

O traballo e a arte: os contratos artísticos de prataría nos ss. XVIII-XIX

*Work and Art: Artistic Contracts of Silverware
in the 18th - 19th centuries*



ROSA C. MARTÍN VAQUERO

Profesora titular da Área de Historia da Arte
da Universidade da Coruña

Resumo

Con este estudo queremos contribuír a un maior coñecemento de como as relacións xurídico-laborais están presentes desde antigo a través dos contratos artísticos de aprendizaxe na ordenación do traballo e nos contratos das obras na arte da prataría dos ss. XVIII-XIX. De igual maneira buscamos achegarnos á consideración social do traballo dos artistas representado en miniaturas, gravados ou pinturas.

Palabras chave: traballo laboral, arte da prataría, contrato de aprendizaxe, contrato de obra, consideración dos artistas.

Abstract

With this study we want to contribute to a better understanding of how relations under employment law are present since ancient times through artistic learning contracts in the work organization and in the work contracts in the art of silverware during the 18th-19th centuries. In the same way, we seek to explore the social consideration of the work of artists represented in miniatures, engravings or paintings.

Keywords: *Labour work, Art of silverware, Learning contract, Work contract, Consideration of the artist.*

1. Introducción: contexto histórico

O estudo dos contratos de aprendizaxe artística e os contratos das obras de arte que documentamos nos arquivos históricos «da fe pública» ou notariais e eclesiásticos son unha fonte inapreciable para a investigación da historia da arte. Tamén son de grande importancia para a historia social, cultural e económica; e, alén disto, teñen un gran valor para o estudo da historia do dereito na investigación histórico-xurista, pois ás veces estes documentos son a fonte con que os xuristas contan en determinados momentos ou épocas da historia.

Con todo, os documentos xurídico-laborais da historia da arte viñeron sendo estudados en aspectos concretos, sen se abordar un estudo xurídico dos temas que estes documentos –contratos artísticos– poden achegar á historia laboral e social do dereito. O profesor López-Amo¹, historiador de dereito, especifica que estes contratos de obra artística teñen de particular que nacen e se desenvolven moitas veces á marxe do dereito territorial de Castela para someterse por vontade das partes contractuais manifestadas ás normas do dereito canónico, que son interpretadas e executadas conforme ás súas cláusulas, dentro da xurisdición das xustizas eclesiásticas.

Temos que no referente á traxectoria dos artistas desde antigo, a través da súa loita para gozaren de consideración dentro da sociedade española da época e para que o traballo da súa arte fose entendido como intelectual e non simplemente artesán, se teñen manifestado intelectuais e xuristas². Neste sentido sérvenos de exemplo o preito levado a cabo por Juan de Arfe por negarse a levar o pendón dos prateiros de Burgos e en cuxa defensa alegou que el non era prateiro senón «escultor de oro

¹ LÓPEZ-AMO Y MARÍN, Á. (1948) *Estudio de los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo en el s. XVI*. Madrid, Instituto Nacional de Estudios Xurídicos, pp. 103-216.

² Son varios os estudos dedicados a este tema ou que o tratan dun xeito salientable, entre outros os seguintes: GÁLLEGO, J. (1995) *El pintor de artesano a artista*. Granada, Deputación Provincial de Granada; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984) *El artista en la sociedad española del s. XVII*. Madrid, Cátedra; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992) «El pintor. Formación, situación social y cultura» en ídem *Pintura barroca en España: 1666-1750*. Madrid, Cátedra, pp. 17-28; MONTERROSO MONTERO, J. M. (1995) «La condición social del pintor en la Galicia de los ss. XVII y XVIII» *Cuadernos de Estudios Gallegos* 42(107).

e prata»³; ou a loita dos pintores pola mesma consideración social, alegando que a pintura participaba do debuxo, que eran intelectuais e non simplemente artesáns, e que debían considerarse dentro das artes liberais. No fondo, o que tamén querían conseguir era non ter que pagar o imposto das alcabalas que pesaban sobre os traballos mecánicos⁴.

Como deixou dito Alfredo Montoya, «desde que existe a arte, o traballo e os que traballan son obxecto da súa atención»⁵, o que nos pon en relación co estudo do traballo a través da literatura e a arte. Os traballos e os traballadores, como motivos artísticos, aparecen nas obras de arte ao longo dos distintos períodos da historia da arte, incluíndo os temas laborais ao servizo de fins transcendentales, e isto á súa vez subliña o conflito que aínda nos ss. XVIII e XIX seguía vixente en España sobre «os que viven polas súas mans», pola loita en que os artistas se empeñaron para que a súa arte fose considerada intelectual e non simplemente o traballo duns artesáns⁶.

Con este estudo queremos contribuír a un maior coñecemento de como as relacións xurídico-laborais están presentes desde antigo a través dos contratos artísticos de aprendizaxe na ordenación do traballo e nos contratos das obras na arte da prataría dos ss. XVIII-XIX, así como tamén da consideración social do traballo do artista representado nas propias obras de arte. Está estruturado nas seguintes epígrafes:

³ ARFE Y VILLAFANE, J. (1979) [1585, reprodución facsimilar] *De Varia Commensvración para la Escvltura y Architectura*. Sevilla, Albastros Ediciones. O libro IV está dedicado á «Architectura, e pieças de Iglesia».

⁴ Cfr. GÁLLEGO, J. (1995) *op. cit.*, p. 102. Este autor fai un estudo sobre a aplicación das alcabalas á pintura e a situación social dos pintores, en que analiza os preitos promovidos polos máis importantes pintores para que se lles recoñecese que a súa arte era intelectual e non artesá. Alude exencións de que gozaron outros artistas como os prateiros e menciónase, por exemplo, que para a taxación dunha obra de pintura do Greco, nun dos preitos do artista, o prateiro de Toledo Alejo de Montoya foi nomeado como xuíz sen apelación e amigable conciliador.

⁵ MONTOYA MELGAR, A. (1995) *El trabajo en la literatura y el arte*. Madrid, Civitas, p. 15.

⁶ Véxase entre outros: GÁLLEGO, J. (1995) *op. cit.*, p. 31 e ss.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984) *op. cit.*, especialmente o capítulo segundo, pp. 51-108; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959) «La vida de los artistas en Castilla La Vieja y León durante el Siglo de Oro» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 67; PALOMINO, A. (1988) *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, Aguilar; e PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992) *Pintura barroca en España: 1666-1750*. Madrid, Cátedra.

a primeira, dedicada ás normativas que determinan a ordenación do traballo artístico na arte da prataría: graos e categorías; a segunda, sobre a contratación e confección da obra de arte: características e peculiaridades; a terceira, relativa ao traballo artístico: a súa consideración social e reflexo nas obras de arte; e unha conclusión final.

2. As normas que determinan a ordenación do traballo artístico na arte da prataría: graos e categorías

O oficio formativo do prateiros dentro da estrutura social da Idade Media e ao longo dos ss. XVI ao XX integrárase plenamente dentro dunha unidade orgánica que pretende ser o reflexo da sociedade vixente no marco da institución gremial. Isto levaba a que todo individuo, non só no reducido ámbito da prataría, necesitase ir superando diferentes etapas da súa vida e asemade da súa formación profesional até atinxir a madurez laboral e individual⁷. Así aparece recollido nas organizacións corporativas dos diferentes gremios antigos, e posteriormente nas Ordenanzas do s. XVIII, que xurdiron a raíz das promulgadas polo monarca Carlos III para todos os reinos de España⁸.

⁷ Velaquí, entre outros, algúns estudos dedicados aos aspectos gremiais dos prateiros: CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, Gremio de Joyeros y Plateros; GARCÍA CANTÚS, D. (1985) *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, Concello de Valencia; SANZ SERRANO, M.^a J. (1991) *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, Universidade de Sevilla; DE ORBE SIVATTE, A. e DE ORBE SIVATTE, M. (1991) «Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona» *Príncipe de Viana* 192; e LENCE-SANTAR Y GUTIÁN, E. (1953) *Los gremios de Mondoñedo*. Viveiro, Artes Gráficas A. Santiago.

⁸ «Novísima recopilación de las leyes de España. Dividida en XII. libros, en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II. en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775: y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804» (1805).

Son numerosos os traballos sobre a prataría española que dedican un capítulo ao oficio dos prateiros máis ou menos polo miúdo, como pode verse en MARTÍN VAQUERO, R. (1997) *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, Deputación Foral de Álava. Para esta época poden consultarse, entre outros: ARNÁEZ, E. (1985) *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, s. e.; BRASAS EGIDO, J. C. (1980) *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas; ESTEBAN LORENTE, J. F. (1981) *La platería en Zaragoza en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Ministerio de Educación e Cultura; ESTERAS MARTÍN, C. (1980) *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses; e LOUZAO MARTÍNEZ, F. X. (2004) *La platería en la diócesis de Lugo*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

O gremio é o oficio organizado, é dicir, unido e regulamentado, é «unha corporación profesional constituída por artesáns e industriais dunha localidade, dedicados a un oficio, aos cales correspondía a súa dirección e regulación nos seus diversos aspectos, baixo a alta dirección do soberano ou dos municipios»⁹. A organización e regulación dos gremios polos Reis Católicos, sen dúbida, como di Rumeo de Armas «respondían fielmente ás necesidades e móbiles económicos da época»¹⁰. Nos ss. XVI e XVII a intervención nas organizacións gremiais era levada a cabo polos concellos e rexementos das cidades, mais no s. XVIII será o poder central quen interveña. Así, en 1771 Carlos III promulgaría as Ordenanzas xerais para todas as pratarías do Reino¹¹.

A ordenación do traballo en graos e categorías establece tres estados polos que calquera persoa debía pasar para exercer a súa profesión: a aprendizaxe, a oficialidade e, por último, a mestría. Neste estudo ocuparémonos en concreto dos contratos aprendizaxe de prateiro ou «aparellamento», como tamén aparece nos documentos de arquivo, e tomaremos como exemplos algunhas das escrituras de prateiros. No caso dos vitorianos, como veremos, o arraigo da formación da aprendizaxe no obradoiro familiar ou doutros artífices aínda estivo vixente na primeira metade do s. XX¹².

⁹ BLEIBERG, G. (1968) *Diccionario de historia de España*, tomo II. Madrid, Revista de Occidente, p. 248. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. (1998) *Curso de historia de las instituciones españolas: de los orígenes al final de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial. HEREDIA MORENO, M.ª C. (1974) *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, Deputación Provincial de Sevilla.

¹⁰ RUMEO DE ARMAS, A. (1981) *Historia de la previsión social en España. Cofradías, gremios, hermandades, montepíos*. Barcelona, El Albir. RUMEO DE ARMAS, A. (1945) «Los gremios españoles. Su origen y vicisitudes» *Revista de Trabajo* [s. n.], pp. 23-32.

¹¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1983) *op. cit.*, p. 151. O antecedente foi a aprobación da Real cédula do 15 de marzo de 1683, por medio da cal Carlos II establece a xurisdición da Real Xunta de Comercio con inhibición dos demais tribunais; e o Decreto do 9 de decembro de 1730, con que Felipe V aborda a agregación da Xunta de Comercio á de Moeda, coas facultades e a xurisdición privativa concedidas a aquela.

¹² PELÁEZ RUIZ, Á. (1994) *La organización corporativa de los plateros coruñeses a finales del siglo XVIII*. A Coruña, Deputación Provincial da Coruña. MARTÍN VAQUERO, R. (1991) «Un taller vitoriano de plateros del siglo pasado que aún pervive: instrumentos y herramientas que se conservan» *Cuadernos de Sección de Eusko Ikaskuntza* 8, pp. 217-246. MARTÍN VAQUERO, R. (1992) *Platería vitoriana del siglo XIX. El taller de los Ullibarri*. Vitoria, Deputación Foral de Álava.

A existencia do gremio de prateiros da cidade de Vitoria está documentada para os ss. XVIII e XIX na información dada por Andrés de la Fuente, artífice de prataría, ante o escribán da cidade Pablo Antonio de Pinedo o 10 de outubro de 1782 en nome do seu pai, o tamén prateiro Andrés de la Fuente, veciño da vila de Durango, que di que no ano de 1745 o pai fora elixido «mordormo do gremio confraría ou irmandade dos artífices prateiros» da cidade de Vitoria¹³. Así mesmo, nas Ordenanzas da cidade do 19 de novembro de 1742 e 2 de agosto de 1747 os capítulos 46 e 47 están dedicados ao oficio de prateiro e elección do contraste¹⁴.

No oficio dos prateiros a aprendizaxe é unha necesidade material e formal dos interesados, pois a súa satisfacción ao longo do prazo determinado sitúa os aprendices nun «estado» social mediante o cal se fan partícipes da arte dos seus mestres. Accesoriamente, cúmprese un requisito previo ao exame de mestría: a práctica do oficio con prateiros durante un tempo mínimo que variaba segundo a idade, as condicións e estipulacións dese momento, as cales eran recollidas nos contratos de aprendizaxe que se realizaban ante os escribáns ou notarios da cidade¹⁵. Sérvenos

¹³ Arquivo Histórico Provincial de Álava (AHPA). Protocolos Notariais. Esc. Pablo Antonio de Pinedo. Prot. 1314, f. 502 r. A.

¹⁴ O asentamento de Felipe V no trono español (1700-1746) trouxo importantes cambios sociais, e no que se refire á arte da prataría puxo en marcha un certo proceso de modernización, ao intentar regular a vida corporativa dos prateiros ditando ordenanzas para o goberno dalgunhas pratarías. Con todo, a súa culminación serán as Reais ordenanzas xerais promulgadas por Carlos III en 1771 para o goberno de todas as pratarías do Reino. Partindo delas, cada centro produtor debía redactar as súas propias e completalas, como ocorreu no caso dos prateiros coruñeses (1779). PELÁEZ RUIZ, Á. (1994) *op. cit.*, p. 9. No caso dos prateiros vitorianos descoñecemos se tiveron ordenanzas específicas nesta época e seguían as xerais do Reino cos capítulos específicos das Ordenanzas da cidade. Arquivo Municipal de Vitoria (AMV) Sec. 17. At. 15.

¹⁵ O tempo de permanencia no obradoiro que se estipulaba no contrato xurídico de aprendizaxe, polo que os aprendices se comprometían a serviren os mestres esencialmente a cambio de manutención e o ensino do oficio, variaba de tres a sete anos, aínda que houbo excepcións a este respecto en función da idade ou de se os aprendices permaneceran ou non noutro obradoiro con anterioridade. Véxase HEREDIA MORENO, M.^a C. (1974) *op. cit.*; e RUBIO GARCÍA, F. (1992) «Los contratos de aprendizaje artístico en Badajoz. 1701-1730» en VV. AA. *Actas del VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*. Cáceres, Comité Español de Historia da Arte, pp. 309-316. Mesmo nas ordenanzas coruñesas, a finais do s. XVIII, se estipulaba que os aspirantes a aprendices debían pasar unha primeira proba aos dous anos. De a superaren, seguían o seu camiño profesional coa consideración xa de membros da congregación, co correspondente goce de beneficios, logo do pagamento de corenta reais para o fondo da comunidade; se non a pasaban non podían volver seren admitidos nesta arte por outros prateiros. Véxase ao respecto PELÁEZ RUIZ, Á. (1994) *op. cit.*, p. 14.

de exemplo a aprendizaxe de Pablo de Calleja, de idade maior de 17 anos e menor de 20, co mestre prateiro Juan Antonio Sotil, veciño desta cidade, por tempo e espazo de catro anos¹⁶.

As noticias con que contamos sobre a aprendizaxe son relativamente frecuentes e máis concretas e explícitas que as referidas ao grao de oficialidade. Non obstante, a porcentaxe de aprendices de prateiros a fins do s. XVIII diminúe en relación con outros oficios, o que tamén constatamos nas outras profesións, mais no s. XIX en Vitoria, o seu número aumenta debido á creación da Diocese de Vitoria en 1864 e ao establecemento de numerosas ordes relixiosas¹⁷. Un caso similar é o da cidade de Ferrol na segunda metade do s. XVIII: o auxe económico que vive a cidade propicia que en 1784 os prateiros locais, en número de once, acorden constituírse en colexio e ter máis forza á hora de defenderen os seus intereses. A real cédula éllas concedida en 1778. En 1832 continúa a existir o colexio de prateiros, mais estes só eran seis, en 1877 figuran rexistrados cinco, e en 1899 xa só figuran rexistrados dous prateiros e un aprendiz¹⁸. Non podemos esquecer que as manifestacións artísticas non poden desligarse do contexto sociohistórico en que emerxen e se desenvolven.

Temos que no s. XVIII a vida dos prateiros comeza ben cedo, na temperá idade dos doce anos, cando ingresan de aspirantes a aprendices con algún mestre que os admite. Nestes momentos, a finais do século, hai pouco traballo e nas ordenanzas coruñesas especificase «que ningún individuo do Colexio poida ter máis que un aprendiz, a non ser que ocupe e manteña catro oficiais, que daquela se lle permitirá ter dous»¹⁹. Fronte á cantidade doutros contratos de aprendizaxe que temos recollidos

¹⁶ AHPA. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 8940, f. 1522.

¹⁷ Arquivo do Territorio Histórico de Álava (ATHA). Sec. DH., at. 30, n.º 1, e at. 65, n.º 1. Censos de veciñanza en Vitoria no s. XVIII. O número de prateiros censados en 1723 é de nove; en 1732 de sete; e en 1747 volve ser de nove. Na segunda metade do século, no censo de poboación correspondente ao ano 1797, realizado en 1802, temos sete prateiros. ATH. Sec. DH, at. 7, n.º 2. Xa no s. XIX, en 1818 e en 1821 aparecen asentados cinco prateiros con obradoiro; en 1888-1889, na matrícula da contribución de industria e comercio temos como contribuíntes tres prateiros e un xoiro. ATHA. Sec. DH, at. 297, n.º 4.

¹⁸ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, F. J. (1999) *El arte de la platería en Ferrol. Estudio histórico y catalogación artística*. Ferrol, Concello de Ferrol, pp. 31-33 e 108.

¹⁹ LENCE-SANTAR Y GUTIÁN, E. (1953) *op. cit.*, p. 48.

de diferentes profesións destes séculos, no caso dos prateiros vitorianos, cando o pai estaba activo, o fillo iniciábase como aprendiz no oficio no propio obradoiro familiar, sen ter que realizar un contrato de aprendizaxe, de aí que sexan tan escasos e mesmo que non existan, pois non se atopou contratos nesta época en que coincida o oficio do pai coa aprendizaxe do fillo²⁰. Polo xeral o oficio do pai ou titor do aprendiz ten moi pouco que ver co de quen inicia o fillo; nalgúns casos intúese un intento de ascenso social, cando o oficio do aprendiz tiña maior prestixio ou estaba mellor remunerado que o do pai²¹.

A existencia de contratos de aprendizaxe de prateiros a comezos do s. XVIII é importante. Durante este século recollemos un total de trinta e seis contratos, e na primeira metade do s. XIX, dezaseis. Debemos engadir dos contratos de aprendizaxe destes séculos que se confirma como certas cláusulas continúan inalterables. Estas escrituras non varían formalmente a través dos séculos nin tampouco difiren en esencia das realizadas noutras poboacións. Só podemos salienta o carácter de variabilidade que se observa canto á duración do ensino: catro, seis ou sete anos e non un prazo fixo ou un tempo mínimo como noutros centros²².

²⁰ É o caso do prateiro Rafael de Ballerna, que en 1767 pide carta de exame ao concello da cidade de Vitoria para o seu fillo José, e menciona que lle cómpre para exercer de prateiro en Madrid. O documento asínanos ante notario tres prateiros vitorianos que dan fe de que o rapaz efectuou a aprendizaxe co seu pai, dicindo que o viran traballar e facer as pezas. AHPA. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1037.

²¹ AHPA. Esc. Miguel de Robredo y Salazar. Prot. 1584, f. 542. É o caso do contrato de aprendizaxe que o 22 de xuño de 1776 subscribe ante o escribán da cidade don Gabino, natural de Haro e residente na cidade de Vitoria, para o seu fillo José Gabino con José de Ballerna, mestre prateiro da cidade, para que lle ensine o oficio de prateiro ao rapaz.

²² ESTEBAN LORENTE, J. F. (1981) *op. cit.*, pp. 50-51. En Zaragoza e en Barcelona o tempo mínimo era de seis anos. Con variacións na duración das aprendizaxes, en Valladolid a duración era de cinco anos –o máis frecuente– na aprendizaxe da prata e de sete ou oito na prataría do ouro. Véxase BRASAS EGIDO, J. C. (1980) *op. cit.*, p. 17, nota 2; e tamén HERNÁNDEZ DETTOMAS, M.^a V. (1989) «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros y bordadores» *Príncipe de Viana* 188 (1989), pp. 493-517. No caso da aprendizaxe dos prateiros coruñeses, anteriormente aludido, fixébanse dous anos e facíase unha proba que era definitiva. Antes da aprobación das Ordenanzas de 1779 eran frecuentes os enfrontamentos cos mestres prateiros por non instruíren correctamente os aprendices. PELÁEZ RUIZ, Á. (1994) *op. cit.*, p. 27, nota 14, recolle dous exemplos: o de Francisco Antonio Valverde, prateiro compostelán, e Francisco Xavier Collado, artífice pontevedrés.

A idade do rapaz queda especificada en moitas ocasións, e adoitaba estar comprendida entre os 14 e os 25 anos²³. Do contrato encargábase o pai, o titor ou curador, a nai acompañada dun fiador ou simplemente un familiar –un tío, por exemplo– cando os aprendices eran menores de idade, como sucede no contrato de aprendizaxe entre Justo Ullivarri y Más, prateiro, e Miguel de Oralde e o seu sobriño Valentín de Ilbarrisa; ou entre Marcelino Ullivarri, mestre prateiro, e Policarpio Ruiz co seu curador Juan Landaluce. Nos exemplos mencionados, alén do prateiro non era imprescindible a asistencia doutra persoa do oficio. As condicións da aprendizaxe estaban ben definidas por ambas as partes contratantes²⁴. En xeral, o prateiro comprometíase a ensinarlle o oficio aos aprendices sen ocultar ningún coñecemento, obrigábase a telos na súa casa durante o tempo fixado e atendelos ben, e ao final do tempo concertado dáballes un vestido (noutros casos era unha cantidade de diñeiro)²⁵.

Na documentación, fálanse adoito dos aprendices dos prateiros nos termos de «criados», condición esta non afastada da realidade, pois moitas veces eran utilizados como man de obra barata. Así, en 1732, nun censo de veciños da provincia de Álava incluída Vitoria coa súa veciñanza e oficios cítase a Pedro Llorente, mestre prateiro, que exerce este labor por si e algúns «criados»²⁶.

Comunmente o contrato de aprendizaxe subscribíase entre veciños da mesma cidade e das poboacións veciñas, aínda que tamén temos exemplos de mozos que aprendían o oficio lonxe do seu lugar natal: no caso antes mencionado, Policarpio Ruiz, de

²³ Isto puidémolo comprobar entre os contratos recollidos do s. XVIII, en varios dos cales se especifica a idade. Podemos citar como exemplo o do aprendiz Pedro José Alpiazu, de 18 anos: AHPA. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 1302, f. 140; ou o de José Martínez, de 16 anos: AHPA. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 1709, f. 13.

²⁴ AHPA. Esc. Gregorio de Guillerna. Prot. 8556, f. 185 e s. AHPA. Esc. Antonio de Ceraín. Prot. 13513, ff. 559-561. Reproducimos estes documentos en MARTÍN VAQUERO, R. (1992) *op. cit.*, doc. 65 e doc. 117.

²⁵ Nos contratos de aprendizaxe aquí mencionados si se entrega unha suma de diñeiro pola aprendizaxe, mais non aparece a entrega do vestido ao final. Unha cláusula significativa nas aprendizaxes vitorianas desde o último cuarto do s. XVIII é que os mestres permiten aos aprendices asistiren á academia de debuxo pola noite nas tempadas do curso, e mesmo se comprometen a que os aprendices continúen no obradoiro até completaren a xornada se non asisten ás clases.

²⁶ ATHA. Sec. DH, at. 1238, n.º 1. Parece que algúns prateiros tiveron máis dun aprendiz na súa casa, como se desprende deste documento. O termo «criado» tamén aparece reflectido no caso doutras profesións artísticas: Francisco Pérez de Mendiola, escultor, di que ten un criado; e Antonio Jiménez, pintor, sen bens, ten un criado. Cremos que aquí se refiren aos aprendices que tiñan no obradoiro.

Orduña, trasládase a Vitoria. Ao finalizar o tempo estipulado, as conclusións das obrigas referidas nas cartas de aprendizaxe, como norma xeral, eran cumpridas. Porén, existen as consabidas excepcións en que os aprendices han de buscar outro obradoiro onde conclúiren a súa formación, ben por morrer o mestre prateiro como causa principal; ou ben polo manifesto desinterese dos discípulos como motivo máis infrecuente²⁷.

Cómpre, de por parte, apuntarmos o que aparece co nome de «disentimento», que é a ruptura violenta do contrato por desavinzas entre as dúas partes, como sucedeu no caso do aprendiz Eusebio Vicente e o mestre prateiro Juan Antonio Sotil, que subscriben en 1775 un contrato de aprendizaxe por tempo de cinco anos²⁸ e o rompen en 1777. Alega o mestre que Eusebio non cumpriu máis que dous anos e medio e que non se lle pagaron máis que os primeiros trescentos reais, mais que por outras causas e de mutuo acordo co pai do rapaz deixa este libre para que poida dispor en diante continuar ou tomar o oficio que gustase²⁹. En ocasións facíase outra escritura en que constaba que o mestre e o aprendiz quedaran conformes, e mesmo ao finalizar a ruptura do vínculo que os unía perduraba entre ambos unha amizade nada nos anos de convivencia en común; algúns continúan como oficiais no obradoiro do mestre. Outros casan con algunha das fillas dos mestres e pasan a formaren parte da familia e do obradoiro³⁰.

²⁷ Circunstancias recollidas e especificadas nas Ordenanzas dos prateiros coruñeses de 1779.

²⁸ AHPA. Esc. Jorge Antonio Azúa. Prot. 1613, f. 174.

²⁹ AHPA. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1813, f. 322.

³⁰ Sérvenos de exemplo o do prateiro Andrés de la Fuente, veciño de Vitoria e Durango, que casou con Francisca Bolanero, filla do prateiro Santiago Bolanero, veciño de Vitoria. MARTÍN VAQUERO, R. (2006) *Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara*. Vitoria. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País-Comisión de Álava, p. 14. E o do prateiro Juan Antonio García de Echevarría, que casou con Vicenta Thadea Ballerna, filla do tamén prateiro Rafael de Ballerna. MARTÍN VAQUERO, R. (s. d.) *Los Ballerna: tres generaciones de plateros en Vitoria y sus obras (1680-1816)*. Inédito.

3. A contratación e confección da obra de arte: características e peculiaridades

A realización da obra de arte faise por medio dun sistema de contrato de obra que responde a diferentes modalidades. A máis habitual, sobre todo nas obras de arte importantes, ante os escribáns ou notarios públicos da cidade. No caso dalgunhas obras menores de igrexa –pezas de prataría, bordados, pequenos retablos ou reixas–, ante os notarios eclesiásticos, como se recolle nos libros de fábrica das igrexas³¹.

Outra modalidade, para algunhas destas pezas sinxelas e que eran imprescindibles para o culto, era o acordo verbal cos mestres, caso en que só se anotan nas contas de fábrica. Así, no caso da custodia nova que se fixo en 1738 para a igrexa de Alí «pagáronselle mil seiscientos corenta reais e medio en diñeiro a Pedro Bolanero, prateiro, pola realización dunha custodia toda dourada de peso de 67 onzas e media de prata coas súas pedras falsas nos remates dos raios»³². Non sempre aparece o nome do artífice, con todo, en ocasións só se indica «pagóuselle ao mestre»³³.

O cliente encargaba a peza e comprometíase a satisfacer o seu prezo, mentres que o artista se obrigaba a realizala nun determinado prazo de tempo, baixo diversas condicións³⁴. O procedemento habitual para fixar o prezo da peza especificábase nunha escritura de obriga ou contrato, extremadamente minuciosa, en que se diferenciaba o peso e o valor da prata do pagamento da feitura, a cal adoitaba ter garantida a súa mestría ou era verificada e esixida logo de feita a obra, requisito para ser aceptada. Disto se desprende que o prezo das obras de prata dependía do peso

³¹ Por exemplo, Arquivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHDV). Arechavaleta. Lib. fábrica (1699-1906), n.º 3, f. 100.

³² AHDV. Alí. Lib. fábrica (1732-1794), n.º 6, s/f.

³³ Arquivo Parroquial San Vicente Mártir. Lib. fábrica (1851-1891), contas de 1881, f. 68.

³⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959) *op. cit.*, p. 418.

do metal, da calidade da peza e do prestixio e a categoría dos prateiros³⁵. Tamén se estipulaban as normas e os modelos que os artistas debían seguir, limitando ás veces a súa liberdade creativa³⁶.

Polo xeral os clientes entregábanlles a prata aos prateiros, sobre todo se se trataba dunha peza de igrexa, xa que era habitual aproveitar o metal doutras obras antigas e deterioradas. Ao respecto atopámonos con varios exemplos, como no acordo da igrexa de Aberásturi (Álava) co prateiro Francisco de Echeverría para dourar un cáliz novo e unha patena de prata con outro cáliz vello e moi maltratado que antes había nela³⁷. Noutras ocasións eran os mesmos prateiros os que poñían a prata e a cobraban «conforme ao estipulado pola lei do Reino».

Aos prateiros a feitura pagábaselles a razón dunha cantidade por cada marco de prata labrado, que se lles aboaba en diferentes prazos segundo o estipulado no contrato³⁸. Adoitábase dar unha cantidade, nalgúns casos a metade, ao inicio da obra e o resto ao rematala; outras veces o pagamento dividíase en tres prazos, e facíase o segundo ao estar elaborada unha parte da peza. Cando os prateiros se atrasaban, a igrexa encargábase de advertir aos mordomos da fábrica de que non lles pagasen até que levasen a obra³⁹.

³⁵ O valor dos materiais utilizados é un concepto fundamental á hora de contratar unha obra artística, de aí que a súa calidade e pureza debese ser controlada polo contraste da cidade, que vixiaba a lei nas obras e moedas. No tocante ás pezas de prata, sobre todo nas obras civís, as familias tiñan a prata como reserva e en caso de necesidade fundíanas para obteren efectivo, polo que o seu valor artístico apenas era valorado. Véxase MARTÍN VAQUERO, R. (1991) *op. cit.*, p. 237.

³⁶ MONTEROSO MONTERO, J. M. (1995), *op. cit.*, p. 377, recolle similares condicións de formación, exercicio e consideración dunha profesión para os contratos de obras dos pintores de Galicia dos ss. XVII e XVIII. Unha mostra deste último aspecto documentámola na prataría vitoriana, na realización das cruces procesionais, en que era frecuente indicar «que se faga como a cruz da igrexa» (xeralmente a máis próxima), co engadido «mais que se faga de dúas varas máis longo»; e pedir que na iconografía se representase, alén do Cristo crucificado e a Virxe, a figura do santo patrón da poboación e dos santos a que tiñan maior devoción.

³⁷ AHDV. Aberásturi. Lib. fábrica (1714-1779), n.º 5, s/f. Contas de fábrica do 3 de outubro de 1754.

³⁸ É o caso da igrexa de Caicedo Yuso: nas contas de fábrica de 1663 anótase que «se mandou facer o guiñón de prata», f. 75, e posteriormente nas contas de fábrica de 1676 vólvese aludir á cruz: «primeiramente deu por descargo o dito Juan de San Millán, mordomo da dita igrexa, douscentos cinco reais dun santo Cristo dourado o pano, para o guiñón, con tres cravos e dous remates». A.P. Caicedo Yuso. Lib. fábrica (1637-1692), f. 101 v.

³⁹ Véxase o Arquivo Parroquial de Elciego. Lib. fábrica (1774-1815), n.º 5, s/f.

Cando se trataba de obras importantes –cruces procesionais, custodias, copóns etc.–, que levaban varios anos de traballo, entregábaselles aos prateiros certa cantidade cada ano, e para igrexas con rendas pequenas supoñía un esforzo moi grande, en ocasións, acabar de pagar a peza. De por parte, importante e moi sinalado era o día que se comprometían os prateiros a entregaren a obra realizada, polo xeral unha festividade relixiosa. Por se non se cumpría o prazo sinalado, estipulábase previamente a penalización correspondente: «e se non a ten para esa data descontaranse catro reais por cada día que se atrase en entregala»⁴⁰.

Outra característica das obras artísticas de certa importancia é que ao seren contratadas se presentaba xunto ás condicións unha traza ou un debuxo co deseño da peza, aínda que non son moitos os que se conservan. A traza debía mostrarse ante o escribán no momento de subscribir a escritura ou o contrato, e unha a vez aprobada era asinada polos asistentes. Podía quedar en poder dos prateiros ou quedar achegada ao documento redactado polo escribán⁴¹.

Cabe destacarmos que nalgúns casos sabemos que as trazas foron debuxadas por pintores ou escultores: o pintor Diego Valentín Díaz preparou as trazas para o trono da virxe de San Lorenzo, patroa de Valladolid⁴²; e o arquitecto Alberto de Churriguera fixo as trazas para as andas da custodia da catedral de Salamanca, obra do prateiro salmantino Manuel García Crespo⁴³. Así mesmo, houbo prateiros que tamén realizaron trazas para obras de escultura e arquitectura⁴⁴.

⁴⁰ AHPA. Esc. Pedro de Albistur. Prot. 4973, f. 246 r.

⁴¹ Segundo BRASAS EGIDO, J. C. (1980) *op. cit.*, p. 25, en ocasións partíase en dúas metades iguais e unha delas cosíase ao documento.

⁴² BRASAS EGIDO, J. C. (1975) «Aportaciones a la historia de la platería barroca española» *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 40-41, p. 430, lám. 1, fig. 2.

⁴³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1971) *Los Churriguera*. Madrid, CSIC, p. 49, lám. 3.

⁴⁴ En varios contratos de axuste de pezas de prataría atopamos que se especifica claramente que se faga a obra segundo un modelo coñecido polo cliente, en moitas ocasións orixinal do mesmo artista, é dicir, que pezas anteriores servían de modelos a obras novas.

Nos ss. XVIII e XIX son importantes as doazóns de significativas obras por parte de clérigos, individuos agradecidos ou confrarías, por favores persoais, como a doazón do bispo en 1760 da urna onde colocar o Sacramento o Xoves Santo para a catedral de Lugo, cun peso de 800 onzas de prata e catro adarmes de ouro, e a súa chave con cadea de prata e ouro de exquisita feitura. A confraría de San Froilán, pola súa parte, encargou unhas pezas de prata –atril de prata, misal de veludo carmesí cos remates de prata e en medio dos lados a imaxe do santo tamén de prata, un cáliz coa súa patena e un prato coas súas xerriñas da misa da propia especie– que se traballaron en Madrid coa perfección que niso se reconece⁴⁵. Pola súa parte, a Deputación Foral de Álava encargou ao prateiro máis considerado da cidade facer o relicario de san Prudencio, polo que mandou librar mil catrocentos dezanove reais⁴⁶.

Os pedimentos e as esixencias por parte de clientes levaron os mestres prateiros a repetiren até a saciedade as trazas e os modelos, polo que se chegou a estandarizar a obra de arte en detrimento da creación artística. Este denominador común acúsase especialmente na época deste estudo, que abrangue o paso dos obradoiros ás fábricas e moi especialmente o emprego da máquina que industrializa a maior parte dos procesos, tanto nos modelos (tipoloxías moi similares) como na ornamentación (grecas, debuxos e cenefas) e a iconografía (moldes de figuras). Foron varios os factores que influíron na aceptación deste tipo de obras, en que xogaron un papel importante os acontecementos históricos, políticos, sociais e económicos do momento⁴⁷.

⁴⁵ LOUZAO MARTÍNEZ, F. X. (2004) *op. cit.*, doc. 60 e doc. 75.

⁴⁶ MARTÍN VAQUERO, R. (1999a) *El patrimonio de la Diputación Foral de Álava: la platería*. Vitoria, Deputación Foral de Álava, p. 218, doc. 41.

⁴⁷ O inicio da industria na realización do traballo, coa axuda da máquina e o tratamento dos materiais, supuxo outra forma de facer. Repetíronse os modelos, aínda que o acabado das pezas era finamente levado a cabo polas mans do artífice. O seu pulo veu da Real Fábrica de Prataría Martínez de Madrid, cuxo fundador, Antonio Martínez, que estudara no obradoiro de pintura con José Martínez Luzán, mestre tamén de Bayeu e Goya, se trasladou a Madrid e conseguiu o título de mestre prateiro, traballou na corte e solicitou ao rei Carlos III en 1775 unha pensión para realizar unha viaxe a París e Londres para aprender as novas técnicas que alí se estaban usando. Ao seu regreso consegue crear a Escola de Prataría, pola Real cédula da S. M. do 29 de abril de 1778. As pezas dos prateiros Ballerna, Ullivarri ou Echevarría son un modelo destas novas técnicas.

4. O traballo artístico: consideración social e reflexo nas obras de arte

O visto até agora proba o carácter mercantil da actividade levada a cabo polos prateiros nos ss. XVIII e XIX, moito máis importante que a batalla pola liberalidade das artes que encubría a loita por superar estrato social artesanal e ascender ao superior dos artistas. Isto explica a presenza de referencias constantes a débedas e preitos que os artistas sosteñen cos seus clientes, xa esixindo os primeiros o cobro daquilo que se contratara, xa demandando os segundos o cumprimento das cláusulas de tales contratos, sobre todo no relativo ao material e a súa calidade⁴⁸.

No traballo artístico cómpre termos presentes dúas consideracións importantes: dunha parte, o valor dos materiais utilizados, e, da outra, o traballo realizado polos artífices. Os materiais como a caoba nos mobles ou a seda nos tecidos, e especialmente a prata e o ouro, tiñan un valor que se consideraba moi superior ao traballo que con eles se facía, velaí que se especificase claramente o valor pagado polos materiais e o valor do traballo dos artífices que efectuaban a obra⁴⁹, á consideración dos cales podemos achegarnos través da súa representación nas obras de arte desde a antigüidade até os nosos días⁵⁰.

Atopámolo plasmado nos máis distintos lugares e soportes, desde os relevos na arquitectura antiga á escultura e as miniaturas dos libros ou as pinturas ao fresco, e en múltiples soportes e obxectos cotiáns dos nosos días. O tema do traballo está presente na arte desde a antigüidade, representado segundo os estilos e tendencias da época. Temos, por exemplo, as pinturas murais dunha tumba tebana anterior a Cristo en que se nos mostra os artistas que cicelan unha efixie de ouro; máis adiante

⁴⁸ Nos inventarios de bens de numerosos prateiros vitorianos encontramos as anotacións do que lles deben os clientes. Véxase por exemplo MARTÍN VAQUERO, R. (1999b) «En torno a Rafael de Ballerna, un desconocido platero vitoriano: su testamento» *Ondare* 18, pp. 149-170.

⁴⁹ MONTEROSO MONTERO, J. M. (1995) *op. cit.*, trata o tema do valor dos materiais e a consideración social dos pintores galegos no s. XVIII canto á valoración do seu traballo.

⁵⁰ Non só polas obras por el realizadas, senón como o seu traballo aparece plasmado nas obras artísticas, ás veces, polo mesmo autor.

o sepulcro de san Vicente de Ávila, do s. XII, obra que participa da arquitectura, a escultura e o relevo⁵¹; e, xa nos nosos días, sérvenos de exemplo a fotografía *Traballando na vía férrea* de R. Alonso.

Noutras ocasións os artistas representan na obra de arte a vida do traballo cotián das xente sinxelas, como no cadro *As fiandeiras* de Velázquez, coas fiandeiras da Fábrica de Tapices de Santa Isabel; ou, do mesmo autor, *A fragua de Vulcano*. Por outra parte, na ilustración de A. Lienzen Mayer para o *Fausto* de Goethe de *Margarida ao torno* queda patente o menosprezo de Fausto cara ao traballo manual⁵². Así mesmo, a consideración do artista e do seu traballo queda patente na obra *As Meninas*, en que Velázquez se representa dentro do cadro e leva pintada no peito a cruz da Orde de Santiago, distinción que lle concedera Felipe IV, como símbolo do seu ascenso social. Tamén no *Retrato de Diego de Saavedra Fajardo*, de Fernando Selma de 1797, que forma parte da colección que fai de retratos de españois ilustres, en que figura coa cruz da Orde de Santiago e suxeita na man un libro ao lado dun tinteiro e a pluma⁵³.

As características de produción artesanal subsistiron até o s. XVIII imbuídas do espírito gremial, e nela se reflicten os factores básicos contidos neste sistema, é dicir, que a partir dunha estreita regulamentación se pretende a exclusión da competencia e limitar a produción á demanda inmediata; de igual maneira, encontrámonos cun traballo xerarquizado e circunscrito ao obradoiro familiar, aínda ausente o espírito do enriquecemento⁵⁴. Mediante as asociacións laborais e a regulamentación que persisten nos ss. XVIII-XIX impídese a intrusión da xente

⁵¹ MORATALLA DE LA HOZ, A. e SAN GARCÍA, M.^a A. (s. d.) [en liña] *La geometría del sepulcro de San Vicente de Ávila*. Disponible no enderezo web <http://innovacioneducativa.upm.es/sandbox/pensamiento/chip_geometrico/frisos.pdf>.

⁵² Estas representacións son reproducidas en MONTOYA MELGAR, A. (1995) *op. cit.*, pp. 74, 77 e 94.

⁵³ AMMAN, J. e SACHS, H. (1980) [1568, reprodución facsimilar] *El libro de las profesiones*. Madrid, Erisa. Recolle 112 gravados de Jost Amman, que é un bo ilustrador, e ten ademais unha impresión moi coidada.

⁵⁴ ARANDA BERNAL, A. M.^a (1988) «Acerca de los batidores y tiradores de oro del siglo XVIII en Sevilla» *Atrio* 0, pp. 29-34.

allea ao oficio, ao cal o acceso estaba protexido a través dos pasos regulamentados da aprendizaxe, oficialidade e mestría⁵⁵.

A tradición artesanal supón a verdadeira orixe das escolas de artes e oficios, tamén chamadas escolas de debuxo, fundadas polas sociedades de amigos do país⁵⁶, así como das escolas de arte de arestora e do actual concepto do deseño. Xa que logo, debemos considerar que os oficios artísticos, tanto en España como en Europa, teñen na súa maioría unha orixe que se remonta á aparición dos gremios a finais do medievo. De aí que a configuración dos sistemas educativos destas disciplinas sexa sempre en cada país o resultado dunha complexa armazón de variables en que interveñen fundamentalmente a cultura, a política e o contexto histórico e socioeconómico en que se desenvolve⁵⁷.

5. Conclusión

No seo dos gremios, o desenvolvemento das profesións e a súa aprendizaxe, e en xeral a transmisión dos saberes, organízase conforme a regulamentos de estrito cumprimento, como vimos. A formación dos aprendices, en consonancia, estaba ordenada por un contrato privado ou público. Tales regulamentos constituíron durante séculos o marco laboral e xurídico das organizacións gremiais, existentes durante todo o período preindustrial. Os contratos afectan a todos os aspectos profesionais, laborais, produtivos, sociais e xurídicos de cada oficio ou agrupación gremial, para a mellor defensa dos intereses dos mestres, oficiais e aprendices, estruturando normativamente as relacións de dependencia entre uns e outros, os seus cargos e xerarquías, así como a proxección social dos asociados.

⁵⁵ OLLERO LOBATO, F. (2001) «La condición social y la formación intelectual de los maestros de obras del barroco: el gremio de albañilería de Sevilla a mediados del siglo XVIII» en VV. AA. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidade Pablo de Olavide.

⁵⁶ MARTÍN VAQUERO, R. (1998) *Arte y liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. La platería y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vitoria. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País-Comisión de Álava.

⁵⁷ SABIO, B. (2005) «Las escuelas de artes a través de la historia» *Paperback* 1. Disponible no enderezo web <<http://www.paperback.es/articulos/sabio/historia.pdf>>.

Nos contratos de obra atopamos tamén as estipulacións que correspondían a clientes e artistas, coa intervención, nalgunhas ocasións, de fiadores, a veces obrigados, por cada unha das partes, así como na maioría das ocasións de taxadores que valoraban as obras. Eran estes últimos, ademais, os que fixaban o prezo que se debía pagar aos artistas polas súas obras cando non se conviñera especificamente no contrato de obra.

Canto ao traballo dos artistas e a súa representación nas obras de arte creadas, como foi sinalado podemos rastrear estas representacións do traballo artístico desde a antigüidade até os nosos días, en distintos soportes: en miniaturas, pinturas ou esculturas; en obras en solitario ou colectivas; nas orlas das miniaturas que enmarcan un tema e tamén en retablos ou monumentos; participando da arquitectura, escultura, pintura, debuxos e gravados; e nas artes decorativas e industriais.