

LAS ORDENANZAS DE PLATEROS DEL REINO DE MURCIA¹.

Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español.

Cristóbal Belda Navarro

El estudio de las ordenanzas que regularon la vida artística española desde la generalización de su uso en los siglos finales de la Edad Media, constituyó siempre una importante fuente de conocimientos para desvelar y comprender la organización del trabajo, los sistemas de aprendizaje, la defensa común frente a peligros externos y la normalización de la vida profesional mediante la promulgación de unas reglas dadas libremente que, previa autorización real, fueron transformándose a lo largo de los años para adaptarse a los nuevos tiempos.

Las ordenanzas fueron algo más que simples reglamentos en los que analizar diferentes cuestiones profesionales. Nacieron con el propósito de reglamentar el ejercicio de una profesión y evitar los abusos, la presencia de intrusos y el buen resultado de los trabajos. Seguramente su excesivo proteccionismo y el diferente grado de libertad otorgado a sus asociados fueron con el paso del tiempo la causa de muchas rebeldías, sumadas a la evolución de la conciencia artística individual que vió en ellas el motivo por el que el ascenso social y las preeminencias de las artes liberales no podían ser alcanzadas. Muchas de las demostraciones realizadas en el pasado por nuestros artistas se fundamentaron en la inexistencia de tales ordenanzas y quienes estaban sometidos a su ámbito de acción pronto renunciaron a ellas, conscientes de la frontera que separaba un arte liberal de otro mecánico. Sea como fuere, tanto para estudiar sus peculiaridades, la naturaleza del trabajo y las restricciones impuestas a quienes pretendían alcanzar el grado de maestro, como para conocer los fundamentos teóricos de la llamada «ingenuidad» de las artes, las ordenanzas son siempre un punto de partida decisivo, habida cuenta de su irregular distribución geográfica y de la existencia o carencia de gremios, colegios, cofradías o artes. Las ordenanzas de plateros, pues, no pueden escapar a un análisis de conjunto de estas normas con las que presentan rasgos comunes, aunque la naturaleza del precioso material de trabajo les permita formar un núcleo muy caracterizado dentro de la regulación general de los gremios españoles.

¹ Estas ordenanzas, promulgadas en 1738 fueron publicadas por Juan García Abellán en su obra *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1976.

Los gremios y cofradías de artistas.

Los objetivos pretendidos por estas agrupaciones fueron de distinta naturaleza. En todas las ordenanzas destacan tres fines principales: los religiosos, los estrictamente profesionales y los de autofinanciación o contribución a las cargas impuestas a los gremiales.

La naturaleza religiosa del gremio queda patente desde la protección solicitada a su santo protector, cuya festividad determina la vida interna del gremio y la renovación de sus cargos directivos. San José, San Lucas, San Eloy o San Bernabé, por citar los más comunes, dieron nombre a muchas de estas corporaciones y sus efigies, grabadas en el frontispicio de las ordenanzas, fueron la primera referencia a la que se aludía en el preámbulo de las mismas. Una capilla propia, retablo y altar sirvieron durante muchos años de lugar de reunión y deliberación en la que se decidían las cuestiones vitales del gremio, la admisión de aprendices, el juramento de las ordenanzas, el esplendor de la festividad propia o la administración de caudales en fiestas públicas, asistencia a entierros, fomento de la caridad con los artistas enfermos o pobres y la protección a las viudas y huérfanos de hermanos fallecidos.

Mucho más interesantes fueron las cautelas adoptadas por el gremio a la hora de establecer las condiciones en las que habría de desarrollarse el trabajo tanto desde la perspectiva profesional que velaba por la calidad de los materiales y su aprovisionamiento como en lo que se refería a la habilidad y destreza de los aprendices. En este último sentido, cobraron especial importancia los controles y filtros establecidos para determinar la aceptación o rechazo de los aspirantes no sólo tomando en cuenta el tiempo prescrito para su aprendizaje o la comprobación de sus buenas costumbres, sino marcando una serie de requisitos que hicieron de estas pruebas uno de los más claros signos del poder de los gremios. Campomanes clamó contra esta tiranía criticando la falta de flexibilidad a que había llegado la axfisiante presión de los gremios, inventando preceptos técnicos, prescribiendo reconocimientos y visitas, dictando leyes económicas y penales, fijando demarcaciones y «en una palabra, redujeron las artes a esclavitud, estancaron su ejercicio en pocas manos y separaron de él a un pueblo codicioso que buscaba con ansia participar de sus utilidades»².

La financiación del gremio constituyó otros de los puntos básicos que regularon las ordenanzas. Por medio de unas cuotas ya fueran de examen, entrada a la corporación, tachas y penas impuestas y demás contribuciones el gremio pudo hacer

² Este texto aparece mencionado en mi trabajo *La contienda entre las artes y la preeminencia de la cultura*, en *Lección sobre la primacía de las artes*, de Benedetto Varchi, edición facsímil, Madrid, 1993, p.LIII.

frente a su propia financiación y al pago de determinados impuestos corporativos a la vez que mantuvo decentemente su recinto de culto, adquirió materiales, afrontó sus fines sociales, contribuyó a los festejos públicos o sufragó pleitos. En conjunto, estas cofradías o hermandades reglamentaron el oficio, dejando pocos cabos sueltos que a la postre eran de nuevo regulados mediante adiciones o redacción de nuevos reglamentos.

La existencia de tales ordenanzas puso de relieve el carácter estrictamente gremial de los artistas acogidos a las mismas. La existencia de libros en los que constaba el inicio del aprendizaje, los sistemas de selección propuestos, las matrículas y registros y un sinfín de detalles técnicos, profesionales y religiosos (obligación de aceptar los cargos, juramento de las ordenanzas, culto y festividades litúrgicas) sellaron claramente el nivel artesanal de los gremiales. Sin duda alguna, tales preceptos significaron un obstáculo insalvable para quienes defendían la nobleza de las artes amparadas éstas en el dictado de la inteligencia y en su total dependencia del ingenio. La serie de pleitos originados por la negativa de muchos artistas a resistir su encuadramiento entre las artes mecánicas describió la diferente realidad en la que se movían unos y otros. La debatida cuestión de las alcabalas, cientos y millones así como el impuesto del soldado, el alistamiento militar y la imposición de determinadas cargas fiscales originó una seria disputa en la que obtuvieron resonantes triunfos los artistas resumidas hábilmente por Palomino. Era necesario demostrar la inexistencia de un gremio, registros y matrículas así como las ordenanzas que tan sagazmente habían reglamentado la vida profesional. Desde principios del siglo XVII se asistió a esta clase de demostraciones jurídicas con privilegios en los que constaba la declaración de exenciones atendiendo al carácter liberal de las artes³. Pues bien, aunque comúnmente se acepta que fueron los pintores los que primero consiguieron un status social basado en la naturaleza intelectual de las artes, fueron, por el contrario, los plateros los que se adelantaron a todos. La calidad de sus obras y la naturaleza excepcional de algunos, como Juan de Arfe, sentaron los precedentes. La Real Pragmática de Carlos V, fechada en 1552, por la que se autorizaba a los orfebres a vestir trajes de seda, fue símbolo de la distinción con que fueron considerados. Por otra parte, la labor de tratadista de Juan de Arfe y la trascendencia de sus textos, equiparaba a este escultor de oro y plata a los distinguidos italianos que habían teorizado sobre la naturaleza intelectual de las artes equiparándolas a la poesía y a otros ejercicios de la mente, desde Leonardo a Benedetto Varchi⁴. La realidad, por el contrario, distaba mucho de solucionar los

³ En este sentido, son importantes los estudios de Martín González (*El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984), Julián Gállego (*El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976) y C. Belda Navarro (*La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1993) en la que se abordan todos estos problemas.

⁴ Los plateros zamoranos intentaron en 1577 ser declarados exentos de la contribución de las alcabalas. Vid. J. Navarro Talegón, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, 1985.

contenciosos cuyo feliz resultado habría de esperar varios decenios, al menos, hasta el reinado de Carlos III y su trascendente labor legislativa en favor de la libertad en el ejercicio de las artes.

No ha sido valorado en su justa medida esta anticipación de los plateros en la conquista de un status social privilegiado, pues sus declaraciones no alcanzaron la resonancia que tuvieron las de los pintores. Desde el siglo XVI aparecen las primeras manifestaciones en favor del carácter liberal del arte de la platería, síntoma evidente de la autoestima que tuvieron sus cultivadores y de la necesidad manifestada de aprender su ejercicio con el auxilio de disciplinas como la geometría, la proporción, la simetría y el dibujo. Si ponemos estas declaraciones, cuyo contexto analizó M. J. Sanz para la platería sevillana, con la serie de disputas entabladas en Italia acerca de la primacía de las artes, comprenderemos el alcance y la trascendencia del problema. Cuando en la academia florentina de San Lucas el historiador Benedetto Varchi teorizaba sobre tal cuestión, la serie de razonamientos expuestos y las respuestas dadas a su famosa encuesta por los más afamados artistas del momento (desde Vasari a Miguel Angel) coincidían en los fundamentos teóricos del aprendizaje y en la serie de peculiaridades que tenían pintura y escultura como artes derivadas de un tronco común que era el diseño, y, por lo tanto, en su total afinidad. La polémica, al parecer, zanjada en Italia, llegó a España con parecidos razonamientos, aunque la sagacidad de los intores teóricos, desde Pacheco a Palomino, decantó el problema en favor de la pintura. Pero ya resulta importante que esta visión nueva del problema tenga un punto de arranque en los plateros y en su deseo de verse agrupados bajo denominaciones que conscientemente eludían, como la de gremio o común, cuyo encuadramiento en el contexto de las artes mecánicas resultaba evidente.

Sin embargo, en el caso de los plateros, como en el de otras agrupaciones profesionales españolas, queda en cierta medida presente un carácter ambiguo que a la larga favoreció a todos. Es cierto el convencimiento que tales orfebres tuvieron de la naturaleza intelectual de su arte (Arte de la platería se le denominó en varias de sus ordenanzas) pero la naturaleza de una profesión con rasgos muy específicos que nada tenían que ver con los propios de pintores o escultores, necesitó de una rígida organización, especialmente en sus aspectos jurídicos, que entraban dentro de la más clara organización gremial. Aparecen, por tanto, aspectos contradictorios. Por una parte, la tutela ejercida por los ayuntamientos en el nombramiento de veedores (lógica, si tenemos en cuenta los fraudes y engaños que se deberían evitar), la aceptación forzosa de los cargos para los que habían sido propuestos o el juramento de las ordenanzas se contraponen a la resistencia a participar obligatoriamente en determinados acontecimientos públicos en los que los gremios financiaban gran parte de las celebraciones. La negativa de los plateros sevillanos a contribuir a la festividad

del Corpus recuerda a la que años después protagonizó el granadino Alonso Cano en Madrid y en la fundamentación teórica de su resistencia (se trataba de una procesión pasionaria en la que había de portar el estandarte de la Cofradía de los Siete Dolores) por ejercer un arte ingenioso y liberal. En igual medida, la batalla librada por Andrés Carreño en la Chancillería de Valladolid así como la de Vicente Carducho (negando la obligatoriedad de las alcabalas para los pintores) están muy próximas en el tiempo a la de los plateros sevillanos resistiéndose al famoso uno por ciento en el producto de sus ventas. En todos subyace la misma cuestión, el trabajo de los artistas no puede ser considerado como simple operación comercial. La elaboración intelectual de sus obras no es equiparable a una simple compraventa y en este principio se debe recordar el famoso pleito por la tasación de las pinturas del Pardo en el que se declaraba enfáticamente que sólo la materia era evaluable económicamente, pues la pintura, como arte producto de la inteligencia, no tenía precio.

Esta misma autoestima tuvieron muchos de los plateros españoles, aunque las agrupaciones que llevaron la protección de San Eloy presentara muchos de los rasgos propios de la organización gremial.

Todo parece apuntar a que los gremios de plateros apuraron el significado de sus ordenanzas, dada la excepcional calidad de los materiales de trabajo y la precisión de sus utensilios para respetar las normas establecidas y las leyes que controlaban la proporción de granos y quilates contenidas en la Nueva Recopilación. En el conjunto de las ordenanzas españolas ofrecieron los inevitables rasgos comunes (objetivos, cargos gremiales, financiación y proteccionismo), aunque presentaron caracteres diferenciales en función de su importancia (Madrid, Sevilla o Barcelona) o de las competencias jurisdiccionales propias nacidas al amparo del fervor casi religioso con que se defendieron los fueros históricos.

Todas las ordenanzas marcaron siempre un ámbito de aplicación que en la mayoría de los casos no excedía del que era propio del Concejo que las tutelaba o de las Reales Audiencias existentes en los reinos integrados en la corona española. Esto marcó para las actividades de ensambladores, escultores o pintores una notoria diversidad respecto a otros territorios, como Castilla, en los que la libertad fue total. En ello precisamente se ampararon los declarados defensores de la «ingenuidad» de las artes y marcó el diferente comportamiento de quienes un tiempo estuvieron sometidos a su dictado y por cambio de residencia pronto olvidaron su anterior acatamiento⁵. No obstante, la facultad para ejercer la profesión en una ciudad deter-

⁵ Este fue el caso de Alonso Cano. Su pleito con la Cofradía madrileña de los Siete Dolores fue estudiado inicialmente por E. Lafuente Ferrari en «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia», *Archivo Español de Arte*, 62, Madrid, 1944.

minada o en el ámbito marcado por su reino histórico fue característico de las ordenanzas así como la obligatoriedad de jurar y respetar su contenido a quienes procedían de otros territorios.

Las ordenanzas españolas en el siglo XVIII.

La perpetuación del carácter gremial fue uno de los rasgos que más claramente pervivió en el nuevo siglo, aunque ya aparezcan las primeras voces que clamaran por su derogación. Esta situación originó no pocos pleitos por la nueva situación en la que se desarrollaron nuestros artistas más conscientes de los privilegios y exenciones con los que fueron distinguidos en el pasado. La revalorización del valor del trabajo manual, la abolición de las trabas que suponía el ejercicio de oficios viles y sórdidos fue una lenta tarea brillantemente conquistada por los ilustrados. Sin embargo, la necesidad de contar con estos instrumentos jurídicos (no sólo en el caso de los plateros, sino también en el de otras variedades artísticas) originó numerosas adiciones y la promulgación de nuevas ordenanzas para reglamentar cuestiones que siglos atrás no fueron tan vitales como la elemental instrucción de los gremiales (saber leer y escribir o las cuatro reglas) o el vacío legal producido tras la Guerra de Sucesión en los territorios que no habían defendido la causa de Felipe de Anjou o la consideración de liberales de actividades que en el pasado fueron relegadas a los escalones más bajos de la pintura o escultura.

Seguramente fue la Guerra de Sucesión y las consecuencias derivadas de la reforma del estado del nuevo monarca las que harán variar la situación. Los decretos de Nueva Planta introdujeron un cambio sustancial, aboliendo fueros y privilegios y homogeneizando el estado, según un antiguo deseo expresado por el Conde Duque de Olivares en el siglo anterior en el que abogaba por «un rey, una ley», una moneda». A lo largo del siglo XVII los territorios de la vertiente oriental de la península (Aragón, Valencia, Cataluña y Mallorca) sometieron sus ordenanzas a la autoridad de sus respectivas Audiencias de la misma forma que el Consejo de Castilla veló por las promulgadas en sus demarcaciones tradicionales. El modelo de estado integrador de los Austrias dejó paso a un esquema centralizador que fue más virulento en aquellas zonas partidarias del Archiduque. Este sistema, con sus altibajos, fue aplicado igualmente a otros sectores con el propósito de uniformizar todo el sistema legislativo y la creación de entidades de ámbito estatal frente a las antiguas competencias de los reinos históricos. Los deseos de aplicar la llamada Unica Contribución a toda España, basados en los óptimos resultados obtenidos por el catastro catalán fue un paso más de las pretendidas reformas borbónicas, entre las que también se encuentra la revitalización de la *Junta de Comercio, Moneda y Minas*, es decir, la instancia superior competente en las ordenanzas de plateros.

Indudablemente todos estos episodios justifican las similitudes advertidas entre las ordenanzas de plateros españoles redactadas en el siglo XVIII y la aparición de fricciones y problemas entre organismos que celosamente defendían sus prerrogativas. Cruz Valdovinos ya analizó los surgidos entre la Junta de Comercio y el Consejo de Castilla a propósito de la aprobación de las ordenanzas de los orfebres madrileños hasta que la mediación del rey Carlos III delimitó las competencias de una y otra⁶.

Estas semejanzas no sólo se refieren a materias afines, sino también al marco legislativo que las tutelaba y a las leyes dictadas sobre el oro y la plata que constituyen una parte importante de las ordenanzas. En efecto, las leyes de 1730 y 1731 así como otras que en algunos casos se remontaban a los Reyes Católicos o Carlos V aparecen constantemente citadas para salvaguardar la pureza de los materiales y evitar los fraudes. En estas cautelas y en las penas impuestas, en la visita a los talleres, en el control de todo el proceso de ejecución y en la transparencia con que autoridades y gremiales observaran las normas residía gran parte de los éxitos obtenidos y a ello se dedicaron tanto la Junta de Comercio como la propia justicia con el auxilio de cónsules, prohombres, mayoresales, visitadores, veedores o fieles contrastes. En el caso de Valencia, al aprobar sus ordenanzas en 1733, se indicaba en el preámbulo que la confirmación de los privilegios de Carlos II a los orfebres de aquella ciudad (mediante informe de los plateros de Madrid) debería hacerse siempre de acuerdo con la práctica de Castilla⁷.

Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia.

En el año 1738 los plateros murcianos conseguían de la Junta de Comercio la aprobación de sus ordenanzas. Es de suponer que con anterioridad dispusieran de semejantes reglamentos que no fueron incluidos en la recopilación llevada a cabo en 1695. Los motivos esgrimidos no diferían de los consabidos fraudes y abusos y del deseo de todos de disponer de nuevas ordenanzas que clarificaran la situación. La relajación de tales instrumentos fue un hecho bastante común en diversas ciudades españolas, pero particularmente en la ciudad de Murcia en la que era tradicional disponer de un grado de libertad excepcional si se le compara con sus vecinos andaluces o valencianos. En ningún momento alteraron la plácida vida provinciana de aquellos artistas ni las presiones fiscales ni la todopoderosa acción gremial, al menos, hasta mediados del siglo XVIII en el que consiguieron la total libertad de cargas e impuestos⁸. La falta de respeto por las ordenanzas había llegado a un grado

⁶ Vid. J. M. Cruz Valdovinos, «La platería madrileña bajo Carlos III», *Fragmentos*, 12-14, Madrid, 1988, pp. 57-69.

⁷ Véanse las ordenanzas valencianas aprobadas en 1733, preámbulo, p. 6.

⁸ A lo largo del siglo XVII los artistas murcianos solucionaron de forma individual sus cuestiones tributarias

tal que las denuncias fueron constantes, pero más aún en el caso de los alarifes, cuyos exámenes, nunca realizados, solían acabar en verdaderas «francachelas», financiadas seguramente con el importe de las tasas y propinas exigidas a los aspirantes⁹.

El modelo propuesto para reglamentar la profesión hasta la aprobación definitiva de las ordenanzas murcianas era el de Valencia. Los plateros solicitaron a la Junta de Comercio la implantación provisional del modelo valenciano, promulgado en 1733. Su proximidad temporal y la cercanía de la ciudad de Valencia (de la que procedían muchos de los plateros afincados en Murcia y un caracterizado sector de ensambladores y tallistas) justificarían por sí mismas las causas de la solicitud. La ciudad vivía un ambiente artístico dominado por las figuras excepcionales de Francisco Salzillo y Jaime Bort y las grandes obras hidráulicas ya se habían iniciado. La creciente demanda y el fervor con que se conducían las órdenes religiosas y las poderosas cofradías pasionarias elevó considerablemente la nómina de artistas, cuya creciente influencia pronto se dejó sentir en la defensa de sus derechos individuales y colectivos, madurados a la sombra del arquitecto Jaime Bort¹⁰.

Fue el siglo XVIII un año pródigo en la promulgación de ordenanzas de plateros, reformadas o redactadas de nuevo para adecuar su contenido al rígido control de las leyes de plata y oro y a la nueva estructura del estado. Sucesivamente se promulgaron las de Barcelona (1732), Valencia (1733), Murcia (1738), Zaragoza (1742), Pamplona (1743), Bilbao (1745), Sevilla (1747) y así hasta completar en la segunda mitad del siglo otro conjunto de ordenanzas ya perteneciente al reinado de Carlos III en el que llegó a plantear la necesidad de observar reglamentos que tuvieran un alcance nacional¹¹.

(nunca el carácter liberal de las artes se planteó con anterioridad a 1744) mediante ejecutorias de hidalguía o desempeñando cargos (Familiares del Santo Oficio) que suponían la exención. De cualquier forma nunca fueron incluidos en las relaciones de profesiones que contribuían al pago de las alcabalas. Vid. J. C. Agüera Ros, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*, Murcia, 1989.

⁹ Vid. C. de la Peña Velasco, «Declaración de aptitud para el ejercicio de alarife en el siglo XVIII: la consecución de la maestría», *Anales de la Universidad de Murcia*, XLIII, 3-4, Murcia, 1984.

¹⁰ Parece confirmarse que el pleito entablado por los artistas murcianos en 1744 (vid. C. Belda Navarro, *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*, op. cit. 57-65) defendiendo la nobleza de las artes puede tener su relación con la presencia de Jaime Bort, muchos de cuyos colaboradores en la gran obra de la fachada de la Catedral de Murcia encabezaron la protesta. En igual medida hay que recordar la enorme influencia ejercida por el libro de Palomino (*Museo pictórico y escala óptica*), editado en los primeros años del XVIII y en el que se contienen las famosas ejecutorias sobre la nobleza de la pintura.

¹¹ En 1771 se dictaron ordenanzas de alcance nacional, fruto del centralismo que caracterizó el estado borbónico. Vid. J. M. Cruz Valdovinos, *Los plateros madrileños*, Madrid, 1983; MJ. J. Sanz Serrano, *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1986. En el libro de esta autora (*El gremio de plateros sevillano, 1344- 1867*, Sevilla, 1991) se alude a este problema en el capítulo titulado El triunfo del centralismo. Las ordenanzas de 1771.

La Junta de Comercio desestimó la petición de los plateros murcianos de observar interinamente el modelo valenciano y, al contrario, sugirió el granadino más idóneo al parecer. Aunque las motivaciones no se indican todo apunta a la inoservancia de las valencianas y al nulo efecto producido por sus ordenanzas de 1733. Las razones parecen obvias si se tiene en cuenta que, años más tarde, 1761, los plateros valencianos habían solicitado la aprobación de unas nuevas ordenanzas. Se quejaban los orfebres levantinos de «abusos e inquietudes por causa de haberse creado tan crecido número de maestros, que en la ciudad y reino pasan de ciento noventa y cinco, que los más carecen de medios para mantenerse, y se valen de los ilícitos para trabajar y comerciar con alhajas de oro y plata faltas de ley algunas y otras falsas, en grave perjuicio del público y del crédito del Colegio»¹².

Este lamento apunta a dos hechos fundamentales en la reglamentación del gremio de plateros. Por una parte, la denominación dada a estas agrupaciones y, por otra, el claro proteccionismo con que siempre se contempló tal actividad. Respecto a la primera fue habitual la solicitud de un nombre específico que destacara la noble tarea del platero tradicionalmente identificado con el gremio o cofradía de San Eloy, pero que en un determinado momento decidió proponer su identificación con los más sonoros de Colegio, Congregación y Arte¹³.

El alcance que pudiera tener esta identificación solicitada por los plateros catalanes, reiterada en 1733 por los valencianos y vuelta a recordar por los madrileños en tiempos ya de Carlos III, pretendió dar un contenido nuevo a la tradicional identificación del gremio, aunque la sumisión a los reglamentos no parecía estar en consonancia con la «ingenuidad» de las artes que parece deducirse de ella. Y es que los términos bajo los que desde finales de la Edad Media se agruparon las cofradías o gremios tradicionales no trazó nunca una frontera clara que deslindara el campo de lo liberal y lo mecánico. A veces esta falta de clarificación fue la causa de numerosos problemas en cuestiones de competencia, muy graves en el caso de los pintores y su confrontación con los doradores, de los orfebres con los lapidarios y de los escultores con los carpinteros. Ya los pintores y escultores catalanes habían sentado un notable precedente que hundía sus raíces en las Cortes de Aragón, a lo que se añadía la demostración jurídica de la nobleza del arte y profesores de la pintura, redactado en 1688, al crear una Academia de pintura, cuyo privilegio fundacional, ratificado por Carlos II, consagraba tal actividad como arte liberal¹⁴.

¹² Estas nuevas ordenanzas fueron aprobadas el veintiocho de abril de 1761 y publicadas en la imprenta de Francisco Brusola, año 1817. La consulta de tales reglamentos la debo a la amabilidad de Francisco de Paula Cost, profesor de la Universidad de Valencia.

¹³ En este sentido se manifestaron los plateros catalanes en su solicitud de ordenanzas aprobadas en 1732, lo cual le fue concedido por el rey Felipe V.

¹⁴ Vid. E. Lafuente Ferrari, «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia», art. cit.; S. Alcolea, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XVI, I, Barcelona, 1969.

Puede que esté claro que la intención de adoptar la nueva denominación llevara implícito tal reconocimiento oficial, pues en las ordenanzas conocidas siguen perviviendo las condiciones propias de los gremios (obligatoriedad del examen, control de los gremiales, registros, aceptación forzosa de los cargos, etc.), pero sí es signo de los nuevos tiempos y de las ansias de preeminencia social que fue común a todos los artistas. El libro registro de hermanos y actas de visita de los plateros cordobeses hasta 1745, publicado por Dionisio Ortiz Juárez, indica la sugestiva sustitución de la palabra señor por la de Don antecediendo al nombre del platero, no sin antes mencionar los nombres de los orfebres que se negaban a ser hermanos de la Cofradía. Que los plateros sevillanos se identifiquen con el nombre de profesores del arte de la platería es signo de una clara distinción que eleva, por encima de cualquier otra contradicción, a su arte al marco reconocido de las liberales.

La segunda cuestión, a la que antes aludíamos, era la referente al proteccionismo con que siempre fue considerado el arte de la platería y del que se hacen eco todas las ordenanzas. La fórmula más eficaz consistía en restringir el número de aspirantes al examen para garantizar el crecimiento controlado de los orfebres y su integridad. El lamento de los plateros valencianos, mencionado con anterioridad, describe con crudeza los peligros que las ordenanzas trataban de evitar: crecido número de maestros, falta de pureza en las alhajas fabricadas y malas condiciones de vida. Las medidas dictadas protegían por igual a los plateros locales del intrusismo y de la competencia de los maestros foráneos, favorecían el acceso a la profesión a los hijos de platero y fijaban altas tasas como derechos de examen, incorporación al gremio y apertura de tienda. Las respuestas generales contenidas en el Catastro de Ensenada, como información previa al establecimiento de la llamada Unica Contribución, refleja el aumento, la importancia y el peso específico de los plateros en el cómputo de las llamadas utilidades o granjerías con las que se pretendía establecer un impuesto común que obligaba a todos por igual. Según informe de la Junta de Hacienda en 1773, su obligatoriedad afectaba hasta los pintores cercanos al rey¹⁵.

La ubicación del taller fue otra manera de velar por la pureza de los trabajos para combatir los fraudes, concentrando los talleres en sectores bien identificados y con posibilidad de realizar las inspecciones y controles¹⁶.

¹⁵ Vid. A. Matilla Tascón, *La Unica Contribución y el Catastro de Ensenada*, Madrid, 1947; C. Belda Navarro: «De la nobleza y utilidades de la pintura: pintores valencianos frente a la Unica Contribución, *Homenaje al Prof. Martín González* (en prensa).

¹⁶ Normalmente fueron las llamadas calle de Platería en las que se ubicaron los talleres de orfebres, evitando su dispersión y la situación extramuros o en barrios periféricos en los que resultaba difícil controlar la calidad y pureza de las piezas realizadas. Cruz Valdovinos (art. cit.) habla de la derogación de esta norma en tiempos de Carlos III.

Fue éste en realidad un rasgo común a todos los gremios españoles. El control de la actividad artesanal y artística se realizó por medio de un sistema que tenía en el examen la razón última de su supervivencia, además de reforzar las exigencias propias de la calidad de las obras y de la formación adecuada de los aspirantes. En el caso de los plateros se estableció un promedio de tres examinados al año para evitar su crecimiento desmesurado, límite que no tiene parangón con las restantes ordenanzas gremiales más que en el caso de ciertas condiciones previas en las que se demuestra el rigor con el que se trató a ciertos sectores de la sociedad y la generalizada condena de lo servil y sórdido¹⁷.

Los exámenes gremiales

Fueron, sin lugar a dudas, una de las fórmulas más astutas para controlar el ejercicio de la profesión en cualquiera de sus variantes. Plateros, escultores o pintores, habían de rendir tributo a unas pruebas al dar por concluido su período de aprendizaje como paso previo para ejercer libremente su actividad, admitir aprendices y poner tienda. El examen significaba el ascenso a la maestría y la demostración de la habilidad personal del candidato, obligado a responder a una serie de cuestiones teóricas y prácticas que revelaban el conocimiento elemental y rudimentario de los secretos de su arte. A falta de un cuadro de disciplinas establecidas a la manera de las implantadas por las academias oficiales, la suficiencia demostrada no iba más allá de las explicaciones obligadas sobre los secretos de la talla, de tal o cual variedad de pintura y estofado o de las leyes de la plata y oro, del metal y sus aleaciones y de la ejecución de dibujos que eran incorporados a los libros de examinantes o de pasantía antes de ejecutar la obra definitiva como prueba final.

Era importante haber cumplido los cinco o seis años prescritos en las ordenanzas de plateros para acceder ante un tribunal compuesto por los cargos más representativos del gremio y responder suficientemente a sus preguntas de igual manera que lo fue para el maestro haber cumplido los requisitos del aprendizaje¹⁸. Lo que aprendía el candidato era difícil de saber si no es aquello que las ordenanzas obligaban a conocer en el conjunto de un sistema que no estuvo reglamentado más

¹⁷ Tras los problemas denunciados por los plateros valencianos, inscritos en el preámbulo de sus ordenanzas de 1761, se redujo el inicial número de tres examinados al año a dos, clara demostración de que las cautelas previstas en las anteriores ordenanzas no habían surtido el efecto deseado. Fue normal (Barcelona, Murcia, etc.) que el número propuesto fuera el primero, es decir, tres haciendo la distinción según el lugar en el que se pretendiera establecer el taller, ciudad o principado y reino respectivamente, sin posibilidad de establecer sustituciones en el caso de abandono o muerte..

¹⁸ Estos fundamentalmente fueron: dar cuenta al gremio de la propuesta de aprendizaje, la inscripción del mancebo en el registro correspondiente, los seis años obligatorios y la limitación al número de aprendices por año, habitualmente uno.

que por la iniciativa personal del maestro, cuyos conocimientos habían de ser transmitidos sin reservas¹⁹.

Pero uno de los aspectos más relevantes del aprendizaje como paso previo para el examen era el análisis e investigación de la conducta de los aspirantes. Un platero, como en general hicieron los restantes gremios y las instituciones que requerían un origen social limpio, debería tener unos antecedentes familiares libres de toda sospecha. No sólo era su vida y costumbres, su integridad moral y su religión, sino también otras cuestiones no menos importantes. Las ordenanzas de plateros de Murcia son tajantes en este sentido. El aspirante habría de presentar a su costa «justificación de su vida, fama y costumbres, con prueba auténtica y a su costa de ser hijo de cristianos viejos limpios de toda mala raza; y que no han sido castigados por el Santo Tribunal de la Inquisición ni otro Tribunal»²⁰. El precepto parece trasladado literalmente de otras ordenanzas cercanas en el tiempo. Las de Valencia no permitían su matriculación como aspirante al que «no haya hecho constar ser hijo...de cristianos viejos, limpios de toda mala raza, no enfrentados ni castigados por el Tribunal de la Santa Inquisición... haciendo esta prueba jurídicamente ante la Justicia Civil y Auténtica, con asistencia del Síndico del dicho colegio»²¹. Las sevillanas y otras ordenanzas españolas imponían estas cláusulas como elemento previo a la admisión al aprendizaje o a la realización del examen, cuestión que marca un punto de reflexión acerca del debate sobre la dignificación de las artes y de un cierto clima de intolerancia religiosa.

No fueron únicamente los plateros los artistas más empeñados en relegar a los hijos de cristianos nuevos. Aunque en Pamplona ya se rechazaba a los hijos de pregonero, por no considerarles dignos de acceder al ejercicio de un arte liberal, todas las ordenanzas españolas, del signo que sean, contienen parecidas recomendaciones²². Las explícitas declaraciones de los navarros («no sea admitido ni recibido a examen de artífice platero ninguno que sea hijo o nieto de nuncio, pregonero, cortador y otros oficios viles y bajos ni de los que hayan cometido delito que induzca a infamia») no fueron las únicas de todo el sistema gremial que trataron de preservarlo de este peligro potencial. Las ordenanzas de alarifes sevillanos, recopiladas en 1632,

¹⁹ Es de suponer que muchos de los aspectos a considerar en el aprendizaje de los aspirante a orfebre incluyera las obras de Juan de Arfe (su *Varia* especialmente), entre los que se encontraría también el *Quilatador*, teniendo en cuenta la serie de valores contenidos en las ordenanzas sobre la ejecución de obras nuevas y las subdivisiones establecidas para pesos, marcos y tomines.

²⁰ Esta norma está contenida en el capítulo 32 de las ordenanzas murcianas de 1738.

²¹ Se trata del capítulo XXXV de las ordenanzas valencianas de 1732.

²² Marcelino Núñez de Cepeda en su libro sobre los gremios navarros transcribió este acuerdo de los plateros de Pamplona. Vid. *Gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1948. Recientemente el exhaustivo estudio de M. C. García Gainza (*Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991) desvelaba el contexto en el que se produjo tal declaración, incluyendo la transcripción de los artículos que Núñez de Cepeda no consideró interesantes además de historiar las sucesivas aportaciones a las ordenanzas originales de plateros navarros.

ya prohibían acceder a la organización a todo aspirante a menos «que sea cristiano y de linaje de cristianos limpios», obligación conocida también en las de albañilería de Murcia, promulgadas en 1592 en las que, velando por la dignidad de la profesión y por las apariciones públicas del gremio en las fiestas públicas no se permitía el acceso a berrendo, mulato o negro, «so pena que la elección sea nula»²³. Tales disposiciones ya significaban el primer control que habían de sufrir los aspirantes, que en el caso de los plateros eliminaban de la posibilidad del aprendizaje a quienes no respondieran a las condiciones impuestas en sus ordenanzas y en otros abrían un proceso ulterior iniciado durante la realización de los exámenes²⁴. Los Estatutos de los pintores de Barcelona, cuyo Colegio fue aprobado en 1688, dedicaron a los exámenes una pormenorizada redacción, intercalando al final de la segunda prueba la referente a la limpieza de sangre, no pudiendo ser admitido el aspirante a la última de ellas hasta que la averiguación no hubiera concluído. Fue, por lo tanto, una norma generalizada la buena conducta del candidato, aspecto muy cuidado en las ordenanzas de plateros por la serie de peligros que había de evitarse en la pureza de los materiales y en su correcta aleación, marcando un punto esencial de cuya observancia se responsabilizaba el gremio, colegio o arte. Las promulgadas en Sevilla en 1747 obligaban al juez veedor a comprobar si el aspirante era español, de buenas y loables costumbres además de recoger las pertinentes averiguaciones sobre sus antecedentes familiares, al menos desde finales del siglo XVII. Otro tanto hicieron las aragonesas de 1659²⁵. La preocupación de todos por velar por el buen nombre del gremio en una sociedad jerárquicamente establecida y con serios prejuicios religiosos planteaba estos temas como cuestión previa en los que no está ausente la propia autoestima y el convencimiento de poseer unos conocimientos y un poder, cuya transmisión había de ser celosamente cuidada. El pintor murciano Pedro Orrente encontró serias dificultades para acceder al cargo de Familiar del Santo Oficio por ser hijo de padre verdulero y muy ordinario, además de francés, lo que podría ser sospechoso de herejía y en el ambiente aún latían las averiguaciones practicadas sobre Diego Velázquez para acceder al hábito de la Orden de Santiago.

²³ Las Ordenanzas sevillanas, redactadas en 1527, sufrieron diversas adiciones como resultado de la evolución de los acontecimientos y de la necesidad surgida de nuevas revisiones o reimpressiones, dada su utilidad. La edición facsímil del año 1975 sigue siendo la más adecuada. Respecto a las *Ordenanzas del Campo y la Huerta de Murcia*, recopiladas en 1695, existe edición facsímil aparecida en 1981.

²⁴ Carmen Heredia (*Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974) se planteaba la cuestión relativa a las creencias de los aspirantes a maestro, deducido lógicamente de las restrictivas normas de las ordenanzas. El caso que comenta de los alfareros talaveranos demuestra claramente la preocupación de veedores y mayordomos por este tema, averiguando primero, recomendando la retirada del aspirante después y, por último, «se le despedirá incontinenti como también al oficial».

²⁵ Vid. Carmen Heredia, cfr. ut supra. Igualmente M. J. Sanz Serrano, *El gremio de plateros sevillanos, 1344-1867*, Sevilla, 1991. Respecto a las aragonesas, vid. V. González Hernández, «Aspectos gremiales y artísticos de plateros zaragozanos del siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, Zaragoza, 1984, pp. 137-150. F. Esteban Lorente, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981.

Por lo demás, las ordenanzas murcianas de 1738 difieren en muy poco de las habituales en otras ciudades españolas, conservando una estructura y desarrollo muy similar. Las variaciones sólo se encuentran en la forma en la que se distribuye su contenido, fijando la composición del gremio, dictando las leyes sobre el oro y la plata o estableciendo cargos gremiales específicos del lugar.

La inspección de los obradores sigue desarrollándose en parecidos términos, imponiendo su ubicación en la calle Platería, topónimo que subsiste en la actualidad, además a haber contado la ciudad desde la época de los Reyes Católicos con un edificio llamado el Contraste, cuya fiscalización de metales preciosos ha de compartir siglos después con el importante comercio sedero.

La serie de disposiciones más prolijas fueron las relativas a las leyes del oro y plata, la verificación de sus pesos y medidas, las marcas y derechos de registro con identificaciones en su libro correspondiente, la venta de alhajas bajas de ley, engarce de piedras, ventas en ferias y mercados, alhajas procedentes de hurto o pérdida y todo cuanto fue habitual en estos menesteres.

A lo largo de su redacción las ordenanzas murcianas no contienen deseo alguno de cambiar la denominación de gremio o común por el más notable de Colegio, Congregación o Arte como manifestaron los plateros sevillanos, catalanes, valencianos o madrileños, señal inequívoca de que se contentaban con su situación de simples gremiales ni nombre de platero alguno se vió envuelto en los contenciosos protagonizados por sus colegas escultores, pintores, arquitectos, ensambladores o doradores. Pagaban sin más las tachas y capítulos prescritos en sus ordenanzas, las alcabalas del material y los gastos comunes.

Su formación debió de ser la exigida. Se les obligaba a saber leer y escribir, como más tarde (1761) especificaron los plateros valencianos, en un deseo de combatir la ignorancia, abiertos los cauces por los que se desenvolvía la Ilustración.

La instrucción de los aprendices era fundamental para el ejercicio de una profesión con complicadas operaciones de pesos y medidas, granos y quilates y un sistema de equivalencias sancionado por las leyes. La indicación de las ordenanzas murcianas recomendando a los aspirantes saber leer y escribir se incluye en un marco de disposiciones gremiales tendentes a combatir la ignorancia. A los alarifes murcianos se les exigió conocer las cuatro reglas y los plateros valencianos, tantas veces citados, recomendaban además el estudio del dibujo, fuente común de todas las artes como declarara Benedetto Varchi. En una profesión como la de platero, cuyos exámenes contenían pruebas gráficas sobre las que realizar una obra definitiva,

el conocimiento de los secretos del dibujo era imprescindible, aunque muchas ordenanzas no dijeran nada al respecto. En este sentido, las indicaciones de las normativas sevillanas sobre el conocimiento de ciertas disciplinas abre un camino de gran interés. Que en el siglo XVI se declare la conveniencia de dominar la geometría, proporciones, perspectiva y aritmética para el ejercicio de la platería significó conocer todos los secretos de un arte que en sus fundamentos teóricos no se diferenciaba de otros para los que se recomendó similares conocimientos. De la lectura de los tratados sobre pintura o arquitectura y del prodigioso libro de Juan de Arfe se deducen muchos de los conocimientos que un gran artista debería dominar, aunque ni las cartas de examen, ni los contratos de aprendizaje dijeran nada. Pero la cita de estas disciplinas, realizada en el siglo XVI, adelanta a los plateros sevillanos en la profundización de sus conocimientos, si tenemos en cuenta que aún faltaban siglos de tanteos y experiencias hasta la creación de las Academias oficiales (con su reglamentado sistema de enseñanzas) y que en 1763 el escultor gallego Felipe de Castro solicitaba a la Real de San Fernando la introducción de idénticas disciplinas para mejorar la formación de sus alumnos. De todas formas estos deseos no parecieron prender globalmente entre la mayor parte de los orfebres, pues son constantes las recomendaciones de las ordenanzas (y las de Murcia se sumaron en este aspecto al deseo de todas) de fomentar la formación elemental de los aprendices, recomendando saber leer y escribir bien, pues es conocido que esta instrucción elemental no estuvo al alcance de todos. El aprendizaje de estas disciplinas debería hacerse, pues, de manera intuitiva, basada en la experiencia de los maestros y en la obligatoriedad de dominar el dibujo, pues habían de someterse a unas pruebas en las que este medio técnico resultaba imprescindible.

Los demás aspectos no revisten gran interés, pues aluden a las conocidas obras de beneficencia y asistencia a hermanos enfermos, difuntos y a sus viudas y huérfanos y al sistema de protección establecido para la continuidad de los talleres, cuyo titular fallecía. El arca gremial (caja con cuatro llaves diferentes para garantizar la más absoluta escrupulosidad en la administración de los fondos) y la festividad de San Eloy, cierran todo este marco jurídico.

A pesar de la importancia que tuvieron las reglamentaciones murcianas, no se conocen ni los libros de actas ni los cuadernos con los dibujos propuestos, como ocurre con otros gremios españoles, pero la delicadeza de ciertos repertorios ornamentales desarrollados en el siglo XVIII (y en ese sentido la fachada principal de la Catedral de Murcia es seguramente uno de los hitos de la arquitectura española y europea de su siglo) dejaron sentir la influencia de las delicadas creaciones de los libros de examinantes, de la riqueza y delicadeza de las piezas de orfebrería.

Cristóbal Belda Navarro

Con estas líneas hemos tratado de analizar las ordenanzas de plateros murcianos del siglo XVIII y su relación con las contemporáneas, trazando los puntos comunes y la necesidad de afrontar su estudio desde el ordenamiento general establecido para otras profesiones. Aunque los rasgos específicos de la platería destacan por encima de cualquier otra disposición, fueron muchos los puntos comunes, la estructura interna del gremio y sus competencias e incluso las cautelas adoptadas sobre los aprendices y las ansias de preeminencia social que en el campo de la «ingenuidad» de las artes fue aspiración común a todos los artistas.