar el descenso documental de los años 1718 a 1723, mientras que los altibajos finales pueden verse asociados tanto a la situación depresiva que durante estos años caracteriza a la economía española³ como a la incidencia que sobre la situación de la ciudad va a tener la sucesiva presencia de factores negativos⁴. Junto a todos estos factores hay que señalar un hecho que ya se ha citado como fundamental para la economía malagueña: el casi total cierre del comercio marítimo que conlleva la larga guerra que, desde 1739, nos enfrenta con Inglaterra.

Es indudable que hablar, sin más, de una relación causa efecto entre los hechos citados y el número de documentos hallados en cada año puede ser excesivo, máxime cuando los motivos de su protocolización son tan diversos como los mismos documentos y cuando, muchos de ellos, son de tal carácter que no siempre tienen que ver con el trabajo del pintor ni con la situación coyuntural de la economía ciudadana, sino, simplemente, con acontecimientos más o menos fortuitos y naturales. De todas formas la coincidencia o discordancia de hechos y número de documentos queda expuesta.

Más completo puede ser nuestro análisis si lo que contemplamos es el número de documentos protocolizados clasificados por tipos y diferenciando dentro de ellos aquéllos que tengan relación con el oficio de pintor. Dichos datos los podemos observar en los gráficos II y III.

Al observar ambos gráficos, llama la atención, en primer lugar, la media anual de documentos relacionados con su actividad (4,97). Esta cifra es muy semejante a la media anual de documentos no relacionados con ella (5,48). Esta misma semejanza se refleja, a grandes rasgos, en las líneas generales de su evolución en cada una de las fases diferenciadas con anterioridad. La principal diferencia quizás se pueda encontrar en que la disminución de documentación profesional aparece mucho más evidente que la disminución de documentación total a partir de 1731, año de la definitiva asignación de los fondos destinados a las decoraciones efímeras, de la festividad del Corpus, para la continuación de la obra de la Catedral.

En ambos casos, para el total de documentos y para el total de ellos relacionados con la actividad pictórica, encontramos situaciones excepcionales en sentido positivo y negativo como se pueden observar en los años 1704, 1705, 1713 y 1741. En ellos las cifras de documentación se sitúan por encima de la media en momentos que hemos caracterizado como depresivos en este concepto.

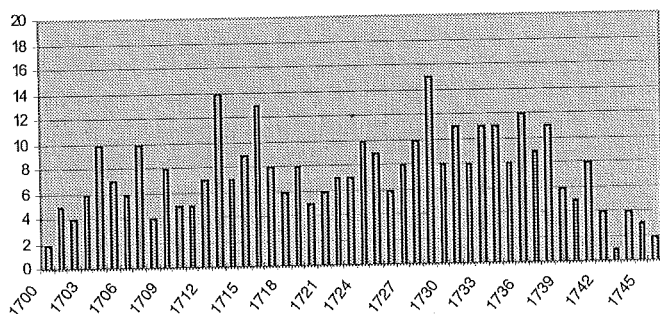
A pesar del dominio de las semejanzas entre las cifras totales de documentación y la exclusivamente relacionada con su actividad profesional se pueden encontrar algunos años en los que hallamos una mayor o menor discordancia entre ambas. Así sucede en los años 1732, 1733 y 1744.

En general, pues, estas cifras son concordantes con las totales y ayudan a explicar y conocer mejor la evolución de estas últimas. Se puede observar cómo en los años en que la ciudad se ve afectada por alguno de los factores de mortandad catastrófica, propia del Antiguo Régimen, aumenta el número de tasaciones efectuadas, afectando, por tanto, al montante total de escrituras protocolizadas.

También puede ser provechoso, para comprender la dinámica de la actividad y presencia de los pintores en la ciudad, el examen del número de pintores documentados en cada año o el número de ellos que, teniendo en cuenta el segmento temporal que definen sus documentos, podemos considerar se encuentran activos en la ciudad en cada año del reinado.

El número de pintores documentados, como podemos observar en el gráfico IV, oscila entre un mínimo de dos y un máximo de quince. Encontramos, como ha sucedido al analizar el número de documentos, unas cifras mínimas, que corresponden a los años iniciales y finales, y unas máximas en los años comprendidos entre 1722 y 1738, concordantes en gran parte, como no podía ser de otra manera, con la evolución que observamos en los gráficos anteriores. Igualmente, se detectan concordancias en la diferenciación de fases, en este caso separadas por el año 1720, y en la caracterización de éstas.

GRÁFICO IV:
Número de pintores documentados en cada año entre
1700 y 1746



Especialmente evidente es este caso en los años 1731, año de la epidemia de disentería, 1734, año de la “nanica” o el año 1741 año del vomito negro. Incluso, en menor medida, se aprecia en algunos de los años centrales, comprendidos entre 1718 y 1724, afectados por el hambre, peste y terremoto de 1721.

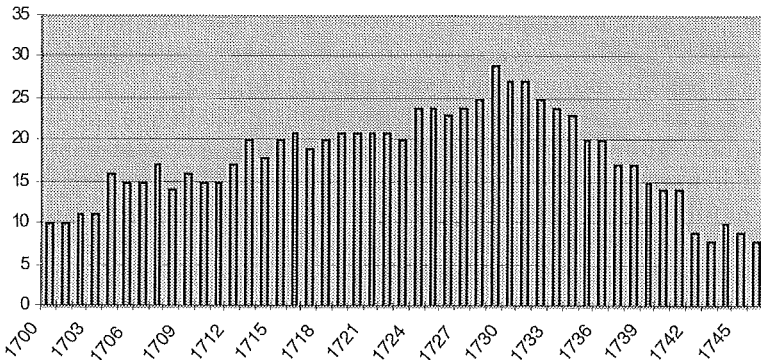
De estas cifras se deducen que en la ciudad trabajarían simultáneamente, como media, unos siete u ocho pintores (7,5). Esta cifra es claramente menor que las que nos ofrecen los primeros datos oficiales sobre el número de pintores residentes en la ciudad, las del Catastro de Ensenada, hacia el año 1752. En este documento se especifica la existencia de diez maestros pintores y cuatro doradores y estofadores, más otro, Juan García, no presente en las respuestas generales, lo que haría un total de quince maestros pintores y doradores⁵.

Por encima de la media citada se encontrarían los años comprendidos entre 1724 y 1748, con la excepción de 1726, y más aislados los años 1704, 1707, 1713, 1715 a 1717, 1719 y 1741. Subrayemos que estas excepciones son similares a las señaladas cuando hemos hecho referencia al total de documentos hallados y a su tipología.

Es indudable que, del anterior análisis, se deducen cifras que, para todos o algunos años, deben ser anormalmente bajas, en relación con el número real de pintores residentes en la ciudad, ya que el hecho de que no se protocolice ningún documento a su nombre no excluye su presencia en ella, máxime cuando esta se puede confirmar en años anteriores y/o posteriores.

Por ello vamos a estudiar un nuevo gráfico (gráfico V), en el que se representa el número de pintores que se supone pueden encontrarse en la ciudad, teniendo en cuenta los años iniciales y finales de la documentación que poseemos relacionada con cada uno de ellos.

GRÁFICO V:
Número de pintores presentes en la ciudad según la
fecha inicial y final de su documentación. 1740-1746



Como podemos observar nos encontramos ahora ante una realidad ligeramente diferente, que marca una clara disparidad entre los años centrales y los años iniciales o finales. Es una situación más estable y, a la vez, más lógica respecto al número de pintores presentes en la ciudad en cada año.

En primer lugar, observamos un aumento progresivo, del número de pintores, desde 1700, momento en el que se encontrarían en la ciudad diez pintores, hasta el año 1729, momento en el que documentalmente se puede suponer en ella la presencia de veintinueve. Entre 1719 y 1736⁶ es el momento en el que parecen trabajar un mayor número de artífices, definiendo un ciclo con una fase expansiva y otra depresiva que tienen su momento de ruptura en el año 1729. Hasta ese año el número de pintores no hace sino aumentar a partir de los diez presentes en 1710 y descender hasta los ocho de 1746, en una evolución relativamente constante en la que apenas se perciben altibajos significativos.

Los ocho pintores de 1746 constituyen el mínimo de todo el periodo, mientras que la media de pintores presentes en la ciudad se situaría en torno a los dieciocho pintores (17,87). Por encima de esta cifra se sitúan los años comprendidos entre 1715 y 1736, junto al año 1713.

De nuevo el difícil despegue de comienzos del reinado es apreciable hasta el año 1713, siendo pues asociable, el reducido número de pintores, a la coyuntura económica ya descrita. La mejoría económica, a partir del momento final de la guerra explica que, desde 1713 hasta el año 1736, la cantidad de pintores presentes en la ciudad se sitúe por encima de la cifra media del reinado.

De la misma manera, el claro descenso del número de pintores, apreciable desde 1730, puede asociarse a la sucesiva incidencia de catástrofes de distinto tipo que sufre la población, o al cambio de coyuntura que los pintores pudieron sufrir, con el descenso de demanda, por parte de la sociedad local, lo que les supuso una disminución de sus efectivos.

Otro factor, posiblemente, también, influyó y quizás mucho: la disminución de la asignación económica que la ciudad destina a las decoraciones pictóricas de la plaza pública y calles adyacentes en la festividad del Corpus. A la hora de concretar las posibilidades de trabajo que la ciudad, y sus diversas instituciones, podían ofrecer al colectivo de pintores este hecho pudo llegar a determinar, bien la marcha de la ciudad por parte de algunos pintores, o bien el orientar la futura dedicación de aprendices y oficiales a otro tipo de actividades. Esta desviación de los fondos municipales, asignados para las decoraciones de la festividad del Corpus, fue motivada por las necesidades de fondos que el reinicio de la construcción de la Catedral exigía. Esta desviación ya se consiguió por primera vez en el año 1720, durante diez años.

En 1720 debía la ciudad contar, ya, con 21 pintores, relativamente cerca, pues, del máximo de 1729. Poco a poco pudieron ver reducidas sus posibilidades de trabajo con la clientela pública y compensadas, como mucho por la demanda privada.

El efecto de las calamidades citadas y la confirmación, en 1731, de la definitiva limitación presupuestaria de las cantidades destinadas a las festividades del Corpus, de nuevo en 3000 reales más los 1500 de los gremios, explican, a partir de ese año, una disminución del número de pintores que, por otro lado, es acorde con la situación de penuria general y de dificultades económicas para el municipio que caracteriza los años finales del reinado y que se puede apreciar en hechos como los relacionados con la imposibilidad de realizar en la ciudad el acto de proclamación de Fernando VI⁷.

Por otra parte, los acontecimientos adversos de los años centrales, entre 1718 y 1723, no parecen tener un reflejo directo e intenso en el número de pintores presentes en la ciudad, quizás, porque, iniciada la mejoría económica y de perspectivas de trabajo, la instalación de nuevos maestros, que se había iniciado en años anteriores, no pudo verse frenada al mantenerse, a más largo plazo, las expectativas positivas para el desarrollo de su actividad que se generaron en el periodo de su instalación, pareciendo en esos momentos que la desviación de los fondos de la festividad del Corpus hacia la obra de la Catedral podía ser una medida sólo temporal.

Para completar este apartado sería interesante comparar el número de pintores presentes en la ciudad entre 1700 y 1746 con el número de artífices, de este colectivo, que se encuentran en la ciudad desde su reconquista hasta los últimos años de los que disponemos información notarial e, igualmente, con el número de profesionales de otros oficios artísticos, escultores y arquitectos presentes para esos mismos periodos.

Para elaborar los gráficos, que muestran la evolución del número de pintores escultores y arquitectos presentes en la ciudad en cada uno de los años citados (gráfico VI, gráfico VII, gráfico VIII, gráfico IX), hemos recurrido, exclusivamente, a los datos que ofrecen las obras de Andrés Llordén relativas a cada uno de estos oficios⁸. Se ha hecho así por dos motivos, el primero por ser la única fuente que abarca todo el periodo que se pretende representar, y en segundo por no distorsionar los datos referidos a los años 1700-1746 con una intensidad de investigación documental diferente. De esa manera se puede asegurar una mayor homogeneidad de los datos entre cada uno de los años o época representados.

GRÁFICO VI
Número de pintores documentados en la ciudad
de Málaga entre 1487 y 1849 según documentación del Padre Llordén

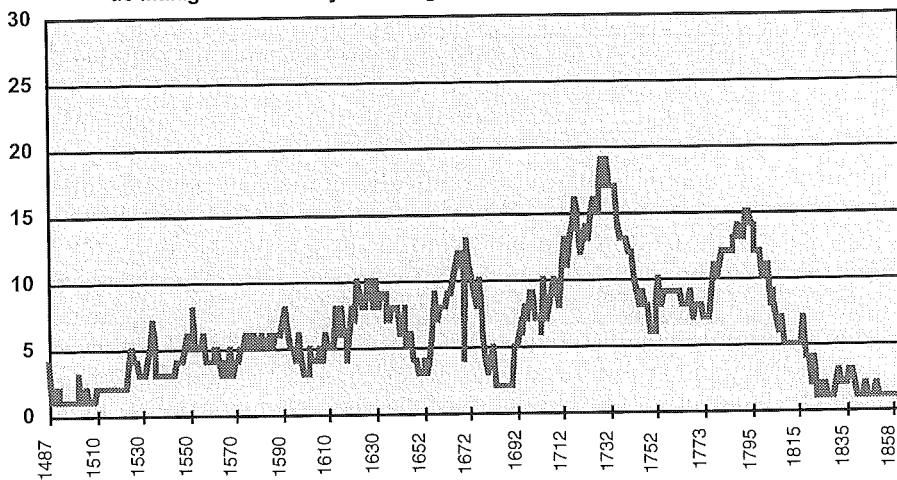


GRÁFICO VII
Número de arquitectos y canteros en Málaga según documentación del
Padre Llordén

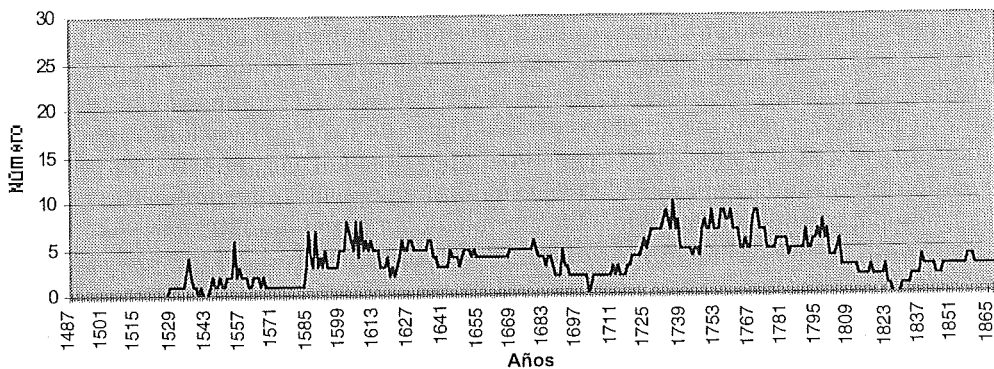


GRÁFICO VIII:
Número de escultores documentados en Málaga por año según documentación del P. Llordén

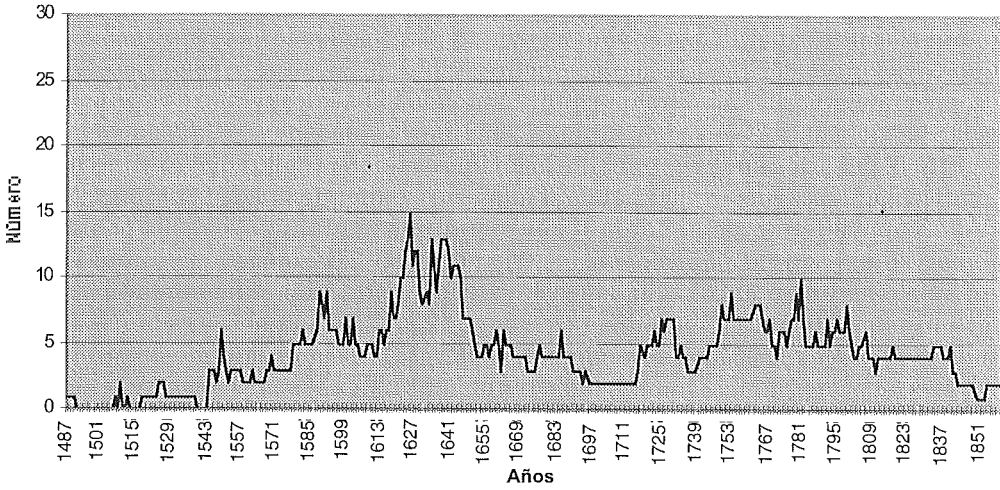
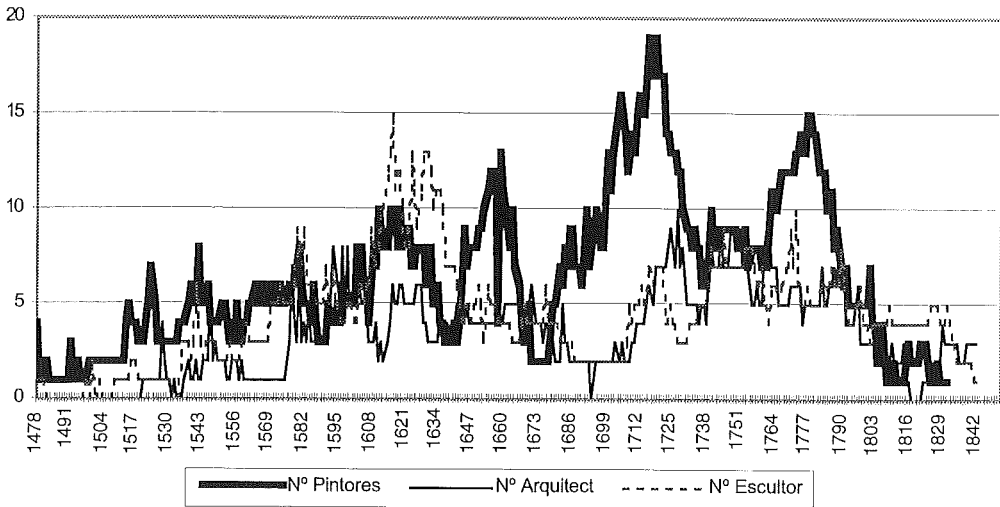


GRÁFICO IX
Número de pintores, escultores y arquitectos por años según documentación del padre Llordén



Como podemos observar, en un periodo de casi cuatrocientos años, es precisamente en los años del reinado de Felipe V cuando encontramos más pintores documentados. Indudablemente no es el momento en que se van a encontrar los más afamados pintores locales, pero es, sin duda, un momento en el que la demanda local es capaz de hacer viable la vida a un colectivo importante de pintores que ya según la documentación del padre Llordén se situaba en un máximo de diecinueve artífices⁹, cifra que nunca antes se había alcanzado ni con posterioridad se alcanzará.

Son, pues, los años del reinado de Felipe V aquéllos en los que el colectivo de artífices pintores alcanza su máximo numérico, dato que puede ser significativo de la capacidad de demanda que, en aquel momento, muestra la población malacitana.

Solamente en el reinado de Carlos III, caracterizado en la ciudad por una coyuntura económica especialmente favorable, de la que puede ser muy válido indicio el esplendor con que la ciudad celebra la proclamación de su sucesor¹⁰, encontramos un número aproximado. Igualmente sucede en los años centrales de la segunda mitad del siglo XVII y, en menor medida, en los también centrales de la primera mitad del mismo siglo¹¹, mientras que durante el resto de los años el número de pintores documentados se sitúa en torno a los cinco pintores más o menos.

Quizás, en la época que estudiamos, más que en ningún otro momento, los pintores dependieron casi exclusivamente de una demanda fundamentalmente privada completada por las posibilidades de trabajo que podían ofrecer las festividades públicas, en especial la celebración de la festividad del Corpus, o algunas iniciativas decorativas acometidas en el ámbito religioso. Esta dependencia de la demanda determina que la pintura y su riqueza derive en su progreso artístico, como indica Couselo Bouzas¹², del gusto y la riqueza de la clientela. Cuando éstos no existen, o son ínfimos, la suerte de la pintura y de los pintores estará echada.

La propia documentación de la época muestra que son escasas las contrataciones para la decoración pictórica o el dorado en edificios religiosos y nulos los encargos del entorno rural. Sin embargo es frecuentísima la presencia de la pintura en dotes e inventarios post-mortem, lo que nos hace pensar que sólo la fortaleza de dicha demanda puede explicar el aumento del número de componentes de este colectivo.

Es una situación muy distinta de la vivida en siglos anteriores en la que la frecuencia de contratos para edificios e instituciones religiosas y de trabajos realizados para las localidades del entorno rural¹³ más o menos cercano a la ciudad muestran una menor dependencia del pintor de la demanda privada estrictamente local.

Si comparamos el número de pintores y doradores documentados con el número de arquitectos y canteros, y con el número de escultores y entalladores,

podemos observar cómo, para el reinado de Felipe V, el primero es, con claridad el colectivo numéricamente más importante. No resulta extraña esta superioridad numérica respecto al colectivo de arquitectos y canteros ya que es una constante en la historia de la ciudad excepción hecha de unos pocos años comprendidos a comienzos del último cuarto del siglo anterior.

Respecto al colectivo de entalladores y escultores se comprueba una evidente constancia en las diferencias numéricas de cada uno de los colectivos y un claro paralelismo en las tendencias evolutivas, con una disposición común hacia el incremento que se mantiene hasta los últimos años de la tercera década del siglo, y una ruptura e inversión de ésta a partir de dichas fechas. Esta situación, sin embargo, no es constante a través de todos los años documentados, ya que escultores y entalladores parecen tener una presencia más importante en la ciudad en la primera mitad del siglo anterior. En otros momentos ambos oficios cuentan con efectivos semejantes, si bien comprobamos una ligera superioridad numérica de pintores y doradores, que se afirma de una manera prácticamente definitiva a partir del año 1635, con ligeras inversiones en algunos años y con especial intensificación en los años del tercer cuarto del siglo XVII y en los reinados de Felipe V y Carlos III. Habrá que suponer que la demanda local se intensifica especialmente en dichos momentos determinando el aumento del número de pintores y doradores presentes en la ciudad.

Las cifras medias de pintores, que, utilizando el último criterio, hemos documentado para todo el reinado, sí que pueden considerarse concordantes con las que pocos años después, hacia 1752, señala el Catastro de Ensenada para nuestra ciudad: dieciocho de media para todo el reinado frente a los quince que, como hemos visto anteriormente, se citan en el Catastro.

Estas cantidades son claramente inferiores a la que, según el mismo Catastro de Ensenada, se podía encontrar en Granada (35 maestros pintores, seis maestros doradores y cuatro oficiales de dorador)¹⁴ o Murcia (14 pintores y un oficial de pintor junto a siete doradores dos oficiales y un aprendiz de dorador)¹⁵. Son, a su vez, semejantes a las cantidades que podemos encontrar en otras ciudades de la península como Salamanca (cinco pintores y dieciocho doradores)¹⁶ y superiores a las de muchas, como Córdoba (nueve maestros doradores, siete en madera y dos en metal, y cuatro oficiales doradores en madera)¹⁷, Avila (siete maestros pintores y doradores), Burgos (cinco maestros doradores y pintores), León (seis maestros doradores y cuatro oficiales del mismo arte), Logroño (tres maestros doradores y pintores y un oficial), Palencia (cuatro maestros doradores y pintores), Santander (un maestro dorador), Soria (dos doradores y un pintor) o Zamora (tres maestros doradores y dos oficiales)¹⁸

Respecto al más cercano centro pictórico de interés, Antequera, la presencia de pintores y doradores es, también, ligeramente superior, ya que en esta cercana

localidad se cita la existencia de tres maestros doradores y un oficial del mismo oficio, así como cinco maestros pintores y un oficial, éste último residente en Fuente de Piedra¹⁹.

No debemos concluir este apartado sin hacer notar cómo el nivel de prosperidad y riqueza de la ciudad, en este periodo si bien parece ser suficiente para mantener una relativamente numerosa nómina de pintores, no lo es para que la ciudad pueda llegar a ser un centro de atracción para artífices de cierto renombre del exterior, como sucedería en Cádiz en los mismos años²⁰.

Si encontramos algunos pintores de procedencia foránea son pintores de escasa valía o que, habiéndose trasladado relativamente jóvenes a la ciudad, parecen formados en sus talleres, que permanecieron activos en la segunda mitad del siglo anterior, como sucede en los casos de Matías de Mira, natural de Andújar, Francisco Manuel Carrasquilla, natural de Lucena²¹, los hermanos Juan y Salvador García Navarrete, naturales de la cercana Archidona, Diego Beviet natural de Sanlúcar de Barrameda, Juan Jiménez, natural de Benamejí, Juan García Morillo, natural de Baeza o Juan de Irago, gallego de procedencia, natural, concretamente de Santa María la Real de Sobrado. A ellos se puede unir Eduardo Martínez, encargado de pintar las perspectivas en el Monumento de Semana Santa.

2.- El pintor en la sociedad local.

Independientemente de su número en España, y sin duda más acentuadamente en Málaga, el pintor no alcanza socialmente, salvo contadísimas excepciones, como la protagonizada por Velázquez, el puesto que el artista tenía ya en la vida italiana o francesa del momento.

Pesan mucho los prejuicios contra los oficios bajos y serviles y la situación dista mucho de ser homogénea²². Especialmente en Málaga, como ya se ha indicado, su presencia y prestigio menguan, faltos de las figuras del XVII, Niño de Guevara y Miguel Manrique, y privados de personalidades de la categoría suficiente para mantener la reputación del colectivo a un destacado nivel dentro de la sociedad local. Casi en su totalidad forman parte del estado llano. Se cuenta, sólo, con un caso en el que se puede documentar la pertenencia a una familia hidalga²³, el de Pedro Gutiérrez Pedrosa hijo de Antonio Gutiérrez de Rueda, poseedor de prueba de hidalguía, y de Francisca de Pedrosa y Zárate, hermana del regidor Melchor de Pedrosa.

Esta llaneza generalizada en su condición social explica el interés por acceder a empleos públicos o a alcanzar la condición de Familiar del Santo Oficio, como medio de lograr un reconocimiento público de su pureza de sangre y de su rango social en la comunidad²⁴, así como del disfrute de algunos privilegios más

concretos, como el derecho a portar armas, a disfrutar de asientos reservados en los autos de fe, y a estar exentos de alojar soldados y de algunas cargas fiscales. Por contra se exigía de ellos unas determinadas condiciones, entre las que destacan la limpieza de sangre, ser mayor de 25 años, ser vecinos de la ciudad y vivir honestamente²⁵.

De un pintor, al menos, Pedro de Torres y Canal, tenemos noticias de que intentó llegar a ser nombrado para este cargo en la ciudad²⁶. No consta, sin embargo que llegara a acceder a él, al no aparecer su nombramiento presentado ante el Concejo, en las actas capitulares, ni en la colección de provisiones del Ayuntamiento de la ciudad.²⁷

En un primer momento, y a pesar de la instalación de los pintores tras la conquista de la ciudad, la ordenación artesanal, correspondiente a los pintores instalados en ella, no llegó a ser contemplada²⁸ en el fuero otorgado por los Reyes Católicos a la ciudad el 27 de mayo de 1489²⁹.

Con independencia de la posible normativa que fuese generando el propio cabildo, como comentamos anteriormente, fue en las Ordenanzas municipales donde, por primera vez, se contempló la regulación de la actividad pictórica en la ciudad. Desde entonces, y supuestamente, por tanto, también durante la primera mitad del siglo XVIII, era esta legislación la que regulaba la vida, actividad profesional y económica de las diferentes asociaciones laborales en que se integraban los distintos oficios y artes, que en ella desarrollaban sus trabajos.

En la legislación no aparece claramente la inclusión de la pintura dentro de las Artes, sin embargo, como ya se ha comentado, posiblemente desde la segunda mitad del siglo XVII, decantado en favor de la pintura el debate sobre la nobleza de las artes³⁰, la pintura debían disfrutar de esta condición que suponía para los pintores una posición jerárquicamente superior a la de las asociaciones artesanales o gremiales, así como una serie de privilegios de distinto tipo que les liberaban, fundamentalmente, de obligaciones de tipo tributario y de otras prestaciones como la de dar residencia a las tropas reales en sus domicilios.

Esta serie de privilegios, según señala Villas Tinoco, determinaba la necesidad de mantener la cohesión interna del grupo, para defenderlo, ante los intentos de la municipalidad, de imponerles diversas cargas concejiles, o a forzar una mayor participación en los repartos de soldados o aportaciones a fiestas³¹. Sin embargo en el caso de los pintores, hasta la época estudiada, la existencia de iniciativas encaminadas a mantener la cohesión de grupo o, por parte de la administración, destinadas a aumentar las cargas fiscales o de otro tipo sobre el colectivo, no aparece documentada.

Sería una situación semejante a la que vivían los pintores en la mayor parte del reino, donde, sin contar, en muchas ciudades, con la existencia de colegios profesionales³², los maestros del arte de la pintura tienen que resistir, en mayor o

menor medida según los casos, los intentos de ser tratados como meros artesanos menestrales, sometidos a servidumbres tales como el pago de alcábalas, alojamiento de soldados en casa o sacar determinados pasos de procesión en Semana Santa³³.

En Málaga la condición de Arte parece evidentemente reconocida, al menos desde mediados del siglo anterior, y podríamos añadir que, casi con toda seguridad, desde 1633³⁴. Se deduce, esto, del proceso seguido contra Sebastián de Cobos³⁵. Implicaba, al parecer, el reconocimiento de la condición de Arte, la inexistencia de una actividad corporativa reguladora de la actividad individual, con la consecuente inexistencia de veedores y exámenes de maestría, aunque en las ordenanzas se contemplase, con gran exhaustividad, toda la regulación de su quehacer laboral, tanto en lo que se refiere a la instalación y trabajos de los distintos maestros como a los procesos de formación, consecución del título de maestría e incluso en lo referido a la calidad de las distintas técnicas y materiales utilizados por los maestros pintores en sus diversas especialidades.

Toda esta minuciosa normativa y el establecimiento del cargo de veedor nos pueden hacer pensar que, al menos en el momento en el que se redactan las ordenanzas, el colectivo de los pintores debería tener más bien la condición de gremio que de arte. La realidad sin embargo, con la casi absoluta inexistencia del nombramiento de pintores para los preceptivos cargos de veedor, documentada, sólo, en los años 1533 y 1534³⁶, nos indica que el colectivo, al menos en las fechas que nos ocupa, y probablemente mucho antes, con o sin previo reconocimiento oficial documental, gozaba, de hecho, de la categoría de Arte, no existiendo, entre sus miembros, tanto a escala individual como colectiva, interés alguno por reivindicar el cumplimiento de la normativa plasmada en las ordenanzas.

Teniendo en cuenta que, en esta ciudad, como en otras muchas, entre las que se puede citar Sevilla, cuyas ordenanzas pudieron ser, en gran parte, inspiradoras de las malagueñas, son los únicos documentos ordenadores de esta actividad y el recurso fundamental para defender los intereses corporativos del colectivo, se debería suponer que este documento sería la referencia continua a considerar, en los momentos de conflicto interno o en las ocasiones en que el colectivo se veía obligado a defenderse en sus conflictos con otros grupos, con artífices llegados de otras localidades o con la administración.

Es ésta la situación que encontramos, al menos en los años de la primera mitad del siglo anterior, en Sevilla, donde se utiliza la normativa local como arma fundamental para evitar el intrusionismo de pintores no examinados, o foráneos, como sucede en el año 1609, cuando Francisco de Herrera el Viejo se ve obligado a realizar el preceptivo examen a pesar de que trabajaba como pintor, al menos, desde 1609, o cuando se intenta, sin éxito, que Zurbarán lo realice en el año 1629³⁷.

Por contra, en Málaga no encontramos referencias documentales que muestren la existencia de problemas y actitudes de ese tipo. Como anteriormente se ha señalado, el único litigio relacionado con esta problemática tiene como protagonista o denunciador al arrendador de alcábalas de la pintura y no a pintor alguno. Este hecho puede interpretarse como prueba del desinterés por estas cuestiones por parte de los pintores o como muestra de la debilidad del colectivo para defender su mercado frente a la actividad de terceros. Más probable parece la primera causa, ya que debió ser excepcional la llegada de maestros y obras foráneos a la ciudad, quizás por su escaso atractivo como mercado.

Ni tan siquiera en el siglo XVIII, momento en el que se dan algunas iniciativas, en defensa de su actividad, especialmente frente a doradores, ya citadas, y aquéllos que, sin oficio, ponían a la venta pinturas de mala calidad³⁸, se aprecia en la ciudad iniciativa alguna, en este sentido, entre los miembros del arte de la pintura, que, por otro lado, parecen convivir sin problema alguno, con los maestros doradores.

El profesor Clavijo no plantea esta interpretación, que supone el reconocimiento de la condición de Arte para la pintura, al considerar que los pintores forman una asociación gremial más o, en todo caso, una asociación artesanal, sin ningún tipo de privilegio, que en el siglo XVI, e incluso en la primera mitad del XVII, tenía frecuentes reuniones para nombrar sus alcaldes veedores de manera que, la ausencia de referencias a este tipo de actividades, en años posteriores, reflejaría, simplemente, un progresivo debilitamiento de la estructura artesanal o gremial derivado de la pérdida de prestigio y de la sucesiva disminución de la trascendencia económica de su actividad³⁹.

Indudablemente, y sin que esto contradiga la posible influencia del declive de la actividad pictórica en la inexistencia de una importante vida corporativa, esta situación «gremial - artesanal» es la que parece definir más correctamente el momento anterior al inicio de los pleitos y reconocimientos de los privilegios de los pintores por la Monarquía Hispánica.

Concretamente desde el momento en que se le admite, en los diversos pleitos entablados durante el siglo XVII, la exención de alcábalas a la actividad del pintor, se puede hablar del inicio del cambio en el reconocimiento legal respecto a la consideración social, o al menos fiscal, del pintor y de su actividad y, por tanto, del definitivo alejamiento de las estructuras y comportamientos gremiales. Este alejamiento del «gremio» se encuentra reflejada en argumentos como los que se exponen en la «Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura, en el pleito con el procurador general de esta corte sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de soldados». En ella se afirma:

Nada pone en más alto predicamento a la Pintura, y a sus profesores, que la amiga desunión en que siempre se han mantenido y conservado sin

hacer nunca cuerpo de Comunidad, ni tener Examinadores, juntas ni cabildos... ni haber nombrado jamás repartidores⁴⁰.

Por tanto, el no tener constancia de actividad gremial en la ciudad, parece relacionarse con una mentalidad y planteamiento como los reflejados en el texto anteriormente citado. Esto es particularmente evidente si consideramos los argumentos que utilizan los profesores de las Cuatro Nobles Artes, en el pleito que, en defensa de sus prerrogativas, para liberarse del impuesto denominado "derecho de lanza", por el que los artesanos estaban obligados a alojar y alimentar las tropas ubicadas en Málaga, les enfrenta al Ayuntamiento, en el año 1782. La semejanza con el texto anteriormente citado es especialmente evidente cuando exponen:

los que han exercido dichas Nobles Artes no han tenido otro nombre que el de Profesores y no maestros, ni han sido examinados de la referida ciencia para trabajar, ni tampoco ha habido Gremios, ni a sus profesores se ha verificado lo que probiene la pragmática para con los artesanos, pues ya con Carlos V la Ciencia de la Pintura consiguió la Palma y la elebación de todas las artes. Por lo tanto no puede ser tomados como maestros ni artesanos⁴¹.

En definitiva, todo parece indicar que la falta de una estructura gremial, ajustada a la normativa de las Ordenanzas Municipales, reflejada también en la inexistencia de cofradía profesional, puede indicar más el interés por marcar las distancias con respecto a los oficios gremiales, como medio de mantener todas sus prerrogativas, que una ausencia de fortaleza institucional. Hay que tener presente, para aceptar esta situación, que en la primera mitad del siglo XVIII, como sucedía desde el siglo anterior, estaba plenamente reconocida, a nivel oficial, la ingenuidad de la pintura, como queda expresado en la certificación del acuerdo de la Cámara de Castilla, relativa a la realización de tasas de pinturas en la corte, correspondiente al día 16 de abril de 1725. En este documento se afirma que Jerónimo Ezquerro e Isidoro Francisco Rodríguez de Rivera eran "diputados de la noble Arte, libre y liberal de la Pintura"⁴².

De todas formas, la debilidad corporativa, parece que no puede negarse en la ciudad, ya que el colectivo de pintores no llegó a formar ninguna asociación colegial o artística⁴³.

La falta de consolidación y prestigio corporativo, como grupo, no puede ser separada de las situaciones individuales. En este sentido el no encontrar, en este momento, artífices que pertenezcan a la élite social o económica, ni tan siquiera a grupos de cierto peso en la sociedad local, refleja la incapacidad de la actividad pictórica, dentro del mercado y la propia ciudad, para sustentar un prestigio o un

nivel económico y de vida lo suficientemente digno como para poder generar el sentimiento de pertenencia a los grupos de élite, o, al menos de cierto prestigio, en la sociedad local.

Parece indudable que es a ese nivel al que se pretende acceder. Esto es lo que determina los intentos para complementar la actividad pictórica con otras actividades, funciones o estrategias que faciliten la consecución de dicho objetivo y que, como en el siguiente apartado podremos observar, raramente conducen con éxito hacia la meta perseguida.

Debemos, pues, aceptar un hecho: los pintores malagueños, alejados de los principales centros pictóricos, viviendo en una época en que éstos se ven, cada vez más, limitados casi exclusivamente a la Corte y en la que, por tanto, los focos provinciales ven desaparecer su vigor e importancia, y soportando las consecuencias de la progresiva pérdida o debilitamiento de sus principales clientelas (municipio, instituciones religiosas, fundaciones,...) van a ir disminuyendo, no sólo en número, como ya hemos comprobado a partir de los años centrales del reinado, sino también en prestigio.

Así, su trabajo terminará orientándose, casi exclusivamente, hacia trabajos de escasa dimensión, para su venta en tienda⁴⁴, o hacia trabajos más artesanales que artísticos, de manera que, no es de extrañar que, con los años, el ayuntamiento intentara hacerles contribuir en las obligaciones fiscales, como a cualquier otro grupo profesional que desarrollara su actividad en la ciudad.

NOTAS

- 1 Este es el título que recibía, en todo el reino de Castilla, el administrador de los hospitales reales creados, en distintas ciudades del reino, para recoger y cuidar a los enfermos de lepra u otro tipo de enfermedades de la piel que, en aquellos tiempos, podían llegar a identificarse con este mal.
- 2 La peste de 1719, las hambres de 1718, 1721, 1723, las inundaciones de este último año y el terremoto de 1722.
- 3 Se ha de tener en cuenta que, por estos años, concretamente en 1739, el estado hizo suspensión de pagos y que, a pesar de que el prestigio exterior de la monarquía se encontraba en aumento, fueron, si cabe, según afirma Domínguez Ortiz, peores que los anteriores. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, 1976, pág. 73.
- 4 Concretamente la disentería de 1731, la «Nanica» de 1734, la crisis de granos del año 1735 y el hambre de 1736, los tabardillos de 1738, el vomito negro de 1741 y las inundaciones de 1745.
- 5 (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga. Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, legajo 117, fols. 636 y 641 y Personal Industrial Producible, legajo 107, fols. 1122-1125.
- 6 Es curioso observar como, para el colectivo de los plateros, Sánchez-Lafuente aprecia un ligero incremento en sus componentes, concordante básicamente, con estos datos, entre 1712 (13 maestros) y 1733 (19 maestros), cifra que, básicamente, se mantiene en el Catastro de Ensenada. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997, pág. 31.

- ⁷ El año en que llega al trono dicho rey se vive la que quizás pueda ser considerada más crítica situación económica de todo el siglo al coincidir la crisis de granos del año 35 y la larga guerra de diez años con Inglaterra. Como consecuencia ni el cabildo ni la administración de las rentas reales son capaces de llegar a librar la cantidad necesaria para celebrar, con el decoro suficiente, el acto de Proclamación del nuevo rey, Fernando VI. GONZÁLEZ SEGARRA, S. *Proclamaciones reales en la Málaga Borbónica*, trabajo mecanografiado para cursos de doctorado de la UNED, Málaga, 1992, págs. 37-39.
- ⁸ Junto a la ya citada obra en que estudia a pintores y doradores malagueños realiza otros dos estudios semejantes en sus obras *Escultores y entalladores malagueños. Estudio histórico documental*, Avila, 1960 y *Arquitectos y canteros malagueños. Estudio histórico documental*, Avila 1962. En los tres casos los colectivos integran a artífices, doradores, canteros y artesanos, que no pueden considerarse, en sentido estricto, dentro de la misma categoría profesional, por lo cual el número total de arquitectos, escultores y pintores puede quedar artificialmente aumentado. Sin embargo al darse esta circunstancia en los tres colectivos vamos a dar por válida, en principio, la comparación considerando el total de artífices relacionados por este autor.
- ⁹ Esta cantidad es sólo un poco menor a la que encontramos en una ciudad como Valladolid, en el momento que alcanzó su mayor número de pintores documentados, 1640. En ese año podían encontrarse en la ciudad unos veintitrés pintores. URREA, J. "La pintura en Valladolid en el siglo XVII", en VV.AA., *Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1982, págs. 157-192.
- ¹⁰ Es ésta una de las proclamaciones reales celebradas con más boato en toda la historia de la ciudad habiendo quedado de ella, además dos detalladas descripciones de la época: *Noticia de las fiestas con que la ciudad de Málaga celebró la Augusta Proclamación del REY NUESTRO SR. D. CARLOS CUARTO en 16 de mayo de 1789*, Málaga, 1789 y *Magnífico espectáculo del entendimiento y comparsa célebre del gremio de cordoneros en 25 de mayo de 1789 para aplaudir la proclamación del monarca D. Carlos Cuarto*, Málaga, 1789. GONZÁLEZ SEGARRA. *Op. cit.*, págs. 42-46.
- ¹¹ Son precisamente estos los años en los que están presentes y activos, en la ciudad, los que podemos considerar dos más importantes pintores de su historia, Miguel Manrique, fallecido en 1647, y Juan Niño de Guevara, nacido en Madrid en el año 1632 y fallecido en Málaga en 1698.
- ¹² COUSELO BOUZAS, J. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1932, pág. 82.
- ¹³ Son relativamente frecuentes en los siglos anteriores, y especialmente en el XVII, los encargos que llegan a los pintores de la capital, desde las localidades del entorno rural y que, por tanto, certifican el papel que Málaga, como ciudad barroca, juega con respecto a su entorno. Son varios los ejemplos de importantes encargos llegados desde localidades del entorno, que podemos citar, en su mayoría correspondientes a los años del siglo anterior en que documentamos más pintores: Francisco Holguín para Cútar en 1583, Iznate en 1584 y Casarabonela en 1595; Juan Cornejo para Álora en 1591, Cútar en 1601, Torrox en 1603 y Marbella en 1620; Lorenzo Sánchez para Casarabonela en 1592; Hipólito de Villarreal para en 1602; Antonio García para Álora en 1620 y en 1621 para Benadalid; Pedro Fernández Villar para Algotacín en 1615, para Tolox en 1619, para Monda en 1620, para Riogordo en 1621, para la Puebla de Casabermeja en 1622, para Estepona en 1634, para Macharaviaya en 1635, para Cortes en 1640, para Alozaina en 1639 y para Coín en 1641; Pedro de Montesinos para el Borge en 1632; Luis de Zayas para Riogordo en 1657; y Damián Francisco para Vélez en 1677. Extraído de LLODÉN, Andrés. *Op. Cit.*, Avila, 1959.
- ¹⁴ *Granada 1752. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*, introducción de DOMINGUEZ ORTÍZ, A. Granada 1990, págs. 185-193. Estas cifras no coinciden, totalmente, al igual que sucede en Málaga, con las que ofrecen los restantes apartados del catastro (respuestas particulares, vecindarios de parroquias, libros de producible personal y libros de producible general). Teniendo en cuenta todos ellos el número de miembros de los oficios relacionados con la pintura aumenta, encontrándonos con 39 pintores (19 maestros, 14 oficiales, 2 aprendices y 4 sin determinar) y 23 doradores (10 maestros, 9 oficiales, 2

- aprendices y 2 sin determinar). LÓPEZ MUÑOZ, J. y LÓPEZ MUÑOZ, J. "Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo, Forma*, serie VII, nº 9, Madrid, 1996, págs. 157-188.
- 15 Murcia 1756. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada, introducción de LEMUEUNER, G. Madrid, 1993, págs. 163 y ss.
- 16 MONTANER LOPEZ, J.J. *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, pág. 19.
- 17 (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (C)órdoba. Catastro de Ensenada, respuestas generales, microfilm, rollo 2.
- 18 FARIÑA GUERRERO, J. "Censos de artistas en el Catastro de Ensenada", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo XLIX, Valladolid, 1983, págs. 523-530.
- 19 A todos los maestros pintores (Andrés Gutiérrez, Bartolomé Sáenz, Francisco Fernández, Juan Aparicio y Miguel de Alcalá) y doradores (Francisco Morales, Francisco de Rueda y Miguel Jiménez) se le regulan unos ingresos iguales, de 900 y 1080 reales anuales respectivamente. (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)álaga. Catastro de Ensenada, seglar industrial, tomo I, págs. 594-598.
- 20 SANCHO DE SOPRANIS, H. «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense*, tomo XV, nº 48-49, Sevilla, 1951, págs. 91-122.
- 21 Esta ciudad contaba con una interesante tradición artística, vinculada fundamentalmente a las figuras de Hurtado Izquierdo y Antonio Mohedano. Su nacimiento en esta ciudad se conoce gracias a dos documentos en que afirma este particular. GONZÁLEZ ZUBIETA, R. *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563?-1626)*, Córdoba, 1981, pág. 41-43. Todavía, en los primeros años del reinado de Fernando VI, contaba, entre sus artífices, con un maestro pintor y siete oficiales doradores. CASAS SÁNCHEZ, J.L. "Estructura socioeconómica de Lucena a mediados del siglo XVIII" en *Lucena. Nuevos estudios históricos (II Jornadas de historia de Lucena)*, Lucena, 1983, págs. 196-199.
- 22 Una visión general de la situación del artista en la sociedad española del siglo XVII, muy semejante a la de esta época, es presentada en MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El artista en la Sociedad Española del s. XVII*, Madrid, 1984.
- 23 La posesión de esta categoría, muy inferior a la de noble o caballero, era, sin duda, uno de los mayores anhelos para quienes desarrollaban una actividad manual, ya que, les suponía el reconocimiento de su pertenencia a los grupos sociales privilegiados y les hacía partícipes de exacciones impositivas y militares.
- 24 Esta condición disfrutó, en la ciudad, Pedro de Mena. LLORDÉN, A. *Escultores y entalladores malagueños*, Avila, 1960, pág. 143.
- 25 Como indica Pérez de Colosía también era condición necesaria el no haber ejercido "oficios mecánicos". PÉREZ DE COLOSÍA RODRIGUEZ, M^a. I. "Normativa inquisitorial sobre los familiares del Santo Oficio (II)", *Baetica*, nº 17, Málaga, 1995, págs. 403-421.
- 26 La funciones de las personas que accedían a este cargo eran las de ejecutar las ordenes del inquisidor. Según el título 73 de la Compilación de las instrucciones del Santo Oficio, publicadas en Madrid, en el año 1680, debían de ser hombres casados, limpios, pacíficos, sosegados, vecinos de la localidad, nunca extranjeros, ni hombres de armas, ni contribuir a los repartimientos para alojarlos, ni de oficio bajo. (A)rchivo (H)istórico (N)acional. Inquisición, libro 1231, fols. 166-167.
- 27 PÉREZ DE COLOSIA, M^a. I., "Nombramientos del personal del Santo Oficio en el Archivo Municipal de Málaga", *Baetica*, nº 18, Málaga, 1996, págs. 387-409.
- 28 MORALES GARCÍA-GOYENA, L. *Documentos Históricos de Málaga*, Granada, 1906, tomo I, págs. 1-10.
- 29 MEDINA CONDE. *Conversaciones históricas malagueñas*, tomo II, Málaga, 1793, pág. 170.
- 30 Este debate, como acertadamente señala Bozal, afectaba, no sólo a la nobleza de la propia actividad, sino, muy especialmente, a los propios artistas, al carácter de sus asociaciones y al nivel de su profesión. BOZAL, V. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, 1987, pág. 99.

- ³¹ VILLAS TINOCO, S. *Op. cit.*, págs. 836-837.
- ³² Como señala Pérez Sánchez, se pueden citar algunos casos excepcionales, como el Colegio de Pintores de Valencia, constituido en 1607, la Cofradía de San Lucas de Zaragoza o el Colegio de pintores, establecido por privilegio real, concedido a Barcelona el año 1688. PÉREZ SANCHEZ, E. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992, págs. 17-18.
- ³³ En la primera mitad del siglo XVII se articula una campaña de defensa jurídica y social del artista en pro del reconocimiento social y jurídico de su actividad. Para conseguir la institucionalización legal de su labor artística se recurre, de una manera sistemática, según Calvo Serraller, a los pleitos fiscales, la instauración de academias y la elaboración de tratados teóricos. Resultado de esta campaña es la sentencia de 1633 que establece que no se han de pagar alcábalas por las pinturas hechas por ellos, aunque sí por las no realizadas, distinguiendo la función de pintor y comerciante. CALVO SERRALLER, F. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pág. 160.
- ³⁴ Este año puede considerarse que culminan todas los litigios que, promovidos especialmente por artistas de origen italiano y apoyados por muchos hombre de letras, intentan conseguir el reconocimiento, por parte del Real Consejo de Hacienda, de la exención de la pintura del pago de alcábalas. PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Op. cit.*, pág. 28.
- ³⁵ Sebastián de Cobos era, al parecer, un maestro de pintor llegado de Granada con la intención de vender una importante cantidad de cuadros que traía consigo. En el año 1644 el arrendador de alcábalas de la pintura, Tomás de Torres, intentó cobrar dicho impuesto, pero Sebastián de Cobos se excusó indicando que era maestro examinado en el arte de la pintura, ante lo cual se le pide que en el plazo de quince días presente testimonio de ser maestro examinado y de que las pinturas que trae consigo son de su propia mano (LORDÉN. *Op. Cit.*, Ávila, 1959, págs. 235-236). Este hecho nos demuestra cómo para esa fecha la municipalidad reconoce plenamente la exención tributaria que corresponde al arte de la pintura dentro de los límites que determinó la anteriormente citada sentencia de 1633.
- ³⁶ LORDÉN. *Op. cit.*, pág. 19.
- ³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Op. cit.*, pág. 18.
- ³⁸ Un ejemplo del resultado que obtienen este tipo de iniciativas es la ejecutoria para el nombramiento de celadores para las pinturas que no estuvieran ejecutadas según arte que obtienen los pintores vallisoletanos el año 1711. MARTÍ Y MONSO, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1992, pág. 15.
En otros lugares, como Barcelona, el establecimiento de un colegio, por parte de los pintores hace que se repitan los pleitos (1721, 1727, 1742, 1754) entre éste y quienes ejercen su actividad fuera de él. GIL ALCOLEA, S. *Op. cit.*, págs. 6-7.
- ³⁹ CLAVIJO GARCIA, A. *La pintura Barroca en Málaga y su provincia*, tesis doctoral, microfichas, Universidad de Málaga, Barcelona, 1993, pág. 91-92.
- ⁴⁰ CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, pág. 545
- ⁴¹ A.H.M.M. Acta Capitular 1789. Cabildos 2 de mayo y 8 de julio. Un análisis detallado de este proceso y su significación puede encontrarse en MORALES FOLGUERA, J.M. *Arte clásico y académico en Málaga. (1752-1843)*, Málaga, 1994, págs. 45-49, y, especialmente, en ROMERO DE TORRES, J.L. «Problema social del artista: el pleito de Málaga 1782», *Boletín de Arte*, nº 3, Málaga, 1982, págs. 207-234.
- ⁴² A.H.N. Consejos, libro 1312, fol. 190-191.
- ⁴³ La constitución de este tipo de asociaciones sí llegó a concretarse en alguna ciudad, como Barcelona. En ella se produce su integración en el grupo de profesiones que Pedro Molas Ribalta denomina «*Artesanado superior dedicado a las Bellas Artes*». Esta integración se produce, en el siglo XVII, con la redacción de sus ordenanzas, el año 1682. Como «arte» o «colegio» se mantiene hasta el año 1786, en que queda suprimido su «cuerpo» o «gremio», al igual que sucede en toda España, como consecuencia de la aplicación de la R. C. de 1 de mayo de 1785, reiterada por Floridablanca

a la Audiencia el 21 de febrero de 1786. Dicha normativa declara el ejercicio de la Pintura y Escultura absolutamente libres. MOLAS RIBALTA, P. *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*, Madrid, 1970, págs. 48-54.

⁴⁴ La propia ambigüedad de este término dificulta el conocimiento de la actividad comercial y artística del pintor. Como se puede observar en las ordenanzas parece utilizarse con el mismo significado que taller. La práctica inexistencia de la utilización de este término en la documentación local de la primera mitad de siglo puede hacernos dudar sobre la existencia de la elaboración, por parte del pintor de obras sin previo encargo, para vender directamente al público. Sí se comprueba la existencia del encargo por terceros, que actúan como comerciantes intermediarios, como lo hizo Pérez Sánchez para Madrid (PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1996, págs. 15-23).

Es de suponer que esa práctica tendría más importancia en la ciudad de lo que la documentación refleja, a pesar de que en ella, como en el resto del reino, uno de los argumentos más utilizados por los pintores para defender la ingenuidad, nobleza y liberalidad de su actividad era, como indica Gállego, que "*sus profesores no eran "oficiales" o gente de oficio, ni sus talleres eran tiendas, ni sus transacciones ventas ni sus obras mercaderías*" (GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, pág. 33).