

# Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo del monasterio de San Agustín

Josefa Leva Cuevas

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

En este artículo tratamos de mostrar la vida cotidiana del trabajo de los pintores cordobeses en el período considerado, es decir, el mundo laboral en que se desenvuelven así como sus aspectos socioeconómicos y áreas de residencia. Oficio peculiar que servía no sólo para adorno de edificios religiosos, públicos y privados, sino también como adoctrinamiento ideológico. Durante este período mantuvieron la consideración de artesanos y como tal se muestran los contratos de aprendizaje y de trabajo, los talleres, las Ordenanzas Municipales que regulaban su oficio, la pertenencia al gremio, las dificultades de la mujer para acceder al mundo laboral pictórico, etc. Se incluye también una aportación a la autoría del primer Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Agustín de Córdoba.

## Palabras clave:

Pintor, gremio, ordenanzas, artesano, contrato, imagen, retablo.

## The socioeconomic situation of cordoban painters (1460-1550); contributions to the study of the st. augustine monastery altarpiece.

## Abstract:

This article will attempt to show the daily work routine of Cordoban painters of the day, that is, the labour environment they moved in, as well as the socioeconomic and accommodation aspects of their lives. Theirs was a very particular trade which served not only for the decoration of religious, public and private buildings, but also as ideological indoctrination. During this period they were considered as craftsmen, and as such we show their work and apprenticeship contracts, workshops, the municipal bylaws which regulated their trade, membership of the guilds, the difficulties women encountered in gaining access to the artists' labour environment, etc. We also include a contribution towards establishing the identity of the artist responsible for the first Main Altarpiece of the monastic church of St. Augustine in Córdoba.

## Keywords:

Painter, guild, bylaws, craftsman, contract, image, altarpiece.

Si quer adentrarnos en un análisis artístico, que no nos compete y que ha sido expuesto por Antonio Urquizar Herrera en su obra *El Renacimiento en la periferia. La resección de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés*, ni en el desarrollo técnico de este arte u oficio, como recoge Ricardo Córdoba de la Llave en el capítulo dedicado a la construcción, alfarería y pintura de su libro *La industria medieval de Córdoba*, si nos interesa el mundo laboral en que se desenvuelven los pintores, sus aspectos socioeconómicos, sus áreas de residencia, en definitiva, la vida cotidiana del trabajo. A tener en cuenta que se trata de un oficio muy peculiar, ya que servía para enaltecer edificios religiosos, públicos y privados y transmitir una ideología, la propia del momento como era la del adoctrinamiento religioso y la ostentación de los poderosos, pero también la propiamente decorativa y de placer para los observadores, pues todas las sociedades cuentan con este depósito

espiritual como es el arte y la literatura y éstas forman parte inseparable de su historia.

El arte ha tenido diversas funciones en los distintos periodos históricos. Desde servir para propiciar una buena caza (arte parietal paleolítico) y contribuir a la divinización y exaltación del soberano (Egipto, Asiria, Roma, absolutismo de la Edad Moderna, etc.), hasta enseñar una doctrina al pueblo, como el cristianismo (arte paleocristiano o románico). Podemos decir que hasta el siglo XIX, el arte respondía a exigencias colectivas, en ocasiones centradas en un individuo o clase dominante, como valor de uso para el señor o para el pueblo, reflejando en mayor o menor grado la realidad objetiva circundante, inteligible por el pueblo en general. Con posterioridad a dicho siglo el arte adquiere valor de cambio, es una inversión como una mercancía más y el artista, aunque intente individualizar su obra, se ve comprometido a entrar en el sistema del arte como negocio, si quiere ser conocido y comprendido por la comunidad.

En cuanto al pintor medieval, objeto de nuestro análisis como indicamos anteriormente, queda expresada su situación en *Las Partidas* de Alfonso X, donde indica: «eso mesmo decimos que serie si alguno debuxase, o entallase, para si en piedra, o en madero ageno; ca si lo ficiese por mandato de aquel cuya era la madera, el señorio de lo que fuese asi pintado, o entallado, seria de aquel que lo mandara facer; pero debel dar su prescio, por el trabajo que llevo en pintarlo...»<sup>1</sup>. En un principio la labor pictórica y la escultórica eran comunes a un solo artífice y así queda reflejado en la anterior Ley. Será más adelante, ya avanzado el siglo XIV, cuando se tendió más a la especialización. Además debemos agregar que en este período los pintores eran considerados artesanos y ellos se tuvieron como tales. Así lo expresa, para una época posterior como el Siglo de Oro, García Cárcel: «los pintores, agrupados en gremios, con talleres de empresa artesanal y familiar, con una organización aún medieval y una posición pecuniaria mediocre, tenían que vérselas con unos clientes o mandatarios que no les concedían una consideración social semejante a la que ya tenía el artista en Italia o Francia»<sup>2</sup>. En este párrafo queda expresada la situación laboral y socioeconómica de los pintores de esa época, pero que no es más que una continuación de la consideración que tenían en la Edad Media.

Durante el siglo XIII fueron asentándose en las ciudades una serie de pintores, escultores, orfebres, etc., reunidos gremialmente, aunque a veces no les fue posible abandonar la itinerancia, desde aquellos de menor impronta, que tuvieron que buscar trabajo allí donde lo hallaban<sup>3</sup>, hasta el más gran exponente como fue Giotto en la Italia del siglo XIV, que tuvo que hacer un periplo por Florencia, Asís, Padua, Roma, Rímíni, Rávena, Nápoles, etc.

Los pintores medievales tenían su clientela en la Iglesia, entre las parroquias, los monasterios de las distintas órdenes religiosas, las ermitas, los hospitales, en la nobleza dirigida tanto a sus capillas funerarias como a su entorno doméstico, con pinturas murales, en techos, puertas, zócalos, etc., inclusive en el ajuar doméstico que participaba del matiz pictórico, en tejidos, muebles, vajillas, tapices, guadameciles, pintura de imágenes, decoración de libros, etc., aunque por regla general la Iglesia era la que encargaba más pintura.

En este período la imagen tiene una importancia fundamental como sistema de comunicación con la finalidad de transmitir al que la percibía un adoctrinamiento, ya que la información que se tenía venía dada desde los púlpitos y de las imágenes representadas en las iglesias, cuando la lectura era privilegio de unos pocos, siendo de este modo

una de las formas de llegar a la gran masa del pueblo. Se utilizan historias bíblicas, el sufrimiento de Cristo o de su Madre en la Pasión, es decir, el nuevo testamento proporciona el material principal, con un lenguaje emocionalmente expresivo para llegar a la parte más sensible del ser humano y con una meditación pesimista, es el momento en que surgen los flagelantes y sus cofradías, pero también es el momento de la representación de la danza de la muerte, no sólo como una exposición de lo putrefacto sino como una conmoción para las gentes de todas las clases sociales a fin de influenciarlas sobre la vanidad de los bienes terrenos e intentando imbuir la igualdad de todos ante la muerte. Era, en definitiva, una forma de consuelo para aquellos no privilegiados que veían que su vida se consumía en el duro trabajo, sin conseguir nada más que la miseria. De esta manera se calmaban los deseos de revelarse contra la situación imperante, aunque no siempre se consiguiera, no obstante sirvió para retener a los más pusilánimes e influenciados por la religión y sus castigos.

Los gremios y cofradías de los distintos oficios fueron fundados bajo la advocación de santos patronos que determinaron el encargo de retablos esculpidos y pintados relatando su vida y sus martirios que las leyendas transmiten, siendo importante fuente de trabajo para los pintores.

Otros temas que se utilizaron fueron la alegoría de vicios y virtudes enfrentados, la recurrencia a la fábula o el apólogo con fines moralizadores conformando otras tantas presencias didácticas en las pinturas del momento. La pintura, en definitiva, es uno de los medios empleados para promover la fe junto con la literatura hagiográfica y la predicación, que a partir del siglo XIII es asumida principalmente por las órdenes mendicantes, y con ellas se controlan las conciencias. Tampoco hay que olvidar que los monarcas se sirven de los hombres de iglesia para difundir con su ayuda la ideología que desean imponer para el control social<sup>4</sup>.

Por consiguiente hemos de valorar de capital importancia las pinturas y sus autores dentro de este contexto, de esos hombres que se consideran artesanos, que trabajan para aquellos ciudadanos que demandan sus servicios, que regulan su oficio con unas ordenanzas como *los demás gremios artesanos, que su vida laboral y cotidiana no difiere mucho de la de otros artesanos de la ciudad, que quizás no siempre tuvieron conciencia de su gran labor en el mundo de las mentalidades, salvo excepciones como la de aquellos más destacados que trabajaron para los monarcas, alta nobleza y jerarquía eclesiástica, y que tampoco alcanzaron, en su mayoría, un*

<sup>1</sup> Partida III, Ley XXXVII, Título XXVIII.

<sup>2</sup> GARCÍA CÁRCCEL, R., *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, 1989, p. 116.

<sup>3</sup> Un ejemplo local en Córdoba lo tenemos en el pintor Pedro Fernández, hijo de Pedro de Valladolid, estante en Córdoba en 1493, donde se le encarga pintar dos pendones para el monasterio de San Francisco. Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Protocolos Notariales (en adelante AHPCO, PN), 13669 P (Escribanía 18), fol. 214r, 1493-08-28.

<sup>4</sup> Esta situación la expone perfectamente Denis Menjot en la introducción de su obra *Dominar y controlar en Castilla en la Edad Media*, Málaga, 2003, p. 13.

estatus social y económico elevado como se puede observar por medio de la documentación notarial del Archivo Histórico Provincial de Córdoba y para ello baste un inventario de Pedro de Valencia, pintor residente en la collación de San Pedro, que intervino en la autorización para la redacción de las Ordenanzas Municipales de 1493 llevada a cabo por los pintores Andrés Martínez y Pedro Fernández cuyos bienes son escasos<sup>5</sup>. Casos excepcionales los constituían pintores como Alejo Fernández, que compra una casa en la collación de Santo Domingo por valor de 80.000 mrs.<sup>6</sup>, aunque también los hubo con cierta fama como el pintor Pedro Romana y, no obstante, estuvo en la cárcel preso por deudas<sup>7</sup>. Otros invirtieron en otro tipo de negocios ajenos a la pintura como la renta de las alcábalas complementando así el beneficio económico obtenido por el ejercicio de su oficio. Es el caso del pintor Martín Alfonso, hijo de Alfonso Díaz y vecino de la collación de San Pedro<sup>8</sup>. Esto da idea de la situación económica de este grupo artesanal en el que algunos lograron una elevada posición, pero otros muchos no lo consiguieron, pudiendo ser debido en alguna medida al elevado número de pintores que existían en Córdoba y que nos pone de relieve el análisis llevado a cabo en el Archivo de Protocolos Notariales de esta ciudad que nos refleja el porcentaje alcanzado por estos profesionales respecto a la rama artística del sector secundario y que es del orden del 15%, siendo la tercera profesión por el número de trabajadores de dicha rama tras la de dorador y platero, a lo que agregamos los datos obtenidos del Padrón de 1509 en

el que ocupan la primera posición con el 32% ya que de los 34 profesionales, 11 son pintores<sup>9</sup>. En ambos casos la collación de San Pedro se alza con el mayor número de residentes de este oficio correspondiéndole aproximadamente la mitad de los pintores de Córdoba, por consiguiente en la demanda de sus trabajos va a incidir decisivamente la calidad y su coste.

Además hay que reseñar que no todos ellos se dedicaron por igual al mismo campo pictórico como lo indican las Ordenanzas Municipales de pintores de Córdoba del año 1493 en las que se indican los distintos ámbitos a los que se dedicaban: construcción (sobre paredes, techumbres, alizares, elementos de alicatado de barro, etc.), industria textil (elementos decorativos del ajuar doméstico como cercas de cama, cielos, corredores, cortinajes, tapetes, tapices, etc. o aplicaciones personales como ropas, sargas, etc., siendo llamados estos últimos «maestros de sargas»), retablos, cuadros e imaginiería en general, arte de lo morisco que se realiza sobre madera de techumbres de iglesias y otros lugares y cuero, entre los que se encuentran los que trabajan en los guadameciles llamados «pintores de lo brocado de guadameciles»<sup>10</sup>. El arte de lo morisco desapareció en las posteriores Ordenanzas del año 1543<sup>11</sup>, quedando los ámbitos de pintura clasificados en imaginiería, sarguería, dorado y estofado de las esculturas y la pintura a lo romano realizada sobre paredes al fresco y al óleo.

Esta misma diversidad y el hecho de que el costo de los productos artísticos no fuera excesivamente elevado<sup>12</sup>

<sup>5</sup> AHPCO, PN, 12866 P (Escribanía 21), fol. 416v, 1523-09-29. Aldonza Sánchez, viuda del pintor Pedro de Valencia, hace inventario de los bienes de su marido ante el escribano público Juan de Azuaga y los testigos Francisco Aragonés, sedero, y Juan Méndez, pintor, vecinos de Córdoba, y que son: un colchón viejo de lana, dos sábanas viejas de estopa de dos piernas cada una, una almohada vieja labrada de negro de lienzo naval, una manta vieja de borra, un poyal viejo, un bancale de madera, un arca pintada, dos mesas, una silla, tres bancos y un zarzo, dos tinajuelas pequeñas, dos bancos del oficio de pintar, dos lozas para moler, una caldereta vieja pequeña, una sarga vieja de antecama, una sartén y dos sargas viejas pintadas. Podemos observar que se trata de bienes muebles, escasos y en uso como nos indica el término «viejo» y de los elementos de trabajo sólo se alude a «dos bancos del oficio de pintar» y puede que las dos lozas para moler fuesen empleadas para la trituración de los minerales utilizados en la pintura como el bermellón o cinabrio para los tonos rojos intensos o para macerar tallos y hojas como los del añil en agua, sin aludir a ningún otro material empleado en el oficio como pinceles, pinturas, libros o dibujos.

Además contamos con otro documento notarial del mismo pintor como es la dote que da a su hija Isabel Gómez al casarse con el sedero Juan de Córdoba, vecino de la collación de Santa Marina, consistente en 20.000 mrs. en ajuar, ropas, joyas, preseas y atavíos de casa y 6.000 mrs. en dineros, dando el novio 4.000 mrs. en arras. AHPCO, PN, 13672 P (Escribanía 18), fol. 530r-530v, 1500-09-17. Esta dote está situada en el nivel de un artesano con una economía baja, puesto que conformaría un grupo intermedio de dotes entre los 20.000 y los 50.000 mrs. a lo que se agrega que no aporta bienes inmuebles. Quizás lo más habitual fueran casos como éste ya que no todos alcanzarían categoría y calidad suficiente como para obtener altos precios por sus trabajos, ni la demanda necesaria que les permitiese vivir holgadamente.

<sup>6</sup> AHPCO, PN, 14119 P (Escribanía 14), cuad. 12, fol. 13-15, 1504-05-18. Dichas casas eran propiedad de don Pedro Ruiz de Aguayo, hijo del veinticuatro don Pedro Aguayo. Vemos el nivel económico del pintor al poder adquirir una vivienda de tan alto precio.

<sup>7</sup> AHPCO, PN, 1-05, fol. 16v, 1528-01-15. El pintor Pedro Anzures, vecino de esta ciudad, pagó los 3.200 mrs. que debía su cuñado Pedro Romana a los recaudadores Juan de Valladolid y Francisco Jiménez de Plasencia, para que saliera de la cárcel. En el documento AHPCO, PN, 1-04, fol. 924, 1526-12-07, se indica cómo también fue su fiador al pagar otra deuda por la renta del cortijo de Peraltila debida a don Luis Bañuelos por el importe de 4.811 mrs. del precio de 31 fanegas de cebada y 16 de trigo.

<sup>8</sup> AHPCO, PN, 13667 P (Escribanía 18), fol. 4r-4v, 1489-01-05. El pintor Martín Alfonso arrienda la renta de la alcábalá de los espárragos y las regateras de la plaza de la Corredera de Martín de Molina, arrendador de la renta de la alcábalá de la fruta de esta ciudad del año 1489, debiendo pagarle 18.000 mrs.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Córdoba (AMCO), Caja 1085, R. 203. De este padrón sólo se conservan las collaciones de la Magdalena, San Nicolás de la Villa, San Andrés, San Pedro, San Nicolás de la Axerquia y San Miguel. La transcripción del mismo ha sido realizada por J. Leva Cuevas y publicada en *Ámbitos*, n.º 5-6 (2001), pp. 109-127.

<sup>10</sup> De esta forma se hace referencia a los pintores de guadameciles en el documento notarial AHPCO, PN, 14130 P (Escribanía 14), cuad. 6, fol. 25v-26r, 1492-06-16.

<sup>11</sup> La referencia a las Ordenanzas de 1493 y 1543 se encuentra en el artículo «Ordenanzas de pintores» de RAMÍREZ DE ARELLANO, R., localizado en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. XIX (1915), pp. 29-46. Las de 1493 en AMCO, sección 13, subsección 13.04, libro 1905 (recopilación hecha en 1716), fol. 82r-85v. Las de 1543, en AMCO, caja 877, pintores, documento 1.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, A. I., *Ricos y pobres. Propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI*, Sevilla, 1995, p. 127. Este autor ha estudiado la propiedad en el siglo XVI y en su registro de inventarios ha encontrado más de 100 lienzos, cuyo valor medio es tan sólo de 400 mrs., no superando el cuadro más caro la cifra de 2.500 y que según él podría ser el precio de una buena capa en aquella época. Esta situación de precios era similar a la que debió existir en Córdoba dada su proximidad y relaciones comerciales.

pudo llevar a situaciones socioeconómicas diferentes como queda ilustrado con los ejemplos que indicamos a continuación extraídos del análisis de los documentos de protocolos. Así el pintor Luis Fernández, vecino de la collación de San Andrés, recibe por casamiento una dote que está por encima del nivel medio y que pudo estar en relación con su propia situación económica<sup>13</sup>. Otros se interesaban por adquirir en propiedad o en arrendamiento pequeños terrenos para cultivo trabajados a nivel familiar como complemento económico integrándose de este modo en la red artesanal de la ciudad<sup>14</sup>. Incluso hay pintores que adquieren los ingresos necesarios por otros medios, aunque temporalmente, como era el ir a servir a la guerra por otro individuo que pagaba por ser sustituido en esta obligación, situación que era muy frecuente en la sociedad de esta época<sup>15</sup>. A veces hay pintores que se ven obligados a poner a servir a sus hijas, generalmente para conseguir la dote necesaria en el momento de su casamiento por sus dificultades económicas con lo que además conseguían ahorrar el gasto que suponía su mantenimiento durante el tiempo que duraba el servicio. Esta situación era utilizada con mucha frecuencia por familias que no poseían bienes para dotar a sus hijas<sup>16</sup>. Algunos de ellos se encuentran con la necesidad de desarrollar otro oficio para así tener mejores salidas a la hora de lograr un trabajo continuo al poder ejercer cualquiera de las dos, lo que es un claro indicativo de su

situación económica<sup>17</sup>, ratificada con el hecho de que la mayoría tenían que residir en casas arrendadas, 44 de los 50 encontrados en la documentación, incluso no siempre de casas completas<sup>18</sup>.

Si la situación económica del pintor lo permitía adquiría casa en propiedad. Este es el caso de pintores como Alejo Fernández, que residiendo en la collación de Santa María, compra unas casas, como se indicó anteriormente, en la de Santo Domingo en el año 1504 por valor de 80.000 mrs.<sup>19</sup> Otro de los pintores que compra la vivienda para su residencia es Juan Alfonso de Ávila en la collación de San Pedro, pero lo hace, como él mismo indica «con dineros suyos y de su esposa Ana Ruiz, ganados con las industrias y trabajos de ambos». Este era un hecho poco frecuente, puesto que, aunque las compras y ventas de inmuebles se hacen por el matrimonio, no suele indicarse que se efectúan con el dinero conseguido con el trabajo de ambos cónyuges. Es más, parece entenderse que existía una separación de los bienes que obtenían con su actividad laboral. Es la valoración del trabajo de la mujer y de su aportación económica en un tiempo en que esto no sucedía. Demuestra una mentalidad diferente por parte de ambos<sup>20</sup>. Hay pintores que al comprar la vivienda buscan los lugares en los que su actividad artesanal pueda producirles mayores beneficios económicos. Así encontramos casos en que las compras se realizan en collaciones eminentemente comerciales como

<sup>13</sup> AHPCO, PN, 13666 P (Escribanía 18), fol. 514r, 1486-08-16. Luis Fernández, pintor, hijo del también pintor Daniel Rodríguez y vecino de la collación de San Andrés, recibe en dote por casamiento con Ana de Esquivel, 70.000 mrs. en ajuar y dineros. No se especifica la profesión del padre de la esposa lo que hubiera sido interesante para completar el análisis. La esposa, a su vez, en la misma fecha del documento anterior, lleva a cabo otro, el AHPCO, PN, 13666 P (Escribanía 18), fol. 513v-514r, en el que da su poder a Juan del Moral, vecino de Toledo para que pueda recuperar de Diego de la Cárcel un brial (vestido de tela rica que llevaban las mujeres) blanco de cordellate de Flandes con barras leonadas de terciopelo y con manguiños negros de terciopelo, dos sargas de lana amarilla pintadas y una sábana de lienzo delgado con cintas verdes y que le diera 1.000 mrs. que le había prestado y de Martín Alonso, vecino de Toledo recupere un mantillo de Contray marqués con ceby (tejido de seda) y le pague 20 reales de plata, de Juan Hurtado, mercader de Toledo, recupere un brial verde de paño de Cuenca guarnecido con terciopelo negro y le pague 236 mrs. y por último, de otro vecino de Toledo llamado Villamayor, recupere un sello de oro de dos doblas de peso pagándole lo diez reales que le prestó. La calidad de la ropa empeñada por la esposa así como el montante para recuperarlas, y que posiblemente fuera facilitado por el marido, pueden dar una idea del elevado nivel económico de ambos.

<sup>14</sup> Entre los diferentes documentos encontrados con situaciones como la indicada, señalamos el siguiente: AHPCO, PN, 14136 P (Escribanía 14), cuad. 10, fol. 9v-10r, 1497-03-02 en el que Miguel Ruiz, ollerero y vecino de la collación de Santiago, arrienda a Francisco de Villegas, pintor de la collación de San Nicolás de la Axerquía, unas casas con viñas y huerta, cerca de la puenteilla de la Fuensanta, durante dos años por una renta anual de 3.000 mrs.

<sup>15</sup> AHPCO, PN, 13654 P (Escribanía 18), fol. 109v, 1501-03-04. En este caso, Francisco Fernández, pintor e hijo del pintor Andrés Martínez, va a servir a la guerra como balletero por Fernando Ruiz, trapero, cobrando 29 mrs. diarios. Aceptar un pago tan bajo por un servicio en el que ponía en peligro su vida, nos indica la situación de necesidad económica en que se encontraba, cuando el pago recibido al sustituir a un caballero de premia oscilaba entre 50 y 120 mrs.

<sup>16</sup> AHPCO, PN, 14115 P (Escribanía 14), cuad. 12, fol. 154r-154v, 1476-10-28. El pintor Juan de Córdoba, hijo de Cristóbal Ruiz y vecino de la collación de San Pedro, pone a servir a su hija María, de seis años de edad, con Leonor López, viuda de Antón Rodríguez de Pajares, vecina de la collación de San Miguel, durante 12 años, pagándole 5.000 mrs. en ajuar, ropas, joyas y preseas de casa.

<sup>17</sup> AHPCO, PN, 13672 P (Escribanía 18), fol. 852, 1500-07-11. En este documento Elena Fernández, viuda de Fernando García, pintor, vecina de San Nicolás de la Axerquía, pone como aprendiz a su hijo de 17 años Fernando, con Pedro de Azuaga, zapatero, para que le enseñe su oficio. Este es un caso en el que la madre a la vista de las escasas posibilidades que ofrecía el oficio de pintor a su hijo, quiso que aprendiera otra profesión, bien con la finalidad de que aunara las dos o por las mejores perspectivas que a su juicio le ofrecía la de zapatero. Así pues las circunstancias familiares rompen a veces la transmisión del oficio de padre a hijo.

<sup>18</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, 1988, p. 74, doc. n.º 281. Documento de fecha 1538-04-11. En este documento el pintor Alonso de Soto alquila parte de una casa en la collación de Santiago, con derecho a tener tienda de pintor en la puerta de la calle. Este es un caso que no sería único en la ciudad, ya que los pintores preferían exponer sus pinturas a la vista de los viandantes y así mostrar su trabajo y darse a conocer, lo que no quiere decir que no pudieran tener otro tipo de talleres más amplios donde los más afamados tendrían ayudantes y aprendices.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 35, doc. 116, 1504-05-18. Por el documento n.º 261 de las pp. 69-70 de la misma obra, fechado el 16 de septiembre de 1536, sabemos que dichas casas fueron vendidas por Alejo Fernández a Pedro Fernández Romana, hijo de otro pintor de renombre, Pedro Romana. En 1536, con Pedro Fernández fallecido, su familia pagó por dichas casas 56.626 mrs. a Sebastián de Alejos, hijo del propietario anterior, puesto que el precio primitivo había sido anulado por sentencia judicial. Este caso muestra cómo la venta de las casas tenía su propia problemática, quizás derivada de haberle fijado un precio de venta excesivo.

<sup>20</sup> *Ibid.*, doc. n.º 17, p. 12, 1475-11-15.

son San Andrés y San Pedro<sup>21</sup>. En otro caso, el pintor Pedro Fernández, hijo de Yuste López, vecino de la collación de Santa María, compra unas casas en la calle de las Beatas en San Lorenzo a Marco Napolitano por valor de 3.000 mrs., para lo que se vio obligado a vender dos moldes de cobre por el mismo precio, dejando entrever cierta precariedad en su situación económica<sup>22</sup>.

Como puede verse existe gran diferencia entre los precios de las casas, cosa que está en relación con el tamaño de las mismas y con la collación en que se ubican, pues en collaciones como Santo Domingo en que los residentes poseen un elevado nivel económico y social, son más abundantes las casas grandes y acomodadas y por contra en otras como San Lorenzo, barrio más popular y de clase trabajadora, son más frecuentes las viviendas pequeñas y modestas.

La compra de casas realizada por el pintor Pedro Fernández indicada anteriormente en la collación de San Lorenzo, llevó a éste a vender unos moldes con los que podía realizar una serie de relieves escultóricos para su clientela que suponían una forma estandarizada y repetitiva de la iconografía en pequeños retablos al servicio de las devociones privadas que desean tener en sus recintos familiares. El comprador de los moldes en cuestión debió de ser un comerciante de arte y no sólo por esta compra sino que pudo haberlo hecho en otras ocasiones, incluso de obras ya realizadas que podía acompañar con otros tipos de mercancías, como se ha podido comprobar a través de la correlación entre la irradiación del arte de los Países Bajos y la de la industria de los paños, utilizando las mismas vías comerciales o rutas entre ellos y las existentes en España, para introducir paños flamencos y sacar la lana de Castilla, canalizada en gran parte por Burgos, convirtiéndose el comercio del arte en una expansión bien organizada de mutuas influencias y traspaso de obras<sup>23</sup>. En las ferias, donde se efectuaban las operaciones comerciales, se podían vender y comprar las obras artísticas y los aditamentos de las mismas, como los moldes, que podían hacer más rápida la

producción y a menor precio, lo que hacía muy interesante la adquisición de éstos. Uno de los lugares más importantes para dichas transacciones fue la feria de Medina del Campo, cita de comerciantes, no sólo de España, sino foráneos como genoveses y los procedentes de los Países Bajos.

En este contexto, el comprador de los moldes citados, Marco Napolitano, de procedencia italiana estaba relacionado con el mundo de la pintura y de los pintores efectuando una serie de operaciones con algunos de ellos como Pedro Rodríguez, Pedro Ruiz, el mencionado Pedro Fernández, etc. como ventas y arrendamientos de casas y finiquitos. Esta relación se acentúa con su matrimonio con Juana Rodríguez, hija del pintor Alonso Rodríguez. De esta forma pudo actuar como intermediario en la venta de sus obras y mantener contactos con comerciantes de su misma procedencia<sup>24</sup>.

En esta época era muy frecuente que la profesión del padre pasara a los hijos, caso que puede aplicarse a la de pintor, ya que ocurre en un alto porcentaje (22%), debido por una parte a la mentalidad tradicional de la época por la que el trabajador no debe salir del orden estamental de los productores y por otra el ambiente familiar, que podía propiciar el aprendizaje del trabajo que efectuaba el padre<sup>25</sup>, tanto más frecuente este hecho cuando se sabe que los miembros familiares ayudaban al padre en su quehacer laboral. A todo ello se unía el fácil acceso a la maestría para los hijos de los agremiados con menor costo en el pago de los derechos de examen y mayor facilidad para pasarlo obteniendo de esta manera el título de maestro y así la posibilidad de poner tienda en la ciudad. A ello podemos unir lo que nos dice Moreno Mendoza: «El trabajo de mancomún, las compañías laborales, los frecuentes procesos de subarrendos de obras y encargos, constituían el mejor caldo de cultivo para propiciar un mercado dominado por clanes familiares e intereses entrecruzados»<sup>26</sup>. Por tanto era evidente la cuestión económica en la transmisión del oficio familiar ya que con la cooperación se podía dar salida a más trabajo a fin de conseguir lo que no se obtenía por la

<sup>21</sup> *Ibid.*, doc. n.º 178, p. 50, 1527-01-11 y n.º 237, p. 64, 1533-10-15. En el primer documento el pintor Pedro Pérez compra unas casas en la collación de San Pedro por valor de 15.000 mrs. a Catalina Ortiz de Valdelomar. En el segundo, el pintor Diego Pérez compra unas casas en la calle de Villafranquilla de la collación de San Andrés por un importe de 9.000 mrs. a la esposa de un cordonero.

<sup>22</sup> Realmente lo que se realiza en este caso es un cambio de las casas por los moldes como se evidencia al analizar los documentos AHPCO, PN, 14122 P (escribanía 14), cuad. 6, fol. 10, 1484-01-12 y AHPCO, PN, 14122 P (escribanía 14), cuad. 6, fol. 10v, 1484-01-12, emitidos el mismo día, realizándose la compra de las casas en el primer documento y la venta de los moldes en el segundo, realizada al mismo individuo que le vendió las casas, Marco Napolitano. En uno de los moldes figuraba la nómina del deán de Córdoba y los cuatro evangelistas con la imagen de San Gregorio en medio y en el otro el capellán Beda con cuatro imágenes pequeñas y en medio la de Nuestra Señora Santa María.

<sup>23</sup> GÓMEZ BÁRCENAS, M. J. Así lo expresa dicha autora en su artículo «Retablos flamencos en España» en *Cuadernos de Arte Español*, n.º. 47, pp. 8 y 11. Dicha autora nos indica que se repiten los esquemas en las obras de este tipo o incluso son reinterpretados con pequeños cambios, manteniéndose en la producción durante un largo tiempo reduciéndose de esta manera el coste de las obras y, aunque estas indicaciones las hace en referencia a los talleres flamencos, sin duda la situación que nos detalla el documento analizado pone en evidencia que debió suceder igualmente en España y más concretamente en Córdoba.

<sup>24</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Ob. cit.*, p. 15, doc. 30, 1483-12-10, pp. 15-16, doc. 31, 1484-01-12 y p. 16, doc. 34, 1484-02-27. La relación comercial de Marco Napolitano con el mundo de la pintura queda evidenciada en los documentos anteriores. En el primero arrendó al pintor Pedro Rodríguez, hijo de Gonzalo García y a su esposa Catalina Ruiz, unas casas en la collación de San Lorenzo por una renta anual de 300 mrs. y por un periodo de dos vidas (se usaba esta expresión para indicar que la duración debía ser durante toda la vida del pintor y la de la persona que designase en su testamento, normalmente un hijo o hija). En el segundo, otorga finiquito de varias deudas a favor del pintor Pedro Ruiz, hijo de Gonzalo García, de Santa Marina y en el último otorga carta de dote y arras a favor de su esposa Juana Rodríguez, hija de Alonso Rodríguez, pintor fallecido. En este documento viene el nombre completo de Marco Napolitano que era Marcos Martínez de Nápoles.

<sup>25</sup> FOSSIER, R., *El trabajo en la Edad Media*, Barcelona, 2002, p. 71. Este autor lo confirma cuando dice: «Tenemos la sensación de que en materia de aprehensión de una técnica, las primeras etapas son franqueadas en familia o en el taller».

<sup>26</sup> MORENO MENDOZA, A., «La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: gremio, precios y mercado», *Archivo Hispalense*, (2002), p. 163.

de otros profesionales para sus productos, bien fueran familiares, amigos o conocidos, con lo que podían extenderlos por otras partes de la ciudad, dándolos a conocer a mayor cantidad de público<sup>34</sup>.

No podemos obviar aludir al papel de la mujer en este tema, aunque su presencia en la documentación sea escasa y por ello precisamente más nos interesa. Córdoba de la Llave expone que se desconoce cómo una mujer accedía al gremio, cómo se convertía en maestra y agregaba aún más al decir que «... ni siquiera sabemos si existían maestras —entendiendo estas como una artesana examinada por los veedores de un oficio y con licencia para usar del mismo y poner tienda— en Córdoba a fines del siglo XV» y, más tarde refiere que «no aparecen cartas de exámenes de mujeres ...»<sup>35</sup>. Por otra parte, Cristina Segura dice que «en líneas generales las mujeres no están autorizadas a pertenecer a cofradías y gremios, aunque hay excepciones en algunas cofradías donde se aceptan a las mujeres. En la mayoría de éstas se admite únicamente a las mujeres de los cofrades y a sus viudas»<sup>36</sup>. Según su exposición, dicha circunstancia derivaba del hecho de posibles transgresiones a la moral en las celebraciones, condicionando su aceptación al comportamiento que mantuvieran. Las ordenanzas gremiales no contemplaban la posibilidad de que una mujer desempeñara un oficio, sólo atendían a los aspectos benéficos, como a la situación derivada de la viudedad, donde la mujer podía continuar con la tienda del marido o bien se prefería que el hijo lo hiciera si tenía la edad adecuada. No obstante, y ya a comienzos del siglo XVI, nos encontramos con algunas excepciones referidas al ámbito de la pintura como en el estudio realizado por Martínez Meléndez, donde aparece una referencia sobre una pintora expresada de la forma que sigue: «De 1510, es el testimonio de una mujer que tenía el oficio de pintora: Ysabel Hernandes, la pintora»<sup>37</sup>. Y más adelante, en el año 1547, se encuentra una carta de examen en los Protocolos Notariales cordobeses a favor de Catalina Díaz, considerándola maestra del arte de la pintura de sarguería. Dicha carta es otorgada por Simón Muñiz y Francisco del Rosal, alcalde y veedor del oficio respectivamente, indicándose que es esposa de Juan López e hija de Cristóbal de Saucedo, pintor y vecino de la villa de

Bujalance, firmando el documento los dos examinadores y el padre de la examinada<sup>38</sup>. Aunque se trata de un tipo de pintura muy generalizado y que se dio como una especie de paso previo hacia el desarrollo de una pintura de más envergadura, no podemos perder de vista el horizonte que analizamos en un tipo de documento de estas características, que bien pudo haberse dado en algunas ocasiones más pero que por un lado implica la aceptación de una mujer como maestra dentro del gremio de los pintores y por otro la sujeción a la presencia masculina que la respaldaba, su marido, del que se desconoce su oficio y, sobre todo, del padre que era pintor perteneciente al gremio, lo que pudo provocar dicha inclusión con su influencia. Todo lo cual nos está indicando la situación de la mujer en dicho periodo, que necesitaba de esa tutela del hombre, tanto si es marido, padre o cualquier otro miembro varón de la familia, haciendo prevalecer dicha consideración sobre la propia capacidad profesional, incluso avalada por la firma del padre en el documento, cuando él no era parte integrante del mismo. Pese a toda la crítica hecha, es un caso a tener en cuenta ya que también pudo indicar una cierta apertura del gremio de los pintores al incluirla en el mismo como maestra.

La contratación del pintor para un determinado trabajo se realizaba por medio de un documento ante notario, en el que se indicaban los contenidos iconográficos de la obra a realizar según la idea del demandante a fin de evitar posibles conflictos, los materiales a utilizar, dimensiones, plazos de entrega, forma de pago y ambiguas referencias a las cualidades estéticas o técnicas. Con ello quedaba poco margen creativo para el pintor y siendo de su total predominio la forma estética de los personajes y el colorido ya que la excepción era poder tener un cierto margen de libertad compositiva, sólo al alcance de unos pocos<sup>39</sup>. En muchos de los contratos intervienen varios pintores que toman la obra de «mancomún» y, si se trata de la realización de un retablo, además interviene un entallador. Entre ellos suscriben el compromiso y abonan las correspondientes fianzas pero también entre ellos estipulan el precio que, por lo general, es unitario y en el que está incluido el coste de los materiales, caso que dificulta el conocimiento del valor de la mano de obra.

<sup>34</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Ob. cit.*, p. 34, doc. 113, 1502-10-25. El documento en cuestión es una escritura por la que el bachiller maestro Pedro se obliga a pagar 3.138 mrs., a razón de 85 mrs. semanales, al pintor Pedro de Valencia por cierta mercadería que le compró en la tienda de su yerno, el especiero Juan de Córdoba, ubicada en San Agustín. Este tipo de venta a plazos mencionado en el documento favorecía la adquisición y difusión de los productos artesanales a un público interesado en ellos y a los que de otra forma no hubiera tenido acceso.

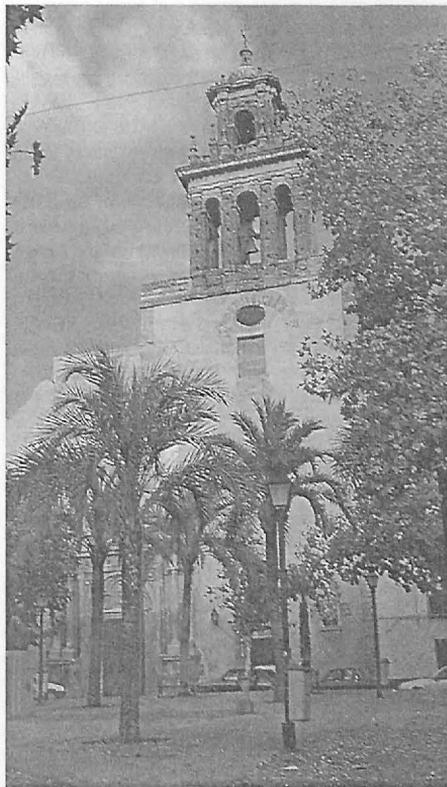
<sup>35</sup> CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., «El papel de la mujer en la actividad artesanal cordobesa a fines del siglo XV», *El trabajo de las mujeres en la Edad Media Hispana*, Madrid, 1988, p. 253.

<sup>36</sup> SEGURA, C., «Posibilidades jurídicas de las mujeres para acceder al trabajo», *El trabajo de las mujeres ...*, p. 24.

<sup>37</sup> MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*, Granada, 1995, p. 773.

<sup>38</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Ob. cit.*, p. 93, doc. 363, 1547-04-11.

<sup>39</sup> MORENO MENDOZA, A., *Ob. cit.*, p. 175. Este autor dice respecto al Siglo de Oro que al observar sus entresijos mercantiles, su rutina laboral, sus mecanismos de producción, el oro se parece más al cobre del vellón. Con esto deja entrever el carácter mecánico de la profesión de pintor en la época.



Vista exterior de la iglesia conventual de San Agustín. Hoy en restauración y durante muchos años en abandono y dejadez. Las construcciones más antiguas de la iglesia corresponden al siglo XIV y durante el XVI se hicieron importantes obras, pero la gran reforma llega a comienzos del XVII.

*Córdoba Capital*, T. 2, dedicado al Arte, Córdoba, 1994, p. 163.

Un retablo cuya contratación presentó cierta problemática en su desarrollo fue el del Altar Mayor del monasterio de San Agustín. En 1488, el licenciado Fray Antón de Córdoba, maestro en Santa Teología, vicario y provincial de dicho monasterio, concertó con los pintores Luis Fernández y Pedro Romana aparejar, pintar y dorar dicho retablo una vez realizado por el entallador Guillermo Alemán, concretando que se debía pintar en las ocho piezas del retablo las historias que les daba, así como en el guardapolvos en el que debían ir doce figuras, comprometiéndose a pagarles 65.000 mrs., en tres pagas, la primera al comienzo, la segunda cuando llevaran un tercio de la obra y la última en su conclusión, bajo pena de pagar 100.000 mrs. si alguna de las partes rompía el convenio, para lo que los pintores daban por sus fiadores a los también pintores Andrés Martínez y Pedro de Valencia, vecinos de la collación de San Pedro, firmando como escribanos públicos Pedro González y Antón García<sup>40</sup>. No obstante, un año después se hace otro documento notarial en el que el mismo vicario rompe el contrato con el entallador Guillermo Alemán, porque éste no había cumplido en la realización de dicho retablo, quedando exento de pagarle, así como libres tanto el entallador como sus fiadores, firmando los mismos escribanos del documento anterior<sup>41</sup> con lo que podemos afirmar claramente que dicho entallador no realizó la talla del retablo. El mismo día del contrato de anulación anterior, se realiza otro documento en el que el vicario contrata a tres carpinteros, Diego Ruiz de Valencia, Diego López y Francisco Fernández, yerno del primero, vecinos de San Pedro, tomando a destajo la talla del retablo en cuestión, de la manera y forma que está dibujado en un papel que les ha entregado el vicario, con su firma y la de los escribanos<sup>42</sup>.

Los carpinteros debían poner los materiales y la madera y terminar la obra en seis meses recibiendo por ello 35.000 mrs., de los cuales 10.000 eran por adelantado. El documento se encuentra incompleto pero nos ofrece bastantes detalles de cómo se realizó el retablo por los tres carpinteros mencionados.

<sup>40</sup> AHPCO, PN, 13667 P (Escribanía 18), fol. 417r-417v-418r, 1488-03-03.

<sup>41</sup> AHPCO, PN, 13667 P (Escribanía 18), fol. 103v, 1489-03-17.

<sup>42</sup> AHPCO, PN, 13665 P (Escribanía 18), cuad. 20, fol. 8r-8v, 1489-03-17. En este documento el vicario especifica algunas condiciones que debe llevar el retablo y que indicamos a continuación: «que los pilares nazcan desde la peana debajo hasta los guardapolvos altos, las dos tubas de en medio sean de cuatro paneles cada una y la de los cubos según como están señalados y el guardapolvo igual a lo dibujado salvo que ha de descender más bajo, que hagan los tableros todos de madera de nogal o de borne y la talla igual y la altura del retablo sea desde el altar hasta una vara de medir por encima del saetino de en medio y la anchura que sea de saetino a saetino y todo con su guardapolvos y la viga del altar mayor que está sobre las paredes la guarnezcan por la cara de molduras con un verdugo debajo y un desván encima y sobre éste una nacela y encima con su corona de hojas y en el costado de dicha viga de dentro que hagan otro verdugo por la esquina alta y otro por la esquina baja y en medio de ella que hagan un escudo elevado de las armas del padre licenciado y otros dos escudos que están en los guardapolvos del retablo y que hagan un San Pablo en el lado en que se dice la epístola y un águila en el otro costado donde dicen el evangelio y un par de cirios según como el padre licenciado les mostró».

Significado de algunos términos del texto mencionado:

*Guardapolvo*: Saledizo que enmarca el retablo para protegerlo del polvo.

*Verdugo*: Moldura convexa de sección semicircular.

*Nacela*: Moldura corrida cóncava cuya sección equivale a un cuarto de círculo.

*Desván*: Moldura corrida cóncava, con sus bordes salientes terminados en dos filetes. Se llama así por la zona de sombras que ocasiona.

*Cubos*: Decoración que se coloca en los techos, de forma cúbica y en relieve, a veces funciona de soporte de otro motivo ornamental.

*Saetino*: No es voz que aparezca en el diccionario, tanto de la Real Academia como el de Autoridades, Cobarrubias, etc. Según el texto se refiere a un elemento preexistente al retablo con el cual se ha de comparar su tamaño: «la altura por encima del saetino de en medio y la anchura de saetino a saetino». Debe referirse a las ventanas en forma de saeta que iban en las cabeceras de las iglesias.

Tres meses más tarde, el vicario contrata al pintor Juan de Burgos, vecino de Santa Marina, para realizar el dorado del retablo que los carpinteros mencionados estaban haciendo, recibiendo a cuenta 10.000 mrs. de los 50.000 que debía percibir por dicho trabajo<sup>43</sup>. Por este contrato sabemos que el dorado del retablo no fue realizado por los pintores Luis Fernández y Pedro Romana, aunque así lo tuvieran estipulado en su primer contrato, quedando por tanto la duda de si fueron ellos finalmente los autores de su pintura por las circunstancias que se dieron y el tiempo transcurrido. Posteriormente, en 1491, se hace una nueva



Aspecto interior de la iglesia de San Agustín desde los pies. Se observa la triple cabecera medieval con sus bóvedas de crucería, y parte de la techumbre de la nave central, ya que se mantuvo la planta rectangular dividida en tres naves de seis tramos de la misma época. El retablo actual no es el primitivo de 1489, del cual no se conserva ningún resto, teniendo por ello que recurrir a la documentación notarial como testimonio de su realización.

*Córdoba Capital*, T. 2, Córdoba, 1994, p. 164.

escritura entre el mismo vicario y el mismo pintor para pintar las ventanas y sus vidrieras y las cortinas de ambos lados del altar mayor por el precio de 5.500 mrs.<sup>44</sup>

El contrato mencionado anteriormente es uno de los pocos que se encuentran en la documentación de Protocolos Notariales de este período que se refieren al pintado de vidrieras por parte de un pintor, pues se trata de un arte cuya técnica es difícil de dominar y que requería de unos talleres, entre otros, con instalaciones adecuadas y operarios especializados. En un principio tuvo un carácter de importación a través de talleres franceses que hicieron vidrieras para destacados edificios góticos de España como las catedrales de Toledo, Tarragona, León, etc. A partir de la segunda mitad del siglo XV se introdujeron los convencionalismos del estilo flamenco y vienen a España flamencos o alemanes como Enrique Alemán y Arnau de Flandes, entre otros. Pero también se importaron obras de los Países Bajos que influyeron en el desarrollo de la vidriera de la época de los Reyes Católicos. No obstante algunos vidrieros tuvieron un carácter itinerante lo que mantuvo la pervivencia de los modelos tradicionales por no tener contacto con los centros de creación y con las nuevas soluciones que se fueron introduciendo. Este debió ser el caso de un pintor y vidriero de origen francés llamado Guillermo de Borgoña que llegó a Córdoba ya avanzado el siglo XVI. Desde 1540 figura como estante en Córdoba, arrendando unas casas, adquiriendo enseres domésticos, recibiendo aprendices y comprando libros, dando a entender con sus movimientos que en Córdoba encontró trabajo aunque no tengamos ningún documento sobre su contratación para realizar alguna obra concreta<sup>45</sup>. No es frecuente que un pintor se interesara por la compra de libros que a priori no estén relacionados con su oficio por lo tanto el hecho de encontrar un documento como el que se indica en la correspondiente nota, en el que se hace constar la compra de libros de filosofía natural y de astrología, sí nos dice por donde iban sus intereses personales en el campo formativo y que como hombre de su tiempo buscaba una formación humanista. A través del primero podría conectar con las nuevas variantes que se introducen en la pintura, donde la naturaleza sustituye a los fondos dorados incluso en los temas domésticos donde siempre suele haber una ventana a través de la cual se contempla el campo, el río o la montaña en juego con la luz y utilizando la perspectiva para hacer más verosímil esa realidad. La adquisición del segundo libro podría indicar su interés por los fenómenos celestes pero también por la influencia de los astros en el destino y acontecimientos humanos, participando entonces

<sup>43</sup> AHPCO, PN, 14127 P (Escribanía 14), cuad. 5, fol. 49v, 1489-05-27.

<sup>44</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Ob. cit.*, doc. 58, p. 21, 1491-07-05.

<sup>45</sup> *Ibid.*, doc. 307, p. 80, 1540-10-16. Documento en el que Guillermo de Borgoña, estante en Córdoba, arrienda unas casas en el Alcázar Viejo (collación de San Bartolomé) de Pedro Fernández de Cueto por el tiempo transcurrido entre el 16 de octubre y el 24 de junio. En doc. 326, p. 85, 1542-04-28, adquiere varios platos, picheles, plateros y otras cosas que le compró a Juan de Bergillos por valor de 60 reales de plata y en doc. 329, p. 85, 1542-08-30, continua figurando como estante y recibe como aprendiz a Luis de Heredia, de 16 años, hijo de Pedro Rodríguez de Heredia para que le enseñe su oficio. En el documento AHPCO, PN, 9029 P (Escribanía 37), fol. 217r-217v, 1543-05-27, aún figura como estante y compra al librero Juan de Luján de la collación de San Nicolás de la Axerquia un libro de molde de filosofía natural y otro de molde y de mano de astrología por valor de tres ducados de oro.

de las contradicciones que se dan en el Renacimiento entre el intento racionalizador y el sentido mágico de la existencia ya que incluso el campo de la medicina debía completarse con estudios de astrología. No debemos olvidar que la zona oriunda de este pintor y vidriero, contó con una corte muy dada a las etiquetas en sus actos y con unos sectores acomodados proclives al gusto por los productos refinados y lujosos que llevaron a un nuevo estilo de vida.

Por otra parte, el avance de la alfabetización en Europa durante la Baja Edad Media es debido al acceso a la escritura de las clases populares: comerciantes, artesanos y todas aquellas personas que necesitaban de ella para sus relaciones con la administración. En el grupo de los artesanos se aprecia más claramente la relación entre la pericia gráfica y el oficio desempeñado. Aunque a veces lo primero y lo único que aprendía el escribiente era a firmar, esto supone un cambio de mentalidad que les permitía introducirse en el proceso de la escritura y ser, no sólo autores jurídicos, sino gráficos. Con la escritura, más que un acceso a la cultura, se buscaba acceder a aquellos aspectos culturales útiles para administrar sus negocios, regir sus propios oficios y vida. Por supuesto, los pintores se incluyen en este grupo, ya que por su labor lo necesitaban, tanto a nivel mecánico de su oficio, tomar notas de medidas, de lo que el demandante quería, de las técnicas a realizar, subrayar características de lo representado antes de ejecutar la obra, etc., como para llevar sus libros mercantiles y sus relaciones con gremios y concejo. Por ello no nos puede extrañar que un amplio continente de ellos firmen los documentos que hacen ante los escribanos públicos: dotes, arrendamientos y compraventas de casas, tiendas y terrenos, obligaciones,

finiquitos, contratos de trabajo, cartas de aprendices, etc., sobre todo a partir de 1505. Entre éstos citamos a Pedro Romana, Pedro Anzures, Pedro de Valencia y su hijo Andrés Fernández, Cristóbal de Saucedo, Pedro Fernández, hijo de Yuste López, Guillermo de Borgoña, Lorenzo Fernández, Bartolomé Ruiz y así hasta un total de 55 encontrados en el período de estudio que finaliza en 1550. Frente a éstos hemos encontrado 15 pintores que no estampaban su firma porque según indica José de la Torre y del Cerro en su obra citada, «no sabían firmar». Estos datos evidencian que la mayoría de los pintores sabían leer y escribir manteniendo con ello un nivel formativo que les permitía mejorar su actividad lo que podría proporcionarles una cualificación profesional y cognoscitiva algo superior al resto de los artesanos cordobeses, que junto a pequeños comerciantes y labradores, sólo sabían leer y escribir entre un tercio y la mitad, como indica García Cárcel para el Siglo de Oro<sup>46</sup>.

Como se ha ido reflejando, en este período se inicia una serie de novedades sociales en el mundo de la pintura que suponen una ruptura con los convencionalismos tradicionales tales como el ingreso de una mujer en el gremio tras examen como pintora de sargas, la valoración del trabajo de la mujer por el marido mediante la compra de un inmueble con el dinero de ambos, la compra de libros relacionados con la cultura humanista por parte de algún pintor, la solicitud de una iconografía de la mitología griega y no de asuntos religiosos que era lo habitual por parte de un miembro de la iglesia<sup>47</sup>, pero que pueden influenciar al resto de la sociedad en todos sus ámbitos y que suponen unos destellos de modernidad que preludian el cambio de mentalidad que trae el Renacimiento.

<sup>46</sup> GARCÍA CÁRCCEL, R., *Ob. cit.*, p. 153.

<sup>47</sup> TORRE Y DEL CERRO, J. DE LA, *Ob. cit.*, doc. 201, p.55, 1529-10-21. El beneficiado Alonso Fernández de Medina concierta con el pintor Benito de Aragón para que le pinte una cama compuesta de cinco piezas con la historia de Jasón, por 3.000 mrs.