

TEIXIDÓ, J. CHICHARRO, J.: *La talla, escultura en madera*. Ed. Parramón, Barcelona, 1996.
UPTON, J.: *Práctica de la talla de la madera*. Ed. Ceac. Barcelona, 1984.

LOS GREMIOS Y SU RELACIÓN CON LA ANTIGUA IMAGINERÍA POLÍCROMA SEVILLANA: CARPINTEROS Y PINTORES

Ana Marín López
Licenciada en Bellas Artes
Investigadora de la Universidad de Sevilla
anamarlop@us.es

RESUMEN

Se aborda la relación entre los distintos gremios relacionados con la ejecución de la imaginería devocional, que agrupaban a maestros de los oficios de Carpintería y Pintura en Sevilla entre los siglos XVI y XVII, poniendo en evidencia el papel e influencia que estas corporaciones pudieron tener en la formación de los artistas¹.

Palabras claves: Gremio, Formación, Carpinteros, Pintores, Imaginería Polícroma, Sevilla

ABSTRACT

This article raises the relation between different Trades related with the development of sacred sculpture or Polychromed Sculpture, which grouped masters on the Carpenters and Painters Works of XVI and XVII century in Seville, highlighting the role and the influence that these corporations may have in the training of the artists².

Keywords: Trade, Professional training, Carpenters, Painters, Polychrome Sculpture, Seville.

Precedentes de la imaginería en el foco sevillano: influencias y auge

La ciudad de Sevilla contaba durante gran parte del siglo XVI y hasta bien entrado el siglo XVIII, con una amplia y reconocida actividad artística. La continua simbiosis por movimientos de artistas procedentes de ciudades europeas o españolas (Granada, Madrid, Zaragoza, Castilla, etc.)³, favorece el enriquecimiento de los futuros maestros; se produce así un interesante intercambio de información promovido además por la salida de Sevilla de importantes artistas. Sólo hay que tomar conciencia de la importante obra catedralicia⁴ de la gran urbe sevillana, donde los más diversos artífices de los campos artísticos -canteros, albañiles, pintores, ensambladores, tallistas, doradores, etc.- entraron en comunión para completar esta fantástica obra maestra, lo cual a su vez es reflejo del importan-

te foco que supuso Sevilla, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también en lo relativo a la formación y aprendizaje.

Todas estas circunstancias fueron posibles gracias a un marco histórico, económico y social que hizo de Sevilla un suculento punto de afluencia de artistas y producción de obras: el gran auge económico del siglo XVI vino acompañado de una gran riqueza cultural. A estas circunstancias, se suma la influencia que la religión católica ejerció en estos momentos de esplendor, traduciéndose en un notable número de encargos por parte del estamento eclesiástico, ante la necesidad de educar al pueblo en el dogma católico a través de las imágenes de las Escrituras Sagradas⁵.

Por ello, la producción artística sevillana en estos momentos se centra principalmente en la temática religiosa, representando mediante pinturas y esculturas la iconografía cristiana. Así, el foco de producción que fue Sevilla, dentro del ámbito andaluz, tuvo un protagonismo esencial, tanto por los grandes y prestigiosos maestros que produjo, como por las reconocidas obras artísticas que en los templos de esta ciudad se pueden encontrar⁶.

Uno de los "vehículos" de adoctrinamiento del pueblo ha sido y es aún hoy la Imaginería, un término ambiguo en el que se aglutinan las artes del escultor, del pintor y del dorador⁷. Las acepciones que recoge el término según la Real Academia Española son las siguientes "bordado, por lo regular de seda, cuyo dibujo es de aves, flores y figuras, imitando en lo posible la pintura; arte de bordar de imaginería; talla o pintura de imágenes sagradas; conjunto de imágenes literarias usadas por un autor, escuela o época". Sin embargo, y según la misma fuente, el término *imaginer* se refiere exclusivamente al "estatuario o pintor de imágenes", lo que concuerda más específicamente con el concepto actual de imaginería, en consecuencia con la talla o pintura de escenas o personajes religiosos.

Técnicamente, la disciplina es una evolución del campo **escultórico** de la Europa románico-gótica, caracterizado por esculturas de tamaño inferior al natural realizada en piedra, marfiles, madera, etc. Ya en el siglo XVI, momento en el que empieza a arraigarse este tipo de producciones en Sevilla, las imágenes de carácter más naturalista se realizaban con pastas de cáñamo y con madera, material que será el principal protagonista de la imaginería sevillana del siglo XVII⁸.

Permaneciendo aún hoy en día, una importante actividad en los talleres, en los que se mantiene la transmisión de conocimientos de los maestros a sus discípulos, tal y como se dio en la época de los gremios.

Función y componentes de los gremios entre los siglos XVI y XVII

Los conceptos de "gremio" y "taller" guardan una estrecha relación. El gremio puede entenderse como un organismo jerarquizado donde todos los aspectos

imaginables quedan regidos por unas ordenanzas. Los antecedentes más antiguos se remontan al reinado de los Reyes Católicos, tras mandar éstos su redacción en 1527, aunque posteriormente se realizara una reedición en 1632.

Será en el siglo XVI, bajo el auge del gremio que Sevilla será un auténtico hervidero de producción artística. La construcción de la Catedral propició la creación de unas ordenanzas gremiales diferentes al resto del vasto territorio europeo; esta recopilación actualmente se conoce como "Ordenanzas de Sevilla"⁹.

A través de estos documentos se sabe que el gremio lo conformaban distintos cargos¹⁰: alcalde, diputados, veedores, maestros, oficiales y discípulos. Sus competencias dependen de cada gremio, pero se puede decir que los dos primeros se encargaban de normalizar y amparar al conjunto de los miembros, mientras que la función de los veedores consistía en examinar al oficial para abrir tienda y concederle el título de maestro.

Por otro lado, las ordenanzas gremiales regulaban la calidad de los productos, así como el acceso por exámenes de los futuros maestros, y dependiendo del gremio, se aplicaban distintas pautas y requisitos para superar dichas pruebas.

Además, aseguraban la protección de su exclusividad en la ciudad, impidiendo así la entrada de extranjeros o forasteros, así como personas no deseables de la sociedad -sobre todo los que no fueran cristianos viejos, o bien esclavos, negros, etc.-, de modo que no pudieran trabajar y crear un taller en la ciudad, lo cual es común a todas las ordenanzas gremiales de la Nueva España.

El sistema de aprendizaje del discípulo, que entraba a muy temprana edad, contaba con la ventaja del contacto directo con el maestro. La repetición de los procesos mecánicos y el prolongado tiempo de permanencia -en torno a seis años- en el propio taller permitía un profundo y concienzudo aprendizaje que aseguraba la producción de obras de calidad, y en cierta medida, adquirir el estilo del maestro. La entrada al taller se hacía por pacto entre maestro y tutores del niño, y tanto el maestro como el discípulo debían obedecer una serie de normas o reglas, sobre todo en lo relacionado con aspectos de lealtad al maestro y de manutención del discípulo¹¹, además de garantías de enseñanza-aprendizaje.

Los oficiales eran figuras prácticamente diplomáticas, pudiendo intervenir en la elección de representantes gremiales, así como realizar tareas de tipo mecánico, pesadas, o de segunda, que el maestro no quisiera o, por carga de trabajo, no pudiera acometer¹².

La Imaginería: entre la Escultura y la Pintura. Gremios de Carpinteros y Pintores

La unión de los gremios de carpinteros y pintores se debe al hecho de que la

producción de imágenes sagradas, en el caso de la escultura, se compone de estas dos artes. El imaginero es aquel que realiza pinturas o esculturas de personajes sagrados, y va a ser en la época gremial cuando se diferencie al *imaginero-escultor* del *pintor-imaginero*. Esto va a provocar que la ejecución del soporte escultórico resida en manos del Gremio de los Carpinteros, mientras que la policromía y encarnación de dichas piezas escultóricas queden supeditadas al Gremio de los Pintores, incluyendo además el dorado del soporte escultórico y la realización de pinturas sobre lienzo o tabla; sin embargo, existen casos en los que es el propio escultor o imaginero quien se dedique a policromar su obra escultórica, al haber sido examinado de ambos oficios¹³. Estos oficios son, por lo tanto, totalmente independientes, tal y como queda recogido en las Ordenanzas del Gremio de los Pintores¹⁴.

1- El Gremio de los Carpinteros: origen del quehacer de la madera en la imaginaria.

En un primer estadio, el Gremio de los Carpinteros aglutinaba distintas labores en torno a la madera:

- los *carpinteros de lo blanco*, que se encargaban de hacer trabajos en madera de diferente dificultad, como techumbres, artesonados, hasta simples puertas o mesas;
- los *carpinteros de lo pietro*, que se encargaban básicamente de medios de transporte, especialmente carromatos, y elementos arquitectónicos como vigas, además de otros trabajos de obra basta;
- los *violeros*, que se dedicaban a fabricación de instrumentos musicales de cuerda;
- y por último los *entalladores* eran los que realizaban la talla de los retablos, sillerías de coro y demás objetos de tipo puramente artístico¹⁵.

Son estos últimos los que aprendieron y se dedicaron a la producción de la imaginaria, separándose incluso del Gremio de los Carpinteros y formando uno independiente a finales del siglo XVI (1588) para entalladores y escultores, reconociéndose con ello el carácter artístico de sus producciones al diferenciarse del trabajo puramente manual del resto de carpinteros.

Además, en las Ordenanzas Gremiales propias de estos dos oficios independientes, se especifican cuáles eran las pruebas a superar para poseer el título de maestría: los entalladores, que se dedicaban principalmente a obras arquitectónicas, debían saber dibujar, realizar un capitel corintio y una columna tallada y revestida de follaje, además de un serafín y un pájaro; los escultores, por otro lado, debían saber dibujar una figura desnuda y otra vestida, además de realizarla en bulto.

La madera como soporte artístico: controles de calidad

Si bien en las Ordenanzas Gremiales se especifican claramente cuáles eran las

competencias de maestros, oficiales y discípulos, así como los medios de acceso para nuevos ingresantes y aprobación del grado de maestría mediante exámenes, son pocos los datos que se recogen sobre el control de las condiciones que había de cumplir el material base con el que estos artistas trabajan, la madera.

La madera es el soporte escultórico por excelencia. Es el material con el que estos artistas trabajaban y realizaban las piezas, escogido por causas de tipo práctico, como su facilidad de obtención, el fácil trabajo, la resistencia que posee y la posibilidad que ofrece para, mediante la unión de distintas piezas, obtener bloques iniciales del tamaño deseado¹⁶, etc.

Cierto es que en las Ordenanzas del Gremio de Carpinteros publicadas en 1526 se recogen aspectos como la prohibición de la compra de maderas en Sanlúcar de Barrameda, así como en el propio puerto de Sevilla, pues se presupone que eran maderas que habían llegado flotando por el mar. También se dice que las maderas adquiridas no podían privatizarse o venderse sin el consentimiento del alcalde o veedor del gremio, los cuales se encargaban además de sellar los maderos al hilo que llegaban a tierra y de asignarle la medida para los diferentes trabajos en madera. No se especifica claramente cuáles eran las cualidades técnicas, físicas y mecánicas que había de cumplir la madera para poder ser utilizada en la talla.

No obstante, se conocen actualmente importantes documentos que permiten hacerse una idea de cuánto debían tenerse en cuenta las características físicas de la madera y su comportamiento, pues en los conciertos y contratos -bien por subasta pública, concurso de trazas y/o designación directa¹⁷- que adquiría y redactaba el artifice con el promotor, mediante presencia del fiador, se especificaban el tipo, condiciones, medidas, y calidad de la madera, exigiéndose entre otras cosas la ausencia de nudos, resina, el tipo de corte en la época correcta e incluso que la veta no estuviera torcida, condiciones que a la larga influyen en el comportamiento futuro de la obra.

Tales manifestaciones de calidad se desprenden de dos ejemplos de concierto de obra realizados por Martínez Montañés y Juan de Uceda, y por Francisco de Ocampo, ejecutando los dos primeros el Retablo de San Juan Bautista para el Convento del Socorro de Sevilla (1610), y para la efigie sagrada del Santísimo Cristo del Calvario (1611), trascritos a continuación:

“juan martinez montañes escultor e yo juan de uzeda pintor de ymagineria somos cobenidos con bos francisco despinosa mayordomo del monasterio de nuesrs señora santan maria del socorro de monjas bpatistas desta ciudad...nos obligamos de os hazer e dar fecho e acabado en toda perfección un retablo del glorioso san juan bautista y su historia de escultura talla sanblaje dorado estofado pintura y encarnado mate...

...a de ser de madera de borne muy bien fecho...

...todo lo que fuere arquitectura y talla a de ser de oro limpio fino y bien resanado como si no ubiese de lleuar color ninguna encima...

las historias de escultura an de se todas las ropas estofadas de sus colores finas y en ellas algunos brocados telas y otras labores que enriquescan figuras y descubran el oro...

todos los tableros que bienen fuera del arco que adornan el retablo an de ser de pintura de mano del dicho juan de uceda y tambien las encarnaciones de las historias...nos obligamos de darlo acabado para san juan baptista de 1611 en precio de 1,775 ducados¹⁸.

El borne nombra tradicionalmente al pino procedente de las zonas nórdicas de Europa, de los bosques de los Países Bajos (Flandes), y que científicamente se conoce como *Pinus sylvestris*, cuya facilidad de trabajo fue una de las virtudes que permitieron el comercio de este tipo de especies para el trabajo de la talla. Sin embargo, existen opiniones diferentes según el autor, pues actualmente existen teorías que explican que no se trata de esta especie, y que por consiguiente, conlleva a una confusión de términos¹⁹.

Por otro lado, la correcta ejecución técnica queda también reflejada en este contrato, nombrando al oro ducal o verdadero como oro limpio o fino, material caro y de difícil manejo.

"Sepan quantos esta carta bieren como yo francisco de Ocampo escultor vecino desta ciudad de Sevilla en la collacion de la madalena soy conbenido y consertado con vos Gaspar perez torquemada vecino de ssevilla en tal manera que me obligo de hacer una hechura de un cristo a el natural de dos baras de largo enclabado de madera de sedro y la cruz de ciprés de quatro baras con sus clabos de fierro pabonado bien fecho y acabado como el cristo que tiene el arcediano don mateo basquez el qual me obligo de dar fecho y acabado a buestro contento y satisfacion y a bista y parecer de maestros que lo entiendan y tal y tan bueno como el del dicho don mateo basquez encarnado de esmalte yl a cruz tosca pintada de neggo con sus troncos como la cruz del dicho don mateo basquez lo qual me obligo de dar fecho y acabado dentro de cinco meses primeros siguientes dandome y pagandome de hechura de mil e seyscientos reales de plata que me abeis de pagar en esta manera quinientos reales que luego resibo de presente en moneda de bellon de que me doy por contento y pagado a mi voluntad y el resto se me a de pagar acabada que sea la dicha obra y si no pagarais el dicho resto que os pueda ejecutar por ello y si yo no le diere y acabare tal

y tan bueno como dicho es y dentro del dicho plazo que bos os podais concertar con otra persona que haga y cumpla lo susodicho y por lo que mas os costare y por lo que a mi me days me podays ejecutar con solo vuestro juramento el qual dicho a de yr encarnado de esmalte de uno de los mexicanos maestros de sebilla e yo Gaspar perez torquemada aseto lo susodicho y me obligo de tener y cumplir lo que por esta escritura es a mi cargo fecha la carta en sebilla a cinco dias del mes de nobiembre de mil seiscientos e once años²⁰.

Otra de las maderas ampliamente empleadas en Sevilla es la del cedro (*Cedrus* spp.); no obstante, estudios recientes están aclarando que es la madera de cedrela (*Cedrela* spp.) la que se empleó profusamente en el campo de escultura religiosa. Esta madera llegó a España gracias al comercio con las Indias, pues es originaria de allí. Además, en este contrato queda reflejado el conocimiento de las técnicas de pintura y policromía de las efigies sagradas, que además, como se ha comentado no solían ser realizadas por los escultores, y de las que se encargaban los pintores.

Esto se corrobora claramente a través de diferentes estudios o tratados de intelectuales de la época, de los que pueden extraerse recetas y procesos técnicos que se realizaran en los talleres gremiales. Tal es el caso de Pacheco, quien, aunque claro defensor de la primacía de la pintura, por encima de la escultura, al referirse a los soportes especifica qué madera debía usarse para realizar pinturas, así como los métodos para tratar los nudos y evitar con ello el que exudara resina, por ejemplo. Esto puede trasladarse perfectamente a la madera como soporte escultórico, pues el comportamiento o envejecimiento de este material va a ser el mismo -desde el punto de vista de la estructura en relación a sus cualidades intrínsecas y naturales- independientemente del uso artístico que se le haya dado²¹.

Los entalladores²² se encargaban de preparar las estructuras y uniones entre los costeros de madera, tras un proceso de selección de las mismas. Este proceso de preparación depende íntimamente de la calidad de la madera así como la elección de la misma -buscando siempre la calidad en relación al secado, almacenamiento, aserrado-, para acabar preparando y montando las maderas mediante encolado y refuerzo de sus uniones mediante telas de lino o cáñamo -lenceado-, elementos metálicos o espiga de madera, con miras a evitar movimientos de la estructura. Además, al prepararse la oficialía en este tipo de trabajos, evitaban al maestro las tareas más pesadas y manuales, conociendo además los métodos de saca de puntos²³.

Los propios defectos, que por naturaleza presenta la madera, eran tenidos en cuenta, tales como los nudos, fendas y torcimientos de las vetas. Especialmente

cuidados eran los nudos, por su repercusión sobre las imprimaciones y policromías. Por ello, fueron tratados de diferente manera, y casi siempre eran los pintores, durante la fase del aparejo o revisión de la talla, los que trataban este problema²⁴.

Una vez que las irregularidades del soporte leñoso eran observadas y tratadas, los escultores pasaban a reparar estas faltas. Sin embargo, Pacheco advierte que las juntas de las maderas acaban por abrir, y hay quienes prefieren acuñar con maderas encoladas las juntas y aberturas para aparejarlas posteriormente²⁵.

Entre los documentos que se estudian en relación a la materialidad de la obra, y de interés para este estudio, es de obligada cita el "documento de autoría", que se introducía por alguna abertura de la imagen aprovechando el hueco de la misma -especialmente, en el caso de las imágenes cristíferas-, y que puede entenderse como una firma. Este documento, que ha servido en muchas ocasiones para corroborar o cambiar las hipótesis sobre la autoría de la imagen, apoya además teorías en torno a la historia material y de ubicación original de la obra.

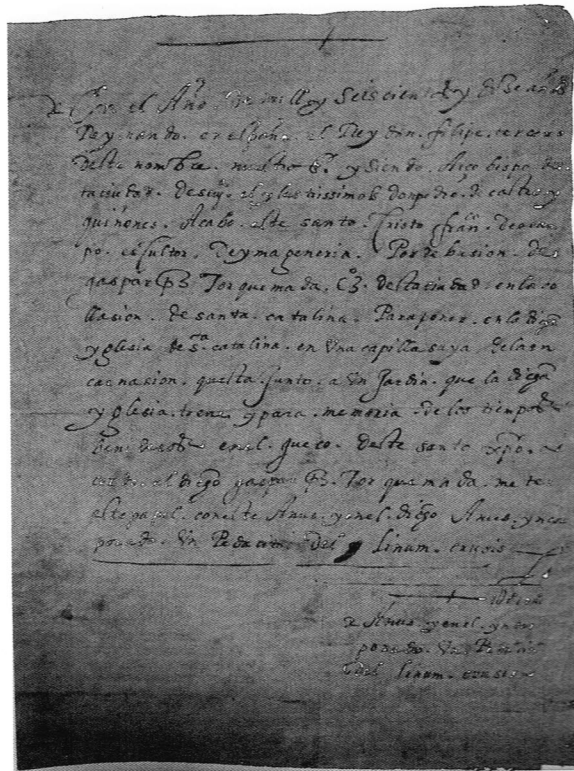


Imagen fotográfica de la redacción de autoría de Francisco de Ocampo, fechado en 1612.

2- El Gremio de los Pintores: la pintura, el dorado, estofado y encarnaciones de las imágenes sagradas.

El Gremio de los Pintores, al igual que ocurriera con el de los Carpinteros, acuñaba diferentes oficios. Lo interesante del gremio para este estudio es la relación de los Imagineros con los Doradores, siendo estos últimos los que gozaban de más baja categoría, mientras que el imaginero agrupaba todos los frentes de formación para poder pintar sobre soporte plano o de bulto²⁷.

El exponente que más claramente explica esa diferencia es el tipo de examen al que debieron enfrentarse; en el caso de los imagineros, era necesario saber dibujar y pintar figuras desnudas y vestidas, donde se apreciaba la correcta construcción de los ropajes; hacer colores; y saber pintar fondos y paisajes tanto en cuadros como en retablos, lo que les permitía dedicarse a la policromía de las imágenes. Mientras, al dorador se le examinaba de tareas puramente mecánicas y de receta: desde engrudos y estucos a temple y bol; y, sobre todo, a dorar, tareas detalladas en las Ordenanzas.

Así, los doradores no podían pintar, y tampoco eran instruidos en el arte del dibujo. Para optar a esta disciplina, debían examinarse del oficio de imaginero, y mostrar así capacidad para realizar operaciones propias de este oficio. Se produjo una confusión entre ambas profesiones, ya que en un primer momento el dorador encarnaba y estofaba las tallas; llegó a establecerse que el dorador sólo podía trabajar sobre piezas de corte arquitectónico²⁸, y se le dio así prioridad incluso para las tareas del dorado, estofado y encarnado en piezas de bulto a los pintores imagineros.

A modo de resumen, se adjunta a continuación (página siguiente) una tabla donde se especifican los oficios y las tareas que realizaban, tras la formación del gremio propio de entalladores y escultores, y la prioridad de trabajo de imagineros sobre doradores.

El declive de los gremios en la era moderna

Los gremios constituyeron prácticamente los centros de aprendizaje y producción de las obras artísticas hasta el siglo XVIII, cuando por Real Decreto de Carlos III, fechado en 1783, desaparecen los gremios. Las nobles artes del Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado quedan libres de sujeción gremial; la educación artística, por otro lado, se empieza a normalizar en las Academias, y todo ello se debe al ambiente de intelectualidad de la Ilustración. El dominio de la razón sobre los sentimientos religiosos hace que la producción escultórica se centra en el puro ornato y decoración. El factor estilístico y cultural también juega un papel fundamental: la salida del estilo barroco y la entrada en un gusto rococó traído desde Francia y la pérdida de poder de la Iglesia, fomenta la caída de las artes ligadas a lo religioso²⁹.

ESTRATOS DE TRABAJO	OFICIOS
<u>Soporte (madera)</u>	<u>Entalladores:</u> estructura de retablos y obras de tipo arquitectónico.
	<u>Escultores:</u> talla de esculturas: relieves y efigies de bulto redondo.
	<u>Pintores:</u> retoques o reparaciones de los defectos naturales de la madera
<u>Policromía</u>	<u>Imagineros:</u> dorado, estofado previa aplicación de templeas y encarnaduras de las tallas en bulto redondo y relieves.
	<u>Doradores:</u> diversas operaciones de aparejo, dorado y templeas de piezas arquitectónicas, sin presencia de figuras de bulto.

Oficios y tareas que realizaban, tras la formación del gremio propio de entalladores y escultores, y la prioridad de trabajo de imagineros sobre doradores.

Estas circunstancias conformarían el inicio del siglo XIX, cuando por imposición de los nuevos gustos artísticos domina el estilo neoclásico. En lo procesual y técnico, se pierde casi por completo la tradición de las antiguas artes en la imaginería policroma, excluyéndose la escultura en piedra³⁰.

Sin embargo, destacan unos pocos imagineros en la ciudad de Sevilla durante este siglo, como es Juan de Astorga, aunque será ya en el siglo XX cuando artistas de la talla de Lastrucci contribuyen al renacer de la imaginería policroma, influidos por la importancia espiritual y cultural de la Semana Santa de Sevilla, sobre todo de tipo procesional, ante la necesidad de recuperación de obras tras los desastres producidos durante la República trajo y la Guerra Civil³¹. Fue entonces cuando el trabajo del imaginero empezó en realidad a revalorizarse, aunque presumiblemente, y tras la ruptura temporal que supuso el siglo XIX con sus gustos clásicos, los conocimientos necesarios para la realización de buenas obras se perdieran³².

Actualmente, la formación de los imagineros está totalmente ligada a la tradición impuesta por el ámbito de los talleres de carpintería e imaginería, donde se mantiene el sistema de trato directo con el maestro, mientras que en las facultades derivadas de las antiguas escuelas superiores de Bellas Artes, la institucionalización del aprendizaje ha mermado el interés por esta disciplina, llegando en el caso de Sevilla a perderse prácticamente la enseñanza de la talla en madera.

NOTAS

1. Este artículo recoge parte de la investigación realizada con el apoyo de una Beca de Colaboración otorgada por el Ministerio de Educación, en la Universidad de Sevilla y desde el Departamento de Pintura en la Facultad de Bellas Artes (curso 2009-2010). Agradecimientos a Dña. María Arjonilla Álvarez por la dirección del trabajo, con cuyo respaldo y tutoría he iniciado mi línea de investigación.
2. Agradecimientos a D. Álvaro Peinado Ruiz por su ayuda con la traducción de los textos.
3. Tras la conquista de Sevilla en 1248 por Fernando III, las ciudades se ocupan por personas de diferentes clases sociales y profesiones, entre ellas las dedicadas a las artes aplicadas y oficios, llegando principalmente de Castilla. GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas y evolución de la Imaginería Policroma en Sevilla*. Sevilla, Ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001, pág. 29.
4. La afluencia de artistas flamencos e italianos garantizó la fusión de los estilos gótico, renacentista y mudéjar, principalmente en el conjunto arquitectónico que supuso la obra de la Catedral de Sevilla en 1388; sin embargo, en el campo de la Escultura y Pintura, será el estilo y técnicas castellanas las que más peso tendrán en la ciudad, comparándose así con otros lugares de España. *Ídem*, págs. 30-33; CRUZ ISIDORO, F. "Sobre los gremios de Albañilería y Carpintería en la Sevilla del XVII" En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 67 (2001), pág. 230.
5. CAMACHO IGLESIAS, I. *La Hermandad de los Mulatos de Sevilla: antecedentes históricos de la Hermandad del Clavario*. Sevilla, Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1998, págs. 29-38; BRUQUETAS GALÁN, R. "Los Gremios, las Ordenanzas, los Obradores" en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia (noviembre 2004), pág. 1; CRUZ ISIDORO, F. *Ob. Cit.*, pág. 230.
6. Gañán Medina afirma que "dentro de la escuela andaluza las dos ciudades Granada y Sevilla son células autónomas con "gusto propio" que se influenciarán constantemente mediante el flujo y reflujo de artistas que viajan de una a otra". GAÑÁN MEDINA, *Ob. Cit.*, pág. 38.
7. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, Ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1971, pág. 27; ORDENANZAS DE SEVILLA. Ed. e introd. De Víctor Pérez Escolano y Fernando Villanueva Sandino. Sevilla, Ed. OTAISA, 1975, fols. 148-149, 162-164; BRUQUETAS GALÁN, R. *Ob. Cit.*, pág. 1.
8. RODA PEÑA, J. *El Nazareno en la escultura barroca sevillana*. Sevilla. Ed. Fundación Cruzcampo, 2008, pág. 18.
9. CRUZ ISIDORO, F. *Ob. Cit.*, pág. 223
10. ORDENANZAS DE SEVILLA, *Ob. Cit.*, fols. 148-149; GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, pág. 34; PALOMERO PÁRAMO, J.M. *El Retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 56.

11. Estos contratos establecidos entre discípulo y maestro llegaban a obligar al primero a realizar tareas domésticas, prácticamente serviles. BRUQUETAS GALÁN, R. *Ob. Cit.*, pág. 2; GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, págs. 36-37, 40-41.
12. Los oficiales, en muchas ocasiones, realizaron programas escultóricos-pictóricos dentro de un gran proyecto, tales como los retablos. GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, pág. 42; PALOMERO PÁRAMO, J.M. *Ob. Cit.*, pág. 45.
13. Estos conceptos quedaban recogidos en las propias ordenanzas de ambos gremios, penando la intrusión de uno sobre otro oficio. En cuanto a maestros imagineros en ambas vertientes, se conocen, por ejemplo, a Juan Martínez Montañés, que no por ello dejó de trabajar con pintores como Francisco Pacheco o Juan de Uceda, o Alonso Cano.; Sánchez-Mesa realiza una brillante introducción sobre lo escultórico y lo pictórico y su fusión en la imaginería en su libro ya citado *Técnicas de la escultura policromada granadina*, en el que asegura que el uso de la pintura en las imágenes y retablos escultóricos terminan de dar la nota naturalista necesaria para este tipo de objetos artísticos. SÁNCHEZ-MESA, D. *Ob. Cit.*, págs. 9-14.
14. "Otrofi, que ningún maestro entallador, ni carpintero, ni de otra calidad, no pueda tomar ninguna obra de pintura, falvo los mefmos maeftros examinados del oficio...". ORDENANZAS DE SEVILLA, *Ob. Cit.*, pág. 163 vuelto.
15. ORDENANZAS DE SEVILLA, *Ob. Cit.*, pág. 147 (vuelto); GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, pág. 45; BENDALA GALÁN, M. *Manual de Arte Español*. Madrid, Ed. Sílex, 2003, pág. 686.
16. PALOMERO PÁRAMO, J.M. *Imaginería procesional sevillana: misterios, Nazarenos y Cristos*. Sevilla, Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 67; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J. "Imaginería" en *Artes y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Ed. El Correo de Andalucía, 2000, Vol. I, pág. 53.
17. PALOMERO PÁRAMO, J.M. *El Retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 16.
18. *Ibidem*, pág. 419.
19. GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, pág. 116; en un artículo publicado vía on-line sobre la restauración de la Imagen del Cristo de la Misericordia, donde el autor del mismo expone que, tras los estudios realizados por el restaurador, "el tipo determinado ha sido el pino de Flandes, conocida con el nombre de madera de borne en los siglos XVI y XVII y muy usada en aquellos tiempos." <http://www.lahornacina.com/dossierpalacios1.htm>
- Sin embargo, María Pía Timón Tiemblo define el "Borne de Flandes" como madera de roble centroeuropeo, y que llegó a denominarse de Flandes por su paso por dicha zona. TIMÓN TIEMBLO, M.P. "El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles" en *El Marco en España: historia, conservación y restauración*, Madrid, Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de España, 2009, pág. 12.
- Rocío Bruquetas también apoya la teoría de que el borne de Flandes es el roble procedente de Centroeuropa, mientras que el pino de Flandes es original de la zona escandinava, las cuales llegaban a través del Báltico a todo el territorio europeo. BRUQUETAS GALÁN, R. "Los tableros de pincel. Técnicas y materiales" en *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia (noviembre 2004), pág. 7.
20. CAMACHO MARTÍNEZ, I. *Ob. Cit.*, pág. 313.
21. Según diversa casuística estudiada sobre pintura sobre tabla, esculturas y retablos. VIGNOTE PEÑA, S. *Tecnología de la madera*. 3ª Edición. Madrid, Ed. Mundi-Prensa, 2006, págs. 91-92; VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid, Ed. Tecnos, 2007, págs. 153-154.
22. Los trabajos de los entalladores vienen a ser los que hoy en día practican los carpinteros. Testimonio del escultor-restaurador José Lucena Gómez.
23. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. *Ob. Cit.*, págs. 29-31.
24. A veces, los extraían por completo o bien los picaban o los quemaban, aunque en aquellos casos en los que los nudos fueran difíciles de extraer, se les frotaba ajo (Pacheco, no obstante, aconseja aplicar a la madera de pino *lienzos con engrudo muy fuerte, después de aplicar la giscola y aparejar encima, pues no basta haberlos primero picado, quemado y dado con ajos*). La giscola era cola animal, obtenida por cocción de diferentes partes de animales-huesos, pieles, etc.- y por cabeza de ajos sin piel. PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Madrid, Ed. Cátedra, 2001, págs. 505-507.
25. Este tipo de tratamientos preventivos no son recogidos en ningún apartado de las Ordenanzas Gremiales de los Pintores, por lo que es muy probable que, mediante continua observación y experimentación, acabaran por conseguir este tipo de recetas.
26. Documento original depositado en los archivos de la Casa-Hermandad del Calvario. Pergamino encontrado durante la restauración de 1941, realizada por D. Agustín Sánchez Cid. Archivo inédito. Este documento fotográfico es la prueba de la paternidad artística del Cristo del Calvario, en el que se puede leer lo siguiente: "En el año de mil y seiscientos y doze años Reynando en España el Rey don Felipe tercero deste nombre nuestro Sr. Y siendo Arzobispo desta ciudad de sevilla el yustrissimo Sr. Don Pedro de Castro y quiñones Acabado este santo Cristo francisco de Ocampo escultor de ymagineria por debusion de Gaspar perez torquemada bezino desta ciudad en la collasion de santa catalina para poner en la dicha iglesia de sta. Catalina en una capilla suya de la encarnación questa junto a un jardín que la dicha iglesia tiene y para memoria de los tiempos benideros en el gueco deste santo xpo a cordo el dicho Gaspar perez torquemada meter este papel con este Anus y en el dicho Anus yncorporado un pedacito de linum crucis.". *Ibidem*, pág. 314.
- Agradecimientos al Hermano Mayor de la Hermandad del Calvario de Sevilla, sin cuya aprobación no hubiera sido posible mostrar la imagen del contrato de obra para la ejecución de la Sagrada Imagen del Santísimo Cristo del Calvario.
27. Según las Ordenanzas Gremiales de Sevilla fechadas en 1527, el Gremio de Pintores se formaba por los Imagineros, los Doradores, los Pintores del Fresco y los Sargueros; Francisco Pacheco fue uno de estos artistas, capaces de pintar, dorar, estofar y encarnar esculturas al haberse examinado del oficio de dorador e imaginero, posibilidad recogida en las Ordenanzas del Gremio de Pintores en el vuelto del folio 163.
28. Manuel Ruiz Ortega deja constancia en su libro *La escuela gratuita de diseño de Barcelona: 1774-1808* de lo que las Ordenanzas de Sevilla recogen sobre esta problemática: "(...) Ni tomen ninguna obra de dorado, do ouviere cofas de pintura de imágenes, y afsi de pincel como de bulto, porque las femejantes obras convienen que se intervengan fino los mas fabios y mas artizados (...)" RUIZ ORTEGA, M. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona: 1774-1808*, Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 2000.
29. GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, págs. 53-54.
30. BRUQUETAS GALÁN, R. "Los Retablos. Conocer y conservar". En *Revista del IPHE*, nº 2, 2003, pág. 17.
31. AA.VV. *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pág. 231; GAÑÁN MEDINA, C. *Ob. Cit.*, págs. 62-64.
32. BRUQUETAS GALÁN, R. *Ob. Cit.*, pág. 16.