

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXII



MADRID, 2022

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2022</i>	9
<i>El palacio Xifré en Madrid: fragmentos de piedra y memoria</i> JAVIER ORTEGA VIDAL y RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO.....	21
<i>Las pinturas de Vicente Carducho</i> <i>para el oratorio de la Torre de la Parada</i> JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR.....	43
<i>Los proveedores de juguetes de la Real Casa</i> PALOMA ORGAZ ARANDA.....	87
<i>La vida de Isidro labrador de Alonso de Villegas (1592)</i> JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO.....	135
<i>Miguel Jacinto Meléndez de Rivera:</i> <i>un pintor madrileño en la corte de Felipe V</i> PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO.....	169
<i>La custodia y otras alhajas regaladas por</i> <i>Isabel II a la Basílica de Atocha en Madrid</i> AMELIA ARANDA HUETE.....	205

<i>Las tiendas de pintura en el Madrid del Barroco</i> <i>Causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica</i> MIGUEL CABRÉ CANO.....	223
<i>Arte y migración en el Madrid de la segunda mitad</i> <i>del siglo XVIII: ebanistas extranjeros en las cortes</i> <i>de Carlos III y Carlos IV. Joseph Canops y el taller</i> <i>de ebanistas alemanes del Palacio Real nuevo de Madrid</i> ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN.....	249
<i>“Las teresas”, el convento madrileño</i> <i>de carmelitas descalzas</i> JOSÉ M ^a MARTÍN DEL CASTILLO.....	291
<i>1619-1656: Las casi cuatro décadas</i> <i>en las que el Concejo madrileño “vivió” de alquiler</i> JOSÉ MANUEL CASTELLANOS OÑATE.....	327
<i>El actor y el aspecto textual en el teatro de</i> <i>Emilia Pardo Bazán: una conceptualización innovadora</i> FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	343
<i>Matizaciones sobre el mesón de Francisco de Baños</i> <i>y la ubicación de la casa que supuestamente</i> <i>Juan de Herrera diseñó a Felipe II en Torrelodones</i> JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ.....	363
Necrológicas. <i>Pedro Navascués Palacio</i>	379
<i>Luis Prados de la Plaza</i>	381
<i>Enrique de Aguinaga</i>	384
Evaluadores	389

**LAS TIENDAS DE PINTURA EN EL MADRID DEL BARROCO
CAUSAS Y CONSECUENCIAS DE UN NUEVO MODELO DE
PRODUCCIÓN PICTÓRICA¹**

**PAINTING SHOPS IN THE MADRID OF THE BAROQUE
CAUSES AND CONSEQUENCES OF A NEW MODEL
OF PICTORIAL PRODUCTION**

Por Miguel CABRÉ CANO

RESUMEN:

Las tiendas de pintura y la obra producida en ellas resultan aún hoy en día uno de los temas más desconocidos de la Historia del Arte español del siglo XVII. Esta investigación ha tratado este objeto de estudio poniendo el foco en la situación del pintor en la sociedad y el tipo de pinturas que estos produjeron. Estos aspectos se han relacionado con un análisis sobre el grado de penetración de la pintura en la vida cotidiana de las clases populares urbanas en el Madrid de Felipe IV y Carlos II.

ABSTRACT:

Painting shops and their artistic production remain, still today, a widely unknown topic in Spanish art history from the 17th century. This research delves into this subject, focusing on the painter's role within society and their work, and the extent to which paintings in general were part of the lives of the working class in Madrid during the reigns of Philip IV and Charles II.

PALABRAS CLAVE: Tiendas de pintura; pintores; clases populares; producción artística; Absolutismo; Barroco; *kitsch*.

KEYWORDS: Painting shops; painters; popular classes; artistic production; Absolutism; Baroque; *kitsch*.

¹ Este artículo corresponde al resumen de una parte del que fue mi Trabajo de Fin de Máster en el Máster de Estudios Avanzados de Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid dirigido por la profesora Dra. María Teresa Cruz Yábar y calificado en 2022 con un sobresaliente (9,5).

Los pintores de tienda y su trabajo son grandes olvidados de la historiografía artística del *Siglo de Oro* castellano. Sucede con ellos lo mismo que con la mayoría de la pintura producida fuera del entorno cortesano² o de élite religiosa. El estudio de la pintura de tienda y el consumo pictórico de las clases populares se encuentra en un estadio similar al estudio del papel de la mujer en el obrador, por ejemplo.

Razones que pueden dar un sentido a esta situación son la escasa documentación directa³, así como la producción que se conserva y que se puede relacionar con las tiendas. Son trabas metodológicas limitadoras a la hora de estudiar este asunto –con las que se han encontrado también en otras latitudes, como apunta Montias⁴–, pero que no pueden ser excusa para no indagar en la revolución que supuso la proliferación de las tiendas de pinturas. Tampoco pueden serlo para minimizar la relevancia de una realidad productiva y social que fue fundamental en el desarrollo del Barroco madrileño⁵ como es la participación de las clases populares urbanas.

De todas maneras, estas limitaciones deben ser reconocidas a la hora de iniciar un estudio, pues es la razón principal por la cual se opta por el análisis de las fuentes secundarias. Lo mismo sucede con las pinturas trabajadas, normalmente anónimas y de baja calidad, que solo pueden ser vinculadas con las tiendas contextualizadas con esta documentación de la que hablamos –inventarios, tasaciones, almonedas, etc.– pero no porque hayan sido documentadas como adquiridas o existentes en alguna tienda.

El estudio de las tiendas y sus pinturas, muestras de un *Siglo de Oro* que no fue tan brillante como pudiera parecer⁶, ha de permitir comprender los cambios que el oficio de la pintura experimentó. Pero también ha de inducir a nuevas investigaciones y al desarrollo de hipótesis que expliquen las motivaciones que incentivaron este nuevo modelo de explotación comercial de la producción pictórica.

Para cerrar este primer apartado introductorio cabe mencionar que, a lo largo de este artículo, debido a la falta de un vocabulario capaz de satisfacer

2 REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo Barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002, p. 371.

3 REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, «Pintores de tienda, clientela particular y obras profanas: La otra realidad de la pintura española del siglo de Oro», en REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula (coord.), *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*, Michoacán, UCOPress, 2017, p. 207.

4 MONTIAS, John Michael, «Cost and value in seventeenth-century Dutch art», *Art History* (London), t. 10 n. 4 (1987), p. 456.

5 El contexto madrileño comprendido entre los reinados de Felipe IV, principalmente, y Carlos II es el protagonista de este artículo.

6 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro», en PORTÚS Pérez, Javier (ed.), *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, p. 14.

descripciones y categorizaciones aparecerán términos que pueden llamar la atención del lector. Su uso han de permitir clarificar de qué se está hablando en cada momento. Son ejemplos de esto *kitsch*, que se toma de Maravall⁷, *pictor economicus*, de Alpers⁸. Pero también lo es la categorización de los pintores como obreros o burgueses, según su situación dentro del sistema.

EL VACIADO DE CASTILLA, EL ORIGEN DE LAS TIENDAS DE PINTURA

La población de Madrid creció sin pausa durante el siglo en contra de la tendencia demográfica continental⁹. La razón principal de esto fue la llegada masiva de un campesinado que en su entorno de origen «*apenas conseguía arañar una existencia miserable*»¹⁰, pues la situación económica del medio rural castellano era límite y no dejaba otra opción a estos campesinos que ir a las urbes a «*engrosar las filas de los parados o de los infraempleados*»¹¹.

Dos de los motivos que explican esta situación se encuentran en el ausentismo del estamento nobiliario en el entorno rural, propietario mayoritario del terreno agrícola. La titularidad privada y privilegiada de la tierra, expropiada al común por nobles y burgueses, provocó un aumento descontrolado del precio de los alquileres. Esto llevó a las familias campesinas a alquilar y trabajar terrenos exiguos con los que no podían satisfacer sus necesidades. Los que no podían alquilar estos terrenos se vieron forzados a vivir como jornaleros u obreros agrícolas¹². De esta manera, las clases populares del campo se encontraron en una situación de crisis nueva pues ya no tenían las hambrunas esporádicas, su problema pasaba a ser la subsistencia del día a día¹³.

El otro gran motivo de este desplazamiento masivo hacia la capital se debe a la presencia de los estamentos social y económicamente privilegiados en la Corte, pues la centralización del poder movilizó a unas élites que buscaban el favor real. Esto animó a unas clases populares empobrecidas a abandonar sus casas para intentar subsistir satisfaciendo las necesidades suntuarias de los privilegiados. Estos movimientos poblacionales acrecentaron la pauperización¹⁴ que sufría Madrid.

7 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980. El término se emplea para definir toda aquella producción pictórica producida de manera seriada y destinada a las clases populares.

8 ALPERS, Svetlana, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991.

9 KAMEN, Henry, *El siglo de Hierro. Cambio social en Europa, 1550-1660*, Madrid, Alianza, 1977, p. 43.

10 BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *Un palacio para el Rey. El Casón del Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2016, pp. 32-33.

11 BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *Un palacio para el Rey...*, pp. 32-33.

12 KAMEN, Henry, *Una sociedad conflictiva: España 1469-1714*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 359-360.

13 KAMEN, Henry, *El siglo de Hierro...*, p. 51.

14 CASTROVIEJO SALAS, Alberto, «Las revueltas populares en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Historia Autónoma*, n.3 (2013), p. 49.

De esta pauperización cabe destacar especialmente como la convivencia de clases populares urbanas¹⁵ pobres con el poder político, religioso y el económico no fue nunca fácil. Tampoco lo sería con los marginados –bandoleros, pícaros, prostitutas y ladrones–, muy presentes en la villa. Esta realidad social, unida a la indiscutible decadencia y ruina de la economía castellana¹⁶, convirtieron a Madrid en un hervidero de protestas, explicando entonces las razones por las cuales la crítica popular¹⁷ e intelectual se convirtieran en una constante. Esta oposición, que señalaba a los gobernantes y no al monarca, fue a veces –las pocas– atendida¹⁸ y a veces –las muchas– represaliada violentamente¹⁹.

El poder sabía que debía lograr una estabilización si quería desarrollar un nuevo proyecto social como era el absolutismo. Desde el primer momento supieron que esta estabilización no se podía alcanzar únicamente mediante la violencia. Se planteó entonces una política cultural del régimen –representado por la monarquía y la Iglesia– que debía definir los

«sólidos puntales con los cuales mantener el orden social –o por lo menos aquella parte del orden tradicional imprescindible para el mantenimiento de los intereses propios de los grupos que seguían conservando el poder en sus manos–»²⁰.

El éxito del absolutismo pasaba por conseguir entre los dependientes un sentimiento de pertenencia –participación y reconocimiento como propio– de la expresión cultural hegemónica: el Barroco. A esta utilización de la cultura Maravall la llama el «*dirigismo dinámico por la acción*»²¹, entendiéndose como una planificación estratégica y política de la cultura y sus expresiones. El objetivo de esto fue lograr la estabilización del orden social, aquello que Furió o Hadjinicolau han definido como «cultura de mantenimiento»²².

Las muestras de la relativa cercanía del vulgo con las expresiones culturales de los privilegiados fueron una constante. Se explica de esta manera la participación de las clases populares en la fiesta barroca cuando compartieron espacio con los privilegiados, buscando de esta manera la fascinación y consecutiva adhesión del pueblo a la grandeza de los estamentos gobernantes²³. Los dominados debían imitar a las clases privilegiadas que se definían como ejemplo social y moral de la sociedad absolutista. Algo que se puede observar también en las

15 DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, «La sociedad española del siglo XVII», en PORTÚS PÉREZ, Javier, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, p. 174.

16 ELLIOTT, John, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 300.

17 KAMEN, Henry, *Una sociedad...*, pp. 370-371.

18 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 221 y p. 296.

19 CASTROVIEJO SALAS, Alberto, «*Las revueltas populares...*», p. 50.

20 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 64.

21 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 153.

22 HADJINICOLAU, Nikos, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 104; FURIÓ GALÍ, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 100.

23 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 491 y 494.

producciones pictóricas, donde la estética privilegiada (Fig. 1) actuó como ejemplo moralizante²⁴ y de atracción.

El éxito de esta política cultural derivó en la entrada de las clases dependientes en la sociedad barroca. Un modelo de sociedad suntuaria que producía para los privilegiados y que por primera vez empezó a producir también para el vulgo. Fue así, a partir de la imitación y la fascinación popular, como se produjo la entrada de las clases populares en el mercado de objetos suntuarios.

EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MERCADO DE PINTURA: LA ENTRADA DE LOS DEPENDIENTES

Resulta imprescindible señalar el papel que jugó la devoción religiosa en la entrada de la pintura en la casa popular pues el éxito político que supuso la imposición del Barroco solo se puede comprender en una sociedad profundamente religiosa –al menos culturalmente²⁵–. Se da entonces un contexto que convierte la imagen devota en un objeto de primera necesidad dentro de la casa.

Los privilegiados fueron los primeros en llevar a cabo este proceso, pero no se puede considerar que la entrada de la pintura en la casa fuera algo estrechamente ligado a una «posición social»²⁶. Y es que se puede probar este consumo incluso en las casas más humildes de la villa. Solo los marginados por la sociedad no pudieron acceder a la compra de pinturas. Esto no evitaría que buscaran maneras de satisfacer sus necesidades devocionales o decorativas que habrían substituido la pintura por opciones más económicas como estampas, sargas o papelones²⁷.

Esto se ha podido observar recurriendo a la documentación derivada de la vida –inventarios, testamentos, memorias, pleitos, etc.–. Documentación donde se observa que personajes humildes como carpinteros –Juan Sabroso²⁸–, alojeros –Blas Rodríguez²⁹– o mesoneros –Francisco Rodríguez³⁰– pudieron

24 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 90.

25 Sobre la opinión que suscitó la religiosidad de los castellanos en los viajeros: Díez BORQUE, José María, *La vida española en el Siglo XVII según los extranjeros*, Barcelona, Serbal, 1990.

26 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Pintura Barroca en España: 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 41.

27 MORÁN TURINA, Miguel, «Aquí fue Troya (De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)», *Anales de Historia del Arte*, 3 (1991), p. 163.

28 Inventario de los bienes pictóricos del carpintero Juan Sabroso, realizado por Juan de Arellano. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 11.089, fol. 146. Madrid, 10-XII-1669. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», en PÉREZ Sánchez, Alfonso (Dir.), *Juan de Arellano: 1614-1676*, Madrid, Caja Madrid, 1998, p. 13.

29 Inventario de los bienes pictóricos del maestro alojero Blas Rodríguez, realizado por Francisco de Ahumada. AHPM, Protocolo 5.223, fols. 27-28. Madrid, 4-VII-1668. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARENTECH ZALAMA, Teresa, *Documentos para la historia de la pintura española* (v. II), Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 3.

30 Inventario de los bienes pictóricos del mesonero Francisco Rodríguez, realizado por Diego de Zaldívar y «Agustín de la Oliba». AHPM, Protocolo 3.642, Madrid, 11-II-1629. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid,

hacerse con objetos pictóricos de tipo devocional (Fig. 2). Los inventarios que exponen esta realidad son innumerables: por citar otros tres casos se puede ver los de Magdalena de Aguirre³¹, Juana Alonso Ladrón de Guevara³² y Juan de Balcázar, maestro guarnicionero, que tenía en posesión «vn Exceomo, copia de Buildo, de media bara de alto y vna tercia de poco más de ancho, con marco negro³³» valorado en 58 rs.

En estos inventarios, donde se ha podido documentar también la participación de las mujeres en el mercado de pintura, se observa cómo las clases populares madrileñas no dejaron de adquirir pintura una vez satisfechos los anhelos devocionales. Se documenta que los villanos compraron también obras decorativas, haciendo de la pintura uno de los ornatos principales de la casa³⁴, como el «bufón riyéndose», presente en el inventario ya citado de Magdalena de Aguirre, o floreros, fruteros, países y marinas, que son recurrentes en los inventarios (Fig. 3 y Fig. 4). Algunos, encargaron también pinturas dedicadas a su oficio como las «pinturas de demostraciones de la destreza de las armas, de a tres varas de largo, marcos negros y dorados» propiedad del maestro de armas Dionisio de la Mota³⁵.

Esta tipología de consumo basada en lo decorativo y devocional se asemeja al tipo de consumo analizado por Cecchini en Venecia. Un consumo popular que entiende la pintura «come oggetto da ammirare», por ello hay

pochi soggetti allegorici e, anche in questo caso con una certa sorpresa, pochi ritratti, che sembrano dimostrare uno scarso interesse per il genere. [...] con la prevalenza di opere devozionali e puramente decorative senza apparenti velleità intellettuali³⁶.

Es decir, una pintura funcional, comprada como objeto de uso –decorativo o devocional–, que en ningún caso aspiraba a ser considerada elevada o, incluso, artística.

Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 202.

31 Inventario de los bienes pictóricos de Magdalena de Aguirre, viuda del maestro de obras Bernardino Sánchez, realizado por José Gutiérrez. AHPM, Protocolo 10.360, Madrid, 17-III-1682. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, p. 101.

32 Inventario de los bienes pictóricos de Juana Alonso Ladrón de Guevara, realizado por Luís de Rojas. AHPM, Protocolo 9.435, fols. 595-596, Madrid, 18-VI-1665. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978, p. 143.

33 Inventario de los bienes pictóricos del maestro guarnicionero Juan de Balcázar, realizado por Manuel de Ribas. AHPM, Protocolo 12.203, fols. 446v-448, Madrid, 14-IX-1678. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, p. 168.

34 MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, p. 96.

35 Inventario de los bienes pictóricos del maestro de armas Dionisio de la Mota, realizada por José de Sancha. AHPM, Protocolo 9.034, Madrid, 12-I-1687. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, pp. 181-182.

36 CECCHINI, Isabella, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 67.

La pintura adquirida por las clases populares ha de ser explicada también como una pintura producida especialmente para los dependientes. Con la entrada de estos en el mercado, nace también una relación entre pueblo y producción pictórica que hasta entonces no había existido.

Las clases trabajadoras entendieron la pintura como un objeto de uso y no como un objeto de lujo, como se ha señalado, contradiciendo la concepción establecida, al menos intelectualmente, donde el maestro pintor es un artista dotado de una capacidad creadora –original y única–. Frente a ello, se presentó una producción que no era otra cosa que manufactura cultural puesta al servicio de las necesidades suntuarias de los humildes.

Esta misma concepción de la pintura –«una necesidad» donde «nada cuenta la calidad»³⁷– es la que definió también los precios. Pues unas clases que vivían de forma exigua no iban a pagar grandes sumas³⁸ que pusieran en riesgo su subsistencia.

Estos condicionantes constituyen la base para que en las ciudades y villas europeas del siglo XVII apareciera una nueva tipología de pintura vulgar³⁹, que fue el «recuelo del arte que llegaba a las mansiones humildes»⁴⁰. Junto a los consumidores potenciales, los productores –el término no es inocente– entendieron que debía desarrollarse una nueva forma de producción específica para aquello que iban a consumir las masas⁴¹. Gentes que conocían⁴² el consumo de los privilegiados a los que pretendían imitar. Por lo tanto, esta pintura debía asemejarse a la que poseían nobles y burgueses.

Se produjo una pintura concebida como subproducto cultural, basado en la imitación de la pintura de los artistas de renombre. Un objeto pictórico de baja calidad, copiado y repetitivo derivado de la cultura dominante para satisfacer al pueblo llano. La aparición de esta pintura propuesta como alimento cultural de las clases populares, fue identificada por Maravall como el nacimiento del producto pictórico «kitsch»⁴³.

37 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Mito y realidad de la pintura española...», p. 29.

38 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marián, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 415-417.

39 EGIDO LÓPEZ, Teófanés, «Mentalidades y percepciones colectivas», en Álvarez Santaló, León Carlos y CHECA CREMADES, Fernando, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 57-71.

40 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 287.

41 FURIÓ GALÍ, Vicenç, *Sociología del arte*, pp. 159-170.

42 MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar...*, p. 83.

43 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, pp. 182-183.

Con la entrada de las clases populares en el mercado de pintura este derivó en un mercado abierto donde se debían satisfacer las necesidades de una mayoría. Esto supuso un crecimiento radical en la demanda exigiendo que, a la transformación conceptual de la pintura, la siguiera una revolución del oficio.

Es la demanda la que provocó que en Madrid se puedan documentar hasta 558 pintores trabajando durante el reinado de Felipe IV⁴⁴ y que se estime que durante la segunda mitad del siglo se superaban el centenar de media⁴⁵. Este crecimiento del número de pintores se dio también por un «equipamiento sencillo y no demasiado costoso, lo que posiblemente fue un incentivo para que muchos se animasen a probar suerte»⁴⁶ en un oficio con mucha demanda, apareciendo entonces en Madrid lo que se ha definido como «artífices de toda laya, que no superaron el artesanado»⁴⁷ o, dicho de otra manera, «artesanos del pincel cuya producción, de dudoso valor artístico, iría destinada a abastecer la demanda popular de cuadros»⁴⁸.

El aumento de pintores no podía ser la única respuesta del oficio a una demanda y una valoración del producto pictórico que se habían revolucionado. Rompiendo con la tradición de la pintura, hecha por encargo –lo que aumentaba su coste–, se observa cómo algunos pintores empezaron a producir de manera especulativa⁴⁹ intentando crear un *stock* de fácil, rápida y barata producción. Un objetivo que consiguieron gracias a la serialización del producto pictórico, tanto con el trabajo final –series de pinturas– como con la división del trabajo dentro del obrador –especialización–.

Una vez estos pintores tenían este *stock* listo callejaban, como hace el *Pintor pobre* de José Antolínez (Fig. 5), iban a ferias, plazas o se lo entregaban a un agente o un pícaro para que por un módico precio lo feriasen. Este sistema de comercialización no era satisfactorio para los pintores pues, o consumía mucho tiempo o dejaba en manos de un tercero el objeto de su subsistencia. En consecuencia, surgieron las tiendas de pintura cuando pintores, que habían ganado cierta reputación feriendo pintura, decidieron abrir su obrador al público. Desde entonces, sería el comprador el que se acercase a un «obrador público de pintura»⁵⁰ o tienda para adquirir la producción pictórica que quisiera o necesitase.

44 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marián, *El pintor en la sociedad madrileña...*, pp. 13-15.

45 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, Madrid, CSIC, 2015, p. 240.

46 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marián, *El pintor en la sociedad madrileña...*, p. 126.

47 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española...*, p. 287.

48 REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad...*, pp. 181-182.

49 MONTIAS, John Michael, «Le marché de l'Art aux Pays-Bas XVe et XVIe siècles», *Annales. Economies, sociétés, civilisations* (Paris), 48 n°6 (1993), p. 1542.

50 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988 (III), p. 313.

Este modelo se extendió entre aquellos pintores que podían permitírselo, por su situación económica y reputacional⁵¹. Aún y así, no son muchos los casos de tiendas de las cuales se conserve documentación. A lo largo de esta investigación se ha podido constatar únicamente el nombre de treinta y ocho pintores a quienes se ha podido ligar con la titularidad de una tienda⁵². Pese a ello, resultaría poco sorprendente encontrar más pintores que se pudieran vincular a una tienda aún sin tener referencias al término tienda, pero se trataría ya de hipótesis.

LAS TIENDAS Y LA REVOLUCIÓN PRODUCTIVA

Las tiendas, como todo obrador, fueron un «medio colectivo»⁵³ donde cada miembro tenía clara su función específica. Una división de la labor que resultaba imprescindible para mejorar la productividad del obrador. En esto, las tiendas no se diferencian de los talleres de los grandes pintores como Velázquez que contaba con colaboradores de su máxima confianza como Ercole Bartolozzi, Andrés de Brizuela, Domingo de Yaguas⁵⁴ o su hermano Juan⁵⁵. Colaboradores, fueran oficiales o aprendices, que debían librar al maestro de las tareas más arduas, repetitivas y manuales del oficio. Al maestro/propietario de la tienda le quedaba el diseño y la composición del modelo que se debía seguir.

Como se ha señalado, el trabajo principal del dueño de la tienda era establecer los modelos que sus trabajadores debían reelaborar o imitar. Las imágenes utilizadas podían ser también de pintores más reconocidos⁵⁶, como se comprueba con la difusión que tuvo la *Madonna col bambino* (Fig. 6) de Scipione Pulzone que ha sido documentada en inventarios de pintores como Francisco de Burgos Mantilla⁵⁷ y de la cual se conservan copias (Fig. 7). De todas maneras, el ejemplo más claro del éxito de esta pintura y de su

51 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Pintura Barroca en España*, p. 41.

52 Se dispone al final del texto un anexo con la relación de nombres completa y la localización de sus tiendas.

53 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española...*, p. 27.

54 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Pintores, negocios y bufones: el entorno de Velázquez en la Corte», en NAVARRETE PRIETO, Benito, *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2008, p. 261.

55 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez: Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Fundación Caja Inmaculada, 2011, p. 103.

56 MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, *La estimación y el valor de la pintura en España. 1600-1700*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 148.

57 Inventario de los bienes de Francisco de Burgos Mantilla en ocasión de su matrimonio. AHPM, Protocolo 8.002, fols. 270-277, Madrid, 25-VI-1648. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Francisco de Burgos Mantilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 47 (1981), pp. 370-382.

A lo largo de este estudio se ha identificado en Francisco de Burgos Mantilla un personaje interesante sobre el que cabría profundizar en su estudio, pues la relación de obras que se documenta en su inventario podría servir para identificar un nuevo pintor de tienda que produjo y vendió muy por encima del encargo.

reproducción en el Madrid del siglo XVII es que fue representada en la obra que intenta vender el *Pintor pobre* de Antolínez, citado anteriormente.

Lo que diferencia a las tiendas con la producción tradicional son las dimensiones de la producción y el perfeccionamiento del trabajo especulativo que se puede suponer alcanzaron. Esa es la clave del éxito de un modelo que permitió a estos obradores abiertos al público reproducir copias y modelos hasta la saciedad apoyándose en el anonimato de la obra. Este es otro aspecto fundamental pues permite que un pintor con tienda –Francisco Barrera, por ejemplo– vendiera pinturas sin que pasaran por su mano; y esto no resultaba un problema para los compradores como se puede observar con el caso de las pinturas de flores⁵⁸.

Es esta serialización masiva y anónima de la pintura la que permite hablar de una transformación del oficio de la pintura que va más allá del crecimiento cuantitativo, tratándose de cambios cualitativos en el trabajo⁵⁹. Tales como la especialización temática en la pintura, es conocida de sobra la aparición de pintores de flores, bodegones, países o de escenas de género entre otros. Esto se debe a lo que explicaba Juan de Arellano sobre las razones que lo llevaron a especializarse en las flores (Fig. 8) pues «en esto trabajo menos y gano más»⁶⁰, pues un trabajo repetitivo y seriado es mucho más ágil que aquel trabajo que exige innovar y buscar soluciones específicas para cada caso concreto.

Pero la temática no fue la única manera de especialización entre los pintores. Esto se debe a que se ha documentado cómo trabajos que anteriormente eran parte del oficio de pintor se convirtieron en oficios por sí mismos. Se trata concretamente de la imprimación de lienzos y la preparación de los colores, dos labores muy económicas y rentables⁶¹. Tal es así que se conocen pintores que decidieron dedicarse a estos oficios, como se observa en ejemplos como los de Lorenzo Reçio⁶², Toribio de Foncueva⁶³ o Francisco de Ordóñez⁶⁴.

Otro de los paradogmas de esta transformación del oficio es la subcontratación de pintores por parte de los pintores con tienda. Este es un modelo de relación laboral de la que se tiene una referencia previa; en 1611 Pedro Esteban se comprometió con Andrés Carreño de Miranda y el mercader de joyas Juan

58 CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 301-302.

59 MORÁN TURINA, Miguel, «*Aquí fue Troya...*», p. 180.

60 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*(III), p. 313.

61 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marián, *El pintor en la sociedad madrileña...*, pp. 104-105.

62 Testamento del pintor Francisco del Castillo. AHPM, Protocolo 7.964, fols. 406-407, Madrid, 15-XII-1644. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre los pintores...*, pp. 48-49. En este testamento el pintor señala a «Lorenzo Reçio» como imprimador y que le debe tanto a él como a su hijo 42 rs. de unos lienzos que le habían preparado.

63 Anulación de un proceso penal de Toribio de Foncueva contra Francisco Martínez. AHPM, Protocolo 8.589, fol. 1137v., Madrid, 2-X-1658. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, pp. 86-87.

64 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marián, *El pintor en la sociedad madrileña...*, pp. 109-110.

Crespo a «haçer y pintar de su mano çiento y nobenta lienços y cabeças de pintura, de a quatro en bara y media de lienço, de a çinco quattras de ancho»⁶⁵ a cambio de un precio pactado por pintura. De todas maneras, son los ejemplos del reinado de Felipe IV los que ejemplifican la utilidad de este modelo para las tiendas.

Se ha de citar el contrato que, en 1628, Cristóbal de Vargas Colmenar firmó con Francisco Barrera, donde el primero se obligaba a pintar –desde su obrador– de forma exclusiva para la tienda de Barrera durante dos años. Para el buen cumplimiento del contrato, los pintores establecieron una valoración para cada tipología de pinturas encargadas, entre 20 y 24 reales por «ermitaños o figuras sueltas» y 64 reales por los «países de historias»⁶⁶.

El otro ejemplo, también citado por Cherry, es el contrato que el pintor de tienda Juan de Riaño firma con el pintor Pedro de San Martín⁶⁷. En este caso, Riaño habría adelantado 1.200 reales en 1628 a de San Martín para que este se los restituyese en el periodo de un año en «quadros de flores y frutas» valorando los lienzos en precios diversos, desde los 6 reales por los fruteros «de tres quartas de alto y media bara de ancho» y 9 reales por los floreros de este mismo tamaño. En el acuerdo también se recogía que de San Martín debía hacer también «lienços de bara y quarta de alto y bara de ancho de Los santos que el dho Juº de riaño pidiere a precio de diez y seis reales cada uno».

Se trata, pues, de dos ejemplos –con matices– de un mismo modelo de subcontratación. Riaño, paga un pequeño jornal a de San Martín –4 reales por día de trabajo–, combinando en este caso el trabajo asalariado con el de encargo. Por el contrario, en el contrato Barrera-de Vargas Colmenas, el segundo depende únicamente de la agilidad de su fuerza productiva para subsistir.

Sí bien no se han podido analizar otros ejemplos, el estudio de los inventarios de algunas de las tiendas más reconocidas hace pensar que este modelo habría sido más frecuente de lo que reflejan los documentos. Son ejemplos interesantes los inventarios de Barrera⁶⁸ y el de Arellano⁶⁹, que demuestran el éxito de las tiendas de pintura y donde mejor se evidencia que existió una optimización de la producción que solo se puede explicar con la participación de pintores ajenos al obrador.

65 Contrato de Pedro Esteban con Andrés Carreño de Miranda y Juan Crespo para la realización de ciento noventa lienzos. AHPM, Protocolo 3.819, fol. 334, Valladolid, 7-V-1611. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, pp. 77-78.

66 Contrato entre Cristóbal de Vargas Colmenar y Francisco Barrera por dos años de trabajo. AHPM, Protocolo 4.568, fols. 616v.-617v., Madrid, 10-IV-1628. Recogido en: CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 497.

67 Contrato entre Pedro de San Martín con Juan de Riaño por un año de trabajo. AHPM, Protocolo 3.987, fols. 696-699, Madrid, 1-VII-1628. Recogido en: CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, pp. 511-512.

68 Inventario y tasación de los bienes pictóricos del pintor Francisco Barrera, realizado por Juan de Arellano. AHPM, Protocolo 10.290, fols. 719 y ss., Madrid, 4-X-1658. Recogido en: SALORT PONS, Salvador, «Francisco Barrera: Aproximación a su biografía», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 68 nº271 (1995), pp. 294-297.

69 Copia [no se conserva el original] del inventario y tasación de los bienes pictóricos del pintor Juan de Arellano. AHPM, Protocolo 10.431, Madrid, 20-X-1676. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores...», pp. 34-35.

Se observa, pues, que el modelo de las tiendas lleva al triunfo de un trabajo de carácter pseudo-industrial dentro del obrador. La cantidad de pinturas presentes en estas tiendas, las de Barrera (Fig. 9) y Arellano –las más importantes–, supera con creces los números de tiendas más modestas. Como también destacan sobre los talleres de pintores como Velázquez que, pese a trabajar por encargo, tenían oficiales produciendo y copiando obras del maestro.

Para dar una referencia numérica, mientras en las tiendas de Arellano y Barrera se documentan más de 290 y 145 pinturas, respectivamente, en obradores como el de Velázquez no se encuentran más que 45⁷⁰. Otro ejemplo que demuestra la diferencia entre estas grandes tiendas y el resto, es el de Juan Bautista Santolus, pintor de renombre que poseía una esclava y vivienda propia⁷¹, y quien contaba con únicamente 14 pinturas cuando se hizo inventario de su obrador.

A modo de adena y con el objetivo de enriquecer un debate que puede derivar en futuras investigaciones, queda señalar a dos pintores que tuvieron obradores muy productivos y de quienes no se tiene constancia que tuvieron tienda abierta. Se trata de Felipe Diriksen y Francisco de Burgos Mantilla, pintores que habría que seguir estudiando para determinar si pudieron regentar una tienda pues sus inventarios levantan sospechas. En primer lugar, hay que señalar el gran tamaño de sus inventarios, en el de Diriksen (Fig. 10) se cuentan casi un centenar de pinturas de temáticas variadas, donde se repetían motivos como los «dos lienzos de pájaros yguales» o los «doce fruterillos pequeños con vnos paxarillos que están picando frutas»⁷².

Sucede lo mismo con el de Burgos Mantilla –112 pinturas en su caso, 79 de ellas devocionales– como demuestran las «Dos ymágenes de la Rosa, copias de Çipión Gaitán»⁷³ citadas con anterioridad. En estos documentos se referencia también la presencia de originales y copias –cabe recordar que es Cherry quien señala a Burgos Matilla (Fig. 11) como un «copista profesional»⁷⁴– de pintores reconocidos como Tiziano⁷⁵, Guido Reni, Rafael Sanzio, Diego

70 Inventario de los bienes de don Diego Velázquez y Juana Pacheco, realizado por Juan de Burgos. AHPM, Protocolo 8.137, fols. 693-709, Madrid, de 11-VIII-1660 a 7-VII-1661. Recogido en: ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Corpus velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000 (I), p. 436. En el cómputo de pinturas se han tenido en cuenta las referenciadas en «el cuarto vajo de las dichas casas», las del obrador.

71 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, p. 154-157.

72 Tasación de las pinturas de Felipe Diriksen realizada por Juan Carreño de Miranda. AHPM, Protocolo 12.772, fols. 113-134, Madrid, 30-XII-1679 y 1- I-1680. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, pp. 58-63.

73 Inventario de los bienes de Francisco de Burgos Mantilla en ocasión de su matrimonio. AHPM, Protocolo 8.002, fols. 270-277, Madrid, 25-VI-1648. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Francisco de Burgos Mantilla», pp. 370-382.

74 CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 231.

75 Inventario de los bienes de Francisco de Burgos Mantilla en ocasión de su matrimonio. AHPM, Protocolo 8.002, fols. 270-277, Madrid, 25-VI-1648. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Francisco de Burgos Mantilla», p. 370.

Velázquez, Vicente Carducho o Jacopo da Ponte (Bassano)⁷⁶. Nombres que se ha podido documentar también en los inventarios de pintores con tienda como Juan de Alfaro⁷⁷.

Lo que demuestran estas cifras es la existencia constante de un *stock* importante en las tiendas, dejando claro que los métodos productivos de éstas lograron copar⁷⁸ un mercado al alza de una tipología pictórica de pintura que, como se ha definido con anterioridad, era una manufactura cultural creada para alimentar al pueblo.

Los pintores de tienda lograron abrir el mercado a la mayoría de la población⁷⁹, teniendo en *stocks* pinturas de precios diversos. Esto se entiende recurriendo, de nuevo, al inventario de Francisco Barrera donde se pueden encontrar pinturas que van desde los 8 reales –algo más altas que el jornal medio de un oficial⁸⁰– hasta los 500 reales. Estos precios –cabe recordar que no se tiene listados de precios de las tiendas–, se ven refrendados con la consulta de inventarios de personas de clases populares⁸¹. Solo así se puede decir que en el Madrid del Barroco se podían encontrar pinturas para todos los bolsillos. Algunos ejemplos que se documentan muestran precios muy reducidos, como 4 reales en que se tasa cada una de las seis pinturas devocionales que poseía Juan de Sierra⁸², precio por debajo del jornal de un oficial.

Los pintores de tienda también encontraron la forma de satisfacer a las clases privilegiadas. Las tiendas fueron un lugar donde burgueses y nobles abastecían sus casas con lotes de pinturas decorativas⁸³ que acompañaban a las mejores piezas de la casa. Algo que ejemplifican a la perfección Gabriel Francisco de Ontañón Enríquez⁸⁴ –Ayuda de cámara de Su Magestad y Contador de Cuentas de Indias– y don Miguel Ruiz de Molina⁸⁵ –oficial de la Secretaría de

76 Tasación de las pinturas de Felipe Diriksen realizada por Juan Carreño de Miranda. AHPM, Protocolo 12.772, fols. 113-134, Madrid, 30-XII-1679 y 1- I-1680. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, pp. 58-63.

77 Tasación de los bienes pictóricos de Juan de Alfaro. AHPM, Protocolo 11.030, fols. 339-341, Madrid, 3-01-1687. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARENTECH ZALAMA, Teresa, *Documentos...* (II), pp. 3-4.

78 ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt...*, pp. 238-239.

79 MORGADO GARCÍA, Arturo, «El consumo artístico en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII», en CREMADES GRIÑÁN, Carmen María y Álvarez Santaló, León Carlos, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 341.

80 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marian, *El pintor en la sociedad madrileña...*, p. 34.

81 Resulta imprescindible entender que no se conserva, al menos que conozca el autor, ningún listado de precios de una tienda. Solo mediante los inventarios de ciudadanos y pintores con tienda se puede estimar el precio de estas producciones.

82 Tasación de las pinturas de Juan de Sierra por el pintor Marcos de Oñate. AHPM, Protocolo 13.368, fols. 256-258, Madrid, 11-I-1685. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre los pintores...*, p. 84.

83 MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, *La estimación y el valor de la pintura...*, p. 31.

84 Tasación de los bienes pictóricos de Don Gabriel Francisco de Ontañón Enríquez, ayuda de Cámara de S. M. y contador de Cuentas de Indias. AHPM, Protocolo 15321, Madrid, 23-XI-1714. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, p. 220.

85 Tasación de los bienes pictóricos de don Miguel Ruiz de Molina, oficial de la Secretaría de Indias. AHPM, Protocolo 11.816, fols. 191-192, Madrid, 17-II-1672. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores...*, p. 13.

Indias— cuando compraron en las tiendas de Juan Esteban de Mojares y Juan de Arellano, respectivamente.

UN ÉXITO NO IMPLICA FALTA DE OPOSICIÓN

Los resultados que se han venido comentando del proceso derivado del nacimiento de las tiendas dejan clara una cuestión: transformaron tanto el mercado como el oficio. Es imprescindible reconocer esto y tenerlo en cuenta para estudiar las consecuencias reales de este modelo, también para los pintores, pues la democratización de la pintura acababa con su exclusividad y por lo tanto puso en jaque el *statu quo* previo.

Esto supuso un golpe para unos intelectuales y artistas para quienes la mera existencia de este tipo de pintura resultaba una vergüenza. Pues lo *kitsch* manufacturado no era otra cosa que un insulto a todo aquello que defendieron —la pintura es el resultado de un proceso intelectual y no sólo de un quehacer manual⁸⁶—.

Retomando el asunto de que tratábamos cuando se ha expuesto la utilización política de las expresiones culturales por parte del poder: Se entiende que la pintura era una herramienta de adhesión social⁸⁷ y por ello no persiguieron una producción que facilitaba el acceso de estos objetos a toda la sociedad. La mejor forma de describir su papel es citando aquí a Juan de Butrón cuando trata del uso de la estampa:

pusieron todos los rudimentos con que deuen dotrinar los idiotas, y enseñar los niños desde el per lignum Crucis, hasta la vltima de las Oraciones que la Iglesia tiene, por estampas, que alientan el afecto aprehendiendo lo que allí se les muestra, imitando lo que se les pone pintado.⁸⁸

Sabiéndolo, no se persiguió la calidad, pero eso no significa que no se controlara o censurase la pintura; al revés, definieron aquello que estaba bien o mal. Desde el poder se hizo una regulación de la imagen basada en lo que era decoroso ideológicamente, no por la calidad de las obras. Se conoce, por ejemplo, las inspecciones que hicieron en 1633 Velázquez y Carducho, que habían sido nombrados *veedores* del monarca. Un cargo que obliga a ambos pintores a recorrer la ciudad al acecho de todas aquellas pinturas con la imagen real y la de su familia que fueran indecorosas, para poder

86 PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auído en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649, p. 169.

87 MARAVALL Y CASESNOVES, José Antonio, *La cultura...*, p. 203.

88 DE BUTRÓN, Juan Alfonso, *Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, Luís Sánchez, fol. 90v.

retirarlas de la circulación hasta que se modificaran o para que se eliminaran definitivamente. De este proceso⁸⁹ se conoce que fueron censurados pintores de tienda relevantes como Antonio Ponce, Juan de la Fuente, Simón Fogos, Antonio Grojano o Jerónimo de Sos. Otro caso es el de Francisco Barrera, que años después sufrió también la censura de la Inquisición por unos arcángeles inadecuados⁹⁰.

La auténtica oposición real a las tiendas fue “mediática” o intelectual. Pues la ejercieron las élites intelectuales y artísticas, que, como ya se ha señalado, entendían la existencia de este tipo de representaciones como un insulto al arte de la pintura. Eran los «propietarios del buen gusto»⁹¹ enfrentados a la vulgaridad del gusto popular; sus críticas fueron innumerables como demuestran los escritos de Interián de Ayala⁹², Ceán Bermúdez⁹³ o de Palomino cuando considera que Juan de Alfaro «se humilló»⁹⁴ por el simple hecho de trabajar como pintor de tienda.

La historiografía ha tratado estas reprobaciones como un ejemplo del desprecio que existía en Castilla al trabajo manual. Cabe recordar que no es hasta 1682 que en Castilla se acepta, legalmente, que ni la manufactura ni el comercio están en contradicción con la nobleza de la persona⁹⁵. Pese a ello, como se puede observar con las opiniones que se han comentado, la calificación negativa a lo que consideraban sólo un trabajo manual de pintores incapaces de componer algo intelectual o reflejarlo con sus pinceles, se extendió más allá de este 1682 pues la nueva política rompía con la tradición. También cabe pensar que había otros motivos para la crítica a la pintura de tienda.

Otros motivos que van más allá de la escasa calidad de estas pinturas para los ataques –que se han de considerar una hipótesis– podrían ser los instigados por el agravio económico. Esta hipótesis surge del estudio de aquello que señaló Cecchini sobre el caso veneciano cuando recoge las opiniones del pintor Antonio Zanchi sobre las tiendas de pintura de la Serenissima Repubblica di Venezia. Allí, el modelo productivo de las tiendas habría hecho que muchos pintores dejaran el oficio pues no podían competir con los «vilissimi pretti»⁹⁶

89 Dictamen de Velázquez y Carducho sobre el valor artístico de varios retratos reales. AHN (Consejos), Libros de Gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, fol. 467, Madrid, 3-X-1633. Recogido en: ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Corpus velazqueño...*, pp. 95-96; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez...*, p. 138.

90 AHN, Inquisición, leg. 4.456, nº14, Madrid, 27-IX-1644. Recogido en: CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 501.

91 FURIÓ GALÍ, Vicenç, *Sociología del arte*, p. 179.

92 INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas: dividido en ocho libros, con un apendice...*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782 (I), p. 11.

93 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 86.

94 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*(III), p. 371.

95 KAMEN, Henry, *El siglo de Hierro...*, pp. 166-167.

96 Del más bajo precio (trad. del latín). CECCHINI, Isabella, *Quadri e commercio...*, p. 169.

de las tiendas. No es desdeñable plantear que algo parecido sucediera en el Madrid del siglo XVII cuando de repente un grupo de pintores trastocan por completo los métodos y el volumen de producción reduciendo a mínimos históricos el coste y precio de las pinturas.

LA APARICIÓN DEL *PICTOR ECONOMICUS* Y LA MUERTE DE LAS TIENDAS

El proceso de renovación del mercado que supone el triunfo de las tiendas es el que señalaría la aparición del *pictor economicus*⁹⁷ en el Madrid del Barroco. Este apelativo señala a aquellos pintores-propietarios que mediante el éxito de sus tiendas lograron liberarse económica y socialmente del corsé estamental⁹⁸ que suponía el sistema tradicional de mecenazgo y encargo. Se sobrepusieron de esta manera a un modelo que hacía de cada pintor «un siervo, un sometido que tendrá que estar al servicio de quien le manda»⁹⁹.

Así los propietarios de las tiendas fueron los responsables de la introducción de las primeras actitudes capitalistas en el mercado—precapitalista— de la pintura. Se explica con la explotación productiva de los beneficios logrados, la «subsunción del trabajo artístico en el capital»¹⁰⁰. Esto acabó tejiendo nuevas cadenas de dominación de estos pintores-propietarios hacia los pintores-obreros, de quienes lo que se valora ahora es la eficacia de trabajo como demuestran los ejemplos ya tratados de Cristóbal de Vargas Colmenar o Pedro de San Martín que ejemplifican la existencia de un pintor «obligado a vender (durante un cierto tiempo) su fuerza de trabajo para subsistir»¹⁰¹.

El *pictor economicus* pudo surtir las tiendas de pintura de pintores mediocres y de copias de obras de pintores-artistas¹⁰² realizadas por sus oficiales o aprendices, abasteciendo con estas pinturas a la sociedad madrileña. Esto les reportó grandes beneficios económicos que empezaron a mover con intereses mercantilistas, imitando a la burguesía de la villa. En un primer momento hicieron crecer sus tiendas —cabe recordar que Francisco Barrera llegó a tener dos tiendas alquiladas¹⁰³. El siguiente paso en este aburguesamiento era la introducción del capital en el mercado

97 ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt...*, p. 257.

98 ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt...*, p. 268.

99 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Mito y realidad de la pintura española...», p. 22.

100 DURÁN MEDRAÑO, José María, *La crítica de la economía*, p. 31.

101 DURÁN MEDRAÑO, José María, *La crítica de la economía política del arte*, Murcia, CENDEAC, 2015, p. 41.

102 Uno de los ejemplos de esto podría ser los negocios que realizaron Velázquez y Domingo de Carrión, que habría feriado obras del primero como parece indicar la deuda que tiene «*tocante a pinturas*», véase: Testamento de Domingo de Carrión, pintor de lienzos. AHPM, Protocolo 4.399, fols. 811-813v., Madrid, 4-X-1636. Referenciado en: VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marian, *El pintor en la sociedad madrileña...*, p. 175.

103 CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 200.

inmobiliario, fuera para vivir en una casa en propiedad o para vivir de renta como se conoce que hacían pintores como Andrés Smidt¹⁰⁴ y Antonio Ponce¹⁰⁵. El culmen de este proceso de aburguesamiento habría derivado en la conversión de las tiendas en espacios no productivos¹⁰⁶.

Esta podría ser una de las razones que llevan a la desaparición súbita de este modelo a principios del siglo XVIII, pues falta documentación –o permanece inédita– que nos permita saber los motivos del final de la existencia de las tiendas, pues la única referencia que se tiene es de Palomino –quien lo señala cuando habla de la tienda de Arellano– y no se explaya en los detalles:

una de las más célebres tiendas de pintura, que hubo en esta Corte; donde conocí yo muchas recién venido de Andalucía, y hoy no ha quedado una; que aunque para el refugio de algunos pintores viandantes no es lo mejor; para el decoro, y decencia del arte, importa mucho; como lo exclama en su libro de los Diálogos de la Pintura Vicencio Carducho.¹⁰⁷

Otras posibles razones que llevaron a la muerte del modelo pasan por la ineptitud de los herederos. Muchos pintores de tienda eran mediocres, pero supieron gestionar su obrador, mientras que solo unos pocos destacaron por tener un estilo propio que atraía a compradores. En realidad, solo se cita de esta manera a Juan de Arellano. Es su caso el que nos obliga a hablar de incompetencia, pues, a su muerte, fue su viuda María de Corcuera¹⁰⁸ quien se ocupó con éxito de la tienda. No sucedió lo mismo cuando se hicieron cargo de ella sus hijos, que pese a ser pintores, fracasaron por su escasa calidad¹⁰⁹ y acabaron en la más absoluta miseria¹¹⁰.

Para el autor, la opción que tiene más interés y que da más razones para seguir investigando es la de la conversión de estos pintores-propietarios en propietarios rentistas. En primer lugar, porque no se puede sostener que todos los herederos fueran unos incompetentes y, en segundo lugar, porque este proceso se habría dado a imitación de la burguesía madrileña y castellana, mayoritariamente rentista¹¹¹.

104 Poder de Andrés Smidt a Guillermo Moele para que este cobre el alquiler de dos casas de su propiedad en Amberes. AHPM, Protocolo 8.658, fol. 441, Madrid, 11-IX-1669. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, pp. 161-162.

105 Testamento del pintor Antonio Ponce y su mujer doña Francisca de Alfaro, donde señalan poseer dos casas en la parroquia de San Ginés. AHPM, Protocolo 9.144, fols. 781-783, Madrid, 7-VIII-1657. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, pp. 130-132.

106 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española...*, pp. 200-203.

107 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*(III), p. 313.

108 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», p. 21.

109 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», pp. 24-25.

110 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», pp. 27-28.

111 KAMEN, Henry, *El Siglo de Hierro...*, p. 226.

De esta manera, las tiendas-obrador habrían acabado siendo únicamente tiendas, precursoras de lo que posteriormente han sido las galerías. Espacios donde no se producía y donde podían vender pintura de aquellos pintores más necesitados con los que establecían relaciones comerciales. Por lo tanto, aquellos pintores –también sus herederos– que en su momento se liberaron de las cadenas del mecenazgo, crearon nuevos lazos de dominación para ejercer ellos la función de marchantes-mecenas acabando de esta manera la historia de un modelo de producción y comercialización que triunfó en el Madrid de los Austrias.

ANEXO.

PINTORES DE TIENDA Y SU LOCALIZACIÓN EN LA VILLA DE MADRID:

Calle Mayor: Francisco Barrera –se le ha citado también en San Felipe el Real–; Simón Fogos; Cristóbal de Heras; Juan de la Fuente; Antonio Binsano; Julián González¹¹²; Juan de Arellano¹¹³ –se le documenta también en Atocha hasta ca. 1650¹¹⁴–; Julián, Manuel¹¹⁵ y José de Arellano –se les documenta también en las calles adyacentes a la Puerta del Sol¹¹⁶–.

Calle Toledo: Cornelio de Beer; Domingo Guerra; Francisco Gascón; Domingo Carrión.

Calle del Barquillo: Juan de la Corte.

Calle de la Villa: Francisco Gómez.

Frente San Francisco: Gerónimo Márquez.

Palacio: Juan de Argüelles¹¹⁷; Matías de Torres¹¹⁸.

San Luis: Francisco Bergel¹¹⁹.

Los Ángeles: Domingo Yaguas¹²⁰.

112 Todos los pintores citados desde Francisco Barrera a Julián González, en: Auto repartiendo la alcabala que han de pagar los pintores por el Contador Gabriel Pérez de Carrión. AHPM, Protocolo 11.550, fols. 436-438, Madrid, 21-VI-1638. Recogido en: GÁLLEGO SERRANO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 256-258.

113 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», p. 12.

114 Contrato de Arrendamiento de una casa a Lorenzo Sánchez en la calle Atocha con Barrionuevo por Juan de Arellano. AHPM, Protocolo 3.239, fol. 10, Madrid, 14-I-1646. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Una familia de pintores: los Arellano», p. 33.

115 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro...*, pp. 285-286. Explica que pagaba el alquiler de la tienda en la Puerta del Sol con la Calle Mayor donde había trabajado su padre.

116 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro...*, pp. 285-286.

117 Todos los pintores citados desde Cornelio de Beer a Juan de Argüelles, en: Auto repartiendo la alcabala que han de pagar los pintores por el Contador Gabriel Pérez de Carrión. AHPM, Protocolo 11.550, fols. 436-438, Madrid, 21-VI-1638. Recogido en: GÁLLEGO SERRANO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 256-258.

118 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico...*(III), pp. 551-555.

119 Auto repartiendo la alcabala que han de pagar los pintores por el Contador Gabriel Pérez de Carrión. AHPM, Protocolo 11.550, fols. 436-438, Madrid, 21-VI-1638. Recogido en: GÁLLEGO SERRANO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 256-258.

120 Auto repartiendo la alcabala que han de pagar los pintores por el Contador Gabriel Pérez de

San Felipe el Real: Andrés de la Torre¹²¹; José de Sancha¹²²; Juan de Madrid¹²³.
Puerta del Sol: Juan Esteban de Mojares¹²⁴.
Santo Tomás: Juan Díaz¹²⁵.
Calle de Atocha: Bernardo de Pradano¹²⁶.
Calle de Carretas: Antonio Hernani¹²⁷; Juan de Fontecha¹²⁸.
Calle del Carmen: Coiño¹²⁹.
Calle Tudescos: Felipe Diriksen¹³⁰.
San Martín: Francisco de Burgos Mantilla¹³¹.
Tiendas con localización desconocida: Juan de Riaño¹³²; Francisco Vergés¹³³; Juan de Alfaro¹³⁴; Felipe Ramírez¹³⁵; Valentín Díaz¹³⁶; Diego de la Cruz¹³⁷;

Carrión. AHPM, Protocolo 11.550, fols. 436-438, Madrid, 21-VI-1638. Recogido en: GÁLLEGO SERRANO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 256-258.

121 Tasación de los bienes de don Francisco Lorenzo de San Millán, realizada por el pintor José de Sancha. AHPM, Protocolo 9.391, fols. 805-806, Madrid, 5-VIII-1677. Recogido por: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, 1994 (vol. I), p. 111. El pintor José de Sancha reconoce trabajar «*frontero de las gradas de San Phelipe, en casa de Andrés de la Torre, pintor, que tiene su tienda pública frente de dichas gradas*».

122 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro...*, pp. 285-286.

123 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores*, p. 185.

124 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro...*, pp. 37-39.

125 Tasación de los bienes de Rodrigo de Valcázar, abogado de los Reales Consejos, por el pintor Juan Díaz. AHPM, Protocolo 10.431, fols. 70-74, Madrid, 20-IX-1675. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...* (I), p. 31. El pintor declara tener su tienda «*mas ariua de la aloxeria del Convento de Santo Thomás*».

126 Arrendamiento de una tienda a Francisco Díaz de Aguado, administrador del mayorazgo de don Jerónimo de Vallés y Arce por Bernardo de Pradano. AHPM, Protocolo 11.027, fols. 33-34. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARENTECH ZALAMA, Teresa, *Documentos...* (II), p. 94. Dice que es una «*tienda con su vivienda que el susodicho ocupa en las cassas del Mayorazgo del dicho don Gerónimo Vallés, que están... en la calle de Atocha*».

127 Arrendamiento de una tienda y casa en la calle Carretas a doña Petronila Carmenante por el pintor Antonio Hernani. AHPM, Protocolo 8.078, fol. 206, Madrid, 2-V-1670. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006 (vol. III), p. 145.

128 Carta de pago a doña Ana de Contreras por el pintor Juan de Fontecha. AHPM, Protocolo 60122, fol. 200, Madrid, 2-VI-1646. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, p. 68. Se realiza el pago a cuenta del «*quarto de cassa y tienda que le tiene alquilado en cassa de la susodicha, que están en la calle de las Carretas*».

129 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *El final del Siglo de Oro...*, pp. 292.

130 Inventario de los bienes del pintor Felipe Diriksen a su muerte en 1679. AHPM, Protocolo 12.772, fols. 113-134, Madrid, 30-XII-1679 y 1-I-1680. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, pp. 58-63.

131 AGULLÓ Y COBO, Mercedes y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Francisco de Burgos Mantilla», p. 360.

132 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marian, *El pintor en la sociedad madrileña...*, p. 176.

133 VIZCAÍNO VILLANUEVA, Marian, *El pintor en la sociedad madrileña...*, p. 177.

134 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Pintura Barroca en España*, p. 29.

135 MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, *La estimación y el valor de la pintura...*, p. 25.

136 MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, *La estimación y el valor de la pintura...*, p. 25.

137 Arrendamiento de una tienda a Bartolomé de Romera por el pintor Diego de la Cruz. AHPM, Protocolo 9.511, fols. 131-132, Madrid, 15-X-1655. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...* (I), pp. 26-27.

Antonio Ponce; Antonio Grijal (Grojano o Grosjean); Jerónimo de Sos¹³⁸,
Cristóbal Martínez¹³⁹.

ANEXO FOTOGRAFICO



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*, ca. 1635. Óleo sobre lienzo, 184 x 98 cm. Museo Nacional del Prado, P-1239.

Fig. 2. Anónimo, *San Isidro arrodillado ante la Virgen de Atocha*, siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 60 x 39 cm. Museo Nacional del Prado, P-1229 (depositado en el Museo de Historia de Madrid).

Fig. 3. Felipe Ramírez, *Bodegón con cardo, francolin, uvas y lirios*, 1628. Óleo sobre lienzo, 71 x 92 cm. Museo Nacional del Prado, P-2802.

138 Antonio Ponce; Antonio Grijal y Jerónimo de Sos, en: Dictamen de Velázquez y Carducho sobre el valor artístico de varios retratos reales. AHN (Consejos), Libros de Gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, fol. 467, Madrid, 3-X-1633. Recogido en: ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Corpus velazqueño...*, pp. 95-96.

139 Reconocimiento de pago de doña Juana Pérez de Gandía, viuda del pintor Cristóbal Martínez, por parte de la Congregación de Nuestra Señora del Destierro. AHPM, Protocolo 9.445, fol. 437, Madrid, 30-XI-1678. Recogido en: AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores...*, p. 94.



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 4. Antonio Ponce, *Granadas*, segundo cuarto del siglo XVII - tercer cuarto del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 25 x 35 cm. Museo Nacional del Prado, P-7920.



Fig. 5

Fig. 5. José Antolínez, *Pintor pobre*, ca. 1670. Óleo sobre lienzo, 201,9 x 125,6 cm. Alte Pinakothek, München, 8577.

Fig. 6. Scipione Pulzone, *Madonna con bambino*, 1592. Óleo sobre lienzo, 60 x 48 cm. Galleria Borghese, 381.

Fig. 7. Scipione Pulzone (copia de), *Virgen con el niño*, siglo XVI. Óleo sobre lienzo, 64 x 50 cm. Museo del Prado, P- 559 (depositado en el Museu de Belles Arts de Castelló).



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 8. Juan de Arellano, *Cesta de flores*, ca. 1670. Óleo sobre lienzo, 57 x 71 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 251512-000.



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 9. Francisco Barrera, *Allegoría del mes de diciembre*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, 101.5 x 156.2 cm. Colección privada. Recuperado de: <https://augusta-stylianou.pixels.com/featured/an-allegory-of-the-month-of-december-francisco-barrera.html>

Fig. 10. Felipe Diriksen, *Cristo con la cruz auestas contemplado por María y el alma cristiana*, 1630-1650. Óleo sobre lienzo, 124 x 185 cm. Museo Nacional del Prado, P- 8236.



Fig. 11

Fig. 11. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón*, ca. 1630. Óleo sobre lienzo, 30 x 44 cm. Museo Nacional del Prado, P- 2687.