



Mil años de trabajo del cuero

Ricardo Córdoba de la Llave (Coord.)

ÍNDICE GENERAL

Introducción, <i>Ricardo Córdoba de la Llave</i>	7-8
Tenerías de Andalucía a finales de la Edad Media, <i>José Rodríguez Molina</i>	9-66
Oficios, artesanía y usos de la piel en la indumentaria (Murcia, ss. XIII-XV), <i>María Martínez Martínez</i>	67-118
La industria del cuero en Sevilla durante el siglo XV y principios del XVI. Panorama general, <i>Silvia María Pérez González</i>	119-136
La manufactura del cuero en Aragón (siglos XIII-XV). Aspectos sociales y profesionales, <i>María Isabel Falcón Pérez</i>	137-168
Los cueros bovinos en el Mediterráneo del siglo XV. Retroceso del mercado magrebi y auge de los mercados itéricos, <i>Roser Salicrú i Lluch</i>	169-200
La industria del cuero en el reino de Valencia y en el concejo de Teruel (siglos XIII-XVI), <i>Germán Navarro Espinach</i>	201-230
L'usage du cuir dans la vie quotidienne des villes polonaises au bas moyen âge et au début de l'époque moderne, <i>Urszula Sowina</i>	231-254
La peausserie en Pologne médiévale (Xe-XIIIe siècles), <i>Agnieszka Samsonowicz</i>	255-260
La production de cuirs à Wrocław pendant le bas moyen âge à la lumière des sources archéologiques, <i>Cezary Busko</i>	261-270
Las tenerías de la ciudad de Toledo, <i>Bienvenido Maquedano Carrasco, Carlos Barrio Aldea</i>	271-290
La patte de renfort, originalité locale de la cordonnerie médiévale?, <i>Véronique Montembault</i>	291-300
Méthodes d'inventorier et documenter des objets de cuir trouvés pendant les fouilles archéologiques. Problèmes choisis, <i>Martyna Milewska</i>	301-306

© Los Autores

Título "Mil años de trabajo del cuero"

Portada: Talla del Coro de la Catedral de Sevilla, s. XV (Foto E. Cabrera)

Ediciones Litopress

Primera Edición

Depósito Legal CO-1197/03

I.S.B.N. 84-96229-04-1

Este congreso ha sido financiado parcialmente con la ayuda CO97-0536 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y con el apoyo de la Obra Social y Cultural de CajaSur.

Córdoba, julio de 2003

Litopress. Avda. República Argentina, 22

Tel. 957 23 57 02

www.litopress.com - e-mail: litopress@litopress.com

14004-CÓRDOBA

PINTURA Y GUADAMECÍES EN LA CÓRDOBA DEL SIGLO XVI

Antonio Urquizar Herrera
Universidad de Córdoba

Pintores y guadamacileros: el entorno de la producción

En el siglo XVI el centro pictórico cordobés experimenta un desarrollo notable en el volumen y en la calidad de sus realizaciones, y ese proceso no es ajeno a la vinculación que la pintura mantiene con otras áreas de producción¹. La comparación entre el número de pintores conocidos que fueron activos en Córdoba en la segunda mitad del XV y los de finales del XVI ofrece un saldo bastante positivo a favor de los últimos. Es evidente que la base documental es mucho más amplia para las fechas más recientes, y que por tanto cualquier análisis no es completamente exacto, pero lo cierto es que si en los años que transcurren entre 1451 y 1500 tenemos documentados unos cincuenta pintores, esta misma cifra se alcanza tan sólo contando los últimos veinte años del siglo XVI².

Este incremento de la nómina de pintores se explica fundamentalmente por el desarrollo demográfico y económico de la ciudad, que vive en esta centuria su etapa de mayor crecimiento en la era Moderna. Para el periodo que transcurre entre 1530 y 1590, el mejor documentado del siglo, José Ignacio Fortea ha realizado una estimación que cuantifica el crecimiento en el paso de los 28.000 habitantes de la primera fecha, a más de 42.000 en la segunda, 1590; cuando comenzaría a descender el total de nuevo hasta llegar a los 31.000 - 34.000 de 1618³.

¹ A. Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la Periferia. La recepción de las modas italianas en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

² Estos recuentos están realizados sobre la base documental que ofrece José de la Torre y el Cerro en su *Registro documental de pintores cordobeses* (Córdoba, Excmo. Diputación Provincial, 1988).

³ J. I. Fortea Pérez, *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981, p. 64.

Este movimiento se vio acompañado de un crecimiento paralelo de las actividades económicas, tanto artesanales como agrícolas, que estuvo en continua expansión durante todo el siglo hasta llegar a una fuerte crisis en los últimos años, que prepara el decaimiento del XVII. Tal evolución se extendió al campo y a la ciudad, y alcanzó, entre otras a la industria guadamacilera, que, por los datos ofrecidos por J. de la Torre Vasconi, pasa de contar con unos treinta guadamacileros en 1588 a la mitad en 1631⁴. Hasta entonces la economía local había conocido un florecimiento constante que desde el primer tercio del siglo se había apoyado sobre todo en el artesanado.

La pintura fue uno más entre los sectores que integraban el conjunto productivo artesanal. El concepto de artista que hoy nos resulta tan cercano estaba todavía ausente en la Córdoba del siglo XVI, y fuera del racionero Pablo de Céspedes, ningún otro pintor del momento se podría haber planteado su actividad en términos similares. Lejos de ello, estos maestros no hacían distinción entre la pintura figurativa de tablas y lienzos, el policromado de imágenes escultóricas, y la ornamentación de elementos tales como rejas, muebles, artesonados y guadamecies. Parece claro que la frontera que hoy trazamos entre la pintura de gran formato y la decorativa no era entonces tan evidente.

Desde la primera formulación de las ordenanzas de pintores en 1493, se distinguieron distintas artes en las que se podía adquirir la maestría: sargas, imaginería, morisco, etc., que se ampliaron en 1543 con otras nuevas como boscajes y verduras⁵. Pero esta delimitación de campos de acción, evidente en el caso de los exámenes, no es realmente funcional en la práctica diaria de los pintores. Si revisamos los contratos de pintura conservados, veremos que los mismos pintores que realizan las obras de gran envergadura contratan igualmente trabajos de mucha menor importancia. No todos los días se tenía la fortuna de conseguir el concierto de un retablo mayor, y el medio de mantener cierta continuidad en el negocio estaba en la ejecución de encargos de pintura decorativa. Una excelente fuente de ingresos de este tipo se encontraba en la

ornamentación de los guadamecies, al ser ésta una industria floreciente que aseguraba el trabajo por su potente volumen de producción.

Las ordenanzas del oficio de pintores de 1493 no hacían todavía ninguna mención a la pintura sobre guadamecí, pero las de 1543 ya reglamentan esta actividad demostrando que es una más de las que ocupaban a los pintores⁶. No se dan aquí especificaciones técnicas ni de calidad, como tampoco se hace en ningún otro lugar de estas ordenanzas, centradas sobre todo en los procedimientos de examen, sino que sólo se establece que los veedores del oficio de los guadamacileros habrán de ir acompañados de los del de pintores cuando se quiera comprobar la bonanza de la obra de pintura. Las normas sobre la aplicación de las pinturas de los guadamecies, destinadas sobre todo a la certificación de los mínimos de calidad de los materiales, ya habían sido fijadas previamente en las ordenanzas de los guadamacileros de 1529⁷.

Es posible que existiera cierta competencia entre los dos gremios por el control de la decoración de los guadamecies —aunque no tenemos constancia documental sobre ello—, pero si en 1493 era demasiado pronto para que los pintores reglamentaran sobre el asunto, en 1543 dejan las cosas claras exigiendo que sus veedores hayan de estar presentes siempre que se enjuicie la ornamentación pictórica de los guadamecies. Además, aunque en ningún momento aparezca en estas ordenanzas de pintores referencia alguna a la existencia de un *arte de la pintura de guadamecí* ni se especifiquen normas para su examen, sin embargo se conserva una carta de examen fechada en 1600 por la que Luis Fernández, hijo de Juan Rodríguez, obtiene el grado de *pintor de guadamecies*, otorgado por Juan de Mesa y Melchor de los Reyes, alcaldes del oficio de pintores⁸. El gremio de guadamacileros había determinado las condiciones técnicas, pero el de pintores controlaba los exámenes.

De cualquier manera, este ordenamiento legal no fue más que la consecuencia de la cercanía en que se desenvolvía el trabajo de guadamacileros y pintores. Si repasamos de nuevo la nómina de los

⁴ J. de la Torre Vasconi, *Guadamacileros cordobeses*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento, 1952, p. 11. Vid. también J. Aranda Doncel, *Historia de Córdoba. 3 La época moderna (1517-1808)*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984, pp. 65 y ss.

⁵ Ordenanza de los pintores de 1493, Archivo Municipal de Córdoba (en adelante AMCO), sección 13, subsección 13.04, libro 1905 (recopilación de ordenanzas hecha en 1716), fols. 82r a 85v; Ordenanza de los pintores de 1543, AMCO, caja 877, pintores, documento 1.

⁶ Ordenanzas de los guadamacileros. Año de 1529, AMCO, caja 191, guadamacileros, documento 1.

⁷ Otras ciudades españolas formularon ordenanzas para el gremio de guadamacileros en fechas similares, Davillier menciona las de Sevilla de 1502 y las de Barcelona de 1539 (C. Davillier, *Notes sur les cuirs de Córdoba*, París, 1870. Publicado de nuevo en *Azerquia*, 3, 1981, pp. 303-351).

⁸ Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante AHPCO), of. 35, leg. 8, fols. 1163v a 1164r (recogido por José de la Torre y Cerro en *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, Excmo. Diputación de Córdoba, 1988, p. 229).

pintores cordobeses del siglo XVI veremos que la mayoría de ellos, tanto de los que se dedican principalmente a labores decorativas como de los que se atreven con obras de gran formato, se han dedicado alguna vez a la pintura de guadamecí. Encontramos también pintores que parecen especializados en los cueros, pintores que son al tiempo guadamacileros, e incluso, lo que es aún más interesante, relaciones familiares entre pintores y guadamacileros que llegan a formar auténticas dinastías artesanales. Al tiempo son frecuentes también las relaciones comerciales entre unos y otros, que se extienden desde la simple contratación de servicios hasta la concesión de avales y la formación de compañías.

El procedimiento habitual era la contratación de los guadamecies por parte del guadamacilero, quien luego concertaba por cuenta propia su ornamentación con el pintor. Esto es al menos lo que muestra el conjunto de la documentación conocida, donde se repiten contratos como los de los guadamacileros Diego López y Andrés Rodríguez y el pintor Antón de Castillejo en 1549 y 1556, los guadamacileros Diego de San Llorente y Antón de Valdelomar y los pintores Pedro Fernández Guijalvo, Baltasar del Águila y Alonso de Gavira en 1564, el guadamacilero Diego de Ayora y el pintor Francisco de Oliver en 1572, el guadamacilero Juan de Góngora y el pintor Juan Urbano en 1591, el guadamacilero Juan Rodríguez de Valdelomar y el pintor Diego de Rojas en 1595, o el del guadamacilero Antón López de Lara y el pintor Francisco Murillo en 1606⁹.

Todos estos documentos mantienen un mismo esquema por el que se parte de un concierto inicial entre el guadamacilero y el cliente, donde se fijan las condiciones generales de la obra. Después se realiza un segundo concierto en el que el guadamacilero subcontrata la labor pictórica con el pintor, de suerte que éste debe decorar los cueros que el guadamacilero le proporciona, siguiendo las normas, plazo y precio que aquél había pactado previamente con el cliente.

Éste, que es el modelo general, experimenta algunas variaciones dependiendo de la casuística particular de cada encargo, pero normalmente figura el guadamacilero como titular de la comisión y el

pintor en posición subordinada, realizando una simple prestación de servicios. Puede darse el caso de que, por ejemplo, el pintor realice una segunda subcontratación con otro oficial para este trabajo, o que contrate un ayudante a sueldo como hace Juan Ramírez en 1564, pero las variaciones son poco significativas¹⁰. La dinámica se mantiene al tratarse de pintores de poca monta como Antón de Castillejo, Juan Urbano o Diego de Rojas, y cuando aparecen pintores de mayor renombre como Pedro Fernández Guijalvo y Baltasar del Águila, maestros que antes de contratar los guadamecies han realizado retablos para lugares tan señalados como la catedral.

Otra práctica habitual era la concesión de créditos y avales mutuos entre pintores y guadamacileros, que recurrieran a este sistema clásico para allegar recursos con los que emprender encargos que no terminarían de cobrarse hasta haberse concluido. Lo interesante es que esta relación llega en ocasiones incluso hasta la constitución de compañías mixtas para un determinado trabajo, como hacen el guadamacilero Diego de Ayora y el pintor Francisco de Oliver en 1572¹¹.

Con todo, la única posibilidad que tienen los pintores de contratar su trabajo directamente con el cliente es ejerciendo al tiempo de guadamacileros. Que esta opción hubo de ser provechosa lo demuestra que tras seguirla Lorenzo Fernández, la continuasen su hijo Bartolomé Ruiz y su nieto Miguel Ruiz de Espinosa¹². La doble condición de pintores y guadamacileros permitió a esta saga familiar el control de todos los estadios de la producción y, posiblemente, abaratar así los costes poniéndolos en mejores circunstancias para competir en el mercado. Este sistema también les debió facilitar la producción de obras de buena calidad, como se deduce del hecho de que recibieran algunos de los encargos más importantes que se realizaron en la Córdoba del XVI, como el del rey de Portugal en 1525 o el del nuncio del Papa en 1557¹³.

⁹ AHPCO, of. 37, leg. 21, fols. 619v a 620v; of. 18, leg. 22, fol. 536v; of. 24, leg. 20, fols. 1298v a 1299v; of. 4, leg. 620, s/f; of. 23, leg. 89, fol. 1766; of. 23, leg. 101, fols. 1495 y 1496; of. 23, leg. 102, fols. 1769v a 1770v y of. 4, leg. 655, fols. 959v a 960v (la mayoría de las referencias documentales relativas a conciertos de obras y datos biográficos proceden de José de la Torre, *Registro documental*..., mientras que las referencias a inventarios y colecciones particulares son en su mayoría inéditas. Por su parte, J. de la Torre tomó muchas de estas referencias contractuales de R. Ramírez de Arellano, "Guadamecies", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, pp. 154-163).

¹⁰ AHPCO, of. 18, leg. 29, fols. 1475v a 1476v. En la documentación conocida solamente encontramos un caso en el que un pintor contrata como tal la ornamentación de unas piezas de guadamecí directamente con el cliente, como hace Diego de Rojas con Pedro Alonso Martínez y con el jurado Benito Sánchez de Herrera en 1600. AHPCO, of. 35, leg. 8, fols. 1843r a 1844v y of. 35, leg. 8, fols. 1190v a 1191r.

¹¹ AHPCO, of. 4, leg. 620, s/f.

¹² Igualmente en 1526 Alonso de Aguilar entra como aprendiz con Lorenzo Fernández con la intención de que éste le enseñase ambos oficios, pintor y guadamacilero. AHPCO, of. 14, leg. 49, fol. 369.

¹³ AHPCO, of. 14, leg. 50, fol. 332v y of. 30, leg. 12, fol. 134. Otros conciertos de guadamecies de estos maestros son los de Lorenzo Fernández con fray Juan de Ribera en 1525 y con Alonso de Córdoba, c. 1526, y Bartolomé Ruiz con el mayordomo del prior de San Juan en 1550. AHPCO, of. 14, leg. 50, fol. 332r, of. 14, leg. 51, fols. 331v a 332v y of. 7, leg. 1273, fol. 410.

Estos pintores no limitaron su actividad a la decoración de guadamecies: a ellos les debemos también obras sobre tabla, como el retablo de la capilla de la Concepción Antigua o del Rosario de la catedral de Córdoba, que ejecutó Miguel Ruiz de Espinosa en 1547. Igualmente su padre y su abuelo concertaron otras obras similares como la pintura de la viga del artesonado de la parroquia de Bujalance (Lorenzo Fernández, 1520), un retablo para la parroquia de Posadas (Bartolomé Ruiz, a. q. 1533) y la pintura de otro retablo para Nuestra Señora del Castillo de Fuente Obejuna (Bartolomé Ruiz y Antón Pérez, 1533)¹⁴. De todas estas obras, apenas si se han conservado varias de las tablas de Miguel Ruiz de Espinosa para la catedral y las decoraciones pictóricas del retablo mayor de Fuente Obejuna, si es que, como pensamos, el concierto de Bartolomé Ruiz y Antón Pérez se refiere al dorado y estofado de este retablo y no a algún otro colateral como se ha dicho¹⁵.

La realización de estos trabajos, y de otros que no tenemos documentados, supuso una importante fuente de ingresos que permitió que la familia llevase un nivel de vida desahogado. Su sistema de producción se reveló exitoso porque les permitía atender al tiempo los expansivos mercados de los guadamecies y la pintura, controlando en ambos casos todo el proceso productivo, pero además supieron reducir costes integrando a padres y a hijos en el taller —como era habitual— para así recoger todos los beneficios en la unidad familiar.

Gracias a ello pueden permitirse lujos como la adquisición de esclavos ya desde los tiempos de Lorenzo Fernández; e ir aumentando progresivamente el patrimonio familiar, que a la muerte de Miguel Ruiz de Espinosa en 1586 alcanzaba ya cifras importantes que le permiten dotar consistentemente a sus hijas, pagar estudios a un hijo, y dejar fincas a otro. Su inventario *post mortem* habla de un artesano enriquecido que posee varias casas además de las principales, fincas rústicas y numerosos censos —otra fuente no desdeñable de ingresos—, y que custodia en su residencia fuertes sumas de dinero, objetos suntuarios, religiosos y artísticos —no necesariamente derivados de su práctica profesional— y un mobiliario que supera con mucho la media de lo habitual

entre las clases trabajadoras¹⁶. Naturalmente, las circunstancias no fueron iguales para todos los pintores y guadamecileros, y pocos, si alguno más lo hizo, consiguieron alcanzar la capacidad económica de Miguel Ruiz de Espinosa.

Guadamecies y pinturas: el entorno de la recepción

El crecimiento de la producción de guadamecies en la Córdoba del siglo XVI responde a la expansión de la demanda de este objeto decorativo. Como se ha dicho, el guadameci constituye una parte fundamental de la decoración de los interiores de las casas y palacios de la España y la Europa del Renacimiento. Pero también existió una demanda religiosa paralela, que nutría de guadamecies los templos integrando el cuero dentro de los ornamentos usuales.

Estos dos contextos determinaron la recepción del guadameci que se produjo en la Córdoba del Quinientos, cuando el público se convierte en clientela para responder a una moda decorativa que lo entiende como pieza básica del sistema ornamental. En estos dos contextos, el religioso y el doméstico, el guadameci se muestra también en relación con la pintura. Al igual que los pintores juegan un papel importante en su producción, el guadameci aparece ligado a la pintura de forma parecida en su recepción, ya que compone junto a ella los programas decorativos habituales.

Por lo que se refiere a la demanda religiosa del guadameci, habría que empezar aclarando que tiene un alcance menor que la doméstica. La función predominantemente ornamental que cumple el cuero pintado limita su presencia en el templo, no permitiendo que ocupe los lugares centrales de su esquema decorativo. Éstos quedan reservados para expresiones artísticas como la pintura sobre tabla o lienzo o la escultura, que resultan más adecuadas para la transmisión de los conceptos devocionales o narrativos en que se basa la ornamentación dirigida a la liturgia.

El retablo, que es el vehículo paradigmático de esta función, queda por ello prácticamente fuera de los usos a los que se dedica el

¹⁴ Una puesta al día de la bibliografía sobre tales pintores en A. Urquizar Herrera, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 2001.

¹⁵ A. Urquizar Herrera, *Historiadores y pintores...*, pp. 69 y ss y 96 y ss.

¹⁶ Testamentos y codicilos de Miguel Ruiz de Espinosa en AHPCO, cf. 19, leg. 24, fols. 576r a 581r (1556); cf. 12, leg. 36, fols. 386r a 390v (1573) y cf. 12, leg. 24, fols. 322r a 328r (1582). Inventario *post mortem* en AHPCO, cf. 15, leg. 24, fols. 322r a 328r.

guadameci en Córdoba. Ejemplos de pintura figurativa sobre cuero como el Crucificado atribuido a Baltasar del Águila que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba son estadísticamente infrecuentes en el área cordobesa, y además no pueden ser calificados en puridad como guadamecies, sino más bien de pintura sobre un tipo especial de soporte.

Sin embargo, la información proporcionada por la sección de Visitas Generales del Archivo Episcopal de Córdoba constata una abundante presencia de guadamecies en las parroquias cordobesas a finales del siglo XVI¹⁷. Además, en estos años continúan los encargos a buen ritmo y, lo que es más importante, los mismos visitantes explicitan en sus informes la necesidad de dotar con guadamecies la ornamentación de los templos¹⁸. Éstos aparecen así en todo tipo de edificios religiosos, desde la propia Catedral hasta ermitas e iglesias de pequeños hospitales.

Pero esta presencia, que vemos tan abundante, se limitaba como hemos dicho al cumplimiento de funciones puramente ornamentales. Los inventarios de las Visitas Generales son muy claros a este respecto cuando nos listan a los guadamecies dentro de los contenidos del ajuar de los templos, apareciendo sobre todo en forma de guardapolvos y frontales de altares, y en menor medida en otros elementos tales como sillas. Podría decirse incluso que el guadameci, pintado o no, se utiliza aquí para fabricar objetos del ajuar que inveteradamente se venían realizando de otros materiales como telas, etc., de forma que esta sustitución obedece básicamente a criterios de moda; y que, como luego efectivamente ocurrió, los encargos irán tornando de nuevo a sus materiales tradicionales cuando el gusto del momento varíe.

De todas estas tipologías que hemos señalado, los frontales de altar son el elemento en el que el guadameci consigue salirse más fácilmente de lo puramente decorativo admitiendo escenas narrativas o devocionales, como la *imagen de Nuestra Señora de la Caridad que abraza todo género de gente* que contrataron Baltasar del Águila, Pedro Fernández Guíjalvo y Alonso de Gavira en 1564¹⁹. Pero no hemos de entender, sin embargo, que se trata de pinturas como el Crucificado del

Museo de Bellas Artes que mencionamos antes. El hecho de que estos frontales de altar sean obra de *guadameci* hace suponer que la escena pictórica había de incluirse en un esquema decorativo más amplio con una función predominantemente ornamental.

Podemos resumir diciendo que el papel que la dirección episcopal asigna al guadameci en los templos está claro y las Visitas Generales son muy ilustrativas al respecto: en Santiago de Baena usaban uno en el lugar de un retablo -posiblemente por falta de fondos- y rápidamente se ordena su reemplazo por un soporte más adecuado²⁰. Cada elemento, pintura y guadameci, tiene una función clara y delimitada dentro del esquema decorativo religioso. Una cosa son pinturas sobre cuero como el Crucificado de Baltasar del Águila que mencionamos antes, y otra los guadamecies. Éstos son básicamente ornamentales, y cuando contienen temas narrativos o devocionales, suelen quedar circunscritos en medallones u otros marcos que se inscriben en un sistema decorativo general.

Estas mismas características que limitaban el aprovechamiento de los guadamecies pintados en el interior de los edificios religiosos van a hacer que tengan especial éxito en la decoración de las residencias privadas. Su capacidad ornamental, antes que narrativa o devocional, los hacía especialmente indicados para unos interiores domésticos en los que habitualmente no se pretendían conjuntos decorativos unitarios. En las ocasiones en las que éstos se llevaban a cabo, raramente se dotaban de algún significado más allá del simple embellecimiento estético de una estancia.

Los inventarios de bienes de la Córdoba del siglo XVI nos enseñan que el guadameci está presente, como en las iglesias, en la gran mayoría de los hogares de cierto nivel económico y social. Pero, sin embargo, aquí sí ocupa un lugar central, que en algunas casas se erige en el eje de toda la decoración, ocupando y dominando el espacio por encima de cualquier otro soporte artístico.

Los guadamecies aparecen en todo tipo de inventarios, desde los de la gran nobleza titulada, como los distintos marqueses de Priego, o los

¹⁷ Esta información parte de la recopilación documental efectuada por Manuel Nieto Cumplido en *Documentos para la Historia del Arte en Córdoba*, Córdoba, 1972, 3 vols. Aprovechamos esta ocasión para reiterarle nuestro agradecimiento por las facilidades prestadas para la consulta de esta obra inédita.

¹⁸ Así por ejemplo en la visita de Castro del Río de 1564 el visitador ordena que haga hacer un frontal de guadameci para el altar de la sacristía y su cobertor para encima del altar de guadameci también (M. Nieto Cumplido, *Documentos...*, vol. II, f. 22v).

¹⁹ AHPCO, of. 24, leg. 20, fols. 129v a 130r.

²⁰ En palabras del propio visitador la iglesia ha menester un retablo que no lo tiene sino puesto un guadameci en el altar mayor con mucha pobreza. En M. Nieto Cumplido, *Documentos...*, vol. I. Otro ejemplo parecido es el de la parroquia de Zuheros, que también andaba bastante escasa de fondos y utilizaba un guadameci para disimular su carencia de retablo: no tenía retablo el altar mayor sino las dichas imágenes, e la simbra del arco cubierta de guadameci a lo que pareció pobre el ornato del altar mayor (Visita General de 1590, transcrito por A. Arjona Castro en Zuheros. *Estudio geográfico e histórico de un municipio cordobés*, Córdoba, 1973, p. 200).

de la elite urbana, como el de Leonor de Godoy, viuda del veinticuatro Pedro Muñiz de Godoy, hasta los de estratos sociales menos favorecidos²¹. El guadameci es el elemento artístico más común en las residencias cordobesas, donde se le lista en relaciones de bienes suntuarios junto a pinturas, esculturas, paños de figuras, tapices y muebles de lujo, o puede incluso ser el único objeto de lujo presente. En esto no se separa Córdoba del resto de España, ya que tampoco escasean los guadamecies en los inventarios de otras ciudades, aunque quizás fueran más abundantes aquí por el importante volumen de la producción cordobesa²².

Lamentablemente carecemos de elementos cuantitativos suficientes para establecer una comparación con otros lugares, pero el hecho de que hasta las cartas de dote cordobesas, que no suelen contener otros elementos artísticos, mencionen guadamecies, da fe de lo común de su aparición en la ciudad. Tanto es así que cuando María de Córdoba, viuda de Martín de Guzmán, deja una casa a su doncella Ana de Yllanes en su testamento de 1612, explicita que ésta ha de ir aderezada de *guadamecies* y *camas*, mostrando que tales son los ingredientes mínimos de la decoración de interiores para aquella fecha²³.

El repertorio de formas que poseen los guadamecies pintados de los inventarios y contratos conservados es amplio. Muchas de las referencias se detienen en simples *guadamecies* o *piezas de guadameci*, pero otras van más allá indicando que se trata de objetos como antepuertas y anteventanas, sobremesas, camas y cojines. Todos ellos eran susceptibles de soportar decoración pictórica, que podía ir desde las imprimaciones de color de los frecuentes *guadamecies blancos* o

colorados, hasta las historias, fundamentalmente de caza, y figuras que decoran muchas camas.

Precisamente la cama fue uno de los objetos a los que el guadameci se asoció de forma preferente. La importancia que tuvo en la decoración española del siglo XVI es sobradamente conocida; era uno de los elementos centrales en las cámaras privadas de las casas, donde, lejos de la intimidad que hoy le conferimos, se muestra como otra pieza suntuaria dispuesta para ser admirada por las visitas. Esto es fácilmente constatable en los inventarios cordobeses, donde las camas, con guadamecies, pintadas, o recubiertas de damascos y brocados, son a menudo el objeto más rico de cuantos se refieren. Un ejemplo indicativo del número de estas camas que debieron realizarse, y de los temas que aparecían en ellas, puede encontrarse en los conciertos que el guadamecilero Juan Rodríguez de Valdelomar realizó con el pintor Diego de Rojas en 1595, para que le pintase siete camas con figuras de damas y galanes, mozos y mozas y montería²⁴.

Las piezas de guadameci que mencionan los inventarios podrían ser parte de elementos funcionales como los antes citados, y también pequeños paneles destinados a ser colgados en las paredes, que normalmente recibían un diseño decorativo o incluso alguna pintura de pequeño formato²⁵. De forma extraordinaria, por su elevado coste, la decoración parietal podía extenderse hasta tapizar completamente el paramento con guadamecies pintados.

Esta tipología supone, en cierta medida, una transmisión al nuevo medio de los sistemas tradicionales de la pintura mural, que recubría las paredes de las casas de algunos miembros de la nobleza local desde, al menos, la segunda mitad del XV, cuando se realizan las pinturas murales de la residencia hoy conocida como Casa Mudéjar, basadas en zócalos que contienen figuras alegóricas entre labores de lacería morisca²⁶.

²¹ El Archivo General de Andalucía (en adelante AGA) posee microfilm de la documentación andaluza de la casa de Medinaceli. Entre estos se encuentra un buen repertorio de inventarios de bienes de los señores de Aguilar del siglo XVI. Algunos de ellos son los de don Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego, de 1485 (AGA Fondo de Medinaceli, Sección Priego, 89-29. Transcrito también por M. C. Quintanilla Raso, *Nobleza y señoríos en el Reino de Córdoba. La casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*. Córdoba, Monte de Piedad, 1979, pp. 106 y ss.), don Lorenzo Suárez de Figueroa, de 1529 (AGA Fondo de Medinaceli, Sección Priego, 90-07), doña Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego, de 1569 (AGA Fondo de Medinaceli, Sección Priego, 90-22), y don Pedro Fernández de Córdoba, marqués de Priego, de 1606 (AGA Fondo de Medinaceli, Sección Priego, 91-01). El inventario post mortem de Leonor de Godoy (1587) en AHPCO, of. 12, leg. 55, fols. 1061r a 1073r. Cualquier cata en los protocolos cordobeses proporcionará ejemplos similares.

²² Entre otros inventarios de fuera de Córdoba en los que se listan guadamecies, podemos citar el de Miguel Clemente Gurea, protonotario de Aragón, donde aparecen los guadamecies dentro de una nutrida colección artística (vid. C. Morle, "La colección de pinturas, tapices, dibujos, estampas y esculturas de Miguel Clemente Gurea, protonotario del Consejo Supremo de Aragón, y otros inventarios del siglo XVI", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1966, LXV, pp. 131-164).

²³ AHPCO, of. 30, leg. 9, s/f (13/03/1612).

²⁴ AHPCO, of. 23, leg. 101, fols. 1495 y 1496 y of. 23 leg. 102, fols. 1799v y 1770.

²⁵ Así el inventario de Alonso Ruiz de Torres, escribano público, contiene una Verónica de guadameci que había legado a su heredero. AHPCO, of. 30, leg. 9, s/f (28/05/1610).

²⁶ La atribución y datación de estas pinturas permanece aún sin resolver. En un principio, Samuel de los Santos Jener las quiso identificar con las que Pedro Romana había contratado con don Antonio de Córdoba poco antes de 1500, pero esta atribución fue completamente descartada por Chandler R. Post aduciendo que el estilo de las pinturas no cuadraba en modo alguno con el de Romana, y que éstas habían de ser unos cincuenta años anteriores al concierto mencionado por Santos Jener. Otros autores posteriores han ratificado la tesis del norteamericano. Vid.: S. de los Santos Jener, "Pinturas murales en la casa del Museo Arqueológico de Córdoba", *Archivo Español de Arte*, 1947, n.º 20, pp. 240-149; C. R. Post, *A History of Spanish Painting. Volume X The Early Renaissance in Andalusia*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950, p. 191; M. Nieto



contratadas a partir de 1557³¹. Además, mientras que la pintura sobre muro, tabla o lienzo que se hace en Córdoba en el XVI es casi exclusivamente religiosa, en los guadamecies encontramos a los pintores de la ciudad ejecutando unos temas profanos que sólo se veían allí en los tapices importados.

Ante estos datos cabe preguntarse por las razones que hicieron que la recuperación de la industria del guadameci en la Córdoba de finales del XV se llevara a cabo desde unas formas claramente italianas, y que éstas se mantuvieran a lo largo de todo el siglo sabiendo renovarse. Una posible explicación puede residir en la presencia de maestros guadamacileros genoveses en Córdoba desde principios de siglo. De la Torre Vasconi menciona a Andrés Moreno y Antonio Rodríguez de Licontra, quienes tuvieron importantes talleres en los que numerosos jóvenes aprendieron el oficio³².

No hay que dudar del importante papel que estos personajes hubieron de jugar en la transmisión de estos modelos, máxime cuando son los únicos artistas italianos que pasan por Córdoba en la primera mitad del siglo, pero tampoco creemos que pueda pensarse que esta circunstancia dependió exclusivamente de ellos. En primer lugar su número fue reducido. De la Torre Vasconi únicamente menciona estos dos entre los más de cincuenta que lista en el siglo XVI; y en segundo habría que considerar que las formas del Renacimiento estaban llegando por otros caminos al mundo de la pintura cordobesa desde finales del XV. Baste recordar la obra del Maestro de Fuente Obejuna o de Pedro Romana para constatar la utilización de unos recursos italianos que resultaban ya indispensables aunque todavía no se comprendieran completamente.

Parece lógico suponer la existencia de un intercambio continuo entre los guadamacileros y los pintores, muchos de ellos trabajando en ambos campos, que conducía al transplante de las novedades de un soporte a otro. Los grutescos y las demás formas italianas podían llegar a Córdoba a través de numerosas vías: desde estos italianos a la venta de estampas, pasando por las decoraciones de los libros que poseyera algún promotor; pero lo importante es que estos préstamos debieron extenderse con fluidez.

Por otro lado también tenemos elementos que inducen a pensar que no siempre se anduvo a la vanguardia de la adaptación de las fórmulas italianas. El hecho de que en el importante concierto del Duque de Arcos que mencionamos antes se exigiera que los grutescos se ciñeran a los modelos que éste suministrase, junto con la frecuente presencia de guadamecies traídos en los inventarios, son indicativos de cierta desconfianza hacia los modelos locales y del reconocimiento que los foráneos tenían en la ciudad.

Sin embargo, nada de ello supuso obstáculo alguno para que se produjeran las exportaciones al Vaticano que comentamos en el apartado anterior, un hecho que por sí sólo debería ser suficiente para avalar la calidad, al menos técnica, de las piezas que se fabricaron y pintaron en la Córdoba del XVI.

³¹ E. Blázquez, "Los escenarios pintados de Cesare Arbasia: paisajes idílicos y de soledades", *Boletino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo*, 1993, 109, pp. 57-64.

³² J. de la Torre Vasconi, *Guadamacileros...*, pp. 31 y ss.