

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXIII



C. S. I. C.
1986
MADRID

**ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS**

Tomo XXIII

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1986**

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ACTIVIDADES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	9
ESTUDIOS	
Arte	
Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar Madrileño, por <i>Luis Cervera Vera</i>	15
Las ermitas del Buen Retiro, por <i>José del Corral</i>	27
Proyecto de vivienda por Juan Gómez de Mora, por <i>Inocencio Cadiñanos Bardeci</i>	37
Los aposentos laterales del Corral de Comedias del Príncipe, por <i>John J. Allen</i>	39
Nuevos datos sobre la antigua puerta del Real Sitio del Buen Retiro, por <i>Teresa Zapata Fernández de la Hoz</i>	45
Los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, por <i>Pilar Moreno Puertollano</i>	51
Mesonero Romanos y la crítica de arte, por <i>Francisco José Portela Sandoval</i>	69
El panteón Guirao, de Agustín Querol, en la Sacramental de San Isidro, por <i>Carlos Saguar Quer</i>	79
Proyectos no realizados en los Jardines Madrileños Decimonónicos, por <i>M.^a del Carmen Ariza Muñoz</i>	87
Ante el retrato de Don Evaristo San Miguel, por Federico de Madrazo, por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	99
El Colegio de Doña María de Aragón: Historia y Datación de su Fábrica, por <i>M.^a Jesús del Olmo, Natividad Sánchez Esteban y Joaquín Montilla</i>	105
Biografía	
Boceto para una biografía profunda: "La Infanta Isabel, dos veces Princesa de España", por <i>Francisco Azorín</i>	123
Fiestas y costumbres	
Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XVI según el "Libro de la Montería de Alfonso XI", por <i>Gregorio de Andrés</i>	147
Historia	
Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649, por <i>Carmen Sáenz de Miera Santos</i>	167
Felipe, IV fundador de los Estudios Reales, por <i>José Martínez de la Escalera, S. J.</i>	175
Industria y comercio	
La Real Fábrica de Cristales y Espejos de Madrid, por <i>María Jesús Callejo Delgado</i>	201

	<u>Páginas</u>
El Gremio de Pasamaneros de Madrid en los siglos xvii y xviii: Estudio Histórico Artístico y Jurídico de su organización corporativa, por <i>Angel López Casán</i>	207
Una tienda de telas en la Puerta de Guadalajara en tiempos de Felipe II, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	227
Literatura	
Un poeta menor del siglo xviii, Don Fermín de Sarasa y Arce, por <i>Antonio Serrano de Haro</i>	239
Organización religiosa	
La organización eclesiástica del Madrid de la Ilustración, por <i>Gloria A. Franco Rubio</i>	271
El Cardenal Lorenzana crea nuevas parroquias y vicarías en su Archidiócesis, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	289
Sociología	
Algunas noticias sobre la vida diaria en la cárcel de Corte de Madrid: La visita de 1588-89, por <i>Alfredo Alvar Ezquerro</i>	309
Gusto artístico y mentalidad burguesa en el Madrid de la segunda mitad del siglo xix. La aportación de los inventarios post-mortem, por <i>M.^a Pilar Corella Suárez</i>	333
Mentalidad religiosa, ritos funerarios y clases sociales en el Madrid decimonónico, por <i>Federico Ponte Chamorro</i>	351
La crianza de los niños madrileños abandonados en el siglo xvii, por <i>Claude Larquie</i>	363
Equipamientos para ancianos en la capital madrileña, por <i>Josefa Salvador Hernández</i>	385
Urbanismo	
Los paseos madrileños de Recoletos y del Prado de San Jerónimo anteriores al reinado de Carlos III: Proyectos de Juan Díaz, Juan Gómez de Mora, Pedro de Sevilla, Ardemans, Ribera y J. B. Sachetti, por <i>Matilde Verdú Ruiz</i>	399
Alumbrar o deslumbrar: la implantación del alumbrado eléctrico en el Madrid de fines del siglo xix, por <i>Julio Simó Ruescas</i>	431
Semblanza de madrileñistas	
D. Cayetano Rosell y López, por <i>Alicia Moreno Pato</i>	441
Cien años de la Villa y Corte a los ojos de un fotógrafo, por <i>Juan Miguel Sánchez Vigil</i>	453
TEXTOS	
Entrada y salida de la Plaza Mayor, por <i>Ramón Gómez de la Serna</i>	471
INFORMES	
Informe acerca de las obras realizadas en el solar contiguo a la Puerta de la Vega, por <i>Manuel Montero Vallejo</i>	483
BIBLIOGRAFIA	
Aproximación bio-bibliográfica y documental a Teresa Valle de la Cerda, fundadora del convento de Benedictinas de la Encarnación de Madrid, vulgo "San Plácido", por <i>M.^a Isabel Barbeito Carneiro</i>	491
Algunos impresos madrileños raros de la segunda mitad del siglo xvii, por <i>José Simón Díaz</i>	517

LOS PINTORES MADRILEÑOS Y LA COFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS SIETE DOLORES

Por PILAR MORENO PUERTOLLANO

La relación que mantuvieron los pintores madrileños con la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores es un asunto de bastante importancia en lo que se refiere a la reivindicación de la nobleza del Arte de la Pintura, aspecto que tanto les preocupó durante todo el siglo XVII, y que, extrañamente, sólo se ha tratado una vez, por Enrique Lafuente Ferrari¹. Después de él, algunos investigadores —el Marqués del Saltillo, Mercedes Agulló, etc.— han dado a conocer algunas noticias más referentes a este asunto, aunque hasta el momento no se ha hecho ningún estudio de todas ellas en conjunto. Con éstas y otras, que ahora se darán a conocer, se puede trazar una trayectoria bastante aproximada sobre este tema.

La historia, en resumen, consistió en la obligación que contrajeron en 1634 algunos pintores, en nombre de toda la corporación, y a perpetuidad, de sacar el paso de Nuestra Señora de los Dolores todos los Viernes Santos. Los problemas surgieron años más tarde, cuando, primero algunos pintores y luego todo el Arte, quisieron eximirse de este compromiso, por considerar que se les trataba como gremio mecánico al incluirlos, forzosamente, en unos actos propios de los oficios manuales. Estas continuas protestas no fueron escuchadas y dieron lugar a numerosos enfrentamientos que no se resolvieron hasta 1751, fecha en que se eximió a los pintores de la Academia de San Fernando de semejante carga.

Lafuente Ferrari observa con asombro² que no citara Palomino esta cuestión junto con los casos que acreditaban la nobleza de la Pintura y llega a la conclusión de que o lo ignoró, o no quiso citarlo. Hoy sabemos que Palomino sí conoció

¹ E. LAFUENTE FERRARI: *Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia*. «A. E. A.», XVII (1944), 90-103.

² *Ibidem*, 90.

esta cuestión, como se puede comprobar al verle participar en las protestas que se llevaron a cabo en 1696³. Por tanto, se puede deducir que más bien prefirió no citarlo, por no contradecir sus teorías sobre la nobleza de la Pintura, ya que cuando publicó su libro aún no se había llegado a un juicio favorable a la Pintura.

Durante todo el siglo XVII, los pintores madrileños lucharon en varios campos para conseguir que su Arte se considerara una profesión liberal y noble y, por tanto, exenta de cargas fiscales y otras obligaciones, aspecto que ya ha sido tratado en profundidad por Julián Gállego⁴. En la década de los años treinta, los pintores propiciaron varios pleitos para eximirse de la contribución de alcabalas y cientos, y es curioso observar que fuera precisamente en estos mismos años cuando se comprometieran con la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, ya que volvían a incluirse ellos mismos en unas actividades propias de los gremios. Esta contradicción debería asombrarnos, pero la influencia de la Religión en la vida corporativa española era muy fuerte. Cualquier gremio tenía su patrón y una cofradía acogía a sus oficiales; incluso, muchos gremios surgieron de una cofradía, tal es el caso de los plateros. Es normal que los pintores sintiesen un vacío en su vida profesional, ya que no contaban con una cofradía propia que acogiera a todo el Arte. Esta razón sería lo que les llevaría a unirse a la de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Visto desde nuestra perspectiva del siglo XX, esto podría parecernos inútil y sin sentido, pero no era así en el siglo XVII. La Religión era algo que formaba una parte muy importante en los individuos, en sus costumbres y en su vida cotidiana. Mientras que la cuestión tributaria provocaba un daño más evidente al Arte de la Pintura del que los pintores pronto se dieron cuenta y contra el que reaccionaron rápido, el perjuicio que podía crear este compromiso religioso era más difícil de prever. El sacar un paso procesional en Semana Santa, bien adornado y organizado, era un elemento de gran prestigio para ellos, y no vieron, en un principio, los inconvenientes que podía conllevar. Pero, con los años, empezaron a observar que estas manifestaciones religiosas producían efectos contrarios a los esperados, ya que eran obligados a asistir a las procesiones, sin respetar la voluntad de cada individuo, y a aceptar los cargos que se les adjudicaba que, por otro lado, nunca eran los honoríficos, con el consiguiente esfuerzo económico que esto comportaba. De todas formas, el proceso de concienciación fue lento. Mientras que ya algunos pintores protestaron muy tempranamente (tales son los casos de Alonso Cano, Angelo Nardi, Francisco Ricci, etc.), la corporación no llegó a actuar en grupo hasta la década de los años setenta.

³ A. H. P. M., prot. 11.802, sin fol.

⁴ JULIÁN GÁLLEGO: *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976.

También es cierto que entre los pintores que firmaron los compromisos iniciales no se encontraban los que tuvieron un papel más importante en la reivindicación de la nobleza de la pintura en esos mismos años. Así, no están entre ellos ni Vicente Carducho, ni Eugenio Cajés, ni Angelo Nardi, ni ningún otro pintor que participara activamente en los pleitos fiscales, con lo que se podría pensar que, aunque el compromiso con la cofradía se llevó a cabo en nombre de todos los pintores, sólo estarían plenamente de acuerdo, o al menos participarían con total diligencia los más arraigados al sistema gremial.

Para facilitar la comprensión de los hechos acaecidos es conveniente dividirlos en cuatro momentos diferentes:

- El compromiso con la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores (1630-1634).
- Los pleitos particulares (1664-1673).
- Los pleitos como corporación de pintores (1677-1696).
- La resolución final (1750-1751).

Pero antes de adentrarnos en el tema es necesario hacer algunas consideraciones sobre lo que fue la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Esta estaba radicada en el Colegio de Santo Tomás, de la Orden de Santo Domingo, en la calle de Atocha (hoy desaparecido). Su origen se remonta a 1590⁵, y se atribuye su fundación a Felipe II y a su hermana doña María de Austria. La cofradía salía el Viernes Santo, día en que se venera el dolor de la Virgen por la muerte de Cristo. Además de esta procesión se celebraban ese mismo día en Madrid la de la Soledad, las Angustias, la del Traspaso y Santa Vera Cruz, como testimonia un informe dirigido al gobernador del Consejo sobre la marcha del pleito en 1695 y dado a conocer por Llaguno y Amirola⁶. En un principio se fijó la hora de salida de la procesión en las tres, pero más adelante se pasó a la tarde, ya que la hora anterior era bastante intempestiva. Esta procesión debía ser realmente grandiosa, porque no sólo llevaban el paso con la imagen de la Dolorosa, sino que, además, salían por separado cada uno de los Siete Dolores de la Virgen, con lo que no es tan sorprendente, como veía Lafuente Ferrari⁷, que entre los pasos de esta procesión salieran los de la Circuncisión, ya que representa la Profecía de Simeón; la Huida a Egipto y Jesús entre los Doctores, que equivale a la pérdida de Jesús, ya que éstos son tres de los Siete Dolores de la Virgen. A esta gran procesión acompañaba, además, todo un «aparato fúnebre de trompetas roncadas, tambores destemplados, vanderas arrastradas, vestiduras lúgubres y penitentes...», como se afirma en el documento más importante que se conoce

⁵ A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid*. Madrid, 1970, 145.

⁶ LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*. Madrid, 1977, t. IV, 157.

⁷ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 95.

sobre este tema (y en que se fundamentan todas estas afirmaciones): un memorial escrito en 1668 a petición de los pintores Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt⁸, que ya conoció Lafuente Ferrari⁹.

Formaban la cofradía: alguaciles, escribanos, oficiales de Sala, mercaderes, plateros y también particulares. Era el Domingo de Quasimodo cuando se celebraban las juntas donde los mayordomos salientes elegían a los que debían sacar el paso al año siguiente. Estos mayordomos eran de dos tipos: los del Paso y los de Cera, y sobre ellos recaía todo el gasto de la procesión.

El compromiso con la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores (1630-1634)

Este larguísimo asunto empezó en 1630, cuando el 3 de marzo veinte profesores, según indican Montero de Rojas y Smidt, en 1668, y diecinueve según la citada información que se hizo en 1695, se obligaron con la cofradía a sacar el paso de la Cruz a Cuestas durante seis años. Los nombres de estos pintores no constan, aunque sí se sabe que se obligaron con sus personas y bienes, imponiéndose incluso una multa de veinte ducados por incumplimiento.

El 13 de abril de ese mismo año ratificaron la misma obligación, sin limitación de tiempo, los pintores Baltasar Fernández, Mateo Gallardo, Roque Díaz y Luis Fernández, en nombre de su Arte. Por lo visto, el 9 de marzo de 1631 se les volvió a encargar en la Junta de la Cofradía el mismo paso de la Cruz a Cuestas, estando presente Mateo Gallardo.

En el cabildo de la cofradía, celebrado el 23 de abril de 1634, después de nombrarse los oficios y disponer la planta de la procesión del año siguiente, se sugirió al Hermano Mayor (del que únicamente se dice que era pintor, pero no citan el nombre) que encargase a sus compañeros de profesión la saca de la imagen de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Este Hermano Mayor, como se verá, era Francisco Barrera. Desgraciadamente no conocemos todos estos datos a través de documentos directos, sino gracias al citado alegato que escribieron para su defensa los pintores Montero de Rojas y Smidt, en 1668.

Sólo una semana después, el 30 de abril, se reunieron los pintores, doradores y mancebos para dar poder a sus mayordomos para que ajustaran el compromiso citado¹⁰. Entre ellos figuraba Francisco Barrera como Hermano Mayor de la Cofradía. Los otorgantes del documento eran: Bartolomé Román y Juan de la Fuente, mayordomos de los pintores; Antonio de Murcia y Cristóbal de Heras, como mayordomos de los doradores; Antonio Arias y Juan de Lizalde, mayordomos de los mancebos; Francisco Martínez, Miguel Miranda, Andrés Gumila,

⁸ Biblioteca Nacional de Madrid, sign. V. E. 208/27.

⁹ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*

¹⁰ A. H. P. M., prol. 3831, fols. 627-630.

Damián Pérez, José Lanchares, Francisco de Ruesga, Antonio Quijada, Juan Navarro, Tomás de Maturano, Alonso Ponce, Juan Antonio Cerón, Jerónimo de la Cruz, Sebastián de Mena, Jerónimo Soler, Francisco Ricci, Francisco López, Carlos de Quiñones, Santiago Morán, Francisco Fernández, Antonio Ponce, Julián González y Juan Bautista García. Dan poder a los seis mayordomos citados para que, en nombre de todo el Arte de la Pintura y Dorado, se comprometan con la cofradía a sacar el paso de la Virgen.

Por la forma en que se llevaron a cabo los hechos en este mes de abril, parece ser que los pintores, aprovechando que ese año era Hermano Mayor un pintor de la cofradía, debieron pedirle que tratara con el cabildo que les cambiara el paso de la Cruz a Cuestas por el de la Virgen de los Dolores. Francisco Barrera expondría esta petición a la cofradía y, pareciéndoles bien, accedieron, mandándole el 23 de abril que lo encargase a su profesión.

La escritura definitiva se hizo el 22 de octubre de 1634 ¹¹. En ella, los pintores alegaban que les movía a realizarla la devoción a la Virgen. La cofradía accedió gustosa, ya que salía beneficiada con el compromiso, porque consideraba que la corporación de los pintores era bastante grande y sabrían acompañar a la Imagen con toda ostentación y lucimiento. Las condiciones fijadas en el compromiso fueron las siguientes: los pintores sacarían perpetuamente la Imagen; quedaba a su cargo costear la cera, el adorno y la música, pudiendo apremiarles la cofradía en caso de incumplimiento. Además se obligaron a hacer un estandarte de tela en el modo que quisieran para sacarlo ya en la primera procesión. La cofradía se comprometía a sacar la imagen fuera de la iglesia, quedando a cargo de los pintores el llevarla, traerla y volverla a colocar en su sitio. La cofradía no podía quitarles el privilegio de sacar la Imagen, a no ser por incumplimiento de lo estipulado, pudiendo, en este caso, entregarla a cualquier otro gremio.

El error más grave de esta escritura fue el comprometerse por ellos mismos y por los demás pintores a perpetuidad. En este momento no vieron las posibles consecuencias, lo único que querían era asegurarse lo que ellos consideraban una importante prerrogativa. Pero, con el tiempo, los pintores lo vieron de otro modo, y lo que al principio parecía un privilegio se convirtió más tarde en una carga insoportable, ya que muchos pintores fueron obligados a comparecer contra su voluntad, y este hecho hacía que se les volviera a considerar como un oficio mecánico.

Los pleitos particulares

Durante los años siguientes al compromiso de 1634, los pintores cumplieron fervorosamente la escritura. Pero los problemas comenzaron cuando se empezó

¹¹ A. H. P. M., prot. 3831, fols. 1125-1129.

a elegir como mayordomos a pintores que no figuraban en los libros de la cofradía. Realmente, ésta estaba en su derecho por el contrato firmado, ya que era a perpetuidad y los pintores se habían comprometido por todo el Arte de la Pintura. Pero, lógicamente, esto no entraba en la ideología de los pintores más avanzados y que tenían una concepción de la profesión más elevada. Además, debía ser un factor importante la molestia que les suponía el desembolso de dinero para costear la procesión, el tiempo que les podía absorber y las pesadas gestiones de la organización.

Tradicionalmente (nos referimos a las opiniones de los pintores que han hecho historia del tema, como Montero de Rojas, Smidt o Lucas Jordán) se ha atribuido el primer caso de rebeldía en la protesta que hiciera Alonso Cano en 1647 y, realmente, fue él quien primero recurriría a llevar el asunto al Consejo Real; pero años antes ya había intentado eximirse Angelo Nardi de servir como mayordomo de la cofradía. En un memorial dirigido al Rey y fechado en 1644 ¹² exponía que por una Real Cédula del 23 de mayo de 1640 se le había eximido de los repartimientos que se hacían al gremio, por lo que ahora pedía al Rey que ordenara no le obligasen a servir una mayordomía que le habían adjudicado unos alguaciles de una cofradía que salía en Semana Santa. Aunque no cita el nombre de la cofradía, está claro que se refiere a la de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Vemos que, por un lado, considera esta imposición propia de gremio, por lo que este pintor, de ideas avanzadas, intenta evitar el nombramiento; por otro, alega para su defensa que no es cofrade (excusa que utilizarán repetidamente otros pintores); y, por último, que en esas mismas fechas «tiene obligación de asistir en la Capilla Real, como pintor más moderno, para lo que fuere necesario aderezar en el monumento y haría gran falta y sería castigado». Tuvo suerte Nardi de tener que asistir a dos sitios al mismo tiempo, y que uno de ellos fuera para servicio del Rey, ya que, según creemos (aunque no lo conocemos documentalmente) fue excusado de servir la mayordomía, como luego veremos.

El primer caso de abierta rebeldía la ofreció el pintor Alonso Cano en 1647, llegando incluso a pleitear con la cofradía, cosa que no debió suceder con Nardi. Lo conocemos por el testimonio de Ceán Bermúdez, en un párrafo dedicado a este pintor ¹³. A su vez, y como ya se ha dicho, Lafuente Ferrari conoció el hecho a través del alegato de Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt, escrito en 1668, y del que más tarde hiciera Lucas Jordán ¹⁴. Ahora podemos conocer los hechos y las fechas con mayor precisión. En el libro de la cofradía de los años 1645-1679, con fecha de 13 de mayo de 1647, se dice que el paso fue encargado a Alonso

¹² Dio noticia J. M. AZCÁRATE: «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo xvii», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (1970), 54.

¹³ A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, 245.

¹⁴ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 93.

Cano y a Bartolomé Sanz ¹⁵. Al no aceptar Cano, su compañero pidió se hiciese diligencia judicial contra él. Veremos en diferentes momentos de los pleitos contra la cofradía que algunos pintores actuaron contra los de su mismo Arte.

El 22 de junio de 1647 ¹⁶, Alonso Cano dio poder al procurador del número, Juan Pérez, para que le defendiera en el pleito con la cofradía, sobre la denuncia que le había hecho el alguacil Cristóbal Fereyra por su negativa a sacar la imagen que ya había salido el Viernes Santo de ese año. Vemos que la negativa de Cano fue absoluta, ya que, a pesar de haber sido apremiado, no salió con la procesión, por lo que había sido multado con cien ducados (cantidad considerable) y diez días de cárcel. Tampoco conocemos documentalmente la resolución final, pero más adelante veremos los juicios tan contradictorios que surgieron sobre este punto años más tarde.

Esta actitud rebelde, tan propia de la personalidad de Cano, debió motivar a otros pintores, ya que, poco a poco, se empezó a discutir si realmente era o no su obligación sacar el paso. Aunque también es verdad que muchos permanecieron en la idea de acudir a la procesión con verdadera devoción. Vemos esta situación contrapuesta en las actas del cabildo de la cofradía del 13 de mayo de 1649 ¹⁷. Los pintores propusieron ese día dos peticiones totalmente diferentes, correspondiendo a estas dos tendencias citadas. En primer lugar, y haciendo eco de los pintores fervorosos, protestaron porque siempre se les repartía oficios menores y de poca importancia y nunca cargos mayores y honoríficos. En esta protesta vemos uno de los que creemos móviles para comprometerse con la cofradía en 1634: la cuestión del prestigio. Pidieron, pues, que al menos en años alternos, se eligiese Hermano Mayor a un pintor, dejando los restantes a los plateros, que eran los que hasta el momento habían ostentado este cargo. Por otro lado, propusieron que no se podía obligar a los pintores a servir las mayordomías por el mero hecho de ser pintores, aunque no fueran cofrades, sino sólo a los que lo fueran. Vistas las dos peticiones, se pasó a la votación. Sólo ocho votos fueron a favor de las peticiones de los pintores, mientras que doce fueron en contra, con lo que se ratificaron las condiciones que se establecieron en la escritura de 1634. Se notificó esta resolución a los del Arte de la Pintura, y entre ellos se cita a Diego Rodríguez, Juan de Lanchares y Antonio Pereda «que respondieron lo contradicen, y que lo que hacen y han hecho es voluntario y no por obligación».

El 10 de marzo de 1663, los Hermanos Mayores Alonso de Calderón y Pedro de Nieva pidieron en la Sala de Alcaldes que se apremiara al pintor Francisco

¹⁵ J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Varia Canesca Madrileña*. A. E. A. (1985).

¹⁶ A. H. P. M., prot. 3239, fol. 107. Dio noticia M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, 43.

¹⁷ Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, 1645-1679. Junta del 13-V-1649. Debo la noticia a J. M. Cruz Valdovinos, a quien expreso aquí mi agradecimiento.

Ricci. Por lo visto, según ellos mismos cuentan, el pintor Santiago Morán, que había sido Mayordomo en 1662, nombró a Francisco Ricci para el año siguiente, pero éste no aceptó, alegando, como hiciera Angelo Nardi años antes, la imposibilidad de asistir por tener que servir al Rey. Los hermanos mayores proponían a la Sala dos opciones: o bien que se apremiase a Santiago Morán para que volviera a sacar la imagen, y en caso de que no accediera pagase los gastos de la procesión; o bien, que se hiciera lo mismo con Francisco Ricci. Por auto de la Sala se les indicó que acudieran al corregidor Lorenzo de Santos y San Pedro. Ese mismo día, este corregidor proveyó un auto por el que llegaba a una solución intermedia: multaba a Ricci con doscientos ducados, ya que no podía asistir a la procesión por tener que servir al Rey y ordenaba que los diera a Santiago Morán para que con ellos sacase la imagen ¹⁸.

Sólo dos años más tarde, el pintor Pedro de Obregón dio poder el 12 de febrero de 1665 para que se le defendiera del nombramiento de mayordomo que había recaído sobre él ¹⁹.

Entre estas cuatro primeras protestas observamos que Nardi y Ricci alegaron para su defensa estar trabajando para el Rey en las mismas fechas en que tenían que sacar el paso. Quizá sólo fuera ésta la causa de su negativa, aunque en el caso de Nardi sospechamos que más bien fue una buena excusa en que fundarla. El caso de Ricci es más extraño, ya que fue firmante del compromiso de 1634, así que se puede pensar que sólo le movió a rechazar el nombramiento la imposibilidad de estar en dos sitios a la vez.

En cambio, con Alonso Cano vemos que la situación es muy distinta, ya que se trata de una auténtica insumisión por parte del pintor. Y, por su parte, Pedro de Obregón no indica cuáles fueron las causas de su negativa.

No tenemos documentos directos y objetivos para conocer si estos cuatro pintores consiguieron o no sus propósitos, pero podemos basarnos en testimonios posteriores que dan noticias sobre el asunto. En un informe que dio Juan Lucas Cortés al Gobernador del Consejo, don Manuel Arias, en 1695 ²⁰ sobre la situación del pleito entre la cofradía y los pintores, habla del caso de Alonso Cano y dice que desde entonces se empezó a disputar si era o no obligación de los pintores sacar el paso «pero siempre, aunque compulsos y apremiados algunos años, y otros sin que haya precedido esta diligencia, han asistido a esta obligación sin que se les haya tolerado a ninguno». Aunque, más adelante afirma que algunos pintores del Rey sí lo consiguieron «respecto de tener ocupada su persona en el empleo de la pintura, pero no a los demás del Arte de esa obligación, y se ha nombrado otro en su lugar».

¹⁸ A. H. N. Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1663, fol. 55.

¹⁹ A. H. P. M., prot. 9250, sin fol.

²⁰ LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.*, 157.

Está claro, entonces, que Nardi se libró de asistir, y lo mismo Ricci, por ser pintores del Rey, aunque éste tuviera que costear la procesión con doscientos ducados. De Pedro de Obregón nadie habla, ni siquiera tres años después Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt: si hubiera ganado le hubieran nombrado como precedente reciente de exención; luego debió de asistir a la procesión. Pero el caso de Alonso Cano es más confuso. Juan Lucas Cortés afirma en el informe hecho en 1695 para defender a la cofradía que tuvo que comparecer obligado a la procesión, cuando, como vimos, él mismo afirma que le pusieron pleito por no haber asistido. Montero de Rojas y Smidt afirman que no quiso aceptar el nombramiento y se le mandó apremiar por la Sala y se le embargaron los bienes, pero al acudir Alonso Cano al Consejo se le quitó el embargo y fue dado por libre. ¿A quién hacer caso? Todas son opiniones subjetivas posteriores: Montero y Smidt afirman para su defensa que Alonso Cano ganó el pleito; Lucas Cortés, para defender a la cofradía, dice lo contrario.

Un documento extraordinario para conocer más detalles sobre este tema es el alegato (varias veces aludido en esta exposición) que escribió el Licenciado Alonso Carrillo en 1668 en nombre de los dos pintores elegidos para ocupar los cargos de mayordomos de ese año: Juan Montero de Rojas y Andrés Smidt. Este larguísimo texto fue el que dio a conocer a Lafuente Ferrari los hechos de 1630 y 1634 referentes al compromiso con la cofradía y el pleito de Alonso Cano. Estos dos pintores, como ya hicieron otros anteriormente, se negaron a aceptar el nombramiento que se les había hecho. Pero en este caso, exponen ampliamente sus razones, fundándolas en los hechos anteriores y estableciendo una serie de argumentos para su defensa. En el principio del texto piden se les absuelva y «se enmiende y reforme el auto de la Sala de los Señores Alcaldes del Crimen, en que se manda: que en conformidad con el nombramiento de Mayordomos que en ellos se ha hecho por los mayordomos que fueron en el año pasado de 1666, saquen el Passo de la Santa Imagen de Nuestra Señora de los Siete Dolores, y a ello se les apremie». En vista de este auto, cuyo texto suponemos copiado literalmente del original, los pintores iniciaron su defensa. En ella alegaron, sobre todo, que el asistir a una procesión era principalmente una cuestión de devoción, por lo que no tenía lugar el apremio, con lo que además «quedan el Arte de la Pintura, y sus profesores, en suma desestimación, e iguales a las Artes mecánicas, y otras viles y sórdidas de cuyos gremios se componen las procesiones de penitencia y remembrança, que se hacen en esta Corte la Semana Santa».

Pasan después a exponer cuáles eran estas procesiones, el origen histórico de éstas y especialmente narran la composición y fundación de la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores. Seguidamente, exponen los hechos de los diferentes compromisos de los pintores con la cofradía en 1630 y 1634, aunque, con gran astucia, fingen no conocer la existencia de la escritura definitiva firmada

en octubre de este último año, cuando realmente la tenían que conocer, puesto que se realizó ante el mismo escribano y se conserva en el mismo protocolo que el poder, del que sí hablan, otorgado meses antes, en abril. Unicamente citan un acuerdo del cabildo celebrado el 25 de febrero de 1635, donde se decía: «La Santa Imagen se encarga a los señores pintores, como están obligados». Estos dos pintores expresan su pesar de que se hiciera el compromiso de 1634 en nombre de todo el Arte de la Pintura, porque con ello se volvían a incluir en gremio de artífices mecánicos «quando entendían averse establecido la estimación de su nobilísima Arte, con diferencia grande de todos los otros oficios que no participan de las excelencias del dibujo», refiriéndose, sin lugar a dudas, a los diferentes pleitos ganados anteriormente con respecto a la exigencia de alcabalas.

Seguidamente, creen necesario, para demostrar la nobleza de la Pintura, remontarse a los tópicos ya conocidos sobre las mercedes concedidas por los emperadores romanos a los pintores, los nombramientos de caballeros, etc.

Alegan también que el compromiso que hicieron los pintores en 1630 y 1634 no podía incluir a pintores venideros, y mucho menos a los que ni siquiera eran cónfrades. Además de que no pudieron comprometerse en nombre de la corporación, porque los pintores no forman «cuerpo, ni colegio en esta Corte, con ordenanzas, exámenes, libros y demás requisitos que se requieren para constituir comunidad y gremio de artífices según lo dispuesto por una ley real». Fragmento éste de gran importancia, ya que demuestra la falta de organización profesional que gozaron los pintores madrileños en el siglo XVII, a diferencia de otras ciudades españolas; carencia que habían intentado solucionar a principios de siglo con el fallido proyecto de crear una Academia de Dibujo en Madrid que les agrupara y protegiera laboralmente.

Continúan más adelante basando su defensa en los precedentes; y así, recuerdan el caso de Alonso Cano que, según ellos, fue dado por libre; y otros ejemplos más sobre plateros, tales como el de Domingo Nieto, que alegó no ser cónfrade al defenderse contra el nombramiento que le había recaído de Hermano Mayor; o el de Domingo de Arbulo, al que se había nombrado Mayordomo de Cera en 1666 y fue eximido por la misma razón que el anterior. Expuestos ya estos precedentes, terminan su alegato insistiendo en que no se les podía exigir asistir a un acto religioso, sino que debían acudir únicamente los que voluntariamente quisieran.

Como en los anteriores casos citados, no se conoce la resolución de la Sala, si bien es bastante probable que tuvieran que asistir a la procesión como todos los que anteriormente habían intentado evitarlo. Es curioso que, después de este alegato, en el que se hablaba del Arte de la Pintura en general (aunque fuera destinado a defender únicamente a los dos pintores), no se decidiera la corpora-

ción para actuar en grupo contra la cofradía. Esto no sucedería hasta casi diez años más tarde.

Todavía debieron intentarlo por su cuenta en 1673 los pintores Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y José Ballesteros junto con el dorador Pedro Deleyo, ya que por un auto de la Sala de Alcaldes ²¹ con fecha de 22 de marzo se mandó notificar a los mayordomos de los pintores y doradores que sacaran el paso «con cetros y túnicas, según como hasta ahora an salido», amenazándoles con una multa de cien ducados. La orden se comunicó expresamente a los pintores y dorador citados, quienes prometeron ejecutar lo mandado.

Los pleitos como corporación de pintores (1677-1696)

Hasta aquí, como hemos visto, las protestas se dieron de cuando en cuando y únicamente por los pintores afectados, pero no por la corporación. Pero a partir de 1677 se observa un notable cambio. El Arte de la Pintura toma conciencia del asunto y decide actuar en grupo y como comunidad profesional. Los motivos no están claros, pero en el año de 1677 se llevaron a cabo varias protestas y apremios que debieron colmar la paciencia de los pintores, motivándoles a actuar con firmeza.

El año de 1677 empieza con un enfrentamiento entre cuatro importantes pintores del último tercio de siglo: José Jiménez Donoso, Claudio Coello, Francisco de Herrera «El Mozo» y Dionisio Mantuano. El año anterior habían sido mayordomos de la cofradía Donoso y Coello y nombraron mayordomos para el siguiente a Herrera y Mantuano. Estos no aceptaron el nombramiento, por lo que los otros dos tuvieron que pleitear con ellos. Ya vimos que en 1663, al no aceptar la mayordomía Francisco Ricci, se apremió al anterior mayordomo a volver a sacar la imagen, con el consiguiente gasto que esto conllevaba. De ahí que Coello y Donoso no tengan más remedio que enfrentarse con sus propios compañeros de profesión. El 19 de febrero de 1677 dan poder a Lorenzo Matamoros y Diego Fernández de la Bandera, importantes procuradores del Consejo, para que les defendieran en el pleito sobre que aceptaran la mayordomía los dos pintores nombrados ²².

No conocemos lo que alegarían Mantuano y Herrera para su defensa (quizá, que tenían que servir al Rey, ya que Herrera era uno de sus pintores y Mantuano, ingeniero del Buen Retiro), pero sí sabemos que se libraron de ejercer la mayordomía, ya que, un mes después del poder anterior, el 22 de marzo, los pintores Claudio Coello y José Donoso volvieron a dar poder a los procuradores

²¹ A. H. N. Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1674, fol. 76.

²² A. H. P. M., prot. 10.745, fol. 38. Citado por el MARQUÉS DE SALTILLO, «Efemérides artísticas madrileñas del s. xviii», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 120 (1947), 664.

del Consejo, esta vez para que les defendieran del Hermano Mayor de la cofradía, José Preciado, que les apremiaba para que volvieran a nombrar otros dos mayordomos ²³.

Tampoco ha llegado hasta nosotros noticia de si volvieron a nombrar mayordomos como se les había ordenado, y si lo hicieron, quiénes fueron los elegidos. Pero los que fueron nombrados debieron protestar también, porque la Sala de Alcaldes proveyó un auto el 12 de abril de ese mismo año, ordenando a los mayordomos que ejecutaran su obligación. Pero, además, se recordaba a todos los del Arte de la Pintura que salieran alumbrando a la Virgen como habían hecho hasta el momento, bajo la amenaza de cincuenta ducados de multa a los que no asistieran. Se ordenaba se notificase la orden a todos los pintores, dejando una cédula o aviso por escrito en las casas de los que no se localizara y se llevara una memoria de los que habían sido avisados para ver si cumplían lo mandado el día de Viernes Santo ²⁴.

Así pues, los apremios, que hasta el momento sólo habían sido dirigidos a los mayordomos, a partir de este momento afectaron al Arte en general. Quizá los profesores habían hecho algún tipo de protesta, pero este apremio debió ser el que provocó que un mes después, el 13 de mayo, se reunieran treinta y cinco pintores para comprometerse a pagar cada uno un tanto al mes para que pudiera llevarse a cabo el pleito contra la cofradía ²⁵.

Entre los otorgantes hay varios pintores que ya habían pasado por el desagradable enfrentamiento con la cofradía en años anteriores: Andrés Smidt y Juan Montero de Rojas, que tuvieron el pleito en 1668; Claudio Coello y José Jiménez Donoso, en ese mismo año, aunque curiosamente no firman el acuerdo ni Dionisio Mantuano ni Francisco de Herrera; Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y José Ballesteros, que fueron apremiados a servir la mayordomía en 1673, etc. Además son otorgantes pintores tan notables como Antonio Pereda (que moriría un año más tarde), Alonso del Arco, Lorenzo de Soto, Benito de Siles y Calahorra, Bartolomé Pérez (yerno de Arellano y, como él, pintor especializado en flores), y otros. Por este documento se comprometieron los pintores a pagar cincuenta reales en el momento de la escritura y otros veinticinco cada mes, para que siguiera —dicen— el pleito que sobre este asunto pasaba en la Sala de Alcaldes. Se nombró tesorero para este efecto a Claudio Coello y como recaudador a Juan Felipe Delgado, a quien eximieron de pagar el dinero estipulado en razón al trabajo a realizar. Este es, pues, el primer caso, que conozcamos, en que los pintores se deciden a actuar conjuntamente.

Tres años más tarde —el 10 de abril de 1680— Alonso del Arco, firmante del

²³ A. H. P. M., prot. 10.745, fol. 62.

²⁴ A. H. N., Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1677, fol. 52.

²⁵ A. H. P. M., prot. 10.745, fol. 130. Dio la noticia el Marqués de Saltillo, *op. cit.*, 664.

documento anterior, daba poder a los procuradores del Consejo Real para que le defendieran, a él y a su compañero Martín de Casasola, del nombramiento que se les había hecho por los alguaciles Luis Francisco Negrete y Francisco Alfaro²⁶. En su defensa alegaba Alonso del Arco que él ya había sido mayordomo, y que Martín Casasola no era hermano de la cofradía. Como en los anteriores casos hasta aquí estudiados, no conocemos si tuvieron o no que servir la mayordomía, pero observamos que, o se habían separado del grupo de pintores para defenderse por su cuenta, o lo acordado en 1677 sobre pagar todos para que siguiese el pleito no había dado resultado.

El pleito, aunque muy lento, debió empezar a tomar actividad hacia los años ochenta. En el margen del compromiso estudiado de 1634, aparece una anotación donde se indica que, en 1681, el escribano Mazón de Benavides sacó un traslado del documento, lo que indica que en este año había cierta actividad en el pleito y se estaba discutiendo entre el Arte de la Pintura y la Cofradía si existía la obligación de sacar el paso de Semana Santa. En este caso, la Cofradía sacaría este traslado para utilizarlo como prueba. Tenemos otro dato que afirma que en este año estuvo activo el pleito. En el citado informe que escribió Juan Lucas Cortés años después, en 1695, afirma que el año de 1681 pretendieron los pintores eximirse, acudiendo primero a la Sala y luego al Consejo de la Hermandad, pero desgraciadamente no se conocen los hechos más que por estas sencillas referencias.

El año siguiente, en 1682, con fecha muy cercana a la Semana Santa, en el mes de marzo, la Sala de Alcaldes obligó a los pintores a que se juntaran todos y eligieran los mayordomos que, por lo visto, a esas alturas no estaban todavía designados. Luego, vemos que, probablemente, los hechos de 1681 fueran una abierta negativa por parte de los pintores de elegir los mayordomos, pensando que con eso se librarían de asistir. Los pintores se juntaron los días 11 y 12 de marzo para, sin más remedio, elegir los mayordomos, puesto que se les había amenazado con multas²⁷. En esta ocasión tomaron la precaución de especificar claramente que el obedecer a la cofradía eligiendo mayordomos lo hacían «compulsos y apremiados» y que sólo lo hacían «por redimir la vejación de más personas y de las demás de la dicha profesión y escusar las multas impuestas en dichos autos y otras vejaciones y molestias que se les puede y se nos pueden hacer de no hacer el dicho nombramiento». Vemos que los pintores dejaron esta declaración por escrito para poderla utilizar en algún momento y para que, por el contrario, no se pudiera alegar en su contra que habían consentido en elegir los mayordomos. Los otorgantes del documento eran, en esta ocasión, Pedro Ruiz González, Francisco de Solís, Francisco de Lizana, Juan Fernández de La-

²⁶ A. H. P. M., prot. 10.746, fol. 679. *Ibidem*, pág. 666.

²⁷ A. H. P. M., prot. 10.747, sin fol. *Ibidem*, 667.

redo, José Donoso, José García, Andrés López Caballero, Matías de Torres y Juan Escudero, y eligieron como mayordomos a Juan Díaz y a Baltasar de Castrejón.

Después de estudiar todas estas protestas anteriores, se puede apreciar que los pintores lo habían intentado todo: no comparecer a la procesión, como hiciera Cano; excusarse alegando ser pintores del Rey; mandar informes sobre la nobleza de la pintura; negarse abiertamente a elegir mayordomos..., pero todos estos recursos fallaron siempre, y en todas las ocasiones eran las multas las que les hacían retroceder, ya que cincuenta, cien o doscientos ducados eran cantidades que pocos pintores podían permitirse el lujo de pagar para, con ello, conseguir librarse de asistir a la procesión.

En 1695, los pintores intentaron un nuevo recurso hasta el momento no utilizado: dirigirse al Rey para que intercediera por toda la profesión. Se puede decir que este año y el siguiente son los momentos en que el pleito toma mayor actividad. Se conocen los hechos gracias al ya varias veces citado documento, dado a conocer por Llaguno y Amirola (ver nota 6). Se trata del informe que Juan Lucas Cortés escribió al Gobernador del Consejo, Manuel Arias, sobre el estado del pleito, con fecha de 28 de noviembre de 1695. En él se hace mención a una orden que dio el Gobernador el 19 de ese mismo mes para que ambas partes hiciesen y presentasen una información sobre los hechos acaecidos entre los pintores y la cofradía, en vista de un memorial que el pintor Lucas Jordán había mandado al Rey. Aunque no se indica la fecha de éste, es muy probable que lo mandara poco antes, el 18 de marzo de ese mismo año, ya que encontramos en el Archivo de Palacio una carpetilla, desgraciadamente vacía, en el expediente de Jordán, con esta fecha, que decía en una de sus caras exteriores: «S. M. que sobre lo que representa y suplica Lucas Jordán tocante a los profesores del Arte de la Pintura se informe lo que se ofreciere y pareciere». Y en la otra cara exterior: «Vereis lo que Lucas Jordán representa y suplica en el memorial incluso, tocante a los profesores del Arte de la Pintura y me informéis con vuestro parecer»²⁸. Aunque no se cita a la cofradía, debe referirse a este pleito, porque a estas alturas de siglo los pintores no estaban implicados en ningún otro conflicto que afectase a toda la corporación.

En vista de este memorial, el Rey debió pedir que se hicieran las diligencias necesarias, por lo que se volvió a activar el pleito en el Consejo. Así fue como el gobernador pidió las informaciones, que se presentaron el 28 de noviembre, por parte de Juan Lucas Cortés, en nombre de la cofradía, y el 30 del mismo mes, la de Lucas Jordán, en nombre de su Arte.

En la información del primero se narran cuáles eran las procesiones del Viernes Santo en Madrid y, seguidamente el compromiso establecido por los

²⁸ Archivo de Palacio: C-597/44.

pintores en 1630 y 1634, insistiendo en el carácter voluntario de éstos. Se cita también el caso de Alonso Cano, aunque se afirma que tuvo que asistir, al igual que otros muchos pintores (que no cita); en cambio, reconoce que algunos de ellos consiguieron eximirse por ser pintores del Rey.

Más adelante, esta información toma gran interés, pues deja entrever lo que debía de haber alegado Lucas Jordán en el memorial citado. Por lo visto, insistió en los argumentos de siempre «refiriendo los privilegios, honores, exención de tributos y cargas que les han concedido a los de este Arte...» Quizá para cerciorarse de la veracidad de estas afirmaciones, hechas probablemente en el mes de marzo (como queda dicho), fue por lo que Manuel Arias, Gobernador del Consejo, pidió el 27 de abril de ese mismo año, información al Ayuntamiento sobre si era verdad que los pintores no pagaban impuestos, ni sufrían otras cargas: «Avíseme si los profesores de pintura están tenidos por gremio en Madrid y si contribuyen en algunos repartimientos de los que pagan los demás gremios o en alguna otra cosa perteneciente a la Real Hacienda, porque deseo tener presente esta noticia... J. Manuel Arias»²⁹.

Continúa Lucas Cortés afirmando en su informe que los argumentos sobre la nobleza de la pintura «no son para el caso presente, porque de ninguna manera se les pretende disminuir ni quitar ninguno de ellos...». Y termina diciendo que, por el contrario, también acudían a estas procesiones caballeros y gente de posición únicamente por devoción. ¿No advertía Lucas Cortés que mientras éstos asistían de forma voluntaria, los pintores lo hacían obligados, y que era aquí donde únicamente radicaba la gran diferencia? Era ésta precisamente la razón que les obligaba a negarse, por considerar que no se les trataba con la nobleza y distinción que merecía su profesión.

Dos días más tarde se recibió en el Consejo la información de Lucas Jordán «en nombre del arte y profesores de la pintura, solicitando que no se les obligase a comparecer con los demás gremios, y aspira a que V. M. determinase se dé despacho para que conste en todos los tiempos»³⁰. A su vez, también hace historia de la cofradía, los compromisos y el caso de Alonso Cano, en los mismos términos que Lucas Cortés.

Días más tarde, el 8 de diciembre, el escribano del Consejo pedía se le prestasen todos los autos que sobre el pleito se guardaban en la Sala de Alcaldes³¹ por lo que comprobamos que el Consejo tomaba, por fin, todo tipo de pruebas para tratar a fondo el caso.

En 1696, el pleito seguía activo, porque el 8 de febrero los pintores Antonio Palomino y Matías de Torres daban, en nombre de todos los del Arte, poder al

²⁹ Archivo de la Villa: ASA 2-243-5.

³⁰ E. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 98.

³¹ A. H. N. Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1695, f. 437.

procurador Juan Mateo Pérez para que les defendiera en el «pleito questá pendiente ante dichos señores [los alcaldes de Casa y Corte] con la Congregación y Hermandad de Alguaciles desta Corte y Oficiales de la Sala y otros congregantes...»³². Piden, como siempre, que se les declare exentos de una obligación realizada nada menos que sesenta años antes.

Pocos meses después, los alcaldes de Sala pedían a los pintores que para seguir el pleito era necesario que presentasen un poder general de todos o la mayor parte de los pintores. El 27 de mayo de 1696 se reunían únicamente diecisiete pintores y ratificaban el poder otorgado en febrero al procurador Matías de Torres³³ y declaraban que, en su profesión, era imposible saber cuántos la practicaban «por no haber libros, ni ningún género de repartimientos, estatutos, ordenanças, ni examen de cuia matrícula y asientos se pueda justificar el ser todos o la mayor parte como se practica en los gremios desta Corte...». Aseguran, además, ser el mayor número de pintores que se conocen. Estos diecisiete pintores conocidos en Madrid eran: Antonio Palomino, Matías de Torres, Manuel de Castro, Isidoro de Arredondo, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Juan Delgado, Isidro Francisco Ribera, José Díaz Guiteain, Pedro de Arce, Tomás García, Juan Díaz, Baltasar Gambazo, Juan Mateos, Juan Felipe Delgado, Esteban Fernández, Domingo Rodríguez Romano y Pedro de Engerax; lógicamente, serían más de éstos los que ejercerían el Arte de la Pintura en Madrid por estas fechas.

¿Cesó el pleito por considerarse que eran pocos los que reclamaban ese derecho o, por el contrario, siguió y lo perdieron? Se desconocen hechos posteriores a este documento, que es el que cierra este asunto en el siglo XVII. Terminó, pues, el siglo sin que se resolviera nada favorable a la Pintura en este aspecto, y no vendría la exención hasta nada menos que cincuenta años más tarde. De este largo período de tiempo no nos ha llegado ningún documento que pudiera indicarnos la situación del pleito; quizá en estos años los pintores se resignaron a cumplir su obligación.

La resolución final (1750-1751)

En el año de 1751 habría de resolverse el pleito, nada menos que un siglo después de la primera protesta en condiciones que hiciera Cano, en 1647. En 1750 todavía se hacían diligencias contra los pintores que no asistían a la procesión. Así, el 28 de marzo de ese año, se entregó en la Sala de Alcaldes una lista con los profesores que no habían acudido a la procesión del Viernes Santo por-

³² A. H. P. M., prot. 11.802, sin fol.

³³ A. H. P. M., prot. 11.802, sin fol. Dio noticia M. AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1981, págs. 218-219.

que estaban ocupados en Palacio, en la que se preguntaba si se haría algún recurso contra ellos ³⁴.

Fue el pintor Antonio González Ruiz, director de la Academia de San Fernando, quien definitivamente resolvió el asunto, en 1751. Habla Lafuente Ferrari de una carta fechada el 22 de marzo de ese año escrita por Juan Magadán, primer secretario que tuvo la Academia, y dirigida a Baltasar de Elgueta Vigil, miembro de la Junta Preparatoria de la misma ³⁵. En ella contaba que el pintor Antonio González Ruiz creía conveniente que la Academia actuara firmemente en el penoso asunto de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, aprovechando que creía de su parte a José de Carvajal y Lancaster, Presidente de la Junta y Protector de la Academia. Junto a esta carta se adjuntaba una información sobre el asunto, resumiendo los antecedentes, ya conocidos, de otros pintores. Se citaban, además, los casos más recientes, siendo todos de pintores del Rey y, además, extranjeros: Miguel Angel Houasse, Andrés Procaccini, Juan Ranc, Luis Van Loo y Jacome Amiconi.

No conoció Lafuente Ferrari lo que sucedió con posterioridad a esta carta, aunque sí tuvo noticia de que los pintores consiguieron sus propósitos gracias a una nota al final de la copia de la anterior información, que decía: «Aunque no consta judicialmente la resolución de S. M. a esta representación, se sabe la tomó muy prompta y seria; lo que se comunicó por el Exmo Sr. D. Joseph Carvajal a la Sala de Alcaldes, y en su virtud, se ha experimentado, no haber solicitado más desde aquel Viernes Santo, sus ministros inferiores, lo en ella expresado ³⁶.

Encontramos en el Archivo Histórico Nacional unos documentos claramente relacionados con estos hechos que dan algo más de claridad al asunto. El 6 de abril de 1751, tan sólo nueve días después de la carta anteriormente citada, el Escribano de la Cofradía, Manuel García, se dirigió a la Sala de Alcaldes por orden de la Hermandad con una información de los hechos de ese año, en relación con la elección de mayordomos ³⁷. El día 4 de ese mismo mes, se había celebrado una junta de la cofradía para congregar a los gremios que tenían que sacar los diferentes pasos, sin haber comparecido Antonio González, a quien el año anterior había designado como mayordomo el pintor Simón de Aldovera. Este último expresó en la Junta que había demandado a Antonio González por no haber querido aceptar el nombramiento, alegando como excusa que él sólo obedecía a su superior, refiriéndose, lógicamente, a José de Carvajal. Vemos, por tanto, que el interés que tenía Antonio González en que se resolviera el pleito con la cofradía era por su obligación de servir la mayordomía ese año.

³⁴ A. H. N. Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1750, fol. 144.

³⁵ E. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, pág. 101.

³⁶ *Ibidem*, 102.

³⁷ A. H. N. Sala de Alcaldes, Libro de Gobierno de 1751, fol. 212.

Así que al día siguiente, el 7 abril, Gabriel Pedrero, en nombre del Hermano Mayor de la cofradía, el alguacil Juan Muñoz pidió en la Sala que se obligara a Antonio González a que aceptara la mayordomía bajo una multa de cincuenta ducados ³⁸, porque si no se procedía así sería «motivo de que todos los demás del citado Arte de la Pintura se quisieran excusar a servir la mayordomía a que están obligados y tan repetidamente ordenado y mandado por varias providencias y ejecutorias de la Sala y que cada día se fomenten nuevos litigios, lo que no se debe permitir».

En una nota al margen se indicaba que, por el mismo motivo, se había multado a Simón de Aldovera en el año 1750, razón por la que los pintores habían pedido explicaciones. La Sala les entregó los autos y ejecutorias que existían sobre este asunto el día 9 de mayo de ese mismo año «y sin decir cosa alguna, los devolvieron en 29 de junio», viendo, quizá que no podían alegar ningún argumento favorable.

El 7 de abril de 1751 se ordenó en la Sala se notificara a Antonio González que compareciera el Viernes Santo a la procesión, y así se hizo ese mismo día, permaneciendo el pintor en su negativa, diciendo que «no puede cumplir con lo que en el se manda mediante ser Maestro Director de la Academia Real de la Pintura, de la que es protector el Señor D. Joseph de Carvajal (en nombre de su Magestad) sin cuya orden y mandamiento no puede cumplir con lo que previene el Decreto que le ha sido notificado...».

Antonio González habría tenido que pagar la multa de no haber sido gracias a una orden que se escribió ese mismo día 7 y que se comunicó a la Sala el día 10 de abril. En ella se mandaba se suspendiera cualquier diligencia contra el pintor y una nota adjunta de José de Carvajal, en nombre del Rey, la hacía extensible además a todos los individuos de la Real Academia. Con lo cual «no hubo nobedad en la procesión» ³⁹.

Quedaba, pues, de esta forma, definitivamente finalizado este asunto que tantos problemas provocó a los pintores durante cien años. Por fin, se consideraba a la Pintura noble y liberal en todos sus aspectos y totalmente desvinculada de cualquier forma de comportamiento gremial.

³⁸ *Ibidem*, fol. 213-214.

³⁹ *Ibidem*, fol. 215-216.