

# La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI

*Teresa M<sup>a</sup>. Alors Bersabé\**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

La producción del guadamecí fue durante el siglo XVI una de las más importantes en la ciudad de Córdoba, lo que favoreció un incremento de los oficiales dedicados a esta labor, provocando favoreció la aparición de unas Ordenanzas muy específicas que regularon el gremio de guadamecileros. Este estudio pretende mostrar los rasgos característicos de esta industria durante dicha etapa, incluyendo los factores favorecedores que permitieron su apogeo, así como los gustos de una sociedad que demandaba cada vez más este tipo de trabajo en cuero.

## Palabras claves:

Gremio de guadamecileros, cuero, Ordenanzas de guadamecileros, pintores de guadamecís.

## The production and marketing of guadamecí in Cordoba during the sixteenth century

## Abstract:

*Guadamecí's* production was, during the XVI century, one of the most important for the city of Cordoba, which caused an increase of skilled workers dedicated to this work and led to the emergence of specific ordinances for the regulation of the *guadamecileros's* guild. This study aims to show the characteristics of this industry during that period, including the predisposing factors that enabled its peak and the tastes of a society that increasingly demand this type of leather work.

## Key words:

Guadamecileros's guild, leather, guadamecileros's ordinances, guadamecie's painters.

«Las badanas firuen para los guadamecis, que fe labran tales en Cordoua, que de ninguna parte de Epaña ay competencia, y tantos, que a todo Europa y las Indias, se prouee de allí ehta hazienda»<sup>1</sup>.

## INTRODUCCIÓN. CONTEXTO HISTÓRICO

La ciudad de Córdoba gozó de un ámbito económico muy favorable durante el siglo XVI, situación que se fue acentuando a medida que el siglo avanzaba. El incremento demográfico, que se inicia hacia 1530 debido a un aumento de la natalidad, y a un elevado movimiento migratorio positivo, junto a una rica actividad agropecuaria fueron los factores que favorecieron el desarrollo económico de la ciudad, en el que las actividades artesanales y mercantiles tuvieron un peso importante<sup>2</sup>.

El ámbito artesanal se caracterizó por un fuerte crecimiento de la industria textil, cuya producción y comercialización, ya presente durante la Edad Media, fue un pilar importante para el desarrollo comercial, seguida muy de cerca de la industria del metal y la del cuero. Esta última se convertiría en una de las artesanías más importantes de la ciudad, llegando a ser signo de identidad de la misma en otros lugares<sup>3</sup>.

Dentro de la industria del cuero fueron numerosos los oficios que gozaron de importancia en este siglo, pero

Recibido: 8-IV-2011. Aceptado: 10-VI-2011.

\* Licenciada en Historia del Arte.

<sup>1</sup> MORALES, A., *Las Antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1575, p.110.

<sup>2</sup> ARANDA DONCEL, J., *Historia de Córdoba. La época Moderna (1517-1808)*, Córdoba, 1984, pp. 65-66.

<sup>3</sup> FORTEA PÉREZ, J. I., *Córdoba en el siglo XVI: Las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, 1981, pp. 230-235.

sin duda fue la manufactura del guadamecí la que alcanzó la mayor fama, siendo muy valorada no sólo dentro del contexto peninsular sino fuera de sus fronteras, lo que trajo consigo un incremento de la demanda que con el paso del tiempo se hizo cada vez mayor.

El trabajo del guadamecí tuvo su origen en Córdoba durante el Califato, etapa a partir de la cual esta labor fue adquiriendo mayor importancia hasta alcanzar su máximo esplendor en el siglo XVI. Es en esta centuria cuando la ciudad se convierte en el centro productor por excelencia de esta artesanía, sirviendo de modelo a otras ciudades que, ante la gran demanda de guadamecís, siguieron el ejemplo de Córdoba creando sus propios talleres, aunque son muchos los autores que consideran que jamás consiguieron la calidad de los cueros cordobeses<sup>4</sup>.

La ciudad de Córdoba estaba organizada en una serie de barrios donde se asentaban los diversos grupos sociales conforme a su nivel económico y ocupación laboral. Los artesanos del cuero (zapateros, curtidores y guadamecileros) se establecieron en el barrio de San Nicolás de la Axerquía, caracterizado por su pujanza económica centrada en la labor artesanal y mercantil. Su ubicación cercana al río, favorecía el trabajo y elaboración de productos en piel<sup>5</sup>, pues el agua es un factor imprescindible en este tipo de manufactura.

La industria del cuero agrupaba a un número elevado de artesanos. Así, durante el siglo XVI podemos contabilizar más de un centenar de nombres de guadamecileros activos en la ciudad de Córdoba, convirtiendo el trabajo del guadamecí en un oficio vital para el auge económico de la ciudad, siendo prueba de ello el testimonio de Ambrosio de Morales en *Las Antigüedades de las ciudades de España*:

«El de la corambre también es grueso, y ay hartos que han enriquecidos con el, y es tanta la ventaja del aderecarfe bien los cueros en Cordoua, que ya por toda Epaña cualequier cuero decabra, en quilkquier parte que le ayan adereçado, fe llaman cordouanes, por la excelencia defta arte, que en aquella ciudad ay [...] Es tambien otra notable riqueza en Cordoua, por el prouecho y lindeza con que todo allí fe haze. Las badanas firuen para los guadamecis, que fe labran tales en Cordoua, que de ninguna parte de Epaña ay competencia, y tantos, que a todo Europa y las Indias, se prouee de allí efa hazienda. Ella da a la ciudad mucha hazienda [...]»<sup>6</sup>.

El cronista de Felipe II expresó a la perfección la fuerza que esta industria tenía en la ciudad, cuya fama no quedó dentro de sus límites, sino que en toda España, e incluso Europa, eran elogiados los guadamecís cordobeses; tanto es así que muchos fueron los lugares que denominaron a este producto como «cueros cordobeses o cordobanes»<sup>7</sup>, de los que se han ocupado muchos autores a lo largo de la historia, exaltando la labor tan destacada de la producción cordobesa<sup>8</sup>.

## UN GREMIO REGULADO

Debido a la vitalidad y crecimiento de la producción del guadamecí pronto surgió la necesidad de regular el gremio de forma legal, en lo que no tardaron en establecerse unas Ordenanzas para controlar la actividad.

Las primeras Ordenanzas de las que se tiene constancia, expedidas por los Reyes Católicos en 1502 y dirigidas a la ciudad de Sevilla, recogían normas bastantes generales, mediante las cuales se intentaba regular el trabajo del cuero. No obstante, no dejaron de ser algo imprecisas, existiendo muchos «vacíos legales» en este tipo de trabajo.

Ante la falta de control en la producción de guadamecís, la ciudad de Córdoba se vio obligada a redactar unas Ordenanzas propias en el año 1528, caracterizadas por ser las más específicas y minuciosas en la regulación de este oficio. El fin principal de estas Ordenanzas fue acabar con el excesivo número de fraudes que sin ningún tipo de escrúpulos se estaban cometiendo, lo que provocaba una disminución de la calidad de las piezas que desprestigiaba la labor llevada a cabo en la ciudad. Este problema queda reflejado al comienzo de las propias Ordenanzas:

«[...] esta cibdad de poco tiempo á esta parte se ha fecho y face obra de guadameciles muy mala y de piezas pequeñas y de muy mala corambre y colores y no con la perficion que se solia obrar de que ha venido y viene muy gran daño á la dicha cibdad [...]»<sup>9</sup>.

Para paliar esta situación, la primera medida tomada fue la creación de autoridades que vigilasen muy de cerca el buen hacer de esta actividad, creándose para ello los cargos de Alcalde y veedores<sup>10</sup>, figuras que serían elegidas

<sup>4</sup> LARRAYA, T., *Cueros artísticos (corioplastia): historia y técnicas*, Barcelona, 1956, pp. 9-14.

<sup>5</sup> ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> MORALES, A., *op. cit.*, p. 110.

<sup>7</sup> El término *cordobán* fue y es también empleado para denominar un tipo de trabajo en cuero elaborado en piel de cabra, caracterizada por su dureza. DAVILLIER, Ch., *Notes sur les cuirs de Cordoue. Guadamaciles d'Espagne, etc.*, París, 1870, traducido por CLAUDIO GIRBAL, E., *Notas sobre los cueros de Córdoba. Guadameciles de España, etc.*, Gerona, 1879, pp. 7-12.

<sup>8</sup> Véase en la bibliografía final Thomaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*; Charles Davillier, *Notes sur les cuirs de Cordoue. Guadamaciles d'Espagne*; Rafael Ramírez de Arellano, *Guadameciles*, entre otros muchos.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Córdoba (AMCO). Sección: Agricultura, industria y comercio. Serie: Industria, oficios y gremios. Documento: AH-06.02.25. Ordenanzas de guadamecileros de la Ciudad de Córdoba del 1 de enero de 1529.

<sup>10</sup> Tanto Alcalde como veedores eran elegidos entre los maestros guadamecileros. Antón Rodríguez de Licontra, Andrés Moreno, Diego de San Llorente, Francisco Fernández, Benito Ruiz, entre otros, fueron algunos de los nombres de veedores y alcaldes del oficio que se conocen durante el siglo XVI en la ciudad de Córdoba. Cfr. DE LA TORRE VASCONI, J., *El guadamecil*, Córdoba, 1952, pp. 31-54.

el día uno del primer mes de cada año. Estos debían preocuparse de que las normas queden acatadas por los artesanos, de lo contrario sería castigados con penas de multa. También fueran los encargados de examinar a los oficiales del gremio, incluso a los que, procedentes de otras ciudades y examinados en ellas, quisieran establecer tienda en la ciudad de Córdoba, con el fin de fijar una calidad similar entre todos los profesionales<sup>11</sup>.

Otra gran preocupación giraba en torno a la calidad de los materiales empleados para la labor de los cueros artísticos. Para subsanar el asunto, las Ordenanzas estipularon el uso de la plata en lugar de estaño y piel de carnero en lugar de oveja, velando siempre por la calidad de las piezas, con el fin de mantener el prestigio de los talleres de la ciudad; llegaron incluso a regular las medidas que debían poseer las badanas y el modo de coser las mismas. Finalmente, fue obligatorio a que todas las piezas elaboradas en Córdoba que hubiesen pasado el control de calidad fuesen selladas con las armas de la ciudad, para dejar patente el origen de la producción de las mismas, evitando de este modo copias o falsificaciones de otros centros de producción.

En definitiva, lo que se pretendía con estas normas, consideradas por muchos guadamecileros excesivamente controladoras, era evitar el desprestigio de los cueros cordobeses. Estas Ordenanzas no fueron muy bien aceptadas por los artesanos del gremio, que veían demasiado oprimida su labor artesanal, por lo que a modo de protesta se negaron a acatar la obligación de nombrar alcaldes y veedores. Parece ser que no fueron nombrados hasta 1543, casi 20 años después de la expedición de las Ordenanzas. Incluso entonces, el nombramiento sólo se efectuó ante la amenaza del Cabildo, que expresó su decisión de encarcelarlos si no cumplían con la normativa vigente<sup>12</sup>.

Los problemas no se solventaron aquí, sino que siguieron persistiendo de forma continuada a lo largo del siglo XVI y XVII. Entre ellos cabe citar los referentes a la exportación de productos o el conflicto entre guadamecileros y orpeleros quienes exigían reconocimiento y ordenanzas propias para desligarse de los primeros<sup>13</sup>.

## EL GUSTO DE LA SOCIEDAD DEL QUINIENTOS

Como se ha indicado, la producción del guadamecí alcanzó una de sus más altas cotas a partir del siglo XVI, continuando hasta principios del siglo XVII. La demanda de estos productos era cada vez mayor, provocando la asociación de diversos oficiales del gremio que se vieron

obligados a formar compañía para enfrentarse a los opulentos encargos.

Durante este siglo, se distinguen dos tipos de clientela que demandaban este producto: por un lado la sociedad laica, en su mayoría nobles, los cuales gustaban de temas decorativos para su hogares en los que predominaban las escenas de cacería y las alusiones a la naturaleza; y por otro lado, nos encontramos ante una demanda eclesiástica que encargaba piezas principalmente ornamentadas con iconografía religiosa.

A partir de las obras conservadas, así como la localización de contratos en diversos archivos, en los que se especifica las condiciones de manufactura, se pueden conocer cuáles eran los gustos de la sociedad del Quinientos.

Uno de los motivos de la elevada demanda de guadamecés durante el siglo XVI fue el gusto de la nobleza por decorar sus palacios tapizando las estancias con cuero dorado. Atrás quedaron el uso de los tapices tradicionales, debido en parte al elevado precio que la adquisición de estos suponía y a las mejores cualidades del guadamecí como tapiz, pues proporcionaba a la estancia una temperatura óptima para los meses más calurosos, tal y como lo recoge Góngora en sus *Romances*:

Sus piezas en el invierno  
Vistió flamenco tapiz  
Y en el verano sus piezas  
Andaluz guadamecí

El frecuente uso del guadamecí como tapiz queda reflejado en los contratos de esta época, ya que casi todos los encargos se basaban en la elaboración de piezas cuyo destino iba a ser la decoración de los muros de alguna estancia. Ante los numerosos encargos de esta índole, las Ordenanzas establecieron la forma de hacerlo, concretando las medidas de cada paño así como el tipo de costura de los mismos para que una vez adosados a la pared quedasen perfectamente unidos.

Los temas iconográficos más destacados para este fin fueron, como se ha señalado, las escenas de caza así como la presencia de la naturaleza en general. La elección de estos motivos decorativos no es casual, pues lo que se pretendía era otorgar a la estancia la apariencia de apertura al exterior. No obstante, el cuero tendía a oscurecerse con el paso del tiempo, por lo que fue muy frecuente adosar a las paredes de las estancias arcos ciegos cubiertos de guadamecés en plata u oro que otorgaban luminosidad al

<sup>11</sup> «[...] mandamos que del día questa nuestras hordenanzas / en adelante fean pregonadas, ninguno fea osado de asentar en efta çibdad caffa e tienda del dicho ofiçio de guadamiçileros / sin que primeramenete sea exfamjnado por los dichos alcalde y veedores por ante los diputados del mes e qualquier dellos y escriuano del conçejo so pena de mil maravedís, el un tercio para el denunciador / e las dos partes para la çibdad.» AMCO, op. cit., Ordenanzas de guadamecileros de 1529. Se han conservado varios exámenes de guadamecileros en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPCO), Protocolos notariales de Francisco de Rianza, Libro XX, sin foliar. Cfr. Ramírez de Arellano, R., «Guadamecés» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 101 (1901), p. 158.

<sup>12</sup> DE LA TORRE VASCONI, J., op. cit., pp. 6-7.

<sup>13</sup> GÓNGORA Y ARGOTE, L., *Romances*, Madrid, 2002, vv. 69-72, p. 317.

espacio, mientras que en el resto del muro se desarrollaban los motivos decorativos referidos, conocidos con el nombre de bosqueje<sup>14</sup>, proporcionando a la sala el aspecto de un espacio porticado con vistas a un jardín. Las composiciones se elaboraban a partir de numerosos paños de guadamecés que iban cosidos entre sí, ocultando dichas costuras mediante una pequeña cenefa de cuero conocida como ribete<sup>15</sup>. Normalmente, era el propio cliente quien establecía las condiciones del contrato, exponiendo el tipo de decoración que deseaba para su hogar. Los brocados y grutescos, así como escenas profanas, fueron numerosos igualmente en la demanda del guadamecés del siglo XVI.

La iglesia pronto se convirtió en cliente habitual de este tipo de obras. Los encargos eclesiásticos se centraban en la elaboración de frontales del altar, sobrealtares y, en contadas ocasiones, retablos enteros de guadamecés. Normalmente para la decoración de frontales se elegía una iconografía de carácter religioso, compuesta por la figura de un santo en la parte central, enmarcado por temas puramente decorativos como flores, tallos o molduras desarrollados de forma simétrica, aunque también se pueden encontrar algunos decorados con motivos puramente ornamentales. En la parte superior solía acomodarse una pequeña cenefa que emulaba los flecos de los manteles litúrgicos. Uno de los temas más demandados en los frontales de altar fue la representación de distintas advocaciones de la Virgen María<sup>16</sup>.

Este tipo de piezas fue muy demandado durante el siglo XVI, XVII e incluso llega al siglo XVIII en algunas zonas del norte de la Península Ibérica, como prueban los numerosos ejemplares que han llegado hasta nuestros días en perfecto estado de conservación. Los retablos de guadamecés fueron posiblemente una opción poco extendida, sólo dos han llegado a nuestros días en perfectas condiciones<sup>17</sup>.

Aunque los cuadros devocionales también fueron numerosos durante el Quinientos, no parece que fuesen demandados por la iglesia, sino más bien por fieles devotos para sus hogares. Quizás esta demanda de cuadros en

guadamecés estuviese relacionada con la tendencia a crear pequeños oratorios en los lugares más destacados de los hogares aristocráticos, provocando un aumento de la demanda de representaciones devocionales, que eran realizadas en bulto o pintura sobre lienzo y tabla<sup>18</sup>, por lo que cabe pensar que estos cuadros devocionales pintados sobre guadamecés estaban destinados a los mismos lugares.

Ante la situación de pujanza experimentada en la elaboración de guadamecés, algunos oficiales pertenecientes a otros gremios vieron una oportunidad interesante para conseguir una aportación económica, experimentándose un incremento de la presencia de pintores en la elaboración de estas piezas. Otro motivo fundamental para la cada vez más fuerte presencia de artesanos pintores<sup>19</sup> en esta industria del cuero fue el claro protagonismo que pronto el óleo tuvo en los trabajos de guadamecés, empleándolo como material imprescindible para las creaciones de los mismos<sup>20</sup>. Normalmente, atendiendo al esquema de los contratos conservados, el cliente se ponía en contacto con el guadamecilero y éste a su vez requería la ayuda de un oficial pintor para la decoración de la pieza. En algunos contratos se especifica cómo el guadamecilero contrata al artesano pintor y le va pagando a medida que va realizando la obra:

«Escritura de concierto entre Diego de Rojas, pintor, vecino en la collación de San Nicolás de la Ajerquía, de una parte, y de la otra Juan Rodríguez de Valdelomar, guadamecilero, por la que el primero se obligó con el segundo a pintar tres camas de guadamecés, dos con figuras de damas y galanes y la otra de mozos y mozas, por el precio de veinte y dos ducados y medio las tres camas (1595, 10 de julio)»<sup>21</sup>.

Otros, sin embargo, muestran cómo guadamecileros y pintores se asocian recibiendo ambos el contrato ante el cliente:

«Escritura que otorgaron Diego de Ayora, guadamecilero, y Francisco de Oliver, pintor de imaginería, hijo de Francisco de Oliver, vecinos de la collación de san

<sup>14</sup> «[...] y los otras veinte y tres paños, con sus sobreventanas y sobrepuertas, de bosqueje, que llaman verde.» Fragmento del contrato que dos guadamecileros establecieron con el Duque de Arcos para decorar estancias de su palacio (17 de Abril 1587) AHPCO, Protocolos notariales, Oficio 22, tomo 28, fols. 635-639.

<sup>15</sup> El ribete es un fragmento del cuero alargado destinado a cubrir las costuras que unían las distintas piezas de guadamecés, otorgando a la composición un carácter unitario.

<sup>16</sup> ALORS BERSABÉ, T., «La imagen mariana en los guadamecés», Congreso Internacional, *María signo de identidad de los pueblos cristianos. Religión, Antropología, Historia y Arte*, Gibraltar, 2010.

<sup>17</sup> Uno de los retablos se conserva en el Museo Episcopal de Vich. Cfr. *Guadamassils antics a Catalunya. Exposición temporal*, ed. Museu del Art de la Pell, Barcelona, 2001, pp. 52-53. Existe otro ejemplar en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, *Catálogo del Museo Nacional de Artes Decorativas*, (<http://mnartesdecorativas.mcu.es>, Ministerio de Cultura, España).

<sup>18</sup> URQUÍZAR HERRERA, A., *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001, pp. 209-217.

<sup>19</sup> Para entender la figura del artesano pintor frente a la consideración de artista véase GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995.

<sup>20</sup> «[...] la peça de plata pidieren pintada que vaya / de buen cjamin e buenas colores finas e que vaya al azeyte /e no al tenple [...]. AMCO., Ordenanzas de guadamecileros de 1529.

<sup>21</sup> AHPCO, Protocolos notariales, Oficio 23, tomo 100, fols. 1495-1496. Cfr. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J., *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, 1988, p. 223.

Nicolás de la Ajerquía, formando compañía para dorar y pintar doce paños de guadameciles de brutescos.»<sup>22</sup>

Los pintores vieron en la decoración de guadameciles una oportunidad interesante para engrosar sus ingresos económicos, dado el incremento de producción de los mismos. Las propias Ordenanzas de pintores de 1543 recogían que en todos aquellos exámenes en los que se iba a valorar la pintura sobre guadamecíl debían estar presentes sus veedores<sup>23</sup>. No había necesidad de ser más explícito en la aplicación de la pintura sobre guadamecíl en estas Ordenanzas de pintores, puesto que quedaba perfectamente establecido y regulado en la de los guadamecileros de 1529, como hemos citado anteriormente.

Asimismo, fue muy común también la figura del pintor de guadameciles, dedicándose casi exclusivamente a la decoración de guadameciles. Francisco de Oliver y Diego de Rojas fueron claros ejemplos de este tipo de trabajo.

Finalmente, existió otro tipo de artesano formado en ambos campos pintura y cuero: el pintor-guadamecilero. La primera referencia que se tiene de este tipo de artesano data de 1526, en uno de los contratos se nos habla de Lorenzo Fernández como pintor y guadamecilero, en un concierto de aprendizaje para que Lorenzo Fernández le enseñase el oficio de pintor y guadamecilero por tres años a Baltasar hijo de Diego Fernández maestro de agujas<sup>24</sup>. También se nombra a Bartolomé Ruiz como pintor y guadamecilero, figura muy interesante que se encargaba de ambas labores sobre el cuero, con lo que su formación más completa le permitiría recibir encargos sin tener que subcontratar a ningún oficial más, con lo que las ganancias serían íntegras para él.

## COMERCIALIZACIÓN DEL GUADAMECÍ

Varios autores han publicado algunos de los contratos más significativos que abordaron los guadamecileros cordobeses de los siglos XVI y XVII, encargos tan importantes como el realizado para el Rey de Portugal o el Vaticano entre otros<sup>25</sup>. Estos contratos suponían la elaboración de gran cantidad de piezas y por tanto una elevada compensación económica, y consecuentemente, debido al volumen de trabajo, obligaba a la creación de empresas entre oficiales guadamecileros y pintores.

En estos grandes encargos la libertad de actuación del artesano quedaba reducida al gusto del comitente, ya que se especificaba no sólo el número de piezas a realizar sino también los motivos ornamentales que se querían plasmar en

ellos, e incluso, en muchas ocasiones, las tonalidades que se deseaban para la elaboración de la piezas, que el oficial artesano ejecutaba estrictamente, pues así se hacía constatar y firmar en el contrato ante escribano y testigos.

Sin embargo, existen contratos, aunque no tan numerosos como los anteriores, donde el grado de libertad de actuación del artesano era algo mayor. En dichos encargos las piezas no eran para uso personal, sino para una posterior venta, por lo que el cliente no especificaba ningún detalle respecto a la decoración final de la obra, sino que sólo marcaba unas directrices generales, dejando al artesano cierto albedrío en la ejecución.

Este tipo de contrato, en el que el cliente actúa como intermediario entre el productor -guadamecilero- y el consumidor -persona que compra la pieza-, resulta de gran interés porque pone en evidencia la fuerte comercialización que el guadamecíl experimentó en el siglo XVI. En este sentido, se hacía tomando como referencia un contrato que, aunque ya había sido citado<sup>26</sup>, recuperamos y transcribimos para analizarlo de forma detallada. Se trata de un contrato datado en el año 1550 (Lám. 1 y 2), concretamente firmado el 18 de febrero, en el que se establece que Francisco de Oliver, pintor, se obligó con Pedro Fernández, librero, a pintarle dos gruesos de Verónicas acordándose pagar por cada grueso veinticuatro reales de plata:

### «Obligación

Sepan cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Córdoba diez e ocho días del mes de Febrero año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e quinientos e cincuenta años otorgaron de la una parte Francisco Liber, pintor, vecino de esta ciudad e de la otra Pedro Fernández, librero, vecino de ella y dijeron que es así que son concertados en esta manera que el dicho Francisco Liber se obligó de hacer al dicho Pedro Fernández dos gruesas de verónicas que cada gruesa tiene doce docenas la una gruesa con coronas de espinas y la otra sin ellas bien hechas e acabadas al óleo de buen barniz barnizadas a vista de maestros que de ellos y deselas hechas y acabadas quince días antes del viernes santo primero que vendrá de este presente año y si no se las diese hechas en el dicho tiempo que le pague so pena e por intereses cuatro ducados de oro otro sí otorgo que si le hiciere otras verónicas [...] a vender su hechura a Jaén que las que hiciere [...] que las que hiciere para el dicho Pedro Fernández e si lo fuera que le pagara misma pena por el intereses e menoscabo que de ello le puede suceder y el dicho Pedro Fernández se obligó que cumplido lo susodicho el dicho Francisco Liber le pagará por cada una de las dichas gruesas veinticuatro reales de plata le pagará luego once reales que le dio en presencia del escribano e testigos y el resto entregándole la obra hecha

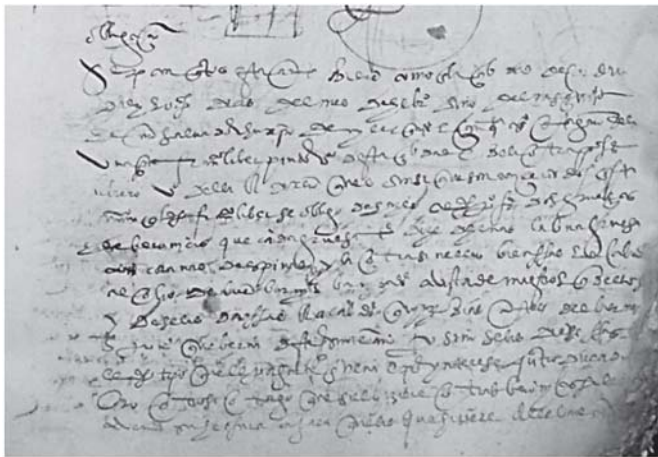
<sup>22</sup> AHPCO, Protocolos notariales, Oficio 4, tomo 11, sin foliar. Cfr. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J., op. cit. p. 179.

<sup>23</sup> URQUÍZAR HERRERA, A., «Pintura y guadameciles en la Córdoba del siglo XVI» en CORDOBA DE LA LLAVE, R. (coord.), *Mil años de trabajo del cuero*, Córdoba, 2003, pp. 519-521.

<sup>24</sup> AHPCO, Protocolos notariales, Oficio 21, tomo 9, fol. 400. Cfr. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J., op. cit. p. 49.

<sup>25</sup> Véase en la bibliografía Rafael Ramírez de Arellano, (1901), José R. de la Torre Vasconi (1952), Manuel Ocaña Riego (2003), entre otros.

<sup>26</sup> URQUÍZAR HERRERA, A., *El Renacimiento en la periferia...*, p. 120.



Lám. 1 y 2. Anverso y reverso del contrato de obligación entre Francisco de Oliver, pintor, con Pedro Fernández, librero, para la creación de las doce docenas de Verónicas. AHPCO. Of. 37, tomo 22, fol. 421.

cuando se las entregare otro si el dicho Francisco Liber se obligó que si algunas verónicas llevare a vender al dicho día a Jaén las venderá de seis por menudo una a una y si de seis a arriba vendiere enjuto [...] que incurra en la dicha pena la cual pagará al dicho Pedro Fernández librero para todo lo cual así hacer tener e guardar cumplir e pagar obligó sus personas e bienes e [...] a las justicias de esta ciudad e de la ciudad de Jaén para ejecución como por cosa pasada en

cosa juzgada e se someten al fuero de la dicha ciudad de Jaén e de las justicias de ella e renunciando su fuero de Córdoba y la ley si conviniere jurisdicciones a lo que fueron testigos [...] Benito Fernández Valverde vecino de Córdoba y Marcos Caber vecino de ella e firmaron las dichas partes.»<sup>27</sup>

El primer párrafo de la carta de obligación ya es interesante, puesto que el acuerdo no se establece con un guadamecilero, sino que el cliente opta por el trabajo de un pintor, Francisco de Oliver. Este pintor cordobés, vecino de la collación de San Pedro, es un ejemplo de cómo los oficiales pintores aprovecharon la elevada producción del trabajo en cuero para llevar a cabo ciertos encargos, haciendo frente a esos momentos en los que la escasa demanda de la pintura les hacía pasar dificultades económicas. No fue el único trabajo en guadamecí que el pintor cordobés llevó a cabo, pues se tiene constancia de otro encargo de características similares<sup>28</sup>.

Continuando con el análisis del contrato, el siguiente dato a destacar es la cantidad de piezas que debían elaborarse «dos gruesas<sup>29</sup> de verónicas que cada gruesa tiene doce docenas la una gruesa con coronas de espinas y la otra sin ellas [...] déselas hechas y acabadas quince días antes del viernes santo primero que vendrá de este presente año.» En este párrafo se indica el número de piezas que Francisco de Oliver debía realizar, concretamente 24 docenas que haría un total de 288 piezas. Un número de obras muy elevado que debían ser ejecutadas en un máximo de dos meses, teniendo en cuenta que el contrato es firmado el 18 de Febrero y que las piezas debían ser entregadas antes del Viernes Santo. Es así como Francisco de Oliver aceptó realizar 288 piezas en unos 60 días aproximadamente, lo que supone ejecutar unas 5 piezas diarias trabajando sábados y domingos<sup>30</sup>. Esto implica una producción muy elevada para ser llevada a cabo en solitario, por lo que es posible que el pintor tuviese un taller donde contase con la colaboración de uno o varios ayudantes. Por otro lado, este encargo tan opulento evidencia la fuerte comercialización de este tipo de obras, ya que ningún mercader iba a encargar un lote de estas características sin antes saber con certeza que iba a venderlas, lo que constata que el apogeo del comercio del guadamecí era un hecho real durante el siglo XVI.

A continuación se acuerda en el contrato que por este encargo Pedro Fernández pagaría al pintor 24 reales de plata por cada gruesa: «Pedro Fernández se obligó que cumplido lo susodicho el dicho Francisco Liber le pagará por cada una de las dichas gruesas veinticuatro reales de

<sup>27</sup> AHPCO. Protocolos notariales, Oficio 37, tomo 20, folio 421.

<sup>28</sup> *Ibid.*, Oficio 8, tomo 5, fols. 188v y 189.

<sup>29</sup> El término *gruesa* significa «número de doce docenas» cfr. COROMNAS, J. y PASCULA, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Tomo III, Madrid, 1980, p. 223.

<sup>30</sup> Teniendo en cuenta que no se conoce el día exacto del Viernes Santo de 1550, el tiempo planteado es aproximado. No obstante, el pequeño margen de error con el que se cuenta a la hora de establecer las cifras no modifica la idea principal, la elaboración de una gran cantidad de piezas en muy poco tiempo.

plata le pagará luego once reales que le dio en presencia del escribano e testigos y el resto entregándole la obra hecha cuando se las entregare», es decir, 24 reales por 144 piezas, teniendo en cuenta que 24 reales son 816 maravedíes<sup>31</sup>, se ha calculado que cada pieza de guadamecí tendría un valor de algo más de 5 maravedíes y medio; precio algo bajo si se compara con otros encargos que se estaban haciendo en esta misma época.

Estos datos son de gran interés para comprender este tipo de comercio y manufactura. Durante el siglo XVI ante la escasez de encargos, la mayoría de los pintores, salvo unos pocos que alcanzaron fama, se vieron obligados a realizar otras labores para sobrevivir. Una de ellas fue la decoración de guadamecís, en ocasiones contratados por los propios guadamecileros y otras trabajando en solitario, como es el caso que nos ocupa. Esta situación provocó que se realizaran trabajos casi industriales, donde la calidad artística quedaba ausente, pues primaba más el número de piezas que la calidad de las mismas, encargando una cantidad elevada de obras que debían ser realizadas en poco tiempo y por poco dinero. El precio de la obra dependía de la manufactura del propio maestro, y aunque todos cumplían con un mínimo de calidad y conocimiento de la técnica, el precio variaba dependiendo de los cualidades de la obra<sup>32</sup>.

Atendiendo a las características del contrato queda claro que Francisco de Oliver pertenecía a ese grupo mayoritario de pintores que debido a su situación económica se vio obligado a llevar a cabo trabajos de distinta índole.

Respecto a los rasgos de la obra, el contrato no es muy específico en cuanto a su hechura, pues sólo se concreta que de todas ellas se quiere la mitad con corona de espinas y la otra mitad sin ellas, debiendo ser elaboradas con *óleo de buen barniz*. Esta petición no es de extrañar puesto que las propias Ordenanzas de guadamecileros establecían que las obras en guadamecí debían ser elaboradas con óleo y no al temple:

«[...] que la pieza de plata tenga buen color e que vaya/ bien perfilada y si la pieza de plata pidieren pintada que vaya/ de buen carnjn e buenas colores finas e que vaya al azeyte/ e no al temple sy no fueran rosas de pinturas que no se puedan / hazer de azeyte e que vayan todas las dichas colores barnizadas [...]»<sup>33</sup>.

Una vez analizadas las distintas partes del contrato de obligación, se pasará a relacionar el mismo con una serie de piezas conservadas en las que se representa a Santa Verónica. Debido a la poca especificidad que de los rasgos de la obra se hace en el contrato es difícil establecer relación entre contrato y piezas conservadas. No obstante, partiendo de la idea de que el número de piezas encargadas por el cliente fue muy elevado, es muy posible que algunas de las obras que han llegado a nuestros días pudieron ser ejecutadas por la mano de Francisco de Oliver. Las dificultades que se encontraron a la hora de atribuir su autoría a dicho pintor son, por una parte, que las obras en guadamecí no eran firmadas por su ejecutor, y por otro lado, la ausencia de obras pictóricas atribuidas a Oliver con las que poder establecer comparaciones. Son pocos los datos que se poseen sobre dicho pintor, del que existen diversas noticias aludiendo a cartas de obligación para la enseñanza de aprendices y pequeños encargos para la mejora de obras ya elaboradas de alguna iglesia, tales como dar pintura a rejas o dorar imágenes<sup>34</sup>. Debido a la poca información que existe sobre las características estéticas del trabajo de Oliver, sólo puede analizarse las piezas conservadas donde se representa la figura de Santa Verónica y llevar a cabo un estudio comparativo entre ellas para poder confirmar si fueron ejecutadas por la misma mano.

Una de estas obras conservadas pertenece al Ayuntamiento de Córdoba (Lám. 3)<sup>35</sup>. Algunos de los inventarios elaborados en la década de los 90 especifican que esta obra es anónima pero que con seguridad salió de algún taller cordobés. Este primer dato hace pensar que si la obra salió de un taller local, muy probablemente lo hizo del taller de Oliver.

Este guadamecí presenta la iconografía de la Verónica de forma bastante sencilla, mostrando un semblante popular en la manufactura de la pieza. Se representa a la Santa de cuerpo entero ataviada con larga túnica y tocado, el cual cubre la totalidad de la cabeza dejando sólo visible parte del rostro. Fue ésta la representación más común que de Santa Verónica se hizo durante el XVI haciendo alusión a sus orígenes sirios<sup>36</sup>. La figura femenina, con la cabeza algo inclinada, mira directamente al espectador, mientras su cuerpo presenta un sinuoso escorzo. Sustenta con ambas manos la tela, decorada con un pequeña cenefa inferior, que muestra el Santo Rostro; iconografía que se hizo muy

<sup>31</sup> El *Diccionario de Historia de España. Tomo II F-M*, Madrid, 1979, recoge la equivalencia del maravedí especificando que un Real de Plata equivaldría a 34 maravedíes.

<sup>32</sup> URQUÍZAR HERRERA, A., *El Renacimiento en la periferia...*, pp. 113-122.

<sup>33</sup> AMCO, Ordenanzas de 1529.

<sup>34</sup> AHPCO, Protocolos notariales, Oficio. 12, tomo 15, fol. 547. Cfr.

DE LA TORRE Y DEL CERRO, J. *op. cit.*, p. 95.

<sup>35</sup> Don José Rodríguez de Mora entregó esta pieza al Ayuntamiento en el año 1956, «iconos de cuero con el Santo Rostro y una Beronica del Señor. D.M. 0,45 x 0,34. Declaración de objetos de cuero que hace entrega a este museo Don Juan Rodríguez Mora.» Archivos de la Unidad de Museos del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.

<sup>36</sup> REAU, L., *Iconografía del arte cristiano de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Tomo 2, Volumen 5. Barcelona, 1957, p. 317.



Lám. 3. Guadamecè de Santa Verónica con la Santa Faz, siglo XVI, 40 x 30 cm. Colección de cordobanes y guadameciles. Ayuntamiento de Córdoba.

común a partir del siglo XV cuando se asoció la leyenda de Santa Verónica a la Pasión de Cristo<sup>37</sup>. El Santo Rostro se representa de forma bastante esquemática: ojos almendrados, líneas sencillas en la elaboración de las cejas, la barba y el cabello, quedando totalmente ausente cualquier alusión al naturalismo, este tipo de representación muestra una fuerte conexión con los iconos bizantinos<sup>38</sup>. La obra se complementa con un interesante juego del ferreteado, mediante formas geométricas impresas con punzón que funciona de fondo, otorgando así cierta riqueza estética a la pieza. Este último recurso es lo que permite identificar esta obra como guadamecè pintado y no como pintura sobre cuero<sup>39</sup>.

Los colores al óleo se han conservado bastante bien, al igual que parte del dorado empleado para el fondo de la composición.

A partir de esta pieza se puede establecer un análisis comparativo con otros cuadros de guadamecè que representan el mismo tema iconográfico, obteniendo en este caso resultados satisfactorios que nos permiten pensar que la misma mano es la que ejecuta varias de estas obras. Éste es el caso de la pieza conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Lám. 4), donde se representa a Santa Verónica en la misma actitud que la anterior y con el mismo atuendo. Es cierto que se aprecian ciertas diferencias a las facciones de la Santa, sin embargo es en el



Lám. 4. Guadamecè. La Verónica, siglo XVI, 65 x 50 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas. (Catálogo del Museo Nacional de Artes Decorativas, <http://mnartesdecorativas.mcu.es>, Ministerio de Cultura, España).

<sup>37</sup> *Ibidem*. La leyenda narra que la Santa junto a un grupo de Santas Mujeres estaba presente cuando Cristo, con la Cruz a cuestas, iba por el camino del Calvario. Ante el rostro ensangrentado y sudado de Jesús Cristo, la mujer se sobrecogió y le secó con un velo sobre el cual los rasgos del Redentor quedaron milagrosamente impresos.

<sup>38</sup> La función del icono bizantino era hacer presente a la persona que representa, en este sentido la imagen de la Santa Faz o *Mandylion* –tal y como se le conocía en Bizancio desde el siglo VI - no era sólo la representación del Santo Rostro sino la imagen verdadera del mismo. S. Bulgakov define el icono en este sentido: «Según la creencia ortodoxa, el icono es un lugar de presencia de gracia, como una aparición de Cristo (y luego de la Virgen, de los santos...) para dirigirle oraciones». Cfr. CASTELLANO, J., *Pedagogía de la oración Cristiana*, 1993, Roma, p. 148. Es por ello por lo que la imagen del Santo Rostro a lo largo de la historia muestra siempre los mismos rasgos, ya que se trata de la representación de una imagen única y verdadera.

<sup>39</sup> El empleo de los ferretes, técnica específica del trabajo en guadamecè, permite catalogar esta pieza como guadamecè pintado, en lugar de pintura sobre cuero, puesto que la piel no funciona como mero lienzo sino que es trabajada. Consideramos que ésta es la diferencia esencial para diferenciar ambas manufacturas.



Rostro del Redentor donde se puede apreciar las fuertes similitudes. Curioso es el hecho de que en esta ocasión el Rostro de Cristo aparece sin la corona de espinas, algo que se especificó en el contrato, con lo que podría tratarse de los dos modelos que se acordaron en la carta de obligación entre Francisco de Oliver y Pedro Fernández.

Junto a estas dos piezas de guadamecí, al menos otras tres podrían atribuirse al mismo artesano, puesto que presentan rasgos muy similares siguiendo un esquema idéntico en la composición.

Dos de las obras se encuentran en Barcelona, una de ellas pertenece a la colección particular de Genis Abel<sup>40</sup>. Esta obra presenta rasgos en la manufactura muy similares a los que se veían en la pieza del Ayuntamiento de Córdoba, sobre todo lo que respecta a la representación de la Santa Faz con corona de espinas. El paño sigue el mismo esquema, con esa pequeña cenefa de decoración floral en la parte inferior. Por otro lado, el trabajo del ferreteado de nuevo es empleado para el fondo, utilizándose distintos punzones.

La otra pieza de guadamecí conservada en la ciudad condal, forma parte de la colección Colommer Mumny<sup>41</sup>, la cual guarda una gran similitud con las piezas anteriores, el atuendo de la Santa coincide de forma idéntica con la pieza de Córdoba y con la de la colección de Genis Abel, igualmente las similitudes están presentes en los Santos Rostros cuya característica principal es la sencillez de las líneas.

Finalmente, el último ejemplo se encuentra en el Museo del Palacio del Marqués de Viana de Córdoba. Se trata de un guadamecí pintado al óleo que presenta un fondo ferreteado. En esta ocasión, tanto la figura de la Verónica como la del Santo Rostro presentan una factura más descuidada y de peor calidad que el resto, pero mantiene ciertos rasgos semejantes a las anteriores. Por otro lado, en esta obra el dorado se emplea con mayor tesón y la composición queda completada con una frase que se desarrolla alrededor de las figuras: *ADORO TE MAESTRO REDEMTOR IHS XPO*, es la única que presenta una inscripción<sup>42</sup>.

Como se ha podido observar existen ciertas diferencias en las distintas piezas, pero las similitudes

adquieren tal fuerza que permiten pensar que la misma mano ejecutaría estas obras o al menos realizaría los trazos principales que sería completados por un ayudante. Atendiendo al elevado número de guadamecés que tuvo que decorar, es probable el maestro pintor contase con la ayuda de varios colaboradores, pues realizar un encargo tan opulento en solitario en menos de dos meses se hace casi imposible, aunque esté trabajando noche y día durante ese período de tiempo.

Éste no es el único contrato que poseemos de Francisco de Oliver; seis años después, el 28 de julio de 1556, hace frente a otro encargo similar en el que se obliga a realizar para Juan Francés «veinte y cinco docenas de rostros de Cristo, en cabritas doradas, por el precio de veinte ducados»<sup>43</sup>. En esta ocasión, el pintor se enfrentaría de nuevo a la manufactura de un elevadísimo número de obras, concretamente un total de 300 piezas, aunque se desconoce el tiempo que tuvo para su elaboración, es evidente que como se trata de un encargo bastante ambicioso. Esta vez fue mejor pagado, pues se dice que Juan Francés le daría un total de 20 ducados por las 25 docenas, lo que significa que cada pieza realizada sería pagada a 25 maravedíes<sup>44</sup>, aunque sigue siendo un precio bajo, al menos es más elevado que lo que cobró por las 288 Verónicas.

Estos contratos, a pesar de no ser importantes encargos para grandes personajes de la sociedad, son de un gran interés para poder entender no sólo el sistema de trabajo de estos pintores menos afamados, sino también el tipo de transacciones comerciales que se llevaban a cabo durante el siglo XVI, y la fuerte comercialización del guadamecí en la ciudad de Córdoba. Además este tipo de contrato aporta información sobre el gusto de la sociedad del momento, de esa parte de la población con recursos económicos inferiores que no podían permitirse el encargar una obra de guadamecí a su gusto, sino que la adquiriría en tiendas a través de mercaderes que las debieran vender a un precio mucho más asequible, prueba de ello es el bajo coste al que adquieren estas mercancías los propios comerciantes. Se trata de obras de escasa calidad a nivel artístico, pero de gran utilidad para un estudio sociológico, donde las costumbres y gustos de una población se muestran con claridad.

<sup>40</sup> AA.VV., *Cordovans i Guadamassils de la Col.lecció Ramon Genís i Bayes*, Barcelona, 2004, p. 27.

<sup>41</sup> Esta colección posee varios guadamecés con la representación de la Verónica, entre ellos se ha escogido la pieza 538; C/838 tal y como indica el número de inventario recogido en AA.VV., *L'Art en la Pell. Cordovans i Guadamassils de la Col.lecció Colomer Munmany*, Barcelona, 1992, p. 87.

<sup>42</sup> ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo ilustrado de la Exposición de guadamecés...*, Madrid, 1924, núm. 10 y FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecés*, Madrid, 1955, pp. 109-110.

<sup>43</sup> AHPCO, Protocolos notariales, Oficio 8, tomo 5, folio 188 vº y 189. Cfr. DE LA TORRE Y DEL CERRO, op. cit. p. 127.

<sup>44</sup> El *Diccionario de Historia de España. Tomo II F-M*, Madrid, 1979, recoge la equivalencia del maravedí especificando que un Ducado equivaldría a 375 maravedíes.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV., *Cordovans i Guadamassils de la Col.lecció Ramon Genís i Bayes*, Barcelona, 2004.
- AA.VV., *Diccionario de Historia de España. Tomo II F-M*, Madrid, 1979.
- AA.VV., *Guadamassils antics a Catalunya*. Exposición temporal, ed. Museu de l'Art de la Pell, Barcelona, 2001.
- AA.VV., *L'Art en la Pell. Cordovans i Guadamassils de la Col.lecció Colomer Munmany*, Barcelona, 1992.
- ALORS BERSABÉ, T., «La imagen mariana en los guadamecés» en *María signo de identidad de los pueblos cristianos. Religión, antropología, historia y arte*, Congreso Internacional, Gibraltar, 2010.
- ARANDA DONCEL, J., *Historia de Córdoba. La época Moderna (1517-1808)*, Córdoba, 1984.
- Archivos de la Unidad de Museos del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- Archivo Histórico Provincial de Córdoba.
- Archivo Municipal de Córdoba.
- CASTELLANO, J., *Pedagogía de la oración Cristiana*, 1993, Roma.
- Catálogo del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Ministerio de Cultura, España (<http://mnartesdecorativas.mcu.es>, Ministerio de Cultura, España).
- COROMNAS, J. y PASCULA, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Tomo III, Madrid, 1980.
- DAVILLIER, Ch., *Notes sur les cuirs de Cordou*, París, 1870. Traducción de CLAUDIO GIRBAL, E., *Notas sobre los cueros de Córdoba. Guadameciles de España, etc.*, Gerona, 1879.
- DE LA TORRE VASCONI, J., *El guadamecil*, Córdoba, 1952.
- DE LA TORRE Y DEL CERRO, J., *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, 1988.
- FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecés*, Madrid, 1955.
- FORTEA PÉREZ, J. I., *Córdoba en el siglo XVI: Las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, 1891.
- GARZONI BAGNACAVALLLO, T., *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venecia, 1605.
- GÓNGORA, L., *Romances*, ed. Cátedra, Madrid, 2000.
- LARRAYA, T., *Cueros artísticos (corioplastia): historia y técnicas*, Barcelona, 1956.
- MORALES, A., *Las Antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1575.
- OCAÑA RIEGO, A. M., *El cuero artístico cordobés*, Córdoba, 2003.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ MORALES, R., «Guadamecés», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 9, nº 101, Madrid, 1901.
- \_\_\_\_\_, «Guadamecés», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 9, nº 102-104, Madrid, 1901.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano de los santos. De la P a la Z. repertorios*. Tomo 2, Volumen 5, Barcelona, 1957.
- ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo ilustrado de la Exposición de guadamecés celebrada por Excmo. Ayuntamiento de Córdoba en la Feria de Nuestra Señora de la Salud*, Madrid, 1924.
- URQUÍZAR HERRERA, A., *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001.
- \_\_\_\_\_, «Pintura y guadamecés en la Córdoba del siglo XVI», CORDOBA DE LA LLAVE, R., *Mil años de trabajo del cuero*, Córdoba, 2003.