

A golpe de gubia

Javier Caballero Chica
Historiador del Arte

Imaginería Hispana durante el siglo XVI. ¿Artistas o Artesanos?

La realidad estética en la España del siglo XVI estaba en la mayor parte de las veces sometida a los designios de los mecenas y comitentes de la obra asignada. La realidad social existente durante este período no acercaba excesivamente a los trabajadores del "arte" a una gran consideración dentro del status social establecido por las normas fijadas por las autoridades nobiliarias y regias. Así se deduce de la Regla y Estatutos Nuevos de la Orden de Santiago, considerando como oficios viles y mecánicos los de ... y establece una relación de profesiones como "pintores, bordadores, plateros, canteros..." curiosamente unidos a oficios tan diversos como los de tabernero o escribano, siempre que no fuesen secretarios del Rey, o cualquier persona real, incluso procuradores públicos y otros oficios semejantes a estos o inferiores a ellos" De tal forma estaban inhabilitados para entrar en las Ordenes Militares como caballeros. Una de las primeras naciones que enarboló la bandera de la dignificación del artista fue Holanda, pretendiéndoles elevar a la categoría de intelectuales y humanistas, "porque para digno de ser artista es menester nacer artista"² cualidades que han de ser cultivadas y desarrolladas mediante el ejercicio de la práctica y el trabajo en la poesía y humanas letras.

Es el propio desarrollo de la praxis artística del manierismo, al igual que sucede con el Cristo de la Redención cargado de una nueva sabiduría dogmática, la que exige esta diversificación en los saberes que ha de poseer el artista. De tal forma el "hacedor" de imágenes religiosas además de dominar su práctica en la perfección del oficio tiene que ser receptivo a las nuevas



ideas sobre la concepción del arte. Es por ello que a la consideración del arte como actividad liberal sólo hay un paso. Incluso se introduce una discusión neoplatónica del artista cuando está poseído por el furor divino y la consideración del mismo como ente iluminado por la divinidad. Amparándose en muchos casos de manera tendenciosa en ideas cristianas: "los antiguos imitan al hombre pues tenían como semejanza el eterno Dios, determinado a competir con las obras divinas y naturales"³ Los pensadores Huarte de San Juan o Guevara van más allá, no dudando en tener en cuenta factores como la nacionalidad o el temperamento a la hora de explicar la psicología del artista. Incluso el mismo Miguel Ángel estaría incluido en esta teoría cuya fama ya era entonces internacional con su famosa aportación de la "terribilitá"⁴, tendencia que no dudamos, ni un instante, que seguiría Juan de Anchieta en la confección del Crucificado que venera la orden de la Redención. Del mismo modo no debemos olvidar que en España artistas como Alonso Berruguete o Juan de Juni estaban planteando el tema de la "terribilitá" en el arte con toda claridad y concreción. Lo curioso del planteamiento de Felipe de Guevara es como su postulado opta por la vía clasicista antes que por el emocionalismo hacia el que estaba viajando gran parte de nuestra escultura devocional y así mismo esa presunción tan dudosa hacia el artista cuya naturaleza "bien compuesta estará aparejada en caer con su imitativa imaginaria en menos errores"⁵ En consecuencia el modelo teórico que proponen los tratadistas no es otra cosa que un esquema idealizado sin apenas reflejo en la realidad cotidiana de la práctica artística española de los siglos XVI y XVII. Recordemos que la figura de Juan de Anchieta, nacido en Guipúzcoa desarrolla su máximo potencial estético en la segunda mitad del referido siglo. Al igual que el resto de sus colegas escultores apenas había alcanzado un status social distinto al de mero artesano y sólo unos pocos podían adquirir el calificativo de persona culta. En esta misma línea argumental el testimonio de los contratos resulta revelador. Según Alessandro Conti, a pesar de tener una visión italianizante del asunto, manifiesta el carácter eminentemente artesano de la relación establecida entre comitentes y artistas.⁶ La mayor parte de la documentación refleja una relación de tipo comercial entre ambas partes. Desde las medidas, la iconografía, el plazo de ejecución, el precio, la presencia de tasadores y hasta indicaciones estilísticas todo ello muy prolijo nos llevan a

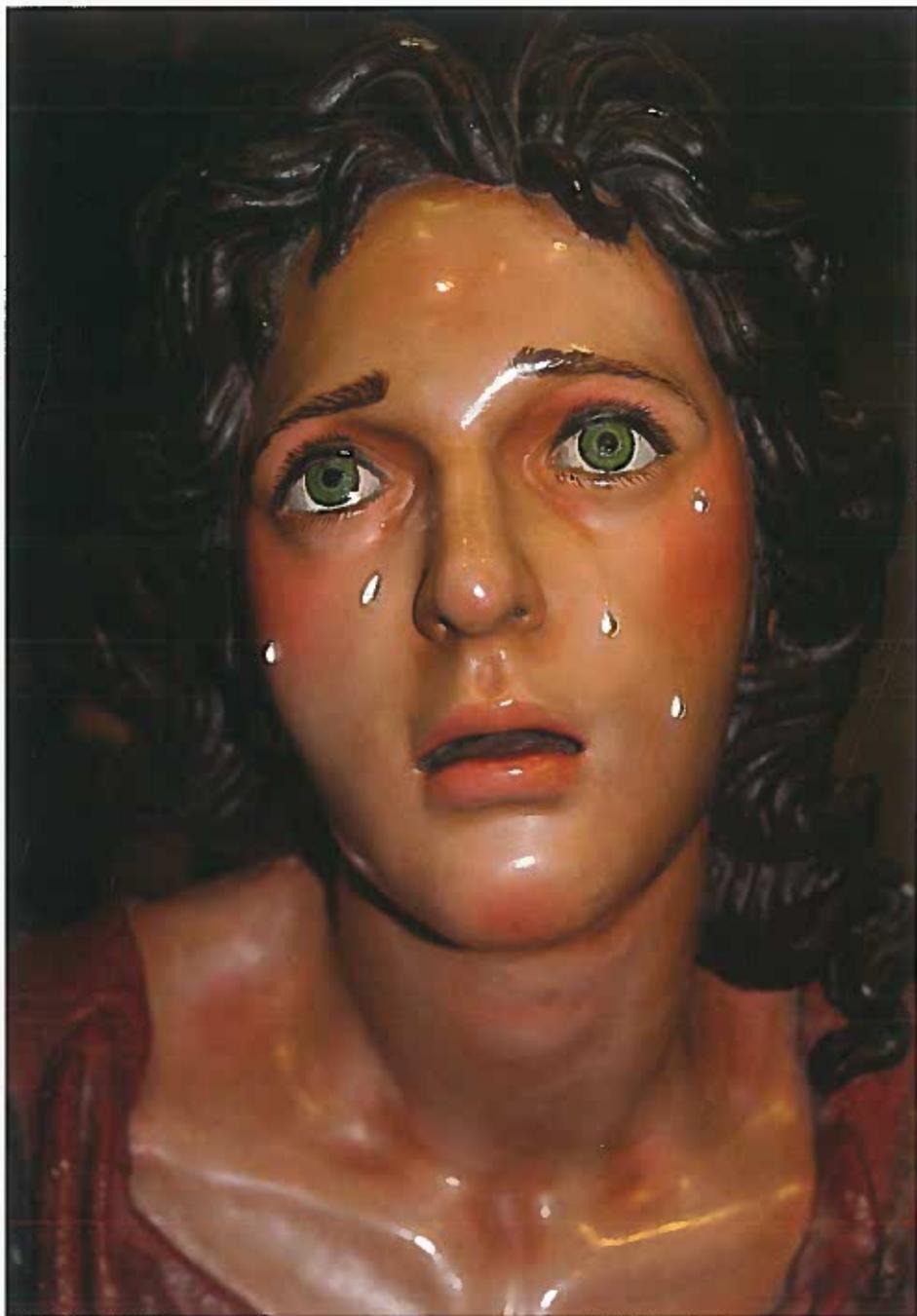


ratificar esta hipótesis. Entre los cientos de ejemplos que podríamos citar destacamos uno del escultor Juan de Anchieta de 1575 para el contrato del retablo de la capilla de doña María de Idiaquez en Azcoitia: "Yo Joan de Anchieta... .escultor e maestro de retablos e imágenes, me obligo con mi persona e todos mis bienes muebles y raíces ávidos e por haber y derechos y acciones que hare y fabricare un retablo en la capilla de la ilustre Señora D^a María de Idiaquez..."⁷ Todo ello nos pone en contacto con un mundo de fuertes pervivencias medievales. No tanto por la entrega de una obra determinada dentro de un cierto término, sino más bien el empeño para una prestación al término de la

propia obra no lejana. Todo ello explicaría la repetida exigencia de que la obra sea "buena y en perfección, acabada conforme el dicho arte requiere"⁸La dependencia del artista con respecto al promotor era total, y excepto fuera del mundo de la corte y de algunos círculos restringidos de la aristocracia, la figura del artista es desconocida en la España del siglo XVI. Si bien es cierto que los grandes artistas del momento, Alonso Berruguete, Juan de Juni y algo más tarde Juan de Anchieta, fueron en función de su calidad los más solicitados y como consecuencia los que tenían precios más elevados, en definitiva el tipo de relación establecida no sobrepasa la meramente contractual. El argumento se con-

solida durante la presentación de las trazas previas que era firmada por las dos partes, siendo una manifestación de la dependencia antes referida al indicarnos que la traza además de actuar como "idea" primigenia de las intenciones del artista tenía un fin jurídico de garantía para el comitente y el artífice. El artesano no era una persona caracterizada por su cultura. A pesar que, en algunos inventarios realizados a la muerte de alguno de ellos, aparezcan colecciones de libros, estampas o tratados artísticos. Por ejemplo al artista Santos Pedril fallecido a finales del XVI poseía obras de Serlio, Daniele Bárbaro, Euclides o Petrarca. En el caso opuesto se encontraba Gaspar de Tordesillas que repetía, sin inmutarse, una y otra vez, "que no sabía escribir". La figura del artista reputado y aislado era prácticamente desconocida en España, si bien Alonso Berruguete llegó a obtener el título de "magnífico señor", lo habitual era su encasillamiento en organizaciones gremiales de tipo medieval como ya comentamos anteriormente. De tal forma no resulta extraño que las Ordenanzas de Sevilla encargadas a instancias de los Reyes Católicos incluyesen en el mismo listado a los pintores, pescadores o sastres. Por supuesto, los gremios tenían su base en el taller, sometiéndose sus integrantes a un riguroso examen obtener la oficialía. Sobre todo eran conocimientos de tipo técnico: dibujo, colores, aparejo, pliegues, trapos, desnudos, siendo también necesario que tuviesen conocimientos de geometría y perspectiva. Todo ello nos lleva a concluir que todo este tipo de preceptos se encuentran muy alejados del modelo de artista intelectual propuesto por los teóricos, más de forma prosaica que real.

Es probable que en nuestro acontecer artístico actual las tornas hallan cambiando de forma radicalmente opuesta a lo redactado hasta ahora. Siendo considerados de forma global muchos personajes que se dedican al ámbito de la creación de la imaginería como artistas no llegando, ni por asomo, a la categoría de "artesanos" en letras mayúsculas de todos aquellos creadores de imágenes penitenciales que nos deleitaron durante el siglo XVI. Incluyendo, por supuesto, la figura del genial, de todo punto merecido "artista" Juan de Anchieta, del cual podemos disfrutar de una de sus magníficas tallas puesta en valor en las calles señoriales de León, a través de los hermanos de la Cofradía de Nuestro Señor Jesús de la Redención enriqueciendo de forma integral el conjunto de la Semana Santa leonesa. ■



¹ Domínguez Ortiz, La sociedad española del S- XVII, tomo I Madrid 1963

² Francisco de Holanda, De Pintura Antigua 1548, publicado en Madrid 1921

³ Ibid. pag., 52

⁴ A. Blunt, La Teoría de las artes en Italia 1450-1600, Madrid 1979

⁵ Felipe de Guevara, Comentario de la Pintura, ediciones de Antonio Ponz, 1788

⁶ A. Conti, "L'evoluzione dell'artista", en Storia dell'arte italiana, Milán, Einaudi, 1979

⁷ Ordenanzas de Sevilla, ed. 1975, fols. 162-163.

⁸ J.J. Martín González, "La Vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el siglo de Oro", 1959