

LOS ARTISTAS DEL MEDIO RURAL DURANTE LOS TIEMPOS MODERNOS

Gema Victoria DÍAZ ACEITUNO

«La Europa de este período es una Europa rural. De cada diez europeos, siete vivían en el campo y otros dos en pequeñas aldeas campesinas».

ROGER MOLS¹

1. INTRODUCCIÓN

Es muy frecuente que el objetivo final de gran número de publicaciones, monografías, o artículos de tema artístico se dediquen de manera pormenorizada al estudio de la biografía de determinados artistas, o que, por extensión, profundicen en el análisis de una obra de arte específica. En líneas generales cuando el patrimonio artístico objeto de examen se halla en el contexto rural, las referencias a los maestros que intervinieron en su realización se circunscriben a someras referencias sobre su calidad técnica, sus influencias o sus relaciones con otros maestros de las proximidades.

Varias pueden ser las causas por las que el estudio de las condiciones de vida de estos profesionales de las artes no despiertan tanto entusiasmo como otros aspectos de la Historia del Arte. En primer lugar pensamos que las noticias existentes sobre los mismos se hallan recogidas de manera muy dispersa y su consulta en muchas ocasiones resulta muy laboriosa. En segundo lugar su radio de influencia es muy limitado quedando circunscrito al ámbito de su taller, a sus colaboradores más próximos, por tanto su tarea no creará escuela ni iniciará nuevas tendencias, si acaso perpetuará estilos y modos de hacer ya adquiridos reiterando modelos imitados, en muchas ocasiones de manera tosca y repetitiva. Tal vez por esta causa no son objeto frecuente de los más destacados historiadores del arte, centrados en la obra y biografías de artistas señeros.

Sin embargo la tarea de estos artistas, poco conocidos fuera del contexto local o comarcal, con una calidad técnica escasa, será determinante para sus contemporáneos transmitiendo, en múltiples ocasiones sin ser conscientes de ello, la ideolo-

¹ ROGER MOLS, S. J., «La población europea», en CIPOLLA, C. M., *Historia económica de Europa* (2). Siglos XVI y XVII, Ariel, Barcelona, 1987, p. 31.

gía de los grupos dominantes, al mismo tiempo que embellecían el espacio que junto a sus coetáneos les tocó habitar.

Por todo lo anterior nos cuestionamos en qué circunstancias discurriría la vida de estos profesionales de las artes en un núcleo rural extremeño durante los Tiempos Modernos, cómo se produciría el proceso de aprendizaje del oficio, qué tipo de obra se efectuaría, cuál sería el salario del artista, o cuál sería su nivel de alfabetización, etc. Para lo cual elegimos un municipio del norte de la provincia de Cáceres, Jarandilla de la Vera, núcleo que por otra parte no sería muy diferente de otros que con similares características se dispersaban por toda la geografía del solar peninsular. Por tanto los comportamientos de estos artesanos-artistas aquí hallados serían fácilmente extrapolables a cualquiera de los espacios rurales de la España Moderna.

2. PRECISIONES EN TORNO AL CONCEPTO ARTESANO-ARTISTA EN EL ÁMBITO RURAL

Posiblemente la clave imprescindible para entender la desfavorable consideración social otorgada a los artistas durante los Tiempos Modernos radicaba en el desempeño de su actividad laboral empleando las manos. Sobre todo, como indica Bonet Correa², por el principio bien arraigado en España de que el trabajo manual, *mecánico*, rebajaba la dignidad humana.

Los primeros pasos que había de recorrer un profesional de las artes para consumir el tránsito de una consideración social inferior a otra superior, debemos situarlos en la Italia del siglo XV. Los artistas italianos del Renacimiento intentaron romper los estrechos vínculos gremiales³ que limitaban el ejercicio de su oficio⁴. Para ello tuvieron que equiparar la arquitectura, pintura o escultura, artes mecánicas, con las artes liberales, e intelectuales, como la música o la poesía⁵. Estos cambios repercutieron en sus ejecutantes de modo que la valoración del artesano se transformó, convergiendo en la figura del artista, capaz de pensar, renovar e innovar su propia obra.

Tal y como apunta A. Blunt⁶, orgullosos de sus nuevos méritos científicos, los artistas comenzaron a hacer valer su superioridad sobre los simples artesanos, inten-

² BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 42.

³ «... La mayoría de los artistas conservaban, en general, la misma posición que en el siglo XIV. Seguían siendo artesanos y sus carreras artísticas se desarrollaban dentro de los gremios», ANTAL, F., *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza Forma, Madrid, 1989, p. 289.

⁴ En España, además, los requisitos para agremiarse derivaron en mecanismos de selección social, especialmente por medio de la introducción de la *limpieza de sangre*. ALVAR EZQUERRA, A., *Demografía y sociedad en la España de los Austrias*, Arco Libros, Madrid, 1996, p. 57.

⁵ PANOFKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 45-66.

⁶ BLUNT, A., *Teoría de las Artes en Italia (1450-1600)*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 65. Por otro lado A. Hauser incide en la lentitud en la que se produce el cambio de *status*: «Más por muy pronto que la praxis del artista plástico se separase del resto de las ocupaciones y se convirtiera en una profesión autónoma, su status social se fue independizando lentamente del status del artesano». HAUSER, A., «Arte y clases sociales», *Sociología del Arte*, tomo II, Guadarrama, Barcelona, 1977, p. 262. Vid. también BURKE, P., *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pp. 79-82.

tando disociarse de los mismos, y para ello trataron de alcanzar un nuevo *status* social. La polémica originada entre las artes mecánicas y las liberales constituyó, a juicio de este autor⁷, la base teórica donde sustentar la pugna para obtener una mejor posición social. Sin embargo, el conflicto, en el terreno práctico, se centró en la oposición al sistema gremial que muchos artistas sentían como una atadura.

En la España Moderna la separación entre artesano y artista como apunta Domínguez Ortiz⁸ se promovió más tarde que en Italia, durante el siglo XVII. En esta centuria «...se acentuó la polémica pintura-escultura⁹, la defensa de la ingenuidad y el carácter liberal de ambas y, por extensión, el corolario de no pagar impuestos¹⁰». Además, no debemos olvidar que a lo largo de los siglos XVI y XVII los artistas no solían trabajar siguiendo su propia inspiración, sino mediante contratos detallados con particularidades concretas que, en cierto sentido, menospreciaban su creatividad¹¹.

De manera gradual el artista adquirió conciencia del valor de su obra, esta singular percepción de su tarea¹² ayudará a explicar el tránsito de un *status* social al inmediatamente superior. La nueva concepción del profesional de las artes se fundamentaba en una fructífera reflexión teórica que se había venido produciendo a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que a partir del pensamiento derivado de Discursos¹³, Tratados¹⁴ o Academias¹⁵, había contribuido a difundir la nueva consideración social

⁷ BLUNT, A., *Teoría...*, *op. cit.*, p. 72.

⁸ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*, en ARTOLA, M. (dir.), *Historia de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 399 y ss.

⁹ En los tratadistas españoles del siglo XVII se suscita una doble controversia, en primer lugar el reconocimiento de la dignidad de las artes plásticas por sí mismas, en segundo lugar la superioridad de unas sobre otras, es decir de la pintura sobre la escultura.

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 80. La reivindicación del derecho de los artistas a no pagar alcabala, ni otro impuesto que gravase el fruto de su trabajo, ha sido estudiada por GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada, 1976, pp. 11-28.

¹¹ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1990, p. 295.

¹² En relación al *Pleito de las Pinturas del Pardo*, vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXXI, Madrid, 1958, pp. 137-138.

¹³ Como los del jurista Juan (Alonso) de Butrón: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal de todos los derechos...*, que tratan sobre la liberalidad de la pintura. Recogidos por GÁLLEGO, J., *op. cit.*, pp. 73-82; o los de Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, citado por GÁLLEGO, J., *Visiones y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 17.

¹⁴ Entre otros mencionaremos el tratado de Gaspar Gutiérrez: *Noticia General para la estimación de las Artes*, cuyo análisis realiza GÁLLEGO, J., *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 61-72; y el libro de Vicente Carducho *Diálogos de la pintura*, recogido por GÁLLEGO, J., *Visiones...*, *op. cit.*, p. 105. Obra decisiva para la época es también el *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza...*, de Francisco Pacheco, en GÁLLEGO, J., *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Sobre las Academias vid. BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 1988, pp. 35-112. De entre todas las que se formaron J. Brown analiza detalladamente la influencia de la Academia sevillana de Pacheco y la personalidad de este pintor, figura incuestionable dentro del panorama de la Teoría de las Artes en la España del Siglo de Oro. Para Madrid, J. J. Martín González afirmaba que la Academia siguió en estado larvario durante todo el reinado de Felipe IV, y atribuye la defensa de espíritu académico en la Villa y Corte a Vicente Carducho. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista...*, *op. cit.*, pp. 234-235. Relacionados con este tema son muy interesantes

del artista. El objetivo se centrará, en palabras de Bonet Correa¹⁶, en reivindicar la nobleza y la dignidad del artista, como defensor de unos derechos distintos a los del artesano, mero oficial mecánico, carente de un verdadero conocimiento científico y sentido creador. Esta actitud fue entendida como un reto a una sociedad estática y rígidamente estructurada, reticente a todo cambio. Todo lo anterior pone en evidencia que la conquista de un puesto bien considerado en la sociedad era una preocupación acuciante para los artistas del siglo XVII.

Probablemente otra de las claves se encuentra, en palabras de Haskell: «...las enormes sumas que los artistas más destacados podían ganar fueron por sí mismas responsables en gran parte de su ascenso social. [...] Estos elevados precios, además de hacerle la vida más confortable al artista tenían una importante función simbólica. Elevaban el rango del arte a los ojos del mundo¹⁷».

Éstos, a grandes rasgos, serán los motivos por los que durante todo el siglo los términos artesano y artista se utilizan, en múltiples ocasiones, de manera indiferenciada.

Dentro de este contexto es comprensible lo deshonoroso que debía resultar para artistas de cierta categoría, conocedores de la reflexión teórica que en torno a las artes se estaba produciendo en España, ser considerados socialmente como artesanos.

Y, sí esto sucedía con estos *artistas*, tomando el término con el sentido y contenido que había adquirido en Italia durante el siglo XVI, tal y como se estaba empezando a reivindicar en el solar peninsular, cabría preguntarse, qué no ocurriría con los profesionales rurales que nos ocupan. Estos artesanos-artistas, salvando las distancias, disfrutarían de análoga consideración social que artistas de la talla de Velázquez, Zurbarán o Carducho, aunque los primeros, probablemente, no llegarían a cuestionarse su posición en la sociedad porque no contaban con las armas ni con las pautas de referencia necesarias para ello. Por consiguiente, tanto a unos, como a otros, se les consignaría como artesanos ya que su trabajo contaba con la particularidad de ejecutarse con las manos, tarea considerada innoble y servil en este momento.

La dinámica social de los profesionales de las artes recogidos en nuestra área de estudio confirman esta tendencia, y dada su precaria situación, ofrecen nuevas razones a las anteriormente referidas, entre las que apuntamos:

1. Su limitado nivel cultural.
2. Su formación artística, prácticamente restringida al taller familiar, con pocas aportaciones exteriores, estaba destinada a satisfacer las necesidades del ámbito rural en el que se hallaban inmersos.

Es decir, por su limitada capacidad teórica que tan solo les permitía la reproducción y repetición de obra ya realizada previamente, o tomando como referencia la copia de modelos procedentes de repertorios de imágenes.

Los estudios de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, así como el de GÁLLEGO, J., *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 73-173.

¹⁶ BONET CORREA, A., *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ HASKELL, F., *Patronos y pintores*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 131.

En definitiva, fiel reflejo de la ambigüedad del concepto lo tenemos en la equiparación que existía entre entalladores, ensambladores, pintores, doradores, o escultores, etc., con sastres o zapateros. Circunstancia que se puede verificar en los contratos de aprendizaje artístico. Así, la estructura jurídica de un concierto de un pintor no se diferencia en nada del la de un herrero, la de un sastre o la de un tejedor.

3. LOS ARTISTAS RURALES Y SU ENTORNO PROFESIONAL

Como ya es sabido, durante los Tiempos Modernos el acceso a cualquier profesión, incluidas las artísticas, se realizaba tras superar una serie de etapas que cualquier profesional debía culminar si deseaba adquirir la categoría de maestro, máximo rango al que aspiraría cualquier artesano. El individuo pasaba por la fase de aprendiz, para luego conseguir la condición de oficial y finalmente obtener la jerarquía de maestro, para lo cual el aspirante debía realizar un examen.

Tras aprender el oficio el aprendiz adquiriría la categoría de oficial. Esta nueva categoría le daría opción de contratarse con cualquier maestro, aunque era muy frecuente que permanecieran colaborando con aquel que les enseñó la profesión. Y es que, era muy común que esta situación se prolongase durante toda su vida, bien porque no tuviese suficiente iniciativa como para establecer taller independiente o porque el trabajo escaseará. Ésta opción supondría, para el oficial, una forma de garantizarse el sustento, ya que, permaneciendo bajo la autoridad de su maestro se evitaba incertidumbres asegurándose, asimismo, el trabajo. Siempre bajo la tutela del gremio al cual todos ellos se hallaban adscritos.

Las pautas que acabamos de definir de manera sintética son las seguidas por los escasos aprendices (9), y futuros oficiales, que hemos registrado en nuestra zona de estudio. Desafortunadamente las fuentes no nos han permitido rastrear su trayectoria vital como hubiese sido nuestro deseo, a pesar de ello si hemos podido recopilar retazos de su trayectoria profesional constatando su actividad en la zona de nuestro estudio. Tal es el caso de Diego López, escultor, o de los hermanos Martín, entalladores.

Una vez superada esta fase los artistas inician su carrera profesional contratando trabajos artísticos. En este contexto hemos localizado a 152 artistas que de alguna forma mantienen relación laboral con Jarandilla dedicando sus esfuerzos a diversas actividades artísticas:

Canteros, alarifes, arquitectos, tareas relacionadas con la construcción y rehabilitación de edificios	28
Pintores, doradores, estofadores	20
Carpinteros, entalladores, escultores, ensamblador, torneros	68
Profesiones varias (platero, bordador, cerrajero, maestro organero, campanero orfebre, vidriero, relojero, etcétera).....	36

Fuentes: A.H.P.C., A.P.J., A.D.P., A.C.P., A.P.J. Banco de datos.

Su tarea se restringía a la ejecución obra nueva, aunque gran parte de su trabajo estaba destinado a la restauración, rehabilitación y recomposición de obras de arte preexistentes. Siempre en la medida de sus posibilidades y de su capacitación técnica.

Además, no hay que olvidar, que en el ámbito rural el espacio profesional y el familiar¹⁸ se encuentran estrechamente interrelacionados hasta el punto de que ambas esferas estaban absolutamente imbricadas. Estos vínculos familiares y profesionales nos permiten configurar una comunidad de artesanos-artistas muy cerrada en sí misma, que ejercía un fuerte control social sobre los miembros que la componían. En este sentido se establecían frecuentemente comportamientos endogámicos propios de los núcleos rurales, poco favorecidos económicamente en los que, además, predominaba una mentalidad tradicional, que dificultaba y restringía cualquier transformación. En efecto, este hecho favorecía por un lado el reparto del escaso trabajo existente ente las distintas familias de artistas-artesanos asentadas en Jarandilla, y por otro, limitaba el intrusismo profesional de artistas procedentes de otras zonas. No obstante, esta dinámica cambiaba cuando el cliente, que encargaba la obra, imponía los nombres de los profesionales que debían ejecutarla.

4. NIVEL DE ALFABETIZACIÓN DE LOS ARTISTAS

De la misma manera es evidente la estrecha relación existente entre la alfabetización del artesanado y la formación técnica de los profesionales de las artes, circunstancia que repercutirá, sin duda alguna, en la calidad de la obra ejecutada. Este aspecto, además, incidirá en el reconocimiento social que se otorgará a estos artistas en el seno de la comunidad que habitaban¹⁹, porque el uso y desenvoltura en el empleo de estas herramientas (lectura, escritura y/o reconocimiento de planos o trazas, etc.) supondrían un imperceptible pero considerable salto cualitativo.

En este sentido son muy pocos los artistas²⁰ de los que podemos constatar unos rudimentos de instrucción mínimos, como pueden ser consignar su nombre al final de los documentos notariales que protocolizan. Aunque en algunas ocasiones, cuando se trata de miembros de una misma familia, no sería extraño que el artista que poseía esta capacidad fuera el mismo que firmara los documentos en nombre del resto

¹⁸ Las distintas familias de artesanos registradas en Jarandilla (la familia Acevedo, la familia Cárdenas, la familia Córdoba, la familia Martín o la familia Ávila, entre otras) y sus conexiones se encuentran desarrolladas de manera pormenorizada en DÍAZ ACEITUNO, G. V., *Arte, artistas y comitentes en Jarandilla de la Vera durante los Siglos XVI y XVII*, Memoria de Licenciatura inédita, Cáceres, 2000, pp. 113-140.

¹⁹ En palabras de H. Kamen: «... la posición de alguien dependía de la estima en que lo tuviera la gente entre la cual vivía...». KAMEN, H., *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 369.

²⁰ «Las profesiones agrarias son desempeñadas por hombres absolutamente iletrados, y sólo en la artesanía se descubre un pequeño interés por la formación cultural. Los artesanos suelen ser también analfabetos, pero dentro de este grupo existen algunas personas capacitadas para firmar, y posiblemente para leer». TESTÓN NÚÑEZ, I., *La Mentalidad del Hombre Extremeño del siglo XVII*, vol. III, Tesis Doctoral inédita, Cáceres, 1982, p. 752.

de los componentes del grupo, pudiéndose constatar similitudes palpables entre los trazos de las letras y la rúbrica de distintos artistas de un mismo clan familiar consignadas en los contratos. Por ello, el número de artistas con estas capacidades se vería considerablemente mermado, engrosando el resto de los artistas, las abultadas listas de analfabetismo de la época.

Sin embargo, existe un reducidísimo grupo de artistas a los que podemos atribuir un nivel de formación ligeramente superior al resto (Diego de Acevedo, Simón Martínez, Jerónimo de Córdova). Se trata de profesionales de las artes de los que, por testimonios indirectos, tenemos noticias de su capacidad para leer o diseñar trazas, haciéndose extensiva en algún caso concreto a la posesión de algún tratado estrechamente relacionado con la profesión que ejercieron²¹.

No obstante, salvo esta excepción, la tónica general viene marcada, como antes se mencionó, por el analfabetismo (en 101 ocasiones). Existen algunas profesiones que por su entidad requerirían algún tipo de conocimientos de escritura o lectura por parte de sus ejecutantes, incluso más elevados (caso de algún escultor de especial relevancia, Manuel Benavides; o de arquitectos como Fray Juan de Nuestra Sra. de la O, entre otros) aunque este hecho no ha podido verificarse, permaneciendo en una conjetura muy posible por las obras que de los mismos podemos constatar. Y así, esta desigual formación teórica incidirá, en cierta medida, en la calidad de la obra.

Pues bien, estas circunstancias repercuten en su capacitación artística, determinándole como un profesional de tercera categoría, (salvo algunas excepciones de artistas foráneos) con una técnica aprendida en el obrador que le permitía reiterar y perpetuar formas aprendidas en el seno del taller familiar, en el gremio, o en repertorios de imágenes poseídos por el grupo. Modelos que repetirá en la medida de sus posibilidades y capacidades convirtiéndose, como ya mencionamos, en transmisor de la ideología de las estructuras dominantes. Por este motivo, y a pesar de sus deficiencias, resulta tan imprescindible en las zonas rurales, y es tan indispensable para la historia del arte como lo son Velázquez, Murillo o Zurbarán.

5. MEDIDAS DE CONTROL SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ESTOS ARTESANOS

En ningún caso podremos obtener una visión adecuada de este profesional de las artes sin tener en cuenta este factor, sin conocer el férreo control que sus clientes (iglesia, particulares, instituciones, etc.) ejercieron sobre su trabajo como elementos determinantes, a su vez, de su consideración social y del resultado de su tarea.

Si tenemos en cuenta que las directrices emanadas de la sesión XXV del Concilio de Trento consideraban el arte como un instrumento al servicio de los intereses de la Iglesia, por extensión el artista sería una mera herramienta en manos de las clases instaladas en el poder, un ejecutor de unas obras artísticas utilizadas para mayor gloria de estos grupos. De esta forma, al no tener en cuenta la creatividad consustancial a la actividad artística, asfixian al profesional de las artes limitando y minimi-

²¹ Vid. DÍAZ ACEITUNO, G. V., *Arte, artistas...*, *op. cit.*, pp. 140-146.

zando su labor quedando reducida ésta a la sucinta interpretación de los deseos de unos promotores que, en muchas ocasiones, menospreciaban las aportaciones con que los mismos podían mejorar la obra encargada, a no ser que tales sugerencias fueran de tipo técnico. En líneas generales se les obligaba a ceñirse al guión establecido. Aunque, curiosamente, ante tales trabas y restricciones a su trabajo los artistas supieron responder explotando de manera magistral los recursos de los que disponían.

Para conseguir este propósito en el campo del arte se promueve, fomenta e impulsa la figura del teólogo²². Éste personaje imponía de manera orientativa o muy detallada y férrea las historias, escenas y símbolos que debían representarse, así como su disposición en la obra de arte contratada, (en cualquier campo: arquitectónico, escultórico, pictórico, etc.) y mucho más en el ámbito rural. Pero, además, se da la circunstancia de que esta forma de control adquiriría una doble dirección. Por un lado, se cercenaba la capacidad creativa del artista al negársele su participación en la ejecución de la obra y por otro, al establecerse tan minuciosamente el contenido de la representación artística, se terminaba configurando un mensaje controlado dirigido a un público que era sutilmente influido en sus sentimientos, tocando resortes muy frágiles a través de los cuales se pretendía impresionar al devoto, emocionarle conduciéndole a la piedad y la devoción. Sin duda alguna, estos métodos incitaban al espectador a un determinado comportamiento social a través de refuerzos (imágenes, con contenido maniqueísta en multitud de ocasiones) que, bien canalizados, manipulaban al individuo incluso, en la esfera más íntima, en sus hogares infiltrándose en los mismos a través de estampas e imágenes que el devoto reverenciaba como objetos sagrados.

Además, estas imágenes poseían una clara intención didáctica. El clero ilustraba sus sermones con pinturas y esculturas existentes en los templos utilizándolas como vehículo para aleccionar a un público en su mayoría analfabeto. La finalidad vuelve a ser nuevamente conducir al fiel hacia la devoción y la piedad proporcionando modelos, tomados en múltiples ocasiones de la vida de Cristo o de los Santos, para que sirvan de ejemplos a imitar.

Y para conseguir este efecto, para conducir al fiel hacia la piedad y la devoción, las imágenes no podían dejarse a la improvisación del artista, motivo por el cual se hacía imprescindible, como decíamos, la figura del teólogo. Generalmente esta responsabilidad era desempeñada y recaía en la figura de un clérigo con cierto nivel cultural, quien, como ya dijimos, ejercía un rígido control sobre las representaciones que el artista debía realizar²³.

Y es que, en el ámbito rural en el que nos encontramos, lo más frecuente era que el artista no tuviera la capacitación técnica ni creativa suficiente como para enfrentarse a nuevos retos planteando soluciones novedosas e imaginativas, por ello y a causa de su tosquedad, se recurría habitualmente a los repertorios de imágenes.

²² «... Nunca el artista, ha dicho Ph. Butler, se ha visto más vigilado en su producción, sometido a la inspiración que se le presta desde fuera...». MARAVALL, J. A., *La cultura...*, op. cit., p. 295.

²³ Vid. DÍAZ ACEITUNO, G. V., *Arte, artistas...*, op. cit., pp. 165 y ss.

Estas colecciones prestaban un enorme servicio a los artesanos rurales salvando su falta de creatividad y facilitándoles remedios para solventar problemas técnicos y artísticos. Por tanto, el clérigo seleccionaría una imagen que el artista se limitaría a reproducir tal y como aparecía en el repertorio del que disponían. El conocimiento de estas imágenes, soluciones constructivas, trazas²⁴, remates, portadas, etc., pondría de relieve por una parte su escasa calidad técnica revelando sus carencias y falta de ingenio, y por otra explicaría la difusión que habrían adquirido determinados modelos artísticos empleados repetitivamente en las zonas rurales del solar peninsular.

6. LA SITUACIÓN ECONÓMICA DE LOS ARTISTAS RURALES

Por otro lado la situación económica de los artistas-artesanos de Jarandilla se revela muy irregular a causa de las oscilaciones en la contratación de la obra artística. A este hecho habría que añadirle la desigual calidad técnica de los profesionales de la zona, circunstancias que nos permitirán entender porqué nuestro artista se ve obligado a complementar su actividad profesional con otras tareas como la agricultura y la ganadería que proporcionaban ingresos extraordinarios a su precaria economía. En este sentido, se han constatado varios artistas que compatibilizaban las tareas de su profesión con trabajos agrícolas en pequeñas parcelas de su propiedad situadas en las proximidades de Jarandilla (Jerónimo de Córdoba o Francisco de Acevedo, entre otros).

Por consiguiente, siguiendo el rígido código moral de la época estas ocupaciones eran consideradas innobles. Esta circunstancia incidiría, de nuevo, directamente en su valoración social, equiparándola a la de cualquier artesano (latonero, cesterero, etc.), y por extensión a la de cualquier trabajador menestral vinculado con tareas ejecutadas necesariamente con las manos.

Este aspecto se puede completar con un análisis de los jornales percibidos por los artistas estudiados. En este sentido no existen diferencias considerables entre los

²⁴ «Desde el siglo XVI circulan por el territorio hispano grabados y dibujos extranjeros procedentes sobre todo de Alemania, Países Bajos e Italia, que se prodigan todavía más en el siglo XVII. Estas colecciones de estampas juntamente con la observación de obras de afamados artistas –ajenos a Extremadura– de los que se toman apuntes y bocetos, serán para nuestros artistas elementos imprescindibles de trabajo por tomar de ellos la forma de representación, en su aspecto parcial o en su totalidad al hacer copia exacta del modelo, como suele ocurrir con los artistas menos dotados, quienes además tras asimilarlo lo repiten una y otra vez como expresión final de un feliz hallazgo». TORRES PÉREZ, J. M., «Algo más sobre escultura del siglo XVI en la Alta Extremadura», en *Alcántara*, 3.^a época, n.º 10, Enero-Abril 1987, Cáceres, 1997, p. 71. Por otro lado A. Bonet Correa en relación al tamaño de estos repertorios indica que: «... próximos a los tratados y libros de arqueología son los álbumes o repertorios. [...] Compuestos de distintas láminas sueltas con modelos de órdenes, plantas y alzados de edificios, detalles decorativos y motivos ornamentales, fueron muy usados por los arquitectos, maestros de obras, decoradores, ebanistas, carpinteros, pintores, escenógrafos, orfebres, etc. [...] Por regla general, ningún volumen tiene igual número e idénticas láminas. Usados en talleres y obradores, la mayoría se ha perdido o están muy deteriorados por el manoseo continuo al que estuvieron sometidos por sus poseedores, los cuales, según el número y la variedad de estampas que de este tipo lograban reunir, se podían considerar más o menos afortunados y puestos al día en materia de modernidad». BONET CORREA, A., *op. cit.*, pp. 22-23.

jornales recibidos por las distintas especialidades artísticas en nuestra zona y el resto del solar peninsular que oscilan entre los 8 a los 12 reales por día dependiendo de la categoría profesional²⁵ (maestro u oficial) y de la especialidad y capacitación del profesional contratado para el trabajo. Tampoco serían infrecuentes los pagos en especie con productos propios de la zona como son: castañas (secas o verdes), higos (secos o verdes), trigo, centeno, aceite, etc. Esta circunstancia confirmaría el escaso poder adquisitivo de unos artistas que obtendrían con su trabajo rendimientos justos para vivir. Y todo ello, en una zona geográfica claramente desfavorecida y aislada del resto de los centros regionales²⁶.

7. RELEVANCIA SOCIAL DE LOS ARTISTAS RURALES EN SU AMBIENTE

Son muy escasos los artistas que ostentaron cargos públicos a nivel municipal, y estos no pasaron de ser: Alcalde Ordinario, Regidor o Mayordomo del Concejo y todo ello de manera muy ocasional siendo desempeñados estos puestos, además, por personajes muy significativos dentro de la familia del artesanado en la villa. A pesar de su transitoriedad en los cargos sería muy interesante conocer qué tipo de beneficios proporcionarían al grupo estos artistas que disfrutaron de una situación tan «privilegiada».

Para finalizar y aunque en este espacio tan sólo nos hemos aproximado a la figura del artista rural, no podemos olvidarnos de la decisiva importancia que adquirirán en el ecosistema rural otros intérpretes como son:

La obra de arte realizada en este espacio, su destino, tipo, materiales, iconografía, calidad técnica, conservación y deterioro, etcétera.

La clientela que encarga obra de arte a estos artesanos. Tanto la clientela eclesiástica que dedica sus esfuerzos a las iglesias y ermitas de los núcleos rurales, como la clientela privada que, por una parte, y para su notoriedad personal en muchos casos, demandaba obras de arte para los templos y para su propio uso dentro de los mismos. Sin embargo esta clientela privada y anónima también se nutría de imágenes para sus espacios más íntimos y privados, en sus hogares, existiendo para estos ámbitos una demanda determinada cuya calidad era escasa pero que nos permite rastrear la mentalidad de la sociedad rural del momento. Por tanto tampoco debemos olvidar el análisis de la obra de arte encargada para estos espacios, sus dimensiones, tipo, cantidad, temática predominantemente religiosa, material, precio que adquieren estos objetos en las almonedas de bienes, iconografía, lugar de la vivienda que albergaba estos objetos, etcétera.

Este patrón que acabamos de dibujar no es exclusivo de nuestra zona de estudio, podemos extrapolar estos modelos de comportamiento a una buena parte del solar peninsular durante los Tiempos Modernos.

²⁵ Para obtener una visión más completa sobre los salarios *vid.* DÍAZ ACEITUNO, G. V., *Arte, artistas...*, *op. cit.*, p. 168.

²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Centros artísticos de la Provincia de Cáceres (siglos XVI al XVII)», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, *Historia del Arte*, Cáceres, 1983, pp. 11-21.