

Cofradías bajo la advocación de San Lucas, especial protector de los pintores, en España. El caso de Navarra

Eduardo MORALES SOLCHAGA*
Universidad de Navarra

- I. Introducción.**
- II. Cofradías de San Lucas en otros territorios de la Monarquía Hispánica.**
- III. Focos en España.**
- IV. Pamplona, un caso singular.**

* Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y Departamento de Historia del Arte. Universidad de Navarra.

I. INTRODUCCIÓN

Las asociaciones de carácter gremial, que monopolizaron las labores artísticas durante el Antiguo Régimen, tomaron usualmente a un santo como especial intercesor de sus trabajos, representante de la faceta espiritual con que también contaban muchas de aquellas instituciones de origen bajomedieval. Los pintores, tanto en España como en el resto de Europa y parte de América, se situaron generalmente bajo la advocación de San Lucas Evangelista. Louis Réau, en su afamada monografía lo relata acertadamente, atribuyéndolo a dos causas posibles, derivadas de su consideración como pintor de la Virgen, surgida en el siglo VI. El problema es que en los Hechos de los Apóstoles no se le califica como tal, y que los judíos tenían prohibida dicha profesión, si bien todo ello puede ser una metáfora, puesto que había retratado a la Virgen maravillosamente en el Evangelio y la había conocido, siendo el único que relató el episodio de la Asunción. La otra causa aducida por el francés, es una posible confusión con un pintor florentino del siglo IX, de nombre Luca y apodado “el santo”, del que se perdió la memoria, atribuyéndose erróneamente sus obras a San Lucas¹.

Por tanto, desde momentos tempranos se asiste a la designación de San Lucas como patrono, al igual que lo habían sido San José o San Eloy, para escultores y plateros respectivamente. De todos modos el santo evangelista también fue investido como patrón por otro tipo de oficios, como médicos, boticarios, notarios y escribanos², en relación a su condición de médico y escritor. Aún así entre médicos y boticarios, por lo menos en España, gozaron de más aceptación San Cosme y San Damián, en torno a los cuales se establecieron los primeros colegios. No sólo los pintores quedaron agremiados bajo su devoción, sino que también lo hicieron doradores, batiho-

1. RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona 1997, t. II, vol. IV, pp. 262 - 267.

2. Por ejemplo en el caso de la cofradía de San Lucas de los escribanos asentada en Logroño. LOPE TOLEDO, J. M^a., “Una antigua cofradía logroñesa: la Hermandad de San Lucas Evangelista y la Virgen de Oriente”, en *Berceo*, nº 25 (1952) 675 - 700.

jas, estofadores, tipógrafos e incluso impresores, si bien lo usual en estos últimos era hacerlo bajo la protección de otro evangelista, San Juan³.

El objeto de este modesto estudio, es mostrar algunas de aquellas hermandades que funcionaron en España durante la Modernidad, seleccionando sólo aquellas que se situaron bajo la devoción que nos atañe, aunque se ve necesario precisar que existieron otras tantas asociaciones de pintores regidas por ordenanzas puramente municipales, sin faceta de índole espiritual, como por ejemplo Córdoba, Granada, Málaga, Salamanca etc. Tampoco se abordarán las extranjeras, que merecerían un estudio monográfico de por sí, aunque se han de dar unas pinceladas de lo que acontecía en territorios extrapeninsulares como los Países Bajos. Para el caso de los virreinos americanos, se han documentado cofradías en Méjico, Puebla de los Ángeles, Lima, Cuzco, Córdoba, La Habana y Quito, si bien sólo esta última se situó bajo la protección de San Lucas, por lo que no se ve preciso ahondar en este estudio en ello. Por último se dará cuenta del devenir de la cofradía de San Lucas de los pintores de Pamplona⁴.

II. COFRADÍAS DE SAN LUCAS EN OTROS TERRITORIOS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Desde la coronación de Carlos I, las diecisiete provincias de los **Países Bajos** quedaron incluidas como territorios patrimoniales de la monarquía hispánica, status que mantuvieron hasta la paz de Münster (1648), firmada por Felipe IV, por la que se perdieron de facto las siete provincias rebeldes. De todos modos España conservó el resto de provincias incluida Flandes, si bien varios tratados fueron desposeyendo a la potencia paulatinamente de aquellos territorios, proceso que concluyó en 1714 con el tratado de Utrecht⁵, por el que Austria obtuvo, entre otros territorios, los Países Bajos españoles y Flandes. Aquí se estudian conjuntamente, pues así se encontraban en su momento de apogeo.

3. En España por lo general dichas cofradías aunaban en sus senos a pintores y doradores, pero en el Norte de Europa era más frecuente que acogiesen a otros oficios relacionados. Sobre el patronato de San Juan respecto a los tipógrafos: INFANTES, V., "La santidad tipográfica en la España del siglo de oro", en *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, nº 2 (2005) 251 - 296.

4. Aportando novedades documentales que forman parte de la tesis doctoral en la que está trabajando el que escribe estas líneas: "Gremios artísticos en la Pamplona del Barroco"

5. Una buena bibliografía se encuentra en la voz homónima de wikipedia.

En **Amberes**⁶, la cofradía de San Lucas se menciona ya desde 1382, pero fue a partir de 1442 cuando recibió especiales privilegios por parte del Regimiento de aquella ciudad, que se vieron refrendados por nuevas disposiciones, en cuanto al marcaje de las obras, en 1472⁷. En 1663, David Teniers fundó la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, bajo los auspicios del propio gremio de pintores y con la anuencia de Felipe IV, a quien se dirigió mediante misiva, pues no quería que dicho importante foco de cultura quedase al margen de otras poblaciones europeas como Roma o París. En dicho organismo quedaron fundidos tanto el gremio de San Lucas, como la cámara de retóricos (*de violaren*)⁸. Fue la institución de nueva planta quien tomó posesión de la galería del gremio de San Lucas, una vez desaparecieron dicho tipo de corporaciones en aquella ciudad, en 1773. Desde un principio el gremio acogió en su seno a pintores, grabadores, comerciantes y tipógrafos, destacando entre ellos Jan Mabuse (1503), Patinir (1515), Bruegel “el viejo” (1551), Rubens (1598), Snyders (1602), Jordans (1615, deán en 1617), Van Dyck (1618), que sería investido decano “honoris causa” del mismo, Bruegel “el joven” (1625), Erasmus Quellinus (1633), David Teniers (deán en 1645) o el parisino Nicolás de Larguillere (1672). Las mujeres con talento también eran aceptadas en aquella cofradía, destacando entre ellas Caterina van Hemessen.



“San Lucas pintando a la Virgen”, altar del gremio de pintores de Bruselas.
Fue la prueba de maestría de Roger van der Weyden en 1435. Boston

6. VERMEYLEN, F., “The Antwerp Guild of Saint Luke and the marketing of paintings, fifteenth-eighteenth centuries”, en *Mapping markets for paintings in Europe and the New World, 1450-1750*, Turnhout 2006, pp.188-206

7. JACOBS, L.F., “The marketing and standarization of South Netherlandish carved altarpieces: limits on the role of the patron”, en *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 2 (1989) 219.

Brujas también contó con un gremio de pintores bajo la protección de San Lucas, de orígenes medievales⁹. Si bien el foco de Amberes se mostró más flexible con sus ordenanzas, el de Brujas siempre se manifestó inamovible respecto a sus privilegios, concedidos por Felipe III “el bueno”, duque de Borgoña, en 1440 (si bien la corporación ya se mencionaba en 1358). Incluyó en sus filas tanto a los trabajadores del cuero y vidrieros, como a los iluminadores de manuscritos, con los que mantuvieron diferentes tensiones para mantenerlos bajo su jurisdicción, aunque finalmente se separaron en 1454, integrándose en la hermandad de San Juan Evangelista de los librereros de aquella ciudad. Entre los miembros más destacados de la misma figuraron Gheeraert David (1484; En Amberes en 1515), Jan van der Straet “Stradanus” (antes de partir a Florencia, en 1550), y, con probabilidad, Jan van Eyck, protegido del duque, quien legó a la misma un retrato de su mujer, que doscientos años después, se mostraba, encadenado, el día de San Lucas, puesto que el resto del año se mantenía en el cofre de las cinco llaves¹⁰.

Los pintores en **Bruselas**, también se organizaron, junto a los escultores y batidores de oro, desde por lo menos el siglo XIV (se menciona por primera vez en 1306¹¹), recibiendo ordenanzas en 1387 y 1416, si bien sólo se conservan listas de miembros desde 1599, mostrando cierta actividad durante el siglo XVII. Desde 1474 funcionaron conjuntamente con la hermandad de San Eloy de los plateros de aquella ciudad. Entre sus miembros destacaron Roger van der Weyden (1435), Hendrik de Clerk (1610), Jacques d’Arthois (1634), Lucas Achtschellinck (1639), Adam Frans van der Meulen (1651), Bernard Blondeel (1678) y Theobald Michau (1698). También existieron corporaciones en **Michelen, Douai** (1431), **Malinas** (1439), **Valenciennes** (1462), **Mons** (1487), **Lovaina** (1494), **Lieja**, centro donde se asociaron con orfebres, vidrieros, bordadores, fabricantes de espuelas, entre otros oficios¹², **Namur**, donde se asociaron a los sastres, **Audenarde**, con pintores, orfebres y vidrieros, y **Courtrai**, con escultores, vidrieros y librereros¹³. Para concluir el apartado dedicado propiamente dedica-

8. GIBSON WALTER, S., «Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel», en *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 3 (1981) 428.

9. STABEL, P., “Organisation corporative et production d’œuvres d’art à Bruges à la fin du Moyen Âge et au début des Temps modernes”, en *Le Moyen Age*, vol. 113, n° 1(2007) 91- 134.

10. Según testimonio de Descamp en 1769. Hacia 1800 estaba en manos de P. van Leede, quien lo donó a la ciudad en 1808. Actualmente se conserva en el Museo Groeninge de Brujas.

11. SOSSON, J., “Le statut de peintre” en *Les Primitifs flamands et leur temps*, París 1994, p. 79. Aporta interesantes datos sobre las corporaciones flamencas.

12. *Ibid.*, p. 79.

13. STABEL, P., o.c., p. 102.

do a los territorios que conformaron posteriormente Flandes, es preciso destacar que sí que existió una buena relación entre las agrupaciones de pintores allí asentadas, pues se tiene constancia de la celebración de congresos, con una doble finalidad, profesional y religiosa, honrar a su santo patrón¹⁴.

Otro de los focos más importantes de aquellos territorios del Norte de Europa fue el localizado en la ciudad holandesa de **Delft**. El gremio de San Lucas se conformó en el siglo XV¹⁵, si bien recibió nuevas ordenanzas proteccionistas en 1611, a causa de la tregua de los doce años, que abrió las fronteras a un sinnúmero de piezas foráneas. Agrupaba en sus filas a grabadores, tipógrafos, tapiceros, cristaleros y pintores, aunque a partir de la reforma de ordenanzas estos últimos tomaron la voz cantante. La cofradía de San Lucas de Delft fue disuelta en 1833¹⁶, si bien su sede se mantuvo en pie hasta 1879¹⁷. Entre sus miembros destacaron Pieter de Hooch, Carel Fabritius, Abraham van der Hoeve y, sobre todo Johannes van ver Meer, Vermeer de Delft, que entró cofrade en 1653 y fue vicedecano de la cofradía en 1662, y deán desde el año siguiente a 1670. También destacaron los marchantes de arte, como por ejemplo Johannes de Renialme¹⁸. Durante el siglo XVII mantuvo una incruenta disputa con el gremio de la vecina ciudad de **La Haya**, puesto que ambos focos no respetaban las demarcaciones de actuación, si bien finalmente se llegó a un acuerdo, por el que los pintores de Delft proporcionarían pinturas de género a sus vecinos, mientras que los de La Haya contribuirían con retratos. Esta última cofradía había sido fundada en 1611, y también incluía a pintores de casas, por lo que en 1656 los pintores de caballete se escindieron de la cofradía y formaron una nueva, la *Confrarie - Pictura*.

También se agruparon los pintores de **Ámsterdam** tomando como patrón a San Lucas Evangelista en 1579, una vez consumada la Unión de Utrecht, como reacción a la Unión de Arras firmada con las provincias meridionales, uno de cuyos centros era **Tournai**, donde el gremio de pintores había redactado, en noviembre de 1480 (actualizando las de 1364), unas ordenanzas para el buen funcionamiento de los mismos, muy parecidas a las

14. A saber en Gante (1468; en 1467 se había formado el gremio, siendo Hugo van der Goes uno de sus fundadores), Ypres (1470) y Lille (1472; En 1668 se incorporó a Francia). *Ibid.*, p. 192.

15. MONTIAS, J. M., "The Guild of St. Luke in 17th century and the economic status of artists and artisans", en *Similous: Netherlands Quaterly for the History of Art*, vol. 9, nº 2 (1977) 93, nota 5.

16. MONTIAS, J. M., *Vermeer and his milieu: a web of social history*, New Jersey 1989, pp. 171 - 172.

17. Actualmente reconstruida como Vermeer Center.

redactadas un año después en Munich¹⁹. De todos modos, las ordenanzas de 1579 vinieron a ser una reforma de las que venían ejercitándose desde la Baja Edad Media, y agruparon a pintores, escultores, grabadores y marchantes de arte. Su sede se encontraba en los bajos del “*de Waag*”, la casa de pesos y medidas de la ciudad, ubicada en la antigua puerta de San Antonio, donde hoy en día se puede observar a su santo patrón esculpido encima de la puerta. En dicho edificio también se ubicaron los plateros de la hermandad de San Eloy, los carpinteros, arquitectos y albañiles, y los cirujanos, donde el doctor Nicolaes Tulp realizó su famosa lección de anatomía, retratada magistralmente por Rembrandt en 1632, dos años antes de obtener la ciudadanía y entrar en el citado gremio de San Lucas.

Otro foco interesante es la ciudad de **Harleem**, situada a 20 km. al Norte de la anterior, que desde tiempos tempranos contó con gremio propio de pintores. Era la única de todas las ciudades rebeldes, que con anterioridad a la revuelta agrupaba únicamente a los pintores de caballete, dejando de lado a los que ejecutaban obras de menor envergadura. Para 1630 las ordenanzas se encontraban obsoletas y a instancias del Regimiento realizaron unas nuevas, en las que introdujeron el novedoso sistema académico, importado principalmente de Italia, que caló hondamente en los neófitos. Uno de los principales partícipes de aquella reforma fue Salomón de Bray, quien se mantuvo en la junta gubernamental de 1633 a 1640²⁰. Celebraban una fiesta anual, en la que procesionaban con una pequeña reliquia de San Lucas²¹, algo de lo que podían presumir respecto de las confraternidades aledañas. Entre sus integrantes destacaron Cornelis van Harleem, Franz Hals, Golzius, Karel van Mander (maestro de Hals, autor de *el libro de los pintores*, compendio de los pintores norteños, siguiendo el modelo de Vasari - 1604), Franz Post y Judith Jans Leijster, primera mujer documentada en el gremio, en 1633 y discípula de Hals. Otro de sus miembros, Jan de Bray²², retrató un interesante testimonio en 1675, la junta gubernamental de la hermandad, con los seis *headmen* (el es el segundo por la derecha), presididos por el decano, Gerrit Mulraet, que porta un medallón con San Lucas pintando a la Virgen. Algunos de sus cofrades se relacionaron, al igual que en Amberes, con grupos intelectuales y

18. MONTIAS, J.M., *Art and Auction in the 17th century Amsterdam*, Ámsterdam 2003, pp. 130 - 144. Entre sus más afamados miembros destacaron Jacques Darte, Roger van der Weyden o su maestro Robert Campin, quien había entrado cofrade en 1424 y alcanzó el decanato de la misma.

19. STECHOW, W., *Northern Renaissance Art (1400 - 1600)*, Evanston 1989, p. 25.

20. TAVERNE, E., “Salomon de Bray and the reorganisation of the Haarlem Guild of St Luke: 1631”, en *Simiolus*, nº 6 (1972-1973) 56- 69.

21. PRAK, M.R., *The Dutch Republic in the 17th century: the Golden Age*, Cambridge 2005, p. 242.

22. Conservado en la colección del Rijksmuseum.

de teatro²³, como el *Liefde boven all* (amor sobre todo). Contaron con capilla y altar propios en la iglesia de San Bavo.

Los pintores de **Leiden** también intentaron organizarse una vez emancipados del dominio español, en 1610, pero al contrario que otras ciudades como Gouda, Róterdam o Delft, el Regimiento no se mostró conforme, y por razones desconocidas, denegó su petición²⁴. Hubo que esperar tres décadas para que se configurase, en 1648, la primera asociación de pintores en aquella ciudad. La inexistencia de dicho gremio hasta entonces, hizo que grandes representantes de la pintura holandesa nacidos allí, como Rembrandt o Lievens, saliesen de para progresar en focos de mayor importancia²⁵. En **Utrecht**, durante la Edad Media los pintores se agremiaron con elementos de otros oficios, como guarnicioneros, bordadores, carpinteros e incluso relojeros. En 1611 recibieron sus primeras ordenanzas, que rigieron a sus integrantes por lo menos hasta 1639, cuando se produjo la emancipación de los pintores, formando una propia academia, aunque sin aprobación municipal. Así se funcionó hasta 1644, cuando crearon su propia cofradía de San Lucas (*Schilders Collage*), dejando en la primigenia a carpinteros, escultores y entalladores²⁶. Algo parecido aconteció en la ciudad holandesa de **Dordrecht**, donde también existía gremio desde tiempos medievales, acogiendo a muy diversos menestrales. En 1642, con permiso de las autoridades municipales, crearon la cofradía de San Lucas, destacando entre sus fundadores Isaac van Hasselt y Jacob Cuyp. Para finalizar el capítulo dedicado a las posesiones españolas en los Países Bajos es preciso reseñar algunas de las hermandades de pintores, aunque de menor importancia, que allí se conformaron, como por ejemplo **Middleburg** (1585/1609), **Gouda, Rotterdam y Utrecht** (1611), **Akmaar** (1631) y **Hoom** (1651)²⁷.

III. FOCOS EN ESPAÑA

En **Zaragoza** existió una cofradía de pintores bajo la advocación de San Lucas desde 1502, cuando la Ciudad le dotó de ordenanzas, que serían me-

23. HEPPNER, A., "The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and His Contemporaries", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 3, n.º 1/2 (1939) 22 - 48.

24. MONTIAS, J. M., "The Guild of St. Luke in 17th century and the economic status of artists and artisans", en *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 9, n.º 2 (1977) 93.

25. SCHWARTZ, "The town and the country" en *Dutch World of Painting*, Vancouver 1986.

26. ULRICH ASEMISSSEN, H., *Jan Vermeer, un cuadro de oficios*, Madrid 1994, p. 23.

27. PRAK, M.R., o.c., p. 241.

ses más tarde confirmadas por Fernando “el Católico”. Con sede en la iglesia del antiguo convento de San Francisco, destruido en su totalidad en la Guerra de la Independencia, agrupaba en su seno a doradores y pintores. Las capítulas fueron sustituidas por otras más novedosas en 1517, diferenciándose entre pintores de retablos o historias, pintores de tapices y pintores de oro o doradores²⁸. Así las cosas continuaron hasta el 6 de diciembre de 1666²⁹, cuando los pintores se escindieron de la cofradía por la naturaleza liberal de aquel arte, como bien relata Palomino en su más afamada publicación: “*que el arte de la Pintura, por ser liberal, se apartase de cierta profesión, con quien estaba mezclado en una Cofradía, quedando la otra en la servidumbre de los demás gremios*”. Desde entonces todas las rentas y obligaciones de la primitiva cofradía recayeron en los doradores, inclusive la capilla y altar de San Lucas, ubicados en la iglesia anteriormente mencionada. Nueve años más tarde, y a raíz de la escisión, promulgaron unas nuevas ordenanzas para su oficio, si bien a partir de la llegada del siglo XVIII, fue perdiendo paulatinamente importancia, a pesar de una cierta mejoría en la década de los 40 y la promulgación de nuevas ordenanzas en 1751, adiciones para mejorar los intereses profesionales de los mismos. La nueva legislación, orientada a la liberalización de los oficios mecánicos, y la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, en 1792, tampoco ayudaron a un mejoramiento de la situación, que se tornó insostenible tras la Guerra de la Independencia. En 1821, la corporación dejó de tener existencia jurídica, y por tanto desapareció como tal.

Para el caso de **Barcelona**, la primera legislación que se conoce fue la concedida en 1519 por Carlos I de España, un privilegio formado por siete capítulas, que situaba a los pintores bajo la protección de San Lucas y les dotaba de organigrama y fundamentación jurídica. En 1596, el privilegio había quedado obsoleto, y los pintores solicitaron se convirtiese en ordenanzas, fundando una cofradía como tal, que gozase de los privilegios con que contaban las demás cofradías en aquella ciudad. Dichos privilegios, con ciertas matizaciones, alcanzarían hasta finales del siglo XVI. Un año después, en 1597 pidieron a las autoridades la fundación de la cofradía en la iglesia de San Miguel del capital, hecho que se concedió³⁰. Pero en 1688, alimentados por los escritos de Palomino y por lo acontecido años antes en

28. GONZÁLEZ, HERNÁNDEZ, A., «Cofradías y Gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La Cofradía de San Lucas de Pintores», en *Cuadernos de Aragón*, n° 25 (1967) 175 - 190.

29. ANSÓN NAVARRO, A., “El gremio de doradores de Zaragoza (1675 - 1820), en *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 485 - 511.

30. GUDIOL, J., “El Colegi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement”, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. 2 (1908) 147 - 156 & y 207 - 214.

la capital del Ebro, los pintores barceloneses solicitaron la fundación de un “Colegio de Pintores”, puesto que consideraban que *“la arte de la pintura por su nobleza y superior habilidad... la gradúa de arte noble y liberal y no menos sus profesores, sea tenida y reputada como otra de las artes liberales en Barcelona, Cataluña, Rosellón y Cerdeña”*. En el ínterin de su aprobación siguieron rigiendo las antiguas, y a pesar de su novedoso carácter liberal, mantuvieron cierto sabor tradicional en sus capítulos y organigrama, conservando la primitiva advocación de la entidad. Finalmente, el 30 de marzo de aquel año, fueron matizadas y aprobadas, bajo supervisión Real en Madrid, concediéndoles el privilegio *“de ser tratados como artistas y que puedan tener Colegio con las ordenanzas aquí insertas para su buen gobierno”*³¹.



“San Lucas recibiendo el retrato de la Virgen”, tabla procedente del antiguo altar del gremio de San Lucas de Valencia, que radicaba en la iglesia de San Juan del Mercado. Maestro de Villahermosa, siglo XIV, Museo de Bellas Artes de Valencia.

31. DE BOFARRULL Y SANS, F., DE BOFARRULL Y SANS, F., *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*, Barcelona 1910, pp. 396 - 418.

En **Mallorca**, no se asiste a la fundación de una corporación de pintores hasta finales del siglo XV, concretamente hasta 1486, cuando dichos artífices recibieron ordenanzas por parte del Regimiento. En 1512 se readaptaron las primitivas constituciones, destacando sobre todo dos puntos de interés: un cambio de advocación, a Nuestra Señora de la Clastra, y la inclusión del grupo de los bordadores en el mismo, algo que no debe de extrañar, pues los modelos para las composiciones de ambos oficios eran similares. No se asiste a novedad reseñable, salvo una actualización de ordenanzas en 1518, hasta 1578, cuando entraron en la misma los escultores, lo que motivaría la ulterior separación de los pintores en 1602. De todos modos, en 1651, los pintores crearán de nuevo una cofradía bajo la advocación de San Lucas, distinguiendo entre los pintores de retablos y los de tapices³².

Un foco poblacional y artístico de gran trascendencia fue **Valencia**, merced a su relación e intercambio de componentes con el territorio italiano. En tiempos medievales los pintores y carpinteros se unieron bajo la advocación de San Lucas, hasta que estos últimos se situaron bajo la protección de San José en 1497. De todos modos, no se constata la existencia de gremio como tal hasta 1520, cuando sus integrantes redactaron ordenanzas y solicitaron a las autoridades convertirse en colegio y universidad. Tuvieron que conformarse con el estatus gremial, pero de modo efímero, puesto que se mostraron muy beligerantes en la revuelta de las Germanías, y es de suponer que fue disuelto tras la citada contienda, ya que las autoridades postagermanadas hicieron “tabula rasa” con todo lo legislado entre 1520 y 1523³³. Tras ello, los pintores funcionaron sin ordenanzas, aunque con cierto grado de asociacionismo hasta que en 1607 se fundó un nuevo colegio de pintores, aprobado por los jurados y el gobernador de la ciudad del Turia. De todos modos, desde sus inicios, contó con la férrea oposición de los pintores no agremiados, que querían seguir ejerciendo el arte libremente, impugnando junto al síndico de la ciudad las citadas ordenanzas, en un pleito que se resolvió favorablemente para el nuevo colegio en 1616. La resolución fue impugnada de nuevo, aunque no se conoce con certeza si llevó a buen puerto, si bien el colegio de pintores seguía funcionando en 1686³⁴.

32. DOMENGE y MESQUIDA, J., “Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals” en *La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI) / IX Jornades d’Estudis Històrics Locals, Palma, 21-23 de novembre de 1990*, Palma de Mallorca 1991, p. 390 - 393.

33. FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia. 1472 - 1522*, Valencia 1996, pp. 212 - 213. Del mismo, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472 - 1620)*, Valencia, 1994, pp. 15 - 45.

34. AGÜERA ROS, o.c., p. 132, nota 10.

Uno de los centros pictóricos más trascendentes de la Península fue precisamente **Sevilla**. Se conoce ya una adecuada organización desde 1485, si bien es probable que se gestara una vez reconquistada la ciudad, por San Fernando Rey, en 1248. De todos modos las ordenanzas de la misma fueron actualizadas por los Reyes Católicos en 1527³⁵, convirtiéndose en una de las más importantes en el mundo hispánico, ya que las promulgadas en Andalucía y América bebieron directamente de ellas, repitiendo una tras otra sus ordenanzas, incluso algunas con poco sentido en Ultramar. El carácter de “puerta hacia las Indias” de la ciudad del Betis, motivó la extensión de sus regulaciones corporativas, entre otras muchas cosas. Según aquellas ordenanzas, entonces la cofradía se asentaba en un Hospital, pero un siglo después la observamos establecida en la capilla de San Lucas de la iglesia parroquial de San Andrés de aquella ciudad³⁶, hoy desmantelada, y que estuvo presidida por una pintura de Murillo, en la que plasmó un tema con cierta rareza iconográfica, la sombra como origen del arte de la pintura, basándose en la *Historia natural* de Plinio “el joven”³⁷. También sirvió de capilla mortuoria para los pintores de la hermandad, enterrándose en ella artistas de contrastada experiencia como Juan de Valdés Leal, que recibió sepultura el 15 de octubre de 1690. Entre la nómina de ilustres miembros examinados por la hermandad destacaron, amén del mencionado Valdés Leal, Diego Velázquez (1617), Alonso Cano (1626), y Pedro de Camprobin (1630). El único de los grandes maestros que no necesitó examen fue Francisco de Zurbarán, quien contó con el apoyo del Cabildo, en una tensa disputa con Alonso Cano en 1630. En 1660 Murillo, junto a Herrera “el mozo”, fundaron la Academia de Dibujo, una de las más prestigiosas de la época a pesar de su efímera existencia. Durante el siglo XVIII, el foco sevillano perderá gran parte del protagonismo en beneficio de la Villa y Corte.

Los pintores de **Madrid** también se agremiaron desde tiempos tempranos, concretamente en 1543, bajo la advocación de San Lucas, incluyendo en sus filas tanto a pintores como a doradores. De todos modos, y al igual que en Zaragoza, los doradores rápidamente se reorganizaron, redactando ordenanzas en 1613, que serían confirmadas en 1614 por el rey. En 1618 los pintores levantaron pleito contra ellos, pues no veían la necesidad de examinarse, por ser la pintura arte superior al dorado. Además los doradores se negaban a un tribunal examinador compuesto por pintores, pero a su vez deseaban realizar labores comprendidas en dicha arte como la pintura

35. PÉREZ ESCOLANO, V., y VILLANUEVA SANDINO, F. (Eds.), *Ordenanzas de Sevilla*, Sevilla 1975, ff. 162 - 164.

36. GUERRERO LOVILLO, J., “La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas”, en *Archivo Hispalense*, XVI (1951)123 - 133.

37. PARREÑO, J.M., “Iconografía de la sombra”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 3, nº 5 (1990) 23- 24.

al fresco. Tras una interesante probanza, el 11 de agosto de 1621, en la que intervinieron los más importantes artífices del momento, las ordenanzas de los doradores quedaron reformadas, pues uno de los veedores debía de ser elegido de entre los pintores, para visitar los obradores de los doradores³⁸.

Desde 1634, contaron con una obligación religiosa, pues conformaron un acuerdo con la cofradía de los Siete Dolores del colegio dominico de Santo Tomás, para sacar su imagen en la procesión de Viernes Santo, comprometiéndose los pintores a cuidarla, alumbrarla, pagar el acompañamiento musical y ejecutar un estandarte para ello. No hubo problemas hasta que los pintores que consideraban su oficio como un arte liberal, exento del sometimiento gremial, se excusaron del citado compromiso, pues argüían que no les vinculaba. El primero de ellos fue Alonso Cano, que en 1647, se negó a sacar la imagen en la procesión, y que fue multado por ello. Quince años después Ricci también se negó, alegando incompatibilidades con su Real servicio, por lo que fue multado con 200 ducados. También se produjeron tensiones con Angelo Nardi y Pedro de Obregón, amén de la conocida disputa con Juan Montero Rojas y Andrés Smidt (1666), que en su alegato compilaron todas las situaciones anteriores. En 1677, hicieron lo propio José Jiménez Donoso, Claudio Coello, Francisco Herrera “el mozo” y Dioniso Mantuano. La situación se volvió insostenible y en 1677, reunidos los más importantes artífices pleitearon contra la cofradía para eximirse definitivamente, aunque sin conseguir sus intenciones, por lo que en 1695, encabezados por Antonio Palomino, dirigieron un memorial al propio monarca, del que no se conoce su resolución. No fue hasta mediados del siglo XVIII, concretamente hasta que se denunció por idéntico motivo a Antonio González Ruíz, director de la Academia de San Fernando en 1751. El rey, a través de José Carvajal, liberó al susodicho de cumplir tal cometido, haciendo extensible su resolución al resto de integrantes de la Real Academia, relegando tales cometidos a los pintores “no artistas”³⁹.

A pesar de que, como es conocido, los pintores liberales quedaron englobados dentro de la Real Academia de San Fernando a partir de 1744, se conoce la creación de una Academia de Pintura en la capital española, que funcionó, entre 1603 y 1626 aproximadamente. La fundación se realizó en el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, bajo el patronazgo del apóstol San Lucas, con integrantes como Antonio Ricci, Patricio Cajés, Juan de Mesa, Vicente Carducho y Eugenio Cajés entre otros, que el 22 de

38. CARDIÑANOS BARDECI, I., “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXV (1987) 239 - 251.

39 MORENO PUERTOLLANO, P., “los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986) 51 - 68.

junio de aquel año promulgaron los estatutos de la institución, entre los que no faltaban los referentes a aniversarios y funciones religiosas. Como contrapartida los pintores crearían el edificio en el complejo monasterial y proporcionarían varias pinturas para el claustro del citado convento de los mínimos⁴⁰. En 1623, fue anulado el poder y los pintores se trasladaron al convento de la Trinidad, donde años más tarde la Academia se disolvió, como afirma Carducho, por desavenencias entre sus integrantes⁴¹, tras un intento fallido protagonizado por el mismo, elevando una propuesta a las Cortes para convertirla en Real Academia⁴². En la cercana ciudad de Valladolid, existía cofradía de San Lucas de los pintores, que radicaba en el colegio de niñas huérfanas de la ciudad del Pisuerga, fundación del pintor Diego Valentín Díaz. Sus integrantes, con autoconciencia de artistas, fueron reconocidos por las autoridades municipales, que les eximieron del servicio militar por su naturaleza liberal, algo que no ocurría con los oficios de carácter mecánico, en 1715, testimonio que formó parte de la jurisprudencia requerida para un interesante litigio en relación a la misma temática suscitado en la ciudad de Murcia a mediados del siglo XVIII.

IV. PAMPLONA, UN CASO SINGULAR ⁴³

La ciudad de Pamplona, como capital de Reino, también contó con pintores de cierta categoría durante el Antiguo Régimen, si bien no se constituyó cofradía de San Lucas hasta 1640⁴⁴, a instancias del ayuntamiento pamplonés. Con anterioridad se habían gobernado por la costumbre y la tradición, en lo referente al aprendizaje del oficio, la adjudicación de las obras y los modos de vida, como bien demostró el Dr. Echeverría Goñi⁴⁵. A pesar de su origen, un mandato municipal, los pintores mostraron su faceta más puramente religiosa, puesto que la mayor parte de ellas afectaron al gobierno espiritual de la misma, quedando relegadas las últimas para lo temporal.

40. MATILLA TASCÓN, A., "La Academia madrileña de San Lucas", en *Goya*, n° 161 - 162 (1981) 260 - 265.

41. PORTÚS PÉREZ, J., "Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* (1996) 88 - 90.

42. BROWN, J., «Academies of Painting in Seventeenth-Century Spain», en *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, (1986-7) 177-185.

43. En este punto se hace una pequeña semblanza del gremio pamplonés, aspecto que se estudia de una manera muy amplia en la tesis doctoral en que trabaja el autor, bajo la dirección del Dr. Fdez. Gracia, en la Universidad de Navarra.

44. AMP (Archivo Municipal de Pamplona), Libro de Ordenanzas de la ciudad y AGN, Protocolos Notariales, Pamplona, Juan de Aldave, 1640.

45. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona 1990.

No es momento ni lugar para ahondar en aquellas ordenanzas, publicadas por don Marcelo Núñez de Cepeda⁴⁶, posteriormente reinterpretadas por Echeverría Goñi, y que no entraron por completo en vigor hasta la confirmación de las mismas por el Consejo Real de Navarra y el Obispado de Pamplona, hecho acaecido en 1652⁴⁷, con lo que su rango de acción se extendió a todo el Viejo Reino y a los territorios englobados en su Obispado, que en aquellos momentos alcanzaba tierras vascongadas, incluyendo localidades tan importantes como San Sebastián. Su reglamentación nada reguló sobre los aprendizajes, aunque se siguieron ejercitando como en el siglo anterior, mediante contrato escrito, y para un periodo de media de seis años y medio, aunque podía fluctuar, según las condiciones del aprendiz, las materias que pretendía cursar, o la disponibilidad del maestro, como demuestran los estudios pormenorizados llevados a cabo por M^a Victoria Hernández Dettoma⁴⁸ o el propio Echeverría Goñi. Una vez superada esta fase se



Títulos de veedores de Miguel de Armendáriz y Lucas de Pinedo y Pantoja, en lo referente al dorado y a la pintura respectivamente, expedidos por la cofradía de San Lucas de los pintores de Pamplona. Imprenta de Diego Zabala, 1652. Archivo Diocesano de Pamplona.

46. NÚÑEZ DE CEPEDA Y ORTEGA, M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona 1948, pp. 208 - 215.

47. AGN (Archivo General de Navarra), procesos, nº 103.070.

48. HERNÁNDEZ DETTOMA, M.V., "El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores", en *Príncipe de Viana*, nº 188 (1989) 493 - 517.

procedía al examen de maestría, implantado de facto desde 1652, en el que se analizaba la doble vertiente del aspirante: teórica y práctica. Sólo con la carta de examen⁴⁹ se podía ejercer en los territorios bajo jurisdicción de la Hermandad de San Lucas.

Por tanto, se asiste a la fundación tardía de una hermandad, ya que la mayoría de las confraternidades de pintores bajo la advocación de San Lucas, se fundaron en los siglos XV y XVI. A pesar de ello, tampoco su devenir se mostró sorprendente, pues para principios del siglo XVIII su existencia ya no se detecta en la capital. Para mediados del Siglo de Oro, que también lo fue para la pintura, cuando los pintores se organizaban en Pamplona, muchos otros artífices de otros puntos peninsulares ya estaban pensando en la liberación de aquellas instituciones bajomedievales obsoletas, que no hacían mas que poner trabas a aquellos que querían trabajar sin someterse a sus reglamentaciones, basando su argumento en el carácter liberal de la pintura. Quizás el ejemplo paradigmático, como se ha dicho, fue el de los pintores zaragozanos, que consiguieron liberarse de aquellas cargas en 1666.

Desde su implantación en la capital contó con la férrea oposición de otro foco pictórico, el taller de Asiáin, estudiado minuciosamente por José María Jimeno Jurío⁵⁰, centro artístico muy cercano a la capital, que se negó en repetidas ocasiones a someterse a sus exigencias, lo que dio lugar a numerosos pleitos conservados en el Archivo General de Navarra, en los que la corporación de la capital fue perdiendo paulatinamente poder dentro del Reino. En comparación con la mayoría de los focos peninsulares, ambos talleres, incluido el de Pamplona, resultan muy pobres en cuanto a la producción y a la calidad pictórica, conformándose una amalgama de doradores y policromadores, encontrándose entre ellos muy pocos pintores de caballete, como Lucas de Pinedo, Pedro de Ibiricu, y Juan Andrés de Armendáriz, cuya obra sobre lienzo, cuando menos, está documentada. De todos modos, en las últimas décadas de siglo, se produjo un acercamiento de posturas entre ambos talleres, quizás por que les convenía el asociacionismo frente a la obra y autores foráneos, cuya entrada en el Reino, al contrario que en la mayoría de territorios hispánicos, se favorecía, lo que a su vez condicionó

49. Para el caso de Pamplona resultaron muy decorativas, pues contaban en el centro de la composición con una preciosa xilografía del escudo de la Monarquía Hispánica, y todo el texto se encontraba impreso, puesto que fueron estampadas en la imprenta de Diego Zabala, impresor y parte del elenco de fundadores de la misma. AGN, Protocolos Notariales, Pamplona, Juan de Aldave, 1652, nº 20, 96, 99, 100, 101, 102 -108.

50. JIMENO JURÍO, J. M^a, "Pintores de Asiáin (Navarra): estudio general de algunos aspectos", en *Príncipe de Viana*, nº 171 (1984) 7 - 76; "Pintores de Asiáin (Navarra): el taller de Lasao", en *Príncipe de Viana*, nº 172 (1984) 197 - 270.

el que no se crearan talleres de importancia, y a que dicho arte quedase en cierto modo estancado, aún tratándose del siglo de la pintura.

Si en todo lo descrito encontramos causas suficientes para el languidecimiento del foco pamplonés, varias sentencias del propio Consejo Real, emanadas en 1676 y 1686⁵¹ principalmente, recortaron paulatinamente el área de influencia de la corporación, relegándola a la propia ciudad de Pamplona, pudiéndose ejercer en la citada arte fuera de ella, sin someterse a las exigencias de la hermandad de San Lucas, lo que además de restar a las autoridades confraternales sus competencias en la vigilancia de la producción artística, depauperó progresivamente las arcas gremiales, hecho que influiría definitivamente en la ulterior desaparición.

Tampoco la situación interna acompañó nunca a la hermandad, contribuyendo a ello el impago de la anualidad por parte de ciertos cofrades, el incumplimiento de los cargos o el de ciertas obligaciones contraídas con los que entraban en ella y sus familias, como por ejemplo los funerales, la cera e incluso las celebraciones religiosas, lo que motivó que el fiscal general del obispado, como autoridad pertinente en lo espiritual, incoase proceso contra la cofradía en 1663⁵², once años después de haber sido confirmadas las ordenanzas, sirviendo de toque de atención a las autoridades de la citada confraternidad. Además de ello, años más tarde, en 1676, el obispo hizo flaco favor a la hermandad nombrando como veedor a Juan de Olmos⁵³, que no estaba examinado por ella, creando un precedente muy poco favorecedor para la cofradía, que pretendía que este puesto de especial interés quedase reservado para sus integrantes. También existieron problemas dentro de la jerarquía temporal de la hermandad, tanto por la no aceptación de los cargos, como por la perpetuación de ciertos componentes en la cúpula de la hermandad, hecho que aconteció con el dorador Juan de Munárriz en 1686⁵⁴.

Toda la problemática descrita, tanto de carácter endógeno, como la generada por las continuas tensiones con otras instituciones, civiles y religiosas, propició que la influencia de la cofradía pamplonesa decayera poco a poco, hasta su definitiva desaparición a principios del siglo XVIII, puesto a partir de la década de los noventa de la centuria anterior no se documenta actuación alguna de la misma. A ello debieron de ayudar los focos de liberalidad que llegaban de otros puntos peninsulares como Zaragoza, Barcelona, Madrid, Murcia, Valladolid y Salamanca, entre otros muchos, lo que

51. AGN, procesos, n° 091.056 y 090.843.

52. ADP, procesos, Ollo, C/867, n° 4.

53. ADP, procesos, Ollo, C/866, n° 14.

54. AGN, procesos, n° 091.056, fol. 22.

propició que la actividad pictórica en Navarra, quedase liberada de las ataduras gremiales en el Siglo de las Luces, y con ello, la práctica desaparición del culto a San Lucas por parte de los artífices que la practicaban.