

S. XVIII se había iniciado bajo el signo de la miseria y la pobreza²⁹ acabó en la corte en no mejores circunstancias el 22 de febrero de 1798³⁰.

Desde mi punto de vista varias razones pudieron haber contribuido a su poca fortuna en Madrid. Quizá, en esencia, fueron éstas el haber coincidido su vida artística con el mayor auge de la escultura cortesana del S. XVIII; en años en que la competencia obliga a una superación y en la que sólo tienen cabida los mejores. A esto hay que añadir el que el regreso de Primo a España coincide con el reinado de un monarca que no desea demasiada escultura monumental, y en que rigen nuevos criterios de selección de escultores que favorecen por lo general al escultor principal y al de cámara. Para ellos sólo estarán reservadas las grandes obras.

La oferta escultórica ha disminuido y si ya años antes Francisco Gutiérrez atravesó circunstancias similares de falta de empleo, después de haberse perfeccionado en Roma, la situación, posteriormente, se agrava para los pensionados y los recién formados discípulos de la Academia que desean desarrollar su actividad en Madrid.

Por otro lado, la permanencia de su maestro Roberto Michel en la corte española, impidió en parte las posibilidades de trabajo que Antonio Primo hubiera podido lograr en Madrid.

Finalmente apunto como posible contribución a su mala fortuna su desaliño y modos estrafalarios y hasta probablemente falta de genio creativo.—MARIA LUISA TARRAGA BALDO.

DE LA CONSIDERACION DE LAS ARTES DEL DIBUJO EN EL SIGLO XVIII

(Continúa la controversia de los artistas con el fisco)

Siete son los pleitos que recoge Palomino en los que los pintores lucharon por dignificar su posición ante la sociedad y, por ende, el fisco¹. Testimonios que por su valor tuvo a bien el citado pintor protocolizar el 12 de septiembre de 1696 ante el escribano madrileño Juan Mazón de Benavides. Con el último de ellos, que concluye prácticamente con el siglo, cesan las

²⁹ C. DE TORRES LAGUNA: *Andújar a través de sus Actas Capitulares*. Excma. Diputación Prov. de Jaén. 1981. Esta obra pone de manifiesto la pobreza y miseria de Andújar por la repetida falta de cosechas de granos.

³⁰ A. CEAN BERMUDEZ, ob. cit., p. 128.

¹ *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1947), t. I, cap. III, pp. 161-163. Estos mismos pleitos los extrajo con posterioridad E. Lafuente Ferrari en su obra «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura» (en *Archivo Español de Arte*, XV, Madrid, 1944, pág. 79). En ellos los pintores se excusaban de la obligación de pagar impuestos.

noticias referentes a estas *borrascas de desestimación* de la pintura². Gállego, en su libro sobre las alcabalas, comenta «que en todo el siglo XVIII no ha habido un pleito que haya obligado a los pintores a buscar entre los legajos del escribano Mazón de Benavides»³. Y si en efecto sigue sin haber indicios sobre el replanteamiento de estas cuestiones, por parte de los pintores, no sucede lo mismo con los ensambladores, en quienes recayó en este siglo tal responsabilidad.

Sabemos que en 1725, en Sevilla, una nueva discusión judicial hizo que los tribunales volvieran a considerar algunos de los casos conocidos que sentaron jurisprudencia⁴: la entabló Agustín de Uriarte, maestro ensamblador y carpintero⁵, con el gremio de carpinteros de lo blanco, ante el conde de Ripalda, asistente y superintendente general de rentas reales de la ciudad de Sevilla, por pretender el gremio que dicho individuo contribuyese a la paga del encabezamiento de Alcabalas y Cientos de 1724 lo cual se oponía. Ante esta negativa se dictaron autos el 27 de septiembre del citado año exigiéndole el gremio la aportación de 100 reales. El 18 de octubre Agustín de Uriarte señalaba que «se le molestaua y vajaua sobre la paga de dicha partida», pues «atento a que su exercizio hera libre de dichos derechos, como lo testificauan sus antiguos maestros», era injusto ese requerimiento; incluso los demás maestros estaban exentos del pago. La única justificación para limitarle sus derechos a la excención estribada en su condición de forastero⁶.

Cuando se revisaron los autos el 17 de mayo de 1725, el maestro Uriarte presentó una petición en la que «de inmemorial tiempo a esta parte los carpinteros y ensambladores de esta ciudad no han pagado ni pagan alcuala de las obras pertenezientes a carpinteros de lo blanco que executan en sus tiendas o fuera de ellas cuando se las encargan y mandan hazer diferentes sugetos, y que sólo se han contribuido y pagado dicho derechos en el caso de que los maestros tengan hechas en sus almacenes y casas dichas obras, a prebenzión para vender a qualquier marchante que las busca y quiere, o las compran de otros para tornarlas a vender». Y es que así él «como los demás maestros de su exercizio sólo interesan en las obras que le mandan hazer y encargan en sus jornales, pues vnas vezes ponen los dueños la madera y clauazón, y otras, haziendo confianza de los maestros, se surten éstos de dichos géneros y después les dan la quenta de dichos materiales, y su costo incluyen separadamente sus jornales, que es lo único que se interresan». De modo que la explicación que nuestro artífice da para hacer valer sus derechos es la de que sólo trabaja por contrato, y que no se

² Lafuente Ferrari: *Op. cit.*, pág. 78.

³ *El pintor de artesano a artista* (Granada, 1976), pág. 190.

⁴ *Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla*, oficio 19, libro 1727, fols. 506-526; «Copia de reales executorias de arquitectos y ensambladores. Y testimonio del pleitto ganado en su virtud al gremio de chalanes y reuendedores sobre la Alcauala y Zientos ante el señor Superintendente general. Por parte de Agustín de Vriarte, maestro ensamblador y carpintero». En estas páginas se presentan, sin solución de continuidad, todos los pleitos que vamos a referir.

⁵ *A. P. N. S.*, id., fols. 521-526.

⁶ Era oriundo de la ciudad de Palencia; de ahí el conocimiento de los antecedentes judiciales que cita en su causa.

dedica a la compraventa, procurando la relación directa con el comitente. En su petición añade: «que se pague de los que se tiene hecho a preuención o se compra hecho para vender, como lleuo alegado, pero no de lo que se haze a encargo y mandatto de algunos partticulares». Incurre en la proposición del *do ut facias*, en que se media el contrato directo, evitando el recurso al chalán o regatón.

Parece que se llegó a un grado tal de dureza, que, incluso, Uriarte acusó a los máximos responsables del gremio de carpinteros de lo blanco, de prevaricadores, ya «que siendo tanttos los maestros del exerzicio y gremio de mi parte (pues del repartimiento y autos constta ser más de ziento), sólo son quinze maestros los que con nombre de gremio se junttan para sus vottos y eleczió de diputtados», y «que siendo quinze dichos maestros zinco de ellos no se incluien en el repartimiento».

Al final, el 2 de octubre de 1725, el conde de Ripalda, mediante auto, «declaró al dicho Agustín de Vriarte por libre del expresado reparttimiento».

Es sintomático el hecho de que fuera un ensamblador el que rebelara contra el estado de cosas en que los artistas se habían visto inmersos en las críticas décadas iniciales del siglo XVIII; ya no eran los pintores los que se ufanaban de la nobleza de su arte. Este hecho comenzó a ponerse de manifiesto a fines del siglo anterior, cuando los escultores consiguieron en 1692 una resolución favorable en un choque con la hacienda pública, en tanto que los pintores sólo obtuvieron el sobreseimiento de una causa similar⁷.

También era ensamblador Baltasar Barreda, cuyo litigio se incluye en el expediente de Uriarte como otro precedente⁸.

Este maestro, que era vecino de la villa de Cuéllar, acudió a los tribunales, en 1715, para proteger la inmunidad tributaria que los de su arte poseían. El documento que utilizamos no es muy explícito acerca de las circunstancias de esta causa, pero hace constar que la Real Chancillería de Valladolid, ante la que se presentó, dictaminó en su favor el 12 de febrero de ese año. Conocemos este pleito por la referencia que de él hicieron los miembros de la cofradía de San Lucas de Valladolid, quienes pretendieron sumar a las ejecutorias que se guardaban en su archivo, la conseguida por Barreda. Dieron poder a don Agustín de Mosquera y don Pedro Flores para que comparecieran ante los señores presidente y alcaldes de los hijosdalgo de la Chancillería, a quienes debían pedir una copia autorizada del auto que en favor de Barreda se proveyó ante don Pedro Antonio de Mercado, escribano mayor.

En el testimonio que presentan los ensambladores, como miembros de la congregación de San Lucas, y en el que muestran su interés para obtener

⁷ La demanda tuvo lugar en 1676. Los pintores «viendo que no los molestaban, lo han dejado, respecto de no ser actores, hasta que llegue el caso de inquietarlos; donde fio en Dios; en la notoria exención del arte; y en la inalterable justificación de los superiores tribunales, sucederá, lo que en los demás: pues con estas mismas armas se indultaron de esta carga los escultores de esta Corte, el año pasado de 1692.» (Palomino, *Op. cit.*, pág. 163.

⁸ A. P. N. S., id., fols. 516v-519r.

el auto de ejecutoria, se expone que éstos ejercen *oficios* que «prozeden de arte liberal e ynjeniosa», y por lo tanto, exentos de todo tipo de tributación. Observación que se vuelve a repetir en el poder otorgado a Mosquera y Flores.

A estos informes se unen, además del auto expedido por la sala de la Chancillería, por el que se ordena que «la xustisia y rejimiento de la uilla de Cuéllar guarde a esta parte [el ensamblador] las esenziones conpreendidas en la rreal carta executoria y no le rreparta alcauala ni los demás tributos», una petición del artífice encausado. En ésta entre otras cosas se dice que «la cofradía del santísimo Sacramento y san Lucas evangelista, desta ziudad [Valladolid], a ganado y obtenido diferentes cartas executorias ante VA. sobre que a los pintores, arquitectos y ensambladores, escultores, pintores y doradores desta ziudad y demás destos reynos, no se les repartan por ningunas Justizias ni otras personas destos buestros reynos y señoríos alcaualas, soldados, carruajes, ni otras cargas conzejales; y esto a estado y está en usso y obserbanzia desde la fundación de dicha cofradía por ser dichos artes nobles y liberales».

Esta documentación nos informa acerca de la existencia en Valladolid de una cofradía de San Lucas —establecida en el colegio de Niñas Huérfanas— que reunía a pintores, escultores y ensambladores, en suma, los que ejercían las «artes del dibujo», lo que parece sigue la línea de lo que fueron las academias italianas del siglo XVI, si bien salvando las distancias que separan a una congregación de carácter gremial de una institución académica⁹. Al frente de esta comunidad se encontraban los ensambladores: de nuevo volvemos a la idea anteriormente apuntada de la pujanza adquirida en el siglo XVIII.

En el abultado protocolo que reunió Uriarte¹⁰, aún se incluyen otras dos causas favorables a los pintores, ambas ya sobradamente conocidas. La más antigua es la que Palomino tiene como la segunda de las ejecutoriadas, la demanda que puso a Andrés Carreño, José López, Rafael Albareda y demás consortes, pintores de la ciudad de Valladolid, el arrendador de la alcabala del viento, joyas, ropa vieja y maderas, Francisco de Sotomayor¹¹. Don Antonio de Salazar, teniente de corregidor de Valladolid, dio sentencia

⁹ Idea recogida por Gutiérrez de los Ríos en 1600 y que, años después, en 1660, se plasmó en la Academia sevillana. Tal vez de 1619 sea el memorial dirigido a Felipe III, con el nombre de *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una Academia o Escuela de dibujo*. En él se redacta «un auténtico anteproyecto de estatutos» para una institución de este tipo. Vid. Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1981), pp. 67-68 y 159-177.

¹⁰ Todas las ejecutorias que acompañan a su informe fueron sacadas del archivo de la cofradía de San Lucas de Valladolid; y trasladadas por José Martínez de Valladares, escribano real y contador del número de la Real Chancillería, el 23 de marzo de 1717. Por entonces Uriarte vivía en Palencia.

¹¹ *Ibid.*, fols. 507r-511v; «Primera executoria de los del arte de la pintura sobre la alcauala». La alcabala del viento era un gravamen que se exigía a los forasteros en sus ventas.

favorable a los pintores el 27 de marzo de 1626, confirmándola el 22 de abril del mismo año¹².

Tras este hito en la memoria de los pintores se expone un segundo caso «en que fue —en palabras de Palomino— acometida esta invencible fortaleza del arte»: el pleito seguido ante el corregidor de la ciudad de Valladolid, en 1671, en que se pretendía que los pintores, escultores y arquitectos participasen en la contribución del tercio provincial de milicias¹³. La petición inicial de que la justicia evitara este agravio, la encabezó Marco Antonio de Anaya, en nombre de Manuel Suárez, pintor y apoderado de los demás maestros del arte de la pintura, escultura y arquitectura de la ciudad de Valladolid, que eran: Santiago de Villamor, Simón Peti, Diego de Abendaña, Gabriel de Valcázar, Francisco Esteban, Andrés de Villamor, José Díaz de Aragón el Mozo, José Ruiz, Bartolomé Santos, Alonso de Rozas, Antonio de Zaldas (?), Baltasar de Haro, Domingo García, José Díaz de Aragón el Mayor, Roque Castaño, Gabriel de Palacios, Lucas de Caniego, Manuel Rojo, Antonio Caniego, Cristóbal Ruiz y Pedro de Cea.

A los gremios de esta ciudad correspondía participar, cada año, con cincuenta y cinco soldados, que merced a una cédula real se redujo a treinta, a razón de veinte ducados de vellón cada uno. Los maestros del arte de la pintura se negaron al pago de la parte proporcional de un soldado, recurriendo en grado de apelación. Por auto de 22 de mayo de 1671 determinó don Francisco Cabeza de Vaca y Quiñones, corregidor, ante Manuel de Azitores, el exceso en que se incurrió con tal exigencia a los dichos artistas.

Para su defensa, los pintores sólo habían testimoniado el hecho de dedicarse a un arte liberal y de ingenio, y estar respaldado por la antigüedad.

Gállego se pregunta, al observar la preocupación de Palomino por la honra y categoría social de los pintores, si no «se trata de ideas rancias de un pintor viejo, formado en un siglo ya pasado»¹⁴; o de otro modo, resabios de una época fenecida y cuyos valores más estimados se han deteriorado¹⁵. Y, sin embargo, a través del expediente incoado por Agustín de Uriarte contemplamos que aún tienen vigencia en el XVIII. Pero ahora no importa tanto la defensa de la nobleza del arte, como la consecución del bienestar económico.—FERNANDO QUILES GARCÍA.

¹² E. Lafuente Ferrari: *Op. cit.*, págs. 78-84; J. Gallego: *Op. cit.*, pág. 178; J. J. Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pág. 212.

¹³ A. P. N. S., id., fols. 511v-516v: «Segunda executoria. Petición de los del arte de pintura escultura y alquitectura».

¹⁴ *El pintor...*, pág. 196. Un cambio de concepción de la pintura se ha consumado, al modo de ver de Gállego (*Op. cit.*, pág. 181), a comienzos del último cuarto del siglo XVII.

¹⁵ José de Cañizares, autor dramático que representó sus obras en la escena madrileña en las primeras décadas del siglo XVIII, escribió *El dómine Lucas*, obra en la que muestra una parodia de los leguleyos que vivieron a costa de la infinidad de conflictos que se originaron por la defensa de estos valores: es el símbolo del nuevo orden de cosas.