

DATOS PARA LA ESCULTURA CORTESANA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI. ASPECTOS SOCIO-ECONOMICOS*

JOSE LUIS CANO DE GARDOQUI Y GARCIA

La utilización de nuevos materiales —jaspe, mármol y bronce— juntamente con la introducción de novedosas tendencias de tratamiento a ellos inherentes, así como la aparición de modernos sistemas de trabajo, son aspectos todos ellos que caracterizan fuertemente la actividad escultórica desarrollada en el último tercio del siglo XVI y primer tercio del XVII en la Corte española de los Austrias.

Son caracteres contrarios a los que conforman la escultura que podríamos denominar «popular», auspiciada generalmente por el mecenazgo eclesiástico y las cofradías, la cual permanece fiel a la tradición en lo que a la estética (expresionismo de corte gótico), materiales (madera y piedra) y sistemas de organización del trabajo se refiere.

Del foco escultórico cortesano, promovido en el último tercio del siglo XVI por Felipe II, de quien no es preciso insistir acerca de su labor como mecenas, derivan importantes consecuencias para la evolución estética de la escultura española en el sentido de la introducción del clasicismo de «fuste romano» en las dos Castillas¹. No se comprende, por ejemplo, la escultura de Gregorio Fernández en su primera fase sin las aportaciones de Pompeo Leoni y sus oficiales activos en España, sobre todo el escultor milanés Milán de Vimercado.

Los brillantes estudios de Ceán Bermúdez, Plon, Babelon, Martín González, Bustamente y Urrea² aportan documentación y conclusiones inte-

* Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso que, bajo el tema de «Spanien und Portugal im 16. Jahrhundert», tuvo lugar en enero de 1990 en Berlín (R.F.A.) organizado por la Carl Justi-Vereinigung.

¹ BUSTAMANTE GARCIA, Agustín, «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XLIV, 1978, p. 308.

² CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800. PLON, Eugène, *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887. BABELON, Jean, *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escorial*, Bordeaux, 1922. MARTIN GONZALEZ, Juan José, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1959 y *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984. URREA, Jesús, «En torno a Gregorio Fernández», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXIX, 1973, pp. 245-260 e «Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira», *B.S.A.A.* vol. XLIII, pp. 253-265. BUSTAMANTE, Agustín, art. cit., *B.S.A.A.*, vol. XLIV, pp. 307-320.

resantes que vienen a completar el pobre panorama que presenta la escultura cortesana en España. Pobreza debida no sólo a la escasez de estudios de este tipo, sino también a las pocas esculturas que han llegado hasta nosotros, a la preferencia que los Reyes concedieron a la pintura en detrimento de la escultura para la decoración de sus Obras Reales y, en definitiva, a la vigencia durante los siglos XVI y XVII de la vieja pugna entre la pintura y la escultura en la consecución de un arte liberado del contexto artesanal; contienda que inclina la balanza de lado de la pintura.

Martín González ha resumido bien esta lucha a través de las versiones de los tratadistas de la época³. No obstante, las controversias están en la calle, como podremos observar a través de los comentarios realizados por Jacome Trezzo y Pompeo Leoni sobre la prepotencia adquirida por algunos pintores italianos de El Escorial. Signos de la «victoria» de la pintura, además de la escasez de escultores cortesanos con respecto a los pintores del foco áulico, serían los bajos salarios alcanzados por los primeros con respecto a los segundos.

Paradójicamente, la escultura escurialense, centrada en la obra del Retablo, Custodia y Entierros, supera en brillantez a la labor pictórica desarrollada por los italianos en el mismo ámbito y parece poseer influencias futuras más importantes que la pintura cortesana.

A través de una breve visión del funcionamiento de los talleres de Jacome Trezzo y Pompeo Leoni, de los salarios percibidos por ellos y sus oficiales, alguno de los cuales llega a poseer el título de «escultor del Rey», comprobaremos que el volumen de trabajo, de gastos, de personal de estos talleres no es directamente proporcional a los ingresos de dinero y a la fama de los escultores si se compara con los pintores. Felipe II intentará paliar la situación con la dotación de generosas recompensas a Trezzo y Leoni. ¿Se apercibe del fracaso de los grandes pintores italianos de El Escorial?

La obra del Retablo, Custodia y Entierros del Monasterio de El Escorial se desarrolla de 1579 a 1600 en los talleres escultóricos de Jácome Trezzo en Madrid y de León y Pompeo Leoni en Milán y en Madrid a partir de 1593 (la realización de los Entierros).

La división de la Obra es de sobra conocida. Pompeo Leoni se encarga de la parte escultórica y decorativa de bronce, mientras que Trezzo, en un principio, de la parte arquitectónica de la Custodia, de mármol y jaspe, y Juan Bautista Comane, maestro de cantería y marmolista italiano, de todo lo relacionado con la extracción de mármoles y jaspes españoles, materiales que, junto con el bronce, constituyen la totalidad de la Obra. Después de la muerte de Comane, en julio de 1582, Trezzo pasa a ocuparse de la parte de la Obra ejecutada en España.

A lo largo de la realización de esta Obra, los tres socios de la «Compañía» del Retablo ven ampliado su número con la participación de León Leoni y Antonio Maroja⁴.

³ MARTIN GONZALEZ, JUAN JOSE, *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985. (Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

⁴ Archivo General de Simancas (AGS), sección: Casa y Sitios Reales (C y S R), leg. 261, fol. 131. MARTIN GONZALEZ, Juan José, «Sobre la intervención de León Leoni en el

Se trata, pues, de una auténtica obra de colaboración, obra corporativa en la que las iniciativas laborales y el mismo trabajo necesita de una perfecta regulación y coordinación por parte de la triple dirección. Por otra parte, debido a la envergadura de la empresa en cuestión y a las especiales características de los materiales a tratar, concurren, en estos talleres escultóricos, la totalidad de las especialidades profesionales en el tratamiento del mármol y bronce en forma de numerosos efectivos de fuerza de trabajo altamente cualificados (escultores, cinceladores, limadores, plateros, aserradores, canteros, etc.)⁵.

Por ejemplo, el taller de Trezzo absorbe en 1585, en plena realización de la Custodia, el trabajo de 60 personas, 40 oficiales y 20 peones⁶. No obstante, la categoría profesional de esta mano de obra es aleatoria, por lo menos en opinión de Trezzo, ya que la mayoría de los oficiales son en realidad peones especializados en el manejo de las sierras que cortan el jaspe y de los variados ingenios utilizados en el taller de Jácome⁷.

No tan aleatoria es la categoría profesional de dichos trabajadores en opinión del Rey y de la Congregación del Monasterio, ya que a pesar del trabajo altamente especializado desarrollado por estos peones, se les sigue pagando jornales de peones y no de oficiales. Uno de los caballos de batalla entre Trezzo y el Monarca será, además de ver considerado de forma digna su oficio de escultor, la defensa a ultranza de sus oficiales y ayudantes en su situación económica, laboral y personal.

En cuanto al taller milanés de Pompeo Leoni, normalmente se da la existencia de 30 oficiales y unos pocos peones⁸. Al igual que Trezzo, aunque en menor grado, Leoni se preocupa de la calidad profesional de sus oficiales, no dudando ni en la revalorización de su trabajo, ni en procurar el mismo la búsqueda (Florencia, Roma) de oficiales plateros cinceladores y de escultores, categorías bastante escasas en la Italia del siglo XVI⁹.

El trabajo en ambos talleres es realmente penoso y hartamente difícil. La dureza de los mármoles y jaspes y el complicado proceso del bronce obligan a ello¹⁰. El horario en el taller de Trezzo es inflexible: «vienen a trabajar a

retablo de El Escorial», *B.S.E.A.A.*, vol. XVIII, 1951-52. Juan Antonio Maroja, oficial de Trezzo se había encargado desde 1579 de supervisar la extracción y desbaste del mármol y jaspe en las canteras españolas. Una vez concluida la obra del Retablo de El Escorial, queda como oficial fijo en el taller de Trezzo (Cfr. BABELON, op. cit., p. 291, doc 21).

⁵ «Crea V.M. que no se pierda un punto de tiempo, porque se ha trabajado con muchos oficiales que ha sido causa y lo que es de que el dinero se gaste tan presto, porque siendo la obra tan prolija, si no fuera con tanta gente, no se pudiera acabar tan presto...» (Carta de Pompeo Leoni a Gaspar del Castillo de 2 de diciembre de 1588. AGS, Sec. C y S R, leg. 261 fol. 607).

⁶ AGS, Sec. C y S R, leg. 261 fols. 612 y 691.

⁷ BABELON, op. cit. pp. 149-151.

⁸ AGS, Sec. C y S R leg. 261 fols. 665 y 681. En ocasiones, como en la realización de la imagen de bronce del San Lucas del Retablo en 1585, habla Pompeo de la existencia de 14 ó 15 oficiales trabajando en dicha imagen (C y S R, leg. 261. fol. 385).

⁹ Id. Leg. 261 fols. 171 y 273.

¹⁰ «... no se alza la mano de ella, así en el reparo de los capiteles como el vaciarlos cada día del orden jónico y de las basas corintias del Retablo y Colaterales, y así como salen del jite se les pone tanta gente alrededor que luego cortan y desbasta lo superfluo, que en breve se entregan a los limadores y luego a los cinceladores...» (C y S R, leg. 261 fol. 274. Cartã de Pompeo Leoni de 3 de octubre de 1582). El proceso del bronce nos es relatado por MARTIN GONZALEZ en su artículo ya citado «El Escultor en el Siglo de Oro», p. 43.

las cinco de la mañana hasta las ocho de la tarde»¹¹. Se trata de un horario proporcional al trabajo desarrollado, pero desorbitado si tenemos en cuenta el horario laboral de la fábrica de El Escorial (11 y 10 horas en verano e invierno respectivamente).

La misma dureza se observa en el taller de Pompeo¹²:

«...y le prometo que si el cardenal Borromeo me diera licencia de bajar las fiestas, que de muy buena gana lo hiciera, como lo hago estos días, que desde que Dios amanece hasta la noche cerrada no se cesa en esta casa... y no doy más de una hora para comer y no hay merienda ni otra orden... que traigo tan acursada mi vida con todos estos oficiales que de cansado caigo muchas veces sin cenar y poder hablar una palabra... y jamás salgo de casa si no es a misa...»

De lo penoso de estos trabajos, destaca la situación de los maestros y oficiales de cantería italianos, enviados por Pompeo a España para trabajar en las canteras de mármol de Espeja (Soria)¹³ con vistas a la realización de la Custodia. De los 30 obreros llegados a España en 1579, en 1583 habían muerto más de la mitad.

A todas estas dificultades hay que sumar los enormes gastos de dinero empleados en esta Obra. El trabajo de extracción y transporte de mármoles y jaspes, así como su tratamiento posterior¹⁴ elevan considerablemente los gastos finales de la obra. Lo mismo sucede con el bronce, material escaso, que requiere otra suerte de materiales costosos (cobre, latón fino, estaño, cera, aceite, hierro, etc.)¹⁵.

Todas estas necesidades inciden en la creación de grandes talleres o «fábricas», de carácter industrial, que exigen fuertes inversiones económicas y que superan el contexto artesanal característico de los talleres tradicionales españoles en los cuales, durante los siglos XVI y XVII, siguen imperando criterios gremiales¹⁶.

Los talleres modernos, de cierta continuidad en la España del XVII (estatuas de los Duques de Lerma, el Panteón de El Escorial, el Crucifijo

¹¹ C y S R leg. 261 fol. 612. Publicado por BABELON, op. cit., doc. 29, pp 306-307.

¹² C y S R, leg. 261 fol. 335. Publicado por GARCIA, Eloisa, «La obra en bronce hecha en Italia para el Retablo y Tabernáculo de San Lorenzo el Real del Escorial», *B.S.E.A.A.*, vol. XII, 1946, p. 140.

¹³ C y S R leg. 280 fol. 1.254.

¹⁴ MARTIN GONZALEZ, J. J., «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *B.S.E.A.A.*, vol. XXVI, 1960, pp. 230-235.

¹⁵ «Pero el invierno consume mucho carbón y leña, porque demás que hay dos o tres fraguas escondidas de ordinario para hacer hierros, limas y otras cosas, y hornillos para vaciar a crisol pedazos y remiendos en las figuras, que siempre hay muchos que poner; los oficiales no pueden trabajar en invierno sin braseros de lumbre, de los cuales hay cuatro o cinco encendidos, demás que siempre que ha de haber fundición se gasta tanto carbón en secar las manos de tierra que se da a las figuras en las estufas que se les hace, y después en sacar la cera, recocer la forma y secar los canales y en ablandar los pedazos de bronce que sobran de las fundiciones primeras para partirlos y meterlos en la hornaza, y tanta leña en derretir el metal que es una infinidad, demás de muchos materiales de cera, aceite, trementina, clavazón, hierro, borra, tierra de formas, madera, tablas y otras mil menudencias...» (Carta de Pompeo Leoni a Gaspar del Castillo de 27 de febrero de 1588. C y S R, leg. 261, fol. 600).

¹⁶ BUSTAMANTE, art. cit., p. 309.

del Altar Mayor del Panteón, las estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV, ect.), trabajan bajo el «sistema de Compañías». Dicho de forma breve, bajo la «Compañía» se produce la asociación de varios artistas con sus respectivos obradores, con vistas a la realización de una obra determinada.

Para «La Compañía» se establece un fondo económico común que respalda y enjuga los gastos y riesgos (20.000 ducados recibe en un principio la «Compañía» del Retablo de El Escorial). La asociación permite la rápida realización de obras de gran envergadura económica y laboral en un plazo de tiempo determinado, abarcando la totalidad del proceso de realización artística.

En este ámbito, los escultores actúan como verdaderos administradores en la contratación y pago a los oficiales bajo su cargo, y como industriales en el recibo de los fondos económicos y en la ampliación de los contratos de sus talleres, todo ello al margen de su actividad artística. Trezzo y Leoni adelantan dinero a sus oficiales y otorgan compensaciones por el trabajo bien realizado; se ocupan de la contratación de los efectivos de mano de obra y de su búsqueda¹², así como de la compra y llegada de los materiales, para todo lo cual realizan incesantes viajes.

Un ejemplo muy claro en este sentido es la relación que Trezzo envía a Felipe, II en noviembre de 1587 con motivo de la finalización de las obras de la Custodia¹⁸:

«... Y por el gasto que tengo hecho y buscar esmeril y jaspe en 15 años con Ortuna de Bachio, un vizcaíno, y Guzmán, y a otros muchos donde se ha hallado por poder hacer la Custodia... (850 ducados)

Y por hacer 29 caminos hechos de Madrid al Escorial en ocho años por cuenta del retablo y del edificio del Molino... a 16 ducados el camino, que mucho más he gastado.

Y por socorrer los oficiales y peones pobres que han trabajado en la obra de la custodia y trabajan todavía en ocho años a 30 ducados al año, que mucho más he gastado...»

La modernidad que suponen los «sistemas de Compañía» se complementa con la forma contractual bajo la que trabajan: el moderno sistema de Tasación. Es decir, dentro del sistema contractual de organización de obras, si atendemos al precio de la obra artística, éste no sería fijado de antemano (sistema de «tanto alzado»), sino que se conocería solamente al finalizar la obra contratada.

Los tasadores debían evaluar la totalidad de los gastos resultantes de la realización de la obra (del material, de su transporte, de la maestría del artista en el caso de Trezzo, de los jornales de oficiales y peones, etc.). Estas cuentas son llevadas escrupulosamente tanto por los artistas como por el cliente.

Sin embargo, dicho sistema es engañoso para las dos partes. De un lado si, como se acostumbra, la obra es tasada en su proceso y finalización por artistas del «mismo arte», éstos podrían acrecentar los gastos empleados a su gusto por defender a sus colegas (Juan Bautista de Monegro y

¹⁷ C y S R leg. 261 fols. 271, 273, 274, 275, 287, 335, 387.

¹⁸ Id. leg. 261 fol. 527. Publicado por BABELON, pp. 287-289, doc. 18.

Juan de Minjares tasan diferentes partes de la obra de la Custodia y el Retablo escurialense). De ahí que la Congregación del Monasterio establezca una férrea vigilancia tanto en las canteras de Espeja, donde se extrae y desbasta el mármol y el jaspe, como en los talleres de Madrid y Milán¹⁹.

Este proceder es muy protestado por Trezzo, Leoni y Comane, no sólo por la vigilancia a la que se hallan sometidos, sino también por cuanto la Congregación no tiene en cuenta en sus tasaciones las muy especiales condiciones laborales y de vida de los artistas y oficiales de estos talleres escultóricos (horarios extensos, arreglo de herramientas, uso de materiales complementarios como el carbón, la leña, simplemente para calentarse o para los hornos, etc.)

En suma, la tasación no valora en absoluto cuestiones «adicionales» que, en el caso que nos ocupa, son bastante penosas, sino que parecen seguirse criterios fijos independientemente de que la obra sea escultórica, pictórica, etc. En definitiva, se tiene en cuenta el resultado final y no el proceso.

Así, la Congregación pretende pagar y paga de hecho a los maestros de cantería, oficiales escultores y del bronce como simples asalariados sin tener en cuenta los gastos extra que se derivan de los largos horarios laborales y de las dificultades propias del tratamiento del material.

Ante estos hechos, vemos lógica la postura de Trezzo en la defensa de los oficiales a su cargo y en la defensa realizada por la dignidad de su arte frente a la pintura italiana escurialense.

Es más, Trezzo, Leoni y Comane proporcionarán de su bolsillo grandes ventajas a los maestros y oficiales de sus talleres en forma de salarios extras²⁰. Con ello, no sólo se solucionaba la situación de estos oficiales, aunque de forma perentoria y con recargo para el artista, sino también se incentivaba la competencia entre la fuerza de trabajo con vistas a realizar la Obra dentro del plazo de tiempo previsto en el contrato, lo que procuraría un claro ahorro e importantes recompensas para los artistas.

Si observamos las dificultades laborales de los escultores de la «Compañía del Retablo», así como la obligación del maestro de cada taller en el mantenimiento de una estricta coordinación entre los numerosos efectivos de mano de obra allí existentes, cuando la labor pictórica no exige tantas inversiones técnicas en su ejercicio y realización, comprendemos las continuas protestas y reclamaciones de Trezzo y Leoni acerca de la exigüidad de los salarios ofertados a ellos y a sus oficiales, los retrasos en los envíos de dinero, etc.

Tanto a Jácome Trezzo como a Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane, se les señala un salario de 30 ducados mensuales de «entretenimiento», que se hace efectivo a partir de enero de 1580, fecha del segundo contrato suscrito entre los tres asociados y el Rey²¹ ante la necesidad material de realizar la obra de bronce en Milán.

¹⁹ Juan de Valencia se encarga de la vigilancia del taller madrileño de Trezzo, mientras que Gaspar del Castillo, Secretario del Castellano de Milán, hace lo propio en el taller milanés de Leoni.

²⁰ C y S R leg. 261 fol. 131.

²¹ BABELON, op. cit., pp. 294-295, doc. 23.

El salario de Trezzo se ve pronto aumentado a la cuantía de 50 ducados²². El salario de Comane experimenta el mismo acrecentamiento, mientras que el de Pompeo Leoni llega a los 50 ducados dos años más tarde, tal vez por el hecho de que gozaba ya de 30 ducados mensuales en calidad de «escultor del Rey», aunque parece ser que ambos salarios no fueron sumados hasta bastante más tarde.

Estos niveles salariales son más altos que los de la mayoría de los pintores cortesanos del foco escurialense. Así tenemos que Navarrete el Mudo ganaba 200 ducados anuales de salario ordinario a partir de 1576 a lo que se añade el producto de la tasación de sus pinturas; 240 ducados al año perciben como salario ordinario Francisco de Urbino, Juan María de Urbino, Francisco de Viana, Rómulo Cincinato, Patricio Caxés, sin contar las tasaciones; el mismo procedimiento concurre en Lucas Cambiasso, quien recibe 500 ducados anuales²³.

Por el contrario, los salarios de los escultores de «la Compañía» son menores que los fijados para Pelegrín de Bolonia y Federico Zúcaro, evaluados en más de dos mil ducados anuales, aunque esta cantidad incluye la tasación de sus pinturas.

En este sentido interesa observar que el contrato suscrito por Trezzo para la realización de la Custodia contempla el pago de la maestría del escultor (no es así el de Pompeo Leoni); dicho pago se cifra en dos mil ducados al año cuantía aproximada a la fijada para los dos grandes pintores italianos.

Esto en teoría; en la práctica, salarios y maestría de los escultores no compensan las especiales codiciones socio-laborales existentes en los talleres del mármol y bronce.

En una carta de Trezzo a Felipe II de 30 de noviembre de 1581, el artista evalúa sus gastos personales «nuestro entretenimiento del vivir» en 100 ducados anuales (cuando recibía tan sólo 50)²⁴, teniendo en cuenta que esta cantidad incluye ayudas extras a los oficiales que trabajan con el escultor. Y no sólo eran ayudas extras a los oficiales, sino también verdaderos salarios que el mismo Trezzo debía pagar de su «entretenimiento», puesto que, como hemos dicho, tanto la Administración Real como la Congregación se negaban a admitir como asalariados a los que consideraba criados, peones o meros ayudantes del artista²⁵.

Pero existen otros niveles salariales para los escultores cortesanos que no corresponden a las altas cuantías de Trezzo, Leoni y Comane, las cuales, lógicamente y debido a las fuertes inversiones económicas que requiere el funcionamiento de los talleres, tenían que ser elevadas.

²² Por lo que se deduce de la carta del escultor fechada en abril y mayo de 1582, nunca entra en vigor la obligación de serle pagados los 30 ducados mensuales, por cuanto en este año de 82 se le debían 32 meses de salario contabilizado a 50 ducados cada mes; es decir, un adeudamiento cuyo origen se sitúa aproximadamente en mayo de 1579 (BABELON, p. 279, doc. 9).

²³ AGS Sección: Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), legs. 1.ª Epoca: 1.026, 1.126, 1.087, 1.148; legs. 2.ª Epoca: 384, 1.040, 399, 391, 183, 392.

²⁴ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, tomo II, p. 374.

²⁵ C y S R leg. 261. fol. 536. Publicado por BABELON, p. 281, doc. 12.

Nos referimos a los salarios de escultores que, oficiales en principio de los talleres de «La Compañía», alcanzan la categoría de «escultores del Rey». Así, por ejemplo, Julio Miserón, oficial de la obra de la Custodia y Armas de los Entierros y, más tarde, en 1587, «escultor del Rey», recibe 100 ducados anuales²⁶. La misma cantidad recibe Jácome Trezzo el Mozo a partir de 1587 y Francisco del Gasto en 1592. Juan Pablo Cambiago, por el contrario recibe 220 ducados anuales a partir de 1591²⁷. Todos ellos, es de suponer, percibirían aparte las tasaciones de sus obras.

Por la lista salarial de los pintores cortesanos citada anteriormente puede comprobarse que la pintura vuelve a alcanzar niveles significativamente más altos que la escultura.

No obstante, hay una aspiración latente por parte de los escultores cortesanos de ver equiparado su trabajo y salario al de los pintores escurialenses. Son continuas las quejas de Trezzo y de Leoni acerca de la situación socio-laboral con respecto a Pelegrín y Zúcaro.

Habla de Jácome de Trezzo en 1587²⁸:

«De la obra de la custodia solo el trabajo de la persona y mano, cuando no se me quiere contar más que a Pelegrino y a Federico Zúccaro, se va en siete años a dos mil ducados al año, que mucho más merecía por ser mi arte de mucha más calidad que la pintura, como por las obras se ve...»

En fecha posterior, Trezzo habla respecto a la obra de las Armas de los Entierros²⁹:

«... y lo haré, con que V. magd. me dé ánimo y será que mande.. que todo lo que fuere menester por esta obra, así de dinero, como de otras cosas,... y en lo que importa es todo como digo, que así se me dé ánimo con proveerme de dineros a cuenta de las Armas, y no sea tenido en menor valor que los pintores...».

En parecidos términos se expresa Pompeo Leoni en marzo de 1586³⁰. En el comentario se aprecia el plano humillante en que se encuentra Pompeo respecto de Zúccaro, máxime si pensamos que es el mismo escultor quien, junto con Trezzo y el Duque de Urbino, recomienda al Rey a Federico Zúccaro para trabajar en El Escorial:

«... pues mi dicha no ha sido tal como la de Federico Zúccaro, que por más que le persuadiese en Roma y Urbino juntamente con el Conde de Olivares y el Duque de Urbino, jamás le pude despuntar ni abajar de los dos mil ducados al año... pues bien pensó él y otros que más me daba su Magd., y yo, por no perder de mi ser y por lo que tocaba a un Rey tan grande, no lo desengañé; y así me estoy, y él (Zúccaro) se burlará ahora de mí...».

²⁶ Archivo General de Palacio, Sección: Patronato San Lorenzo, leg. 1.852.

²⁷ Datos recogidos en la sección C y S R legs. 261 y 262.

²⁸ Id. leg. 261 fol 527. Publicado por BABELON, pp. 287-289, doc. 18.

²⁹ BABELON, PP. 289-290, doc. 19.

³⁰ C y S R leg. 261 fol. 452.

En conclusión, una de las aspiraciones más claras que puede derivarse de lo comentado, no sólo de los escultores, sino también de los pintores, es la consecución del título de «escultor o pintor del Rey», lo que implica, más que la posesión de un elevado salario ordinario y la seguridad que ello lleva consigo, una posición social privilegiada que permite a los artistas que alcanzan dicho título el calificativo de «verdaderos artistas» en contraposición al carácter artesanal de la actividad artística que define buena parte del Renacimiento y Barroco españoles.

Frente al reducido grupo de escultores cortesanos de finales del siglo XVI se halla la gran mayoría de los escultores «artesanos» dentro también del foco aúlico que trabajan a tasación, sin salario ordinario, dedicados a pequeñas tareas (entalladores, ensambladores, etc.), o encuadrados en los talleres del mármol y bronce de Leoni y Trezzo con la categoría de oficiales escultores (Adrián de Frías, Milán de Vimercado, Antonio Fahol, Pietro Bosso, Baltasar Mariano, etc.).

El proceso es el mismo para la pintura cortesana de la misma época. Por una parte, se encuentra el grupo de los pintores bajo protección real con salario ordinario, los «pintores del Rey», que encarnarían una forma de aristocracia dentro de la pintura³¹. Frente a ellos están los pintores «artesanos», artistas a tasación, sujetos a las decisiones del Rey y de la Congregación escorialense, y a la ejecución en frecuentes ocasiones de pequeños encargos, como dorados, pinturas de rejas, ventanas, etc. (Un claro ejemplo lo tenemos en Rodrigo de Holanda).

Es la diferencia fundamental entre los artistas renacentistas y barrocos, producto de los contratos, de las condiciones económicas y, sobre todo, de la protección real que incide en la misma consideración social de la pintura. Así, refiriéndose a los pintores del siglo XVI, comenta Julián Gállego³²:

«... hasta tal punto que cabe pensar que, de no haber mediado intereses contrarios de nobles y caballeros aferrados a sus privilegios, que trataron, por todos los medios, de impedir la promoción social de los pintores, estos hubieran alcanzado antes su independencia social y económica».

Pocos fueron en verdad los escultores que llegaron a disfrutar del codiciado título de «escultor del Rey» si los comparamos con los pintores en los siglos XVI y XVII³³, signo del gusto cortesano hacia la pintura en detrimento de la escultura, signo a su vez de la menor consideración de la actividad escultórica con respecto a la primera. No obstante, como se ha podido comprobar, se observa ya, con Jácome de Trezzo y Pompeo Leoni, la lucha por la igualación con sus colegas, los pintores.

³¹ GAYA NUÑO, J. A., «Cuatro conferencias sobre arte», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 55, 1951, p. 87.

³² GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, pp. 94-95.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, p. 168.