

BIBLIOGRAFIA

- Altamira y Crevea, R., *Historia de la propiedad comunal* (Estudio preliminar de A. Nieto), Madrid 1981.
- García Sanz, A., 'La política agraria ilustrada y sus realizaciones', *Estructuras agrarias y reformismo ilustrado en la España del siglo XVIII*, Madrid 1989.
- Mangas Navas, J. M., *El régimen comunal agrario de los concejos de Castilla*, Madrid 1981.
- Ortega López, M., 'Conflictividad social y reforma agraria en la España de Carlos III', *Estructuras agrarias y reformismo ilustrado en la España del siglo XVIII*, Madrid 1989.
- Sánchez Salazar, F., 'Los repartos de tierras concejiles en la España del Antiguo Régimen', *La economía española al final del Antiguo Régimen. I. Agricultura*, Madrid 1982.
- Santibáñez, L., *Retrato político de Alcántara: Causas de sus progresos y decadencia*, Madrid 1779.

Compañías laborales, pleitos y rivalidades entre artistas bajoextremeños

LAS COMPAÑÍAS LABORALES

La constitución de compañías laborales fue una práctica frecuente entre artistas, que perduró durante siglos en Extremadura, Castilla, Andalucía y otras regiones. Es una agrupación o consorcio de dos o más artistas que se asocian para hacer una o más obras de arte; en el caso de un retablo confluyen en su construcción varias especialidades u oficios: el tracista, el ensamblador, el entallador, el escultor, el pintor, el dorador, el estofador, el grabador, el encarnador, etc. Aunque es sabido que un artista en muchos casos domina y practica más de una de estas especialidades, sin embargo, no suele dominarlas todas. Es ésta una de las *razones* que obligan al artista contratante de la obra de un retablo a formar compañía con otros maestros que ejercen especialidades distintas a la suya. El escultor y entallador llerenense Juan de Valencia, en unión con Rodrigo Lucas, flamenco estante en Llerena, iniciaron los trabajos del retablo mayor de Nuestra Señora del Valle, de Villafranca de los Barros, en 1581¹; colaboraron el escultor Blas de Figueredo, el ensamblador Pedro de Robles, su cuñado y probable discípulo Luis Hernández, con quien tuvo compañía hasta 1585², el también entallador Antonio Florentín y, como pintor y dorador, Pedro de Torres.

1 A. Carrasco García, *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*, Badajoz 1982, p. 22.

2 A. Solís Sánchez-Arjona, *Villafranca en la historia*, Villafranca de los Barros 1982, pp. 398-400.

El fallecimiento de un artista obligaba a la viuda a formar compañía (si ésta no existía) para finalizar los compromisos laborales de su difunto esposo, bien por deseo expreso de éste en su testamento o apremiada por la clientela. Ello explica que el comitente, en ocasiones, obligue al artista a formar compañía con otro, asegurándose así la terminación de la obra en caso de enfermedad o muerte. Por su parte el artista, si forma compañía con otro, suele comunicárselo a su cliente. Es el caso de Luisa Ordóñez, viuda de Jerónimo Hernández, que a su muerte, por indicación testamentaria, formó compañía con Andrés de Ocampo ³, su cuñado, para acabar los encargos pendientes ⁴.

Hay motivos de orden doméstico o familiar que favorecen la formación de compañías, buscando una mayor rentabilidad económica. El parentesco entre artistas que se constituyen en compañías fue frecuentísimo: Luis de Morales asoció a sus hijos Cristóbal y Jerónimo en el contrato para pintar el retablo de Evora ⁵; el entallador llerenense Luis Hernández, cuñado de Juan de Valencia, formó compañía con él hasta 1585, en que pleitearon y se deshizo el consorcio ⁶; el artista jerezano Juan Ramos de Castro, suegro del llerenense Agustín Núñez Barrero, formaron consorcio artístico que quedó plasmado en obras en Jerez de los Caballeros, Valencia del Ventoso y en las que hubo de encargarse Núñez Barrero tras la muerte de su suegro, aunque probablemente este consorcio de hecho no se protocolizó ⁷.

La necesidad de concertar compañía con otros viene impuesta a veces por la ausencia prolongada del artista del lugar de trabajo, que no le permite atender los compromisos laborales adquiridos en los plazos fijados; y se sabe que de no cumplir lo acordado sobreviene el pleito con el comitente. Apremiado

³ El escultor sevillano Andrés de Ocampo tomó por traspaso en 1588 las obras de los retablos de Azuaga y Llera que poco después las traspasó a su vez. Se le reconoce como suya una imagen de Santa Olalla para la ermita de su advocación y se le atribuye el Cristo del Humilladero, ambos en Azuaga (A. Carrasco García, op. cit., pp. 25-26 y 42).

⁴ «Es mi voluntad que las dichas obras las prosiga y acabe la dicha Luysa Hordoñez, mi muger, siendo servido el señor provisor que al presente es de la dicha santa yglesya» (C. López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Citado por J. M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla 1983, p. 65, nota 11).

⁵ A. Rodríguez Moñino, 'Los pintores badajoceros del siglo XVI', *Revista de Estudios Extremeños* (1955) pp. 165-166. Anotamos que Rodríguez Moñino dice que ambos hijos tenían diez años cuando se pinta el citado retablo; si Jerónimo nace en 1551, Cristóbal en 1554 y en 1564 es cuando se concierta la pintura del retablo del Santo Domingo de Evora, ambos hijos no tenían la misma edad, sino que Jerónimo era mayor.

⁶ A. Carrasco García, op. cit., pp. 22-23.

⁷ *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, pp. 986-990.

por una sobrecarga de compromisos y ante la necesidad de ausentarse, el artista forma compañía con otros de su gremio. Así el sevillano Juan Bautista Vázquez, el «Joven», acude a Llerena en 1588 para cobrar una deuda de su padre y hacer el retablo mayor de Azuaga; para su ejecución concierta con Cristóbal Gutiérrez y Luis Hernández «tener companya en las obras que uviere tocante a sus oficios. En esta villa de llerena provincia y comarca della» ⁸. Al año siguiente Vázquez, el «Joven», se vinculó con Diego de Velasco ante la necesidad de ausentarse del arzobispado de Sevilla, reclamado en Granada para hacer el retablo mayor del convento de San Jerónimo. Para atender a encargos convenidos en otros lugares, por nombramiento para un cargo público fuera de la jurisdicción donde reside habitualmente o por la razón que fuese, cuando un artista debía ausentarse por un período de tiempo más o menos largo el recurso de concertar compañía con otros para atender sus compromisos resultaba inevitable.

A veces, la decadencia de un taller obligaba al maestro y a sus colaboradores a concertar compañía con otro artista cuyo taller estuviese sobrecargado de encargos; se corregía así el desequilibrio económico y laboral entre dos obradores al disminuir en uno y aumentar en otro la demanda de encargos. No conocemos ningún caso en Extremadura; pero Palomero Páramo cita uno en Sevilla, el del activo taller de Juan Bautista Vázquez, el «Joven», que concierta en 1588 compañía con Diego López Bueno (fecha en la que concertaba también compañía en Llerena con Cristóbal Gutiérrez y Luis Hernández). No parece propiamente un concierto de compañía entre dos talleres en igualdad de condiciones, ya que se advierte una clara dependencia del decadente taller de López Bueno respecto del pujante de Vázquez, el «Joven» ⁹.

Estos conciertos de compañía se hacían para poder abordar obras en las que necesariamente deberían intervenir artistas que ejerciesen especialidades diferentes para poder entregar las obras que el difunto maestro tenía inconclusas, por razones de parentesco, por ausencias prolongadas del artista, enfermedad, decadencia de un taller o simplemente para agilizar las entregas de las obras contratadas; siempre había una *finalidad* económica y de funcionalidad laboral, pues los componentes del consorcio artístico se comprometían y obligaban a repartirse los trabajos y beneficios que cada uno contratase por separado. Los artistas procuraban contratar el mayor número de obras posible y, si no podían realizarlas en los plazos fijados, acudían al establecimiento de

⁸ A. Carrasco García, op. cit., p. 80.

⁹ J. M. Palomero Páramo, op. cit., p. 33.

compañías o al *traspaso* de toda o parte de la obra, si bien el traspaso tiene unas connotaciones distintas. Las razones y la finalidad por las que se realiza un traspaso, en general, son las mismas por las que se acude a la colaboración formando compañía; pero una vez traspasada la obra y hecha por el artista, que recibe el traspaso, no se comparten beneficios, sino que éstos le pertenecen íntegramente. Por su parte, el artista que traspasa suele obtener algún beneficio por la cesión de sus derechos.

En los retablos de talla o escultóricos es habitual que el ensamblador traspase privadamente la obra de escultura, protocolizándose primero la obra de arquitectura y posteriormente la de escultura. Del mismo modo, en los retablos de talla y pincel o escultórico-pictóricos el ensamblador puede traspasar la obra de escultura, pintura o ambas. El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres se concertó en 1604 primeramente con el pintor Pedro de Córdoba y el ensamblador Francisco Ruiz de Velasco, ambos placentinos; al año siguiente, casi en las mismas condiciones que en el primer concierto, fue traspasada la totalidad de la obra al escultor Tomás de la Huerta y a los ensambladores Juan Sánchez y Martín Sánchez, los tres de Ciudad Rodrigo, que hicieron una baja de 400 ducados con 100 de prometido, quedando el precio total de la obra en 3.700 ducados de los 4.000 iniciales. Tomás de la Huerta traspasó luego gran parte del ensamblaje al cacereño Juan Hernández Mostazo y la pintura a Pedro de Córdoba, uno de los primeros contratistas de la obra, que posteriormente la traspasó al pintor Francisco Polo y al dorador Juan Carrasco¹⁰. Francisco Isidoro de Aguilar y Rodrigo Lucas se encargaron, en 1578, de hacer los retablos mayores de Azuaga y Llera; en 1588 traspasaron las obras a Andrés de Ocampo, éste traspasó la obra del retablo de Llera a Juan Bautista Vázquez, el «Joven», que formó compañía con Cristóbal Gutiérrez y Luis Hernández —como hemos dicho— para hacer ambos retablos; éstos, a su vez, traspasaron dichas obras a Juan de Oviedo de la Bandera y se deshizo la compañía. Oviedo y Hernández formaron nueva compañía para hacer a medias las dos obras; Oviedo terminó el retablo de Azuaga, y Hernández, el de Llera¹¹.

Toda una serie de traspasos legales que dificulta la autoría de cada artista en la obra, especialmente si el maestro no es muy conocido o no se dispone

10 F. J. García Mogollón, 'El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta', *Norba* (Cáceres) IV (1983) pp. 25-51.

11 A. Carrasco García, op. cit., pp. 25-26.

del protocolo que acredite el traspaso¹². Se corre el riesgo de atribuir al artista contratante toda la obra, sin tener en cuenta los posteriores traspasos o *subarriendos* que pudiera haber.

El subarriendo es otra forma de colaboración laboral entre artistas que precisa algunas matizaciones, pues en ambos casos el artista que contrata una obra con el cliente se convierte en comitente para otro artista, con un beneficio económico para el primero que se obtiene al ceder sus derechos al segundo. Luisa Quintana, caso excepcional de pintora y doradora, que vivía en Plasencia en 1591, al morir su marido Miguel Martínez se vio obligada a traspasar a Juan Nieto de Mercado cinco tablas del retablo de San Vicente de Plasencia y tres del de San Julián; en esta segunda obra dos partes del dinero serían para Nieto de Mercado y una para Luisa Quintana por sus derechos al traspasar la obra¹³.

Resulta difícil distinguir entre traspaso y subarriendo cuando un ensamblador o escultor traspasa la obra de pintura de un retablo: es evidente que lo hace porque no practica el arte de la pintura y se ve obligado a ceder esa parte de la obra; pero cuando un escultor cede parte de la obra de escultura a otro por exceso de trabajo en su taller, pongamos por caso, parece que podría ejercer sobre él una especie de tutela artística, creando una dependencia del segundo respecto del primero, especialmente si aquél es un maestro afamado con taller pujante y éste un artista de segunda fila con dificultades para contratar. Visto de este modo el subarriendo, sería una forma de obtener obras para el maestro decadente, nuevo o desconocido en un lugar, a la vez que el maestro acreditado encuentra un colaborador más fuera de su sobrecargado taller, aligerando sus encargos. Esta situación no beneficia al cliente que ha concertado una obra con un maestro importante y le obliga a hacer la obra por propia mano.

Como dice Martín González, quedan excluidos de estos casos las obras que por sus características se contrataban por sectores o partes, existiendo tantos contratos sujetos a una misma traza como partes de la obra: es el caso de una sillería de coro¹⁴.

12 Téngase en cuenta que, aunque era corriente protocolizar los contratos de compañía y los traspasos, en ocasiones no se hacen; como en el caso de aquéllos los traspasos se harían con el conocimiento y la anuencia del cliente, pero, rompiendo la norma de nuevo, en ciertos casos no se le pone en conocimiento.

13 C. Pescador y N. Diego, 'El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores extremeños del siglo XVI', *Revista de Estudios Extremeños* (1962) pp. 129-151.

14 J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, p. 38.

Retomamos el tema de las compañías laborales cuya *duración* fue variable, desde la que establecieron «de por vida» la viudedad de Jerónimo Hernández y su cuñado Andrés de Ocampo, que se deshizo a los pocos meses; pasando por otros conciertos de compañías, que consideramos también de prolongada duración, como el de Gil de Morlanes, el «Viejo», y el escultor flamenco Pedro de Amberes por un espacio de veinte años; hasta contratos que juzgamos de duración más frecuente y que solían ser entre ocho y dos años. El consorcio artístico Francisco Morato - Salvador Muñoz duró por lo menos desde 1612, en que conciertan el retablo mayor de Almendralejo, hasta 1628, en que muere Morato. Solís Rodríguez cree que Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, pese al pleito en el retablo de Berlanga, colaboraron durante la década de los cincuenta del siglo XVI¹⁵. Por seis años firmaron concierto de compañía en 1571 Gonzalo Mexia y Antonio Florentín¹⁶. En 1599, por «tiempo y espacio de seis años cumplidos», formaron compañía los pacenses Alonso González, autor de las pinturas del retablo mayor de Talavera la Real, su hijo Manuel González y Manuel Maesso de Vallehermoso¹⁷. La mencionada compañía entre Vázquez-Gutiérrez-Hernández se formalizó por un tiempo de tres años¹⁸.

La duración de estas asociaciones laborales, por tanto, oscilaban desde aquellas colaboraciones prolongadas en varias obras en las que, además de unos intereses, mediarían cierta amistad, parentesco o entendimiento laboral, hasta aquellos consorcios que solamente se originaban ante una obra y que, terminada ésta, con ella finalizaba el consorcio.

Acabamos de anunciar una de las motivaciones que pone *fin* a una compañía laboral: aquel consorcio que nace y muere con la obra. Naturalmente la muerte de Mostazo acabó con la compañía Mostazo-Muñoz. En otras ocasiones los pleitos entre artistas dan fin a sus relaciones laborales; la compañía que formaron Oviedo y Hernández para hacer los retablos de Azuaga y Llera finalizó poque «entrellos ay ciertas diferencias de pleitos sobre cinqt^a ducados»¹⁹.

Las compañías laborales se concertaban entre *dos o más artistas*. Roque Balduque y Guillén Ferrant colaboraron juntos en el retablo de Santa María de Cáceres; Martínez Montañés y Oviedo de la Bandera, en el convento de

15 *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, pp. 616 y 661.

16 *Ibidem*, p. 581.

17 A. Rodríguez Moñino, art. cit., p. 138.

18 Cf. nota 11.

19 A. Carrasco García, op. cit., p. 85.

las clarisas de Llerena; ya nos hemos referido suficientemente al trío Vázquez-Gutiérrez-Hernández; en la primera mitad del siglo XVIII y en la comarca de Jerez de los Caballeros la colaboración entre Juan Ramos de Castro, su yerno Agustín Núñez Barrero y Antonio Triviño se concretó en numerosas obras. En fin, pensamos que las compañías laborales no pasarían de tres o cuatro maestros. Más numerosa podría ser la participación en lo que llamaríamos colaboraciones en sentido lato. Sin duda, estos equipos en ocasiones interferían en áreas de influencia de otros y entrarían en competencia con ellos; aunque la flexibilidad para formar compañía era amplia, pensemos en la obra de Roque Balduque y Guillén Ferrán en Cáceres o la de Montañés y Oviedo en Llerena.

No existían reparos en colaborar con *maestros de otras regiones o comarcas*, a veces impulsados por la misma competencia, que explica, en parte, la gran movilidad de ciertos artistas. El llerenense Diego Pérez se asoció en Sevilla con Antonio Alfían para trabajar juntos²⁰. En el dorado del retablo mayor de la excolegiata de Zafra concurrieron el sevillano Diego Antonio Vizcaíno y sus colaboradores, con este equipo entró a trabajar el carpintero segedano Antonio Granada y su aprendiz y, más tarde, otros dos doradores sevillanos: José Antonio Fonseca y un tal Andrés²¹. Sin embargo, lo normal es que los consorcios artísticos se establezcan entre maestros emparentados por lazos familiares o que se conocen previamente.

Las compañías laborales se establecían *entre artistas del mismo gremio* y se formalizaban mediante un protocolo notarial llamado *consorcio de compañía* donde se hacía constar: los componentes del consorcio, con expresión de sus oficios y vecindad; el lugar donde se protocolizaba el documento; la fecha, si el concierto de compañía se hacía para una obra concreta o para las que se concertasen en el espacio de tiempo indicado y en el lugar o zona expresado en la escritura; se especificaba con toda clase de detalles y pormenores la parte concreta que correspondía hacer a cada maestro, los gastos de todo tipo (jornales, materiales, bancos, herramientas, incluso posibles pleitos), las cobranzas, los beneficios y pagos que correspondían a cada maestro en razón del trabajo que había asumido; se preveía la posible enfermedad, impedimento o ausencia de alguno de ellos, obligándose en todas y cada una de las condiciones expuestas con sus personas, bienes muebles y raíces habidos y por haber.

20 A. Rodríguez Moñino, art. cit., p. 252.

21 F. Croche de Acuña, *Noticias históricas sobre el retablo de la Colegiata de Zafra*, V Congreso de Estudios Extremeños, Badajoz 1976, pp. 15-24.

Desde el momento en que el establecimiento de una compañía es acto libre y voluntario, nos encontramos artistas que prefieren trabajar solos, prescindiendo de este tipo de asociación laboral; en el extremo opuesto encontramos aquellos *que con mayor frecuencia acuden al consorcio artístico* libremente o llevados por algunas de las razones que analizábamos al principio. Entre éstos podemos citar los ejemplos de Hans de Bruselas, que trabajó en el desaparecido retablo de Alconchel en colaboración con Jerónimo de Valencia y Luis de Morales; más tarde concertó, en unión con Antonio Florentín, un retablo de Guadalcanal, y en la que se considera su última obra, una imagen de San Ildefonso, la contrató con el pintor Manuel Rodríguez. El llerenense Luis Hernández formó compañía con Juan de Valencia, con Vázquez, el «Joven», y Cristóbal Gutiérrez, con Juan de Oviedo y con el pintor García de Mena.

PLEITOS Y RIVALIDADES

Las asociaciones y otras formas de colaboración, analizadas o sugeridas en páginas anteriores, no reflejan de forma exacta y completa las relaciones laborales, humanas y personales entre nuestros artistas en los siglos XVI, XVII y XVIII. Como en muchas de las actividades humanas, estas relaciones no siempre fueron claras y cordiales sino que se vieron enturbiadas por celos, rencores y envidias, mediando entre los artistas pleitos y enemistades que en algunos casos revistieron gran virulencia.

Los pleitos en los que comúnmente se ve envuelto el artista se entablan *con otros colegas o con sus clientes*. En 1564 pleitearon los artistas Juan Pérez, Juan Marín y Juan de Valencia con los mayordomos de la capilla que fundó el clérigo Alonso Martín Engorrilla en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, con motivo del impago del desaparecido retablo²². El pintor Sánchez Picaldo, hijo de Sebastián Salguero pleiteó, hacia 1635, con el mayordomo de la parroquia de Llera por el cobro de las pinturas del retablo mayor que había hecho su padre²³. Agustín Núñez Barrero, hijo del artista homónimo de origen llerenense y de una hija del jerezano Juan Ramos de Castro, pleiteó con el mayordomo de la fábrica de la iglesia de Santa Marta de los

22 E. Méndez Venegas, 'El retablo de San Ildefonso (1564)', *Alminar*, n. 49 (1983) pp. 24-25.

23 *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, p. 698.

24 *Ibidem*, p. 989.

Barros a propósito del retablo mayor, en 1761. Pocos años después mantuvo pleito con la fábrica de Santa María de Mérida²⁴.

Los pleitos entre artistas fueron relativamente frecuentes: Alonso Cano pleiteó con Francisco de Zurbarán; Luis de Morales, con Estacio de Bruselas; éste, con Martín de Holanda; Hans de Bruselas, con Antonio Florentín; Jerónimo de Torres, con su cuñado el pintor Francisco Flores, etc.

Veamos qué *motivos* provocan tales pleitos, odios y enemistades. El artista vive de su trabajo y cobra por él; salvo casos contados puede crear graciosamente. Por tanto, el factor económico es determinante y cuando, terminada la obra, no se recibe el dinero concertado se produce el conflicto con el cliente u otro compañero. Hemos citado los pleitos por impago entre los artistas del retablo y los mayordomos de la capilla de Engorrilla, en Nuestra Señora de Granada, de Llerena, y el pleito entre Sánchez Picaldo y el mayordomo de la fábrica de Llera. Martín de Holanda pleiteó con Estacio de Bruselas porque éste se negó a pagarle algunos trabajos extraordinarios y «demasias»²⁵ en el desaparecido retablo mayor de Berlanga²⁶. A veces el artista, llevado por su espíritu creador y perfeccionista, produce una obra de mayor calidad que la contratada, sobrepasando el importe ajustado en el concierto, y al reclamar del comitente un precio superior al estipulado se produce el contencioso: es el caso del retablo mayor de Santa Marta de los Barros.

El artista debía estar legalmente autorizado para practicar su oficio; mediante el oportuno examen en cada especialidad artística era declarado «hábil y suficiente» y obtenía la correspondiente licencia o título para contratar obras de esa especialidad, no pudiendo concertar obras de otras especialidades en las que no hubiera sufrido examen y obtenido el título correspondiente. La competencia y rivalidad hacía que los artistas mantuviesen una actitud vigilante para que no se contratasen obras sin el título *ad hoc*. Martínez Montañés estaba examinado de escultor y entallador, pero no de pintor, cuando contrató toda la obra del retablo del convento de Santa Clara de Sevilla, es decir, la obra de ensamblaje, escultura y pintura; evidentemente no estaba legalizado para hacer la pintura de dicho retablo, y contra él arremete Pacheco. Ejemplo más próximo a nosotros es el de Zurbarán, que fue reclamado por el Cabildo

25 Las «demasias» eran mejoras hechas en una obra, no concertadas en el contrato y, por tanto, no se podían cargar sobre el cliente. En ocasiones se incluye una cláusula en la escritura especificando que caso de efectuarse alguna mejora no correría a cargo del cliente, aunque éste al final suele aceptarla.

26 *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, p. 609.

sevillano para establecerse en la ciudad; nuestro pintor no había sido examinado de tal oficio en Sevilla, como exigían las Ordenanzas aprobadas por el Cabildo; Alonso Cano, que además de alcalde del gremio tenía cierto malestar porque no había obtenido el contrato para las pinturas de la Merced, solicitó del Cabildo que Zurbarán fuese examinado; el Cabildo encargó a Zurbarán una Inmaculada donde el magisterio del pintor dejó zanjada la cuestión.

El incumplimiento de algunas de las cláusulas del contrato provocaba el conflicto entre las partes: Hans de Bruselas puso pleito al también entallador y pintor Antonio Florentín por incumplimiento del contrato en el retablo de la iglesia de Santa Ana de Guadalcanal, firmado en 1571. Florentín alegó «causas de impedimentos e ocupaciones»²⁷. Parece claro que muchos incumplimientos de contratos se debían a que el artista contrataba más obras de las que podía ejecutar; como en los contratos una de las cláusulas principales era fijar el plazo de entrega de la obra, las demoras en la misma originaban casi siempre el desacuerdo. El artista contrataba cuanto se le presentaba, aparte de mantener así su obrador activo, porque sabía que obra concertada no equivale a obra realizada, es decir, que muchos de los contratos que firmase no llegaría a realizarlos, ya que podrían surgir dificultades económicas, pleitos, etc. Además, siempre quedaba el recurso del traspaso o subencargo que le reportaría algún beneficio.

En 1607 el gremio de zapateros y curtidores de Badajoz puso pleito a Alonso de Auñón, a quien había encargado una imagen de Dios Padre, por hacerla «contra el tenor de la escritura, de que estan engañados»²⁸. En la construcción del retablo mayor de la iglesia de Monroy (Cáceres) se prohibió al mayordomo de la fábrica pagar nada a los artistas porque no cumplían con el contrato «por ser entre muchos»²⁹.

La competencia artística produjo el voluminoso pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales en el retablo de Puebla de la Calzada, pleito extraordinariamente interesante no sólo por los numerosos datos que aporta sobre éstos y otros artistas bajoextremeños en la primera mitad del siglo XVI, sino porque plantea una segunda cuestión de fondo. Nos referimos a la interferencia entre dos jurisdicciones distintas, la del Concejo poblano y la del Prior del

27 Ibidem, p. 585.

28 A. Rodríguez Moñino, 'La escultura en Badajoz durante el siglo XVI', *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid) XIII (1946-47) p. 109.

29 T. Martín Gil, 'Una excursión a Monroy', *Revista de Estudios Extremeños* (1932) p. 53.

San Marcos de León: concluida la arquitectura y talla se intenta acabar el retablo con las labores de dorado, estofado y pintura; el Provisor ordenó al mayordomo de la parroquial de Puebla de la Calzada, lugar perteneciente al Priorato de San Marcos de León, que se concertase con Estacio de Bruselas para la pintura del retablo, en contra del parecer del Concejo poblano, que alega su derecho de patronazgo sobre la iglesia y pide que la obra se saque a pública subasta y se remate en la postura más ventajosa; el Previsor no se aviene y el Concejo apela al Consejo Real de las Ordenes, que, mediante provisión, notifica a Estacio de Bruselas la petición del Concejo, propone a Luis Morales y le pide que rescinda el contrato que tiene firmado. El contencioso —que es lo que aquí interesa— se plantea en los siguientes términos: de una parte, el pintor Estacio de Bruselas, vecino de Llerena y de origen flamenco, que concierta la obra en 1548 con el mayordomo de la parroquia de Puebla de la Calzada por mandato del Provisor y bajo el patrocinio de las autoridades eclesiásticas de la provincia de San Marcos de León; de otra, el badajoceno Luis de Morales y el Concejo de Puebla de la Calzada. Dos artistas rivales y dos instituciones que esgrimen sus respectivos derechos sobre la parroquia³⁰.

No podemos sistematizar todas las causas de conflicto, aunque las que hemos expuesto son las más habituales. Sin embargo, hubo pleitos y enemistades por motivos muy dispares: porque no se cumple el requisito de la tasación o cualquier otro de los escriturados; por demoras excesivas; cuando una vez acabada la obra no satisfacía plenamente al cliente, pese a hacerse según traza previa; por celos, rencores, roces, odios y enconos entre maestros, etc.

Los pleitos acababan, en el mejor de los casos, otorgando una de las partes «carta de reconciliación». Jerónimo de Torres, en 1587, otorgó carta de reconciliación a su cuñado el pintor Francisco Flores con la pena impuesta por el juez de que «en termino de quatro años primeros siguientes yo no pasare por la calle donde el dicho Gerónimo de Torres biue [...] ni entrare en la iglesia de San Juan desta ciudad ni en la carniceria de la dicha ciudad ni en la plaça publica [...] so pena que por cada vez que quebrantase las dichas condiciones e cualquiera dellas por ello incurra en pena de quatro ducados para la çera del Santísimo Sacramento»³¹. Carta de «apartamiento y perdon» otorgó en 1743

30 Para más datos: J. Cienfuegos, M. Terrón, C. Solís y M. Alvarez, *Los morales de la catedral de Badajoz*, Badajoz 1975.

C. Solís Rodríguez, 'Luis de Morales', *Revista de Estudios Extremeños* (1978) pp. 48-137.

31 A. Rodríguez Moñino, 'La escultura en Badajoz...', art. cit., p. 124.

Manuel Pérez, «maestro de alarife» de Barcarrota, en favor del asesino de su hermano Miguel, «también maestro de alarife»³².

En otros casos el juez dicta sentencia a favor de una de las partes, impone penas o multas. En el mencionado pleito de Puebla de la Calzada falló a favor del Concejo y de Morales, pues, a pesar de que no se dispone actualmente de la documentación, las pinturas del desaparecido retablo las hizo Morales³³. El pleito entre Hans de Bruselas y Antonio Florentín en el retablo de la villa de Guadalcanal finalizó otorgando Florentín nueva escritura de obligación³⁴. En ocasiones algunos de los litigantes daba con sus huesos en la cárcel hasta cumplir la condena impuesta, demostrar su hidalguía, pagar la correspondiente «fianza carcelera» o, como el mencionado Florentín, comprometerse de nuevo a hacer la obra que le había llevado a prisión. Las multas en metálico podían imponerse caso de no cumplir algunas de las condiciones del contrato.

En la Baja Extremadura *los pleitos se tramitaban* a través de la Chancillería de Valladolid, como se deduce de la documentación en el pleito Estacio-Morales, o a través de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, donde se falló sentencia contra el asesino de Miguel Pérez³⁵.

Algunos artistas se vieron envueltos con más frecuencia que otros en litigios, involuntariamente o porque eran más *pleitistas*. Hans de Bruselas, Antonio Florentín, Luis de Morales, etc., hemos visto que en más de una ocasión pleitearon.

A pesar de todo, lo natural en una obra es un *final feliz*. Las Cuentas de Fábrica de las parroquias registran numerosas partidas en las que se dan «refrigerios» y «banquetes» a los artistas por la finalización de sus obras «a contento» de todos.

ROMAN HERNANDEZ NIEVES

32 Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Protocolo de Joseph Pavón Guerrero, Badajoz, 2 de diciembre de 1746, leg. 1893, fols. 149-150v.

33 Se sabe que las hizo Morales y estaban asentadas en el retablo en 1556 porque así consta en la visita de ese año y porque las vio Ponz dos siglos después.

34 Cf. nota 27.

35 Cf. nota 32.

El sector de la educación en E.G.B. y Preescolar. Cáceres 1973-1985

I. INTRODUCCIÓN

En la década de los años sesenta, el Sistema Educativo Español se enfrenta a una serie de dificultades, que pueden reunirse en los siguientes aspectos:

a) Un bajo nivel educativo de la población, con tasas de escolarización y analfabetismo significativamente superiores a las de los países de la Europa Occidental.

b) Unos presupuestos del Ministerio de Educación escasos, si bien con una importante participación del sector privado y, en ocasiones, de otros ministerios.

c) Dificultades de movilidad entre los distintos niveles que integraban el sistema.

La Ley General de Educación de 1970 preconiza una reforma del sistema educativo y de su financiación, con la intención de dar solución a los problemas anteriores.

En los primeros años de implantación del nuevo sistema se produce la espectacular subida de los precios del petróleo, diciembre de 1973, que se señala como punto de arranque de la última gran crisis económica. En España, el gobierno actúa, inicialmente, de espaldas a la crisis, por lo que hasta el curso 1974-75 no aparecen las medidas económicas que puedan afectar directa o indirectamente al sistema educativo¹:

1 F. Carrasco Canales y otros, *Estructura Económica*, UNED, Madrid 1989, pp. 79-98.