

## ESTUDIO DE LOS CONTRATOS DE OBRA ARTISTICA DE LA CATEDRAL DE TOLE- DO EN EL SIGLO XVI

---

Desde 1914, el Centro de Estudios Históricos, y más tarde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), han venido publicando unos "Datos documentales para la Historia del Arte Español". La finalidad de esta publicación era la "información documental para la Historia del Arte Español", intentando arrastrar a este fin las investigaciones de los principales archivos de España sobre los artistas de las respectivas regiones. Los tres primeros volúmenes, aparecidos en 1914 y 1916, contienen documentos de la Catedral de Toledo, a saber: unos "apuntamientos y apuntaciones" redactados en el siglo XVIII por el canónigo obrero Francisco Pérez Sedano, a la vista de las escrituras de contratos y de las notas del libro de gastos de la obra y fábrica, dando una exposición, a la vez sistemática y cronológica, de las obras hechas en la santa iglesia desde el siglo XV (con lo cual se compuso el tomo I), y una colección de documentos propiamente dichos del Archivo catedralicio, recogidos por Zarco del Valle y publicados por Sánchez Cantón, que en gran parte comprenden aquellos mismos legajos de escrituras y libros de gastos sobre que se apoyó el trabajo del ilustre canónigo, permitiendo no ya una revisión de lo que en éste pudiera resultar dudoso o inexacto, sino una investigación directa, de nuevo y con la amplitud de objetivos que las preferencias del investigador quisieran dar

a su trabajo. Estos documentos forman los dos volúmenes del tomo II<sup>1</sup>.

Siendo la finalidad de la edición la dicha, una contribución a los estudios de historia del Arte, más aún, una aportación al "Corpus general de adiciones al Diccionario de Artistas Españoles", quizá no pensarán los que la llevaron a cabo que pudiera servir de base a un estudio jurídico. Y de entre las muchas utilidades que ha de rendir esta obra a la investigación española, no es ésta, ni mucho menos, la menor. Toda publicación de documentos redactados por las exigencias de la vida jurídica (y la realización de las obras de arte tiene un aspecto jurídico que iremos viendo en las páginas que siguen) ha de tener para el historiador del Derecho un interés primordial. Los documentos de la Catedral de Toledo se refieren casi en su totalidad a los contratos de obra artística con que la santa iglesia de Toledo enriqueció, por manos de los más excelsos artífices, la grandeza de su templo metropolitano para la mayor dignidad y esplendor del culto divino y la admiración duradera del gusto artístico de los hombres. He aquí que se nos brinda la ocasión de estudiar cómo provee el Derecho al régimen de relaciones tan puras y espirituales como las del arte; pues quiere el destino humano que artistas eximios, como el Greco, hayan de hacer de su inspiración trabajo con que ganar su pan, y que las creaciones más geniales del espíritu hayan de entrar como elemento de un contrato, fundamentando el derecho a una contraprestación. Por otra parte, ahora hablaremos del interés de este estudio, desde un punto de vista estrictamente jurídico.

Es tanto, que en realidad el primer móvil que nos llevó a poner

---

1. *Datos documentales para la Historia del Arte Español*: t. I "Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano", Madrid, 1914; t. II, "Documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por don Manuel R. Zarco del Valle", dos vols., Madrid, 1916; t. III, "Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)", Madrid, 1943. Más documentos del propio Archivo toledano se encuentran reunidos y publicados por el mismo Zarco del Valle en el tomo LV de la *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*; hay tirada aparte de las págs. 201-68, con el título "Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España", Madrid, 1870.

la atención en él fué la necesidad de responder a un tema propuesto que versaba sobre el contrato de obra en la Edad Moderna; dado el estado de nuestra literatura jurídica sobre el particular, los documentos del Sr. Sánchez Cantón son primera materia indispensable. Pero aún tiene otro alcance la preferencia que damos a estos documentos para un estudio de Historia del Derecho, e incluso para un estudio de carácter dogmático de Derecho privado.

En efecto, varia es la utilidad de los documentos de aplicación del derecho en la investigación histórico-jurídica. Ellos son casi la única fuente con que contamos en determinadas épocas de nuestra historia; ellos completan y a veces rectifican el cuadro que, en otras, nos trazan los ordenamientos legales y los escritos de los juristas; ellos nos dicen si el derecho oficial era efectivamente aplicado, o si, por el contrario, había un "uso" que suplía su insuficiencia, remediaba sus yerros o contravenía abiertamente sus preceptos, y se utilizan en estos casos para extraer de ellos lo que aportan a una construcción general. Siempre fué precaria la regulación legal del arrendamiento de obra, y ello hace que, aún hoy día, tengan los autores (civilistas) que trabajar sobre los usos comúnmente observados y sobre los datos recogidos en los documentos de aplicación más usuales<sup>2</sup>. Pero es mayor todavía la significación de esos datos documentales en nuestro estudio.

Nosotros no vamos a trazar un cuadro general del contrato de arrendamiento de obra ("loguero" en el lenguaje de las Partidas) en el Derecho español de la Edad Moderna. Y es que ciertas instituciones, poco definidas, requieren más bien estudios concretos dedicados a ciertas de sus manifestaciones, determinadas o por el objeto del contrato, o por la época, o por la localidad, o por el sistema jurídico que las regula cuando puede haber concurrencia de varios. Pues si los rasgos de una institución son poco precisos (y

---

2. Sólo a manera de ejemplo citamos a Caravantes en el *Febrero o Librería de jueces, abogados y escribanos*, reformado por Florencio García Goyena; Joaquín Aguirre y Juan Manuel Montalbán, 4.<sup>a</sup> edición por D. José de Vicente y Caravantes, Madrid, 1852; t. II, p. 329-30, por lo que se refiere a nuestro Derecho anterior al Código civil, y a Abello, "Della locazione", t. III, 1913 (en "Il Diritto civile italiano", de Fiore), como tratado más completo de la institución.

en el contrato de obra lo son hasta para la dogmática actual), vanos serán nuestros esfuerzos por dar una visión de conjunto que, por otra parte, no tendría ninguna utilidad mientras no se apoye en las diversidades prácticas de tan singular contrato. Si los usos son fuente principalísima de su configuración, y los usos no son uniformes, conviene que los sorprendamos sencillamente en los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo y que estudiemos precisamente estos contratos. Pues tienen de particular que nacen y se desarrollan muchas veces al margen del Derecho territorial de Castilla para someterse, por voluntad de las partes, contractualmente manifestada, a las normas del Derecho canónico; para ser interpretados y ejecutados conforme a sus cláusulas (a veces prohibidas por la Ley), a la equidad y a los usos de la santa iglesia en esta materia; para caer dentro de la jurisdicción de las justicias eclesiásticas; para mostrarnos, en definitiva, una de tantas manifestaciones vivas y riquísimas de nuestro Derecho que no se encuentran en los textos oficiales y que han de interesar por igual a civilistas y canonistas que quieran tener una más profunda y cierta visión de sus respectivas disciplinas.

Con este criterio hemos emprendido nuestro trabajo, tomando como fuente los documentos de la publicación citada. Creemos haber obtenido de ellos, para ofrecerlo al lector, el cuadro de la vida y elementos del contrato, el estudio jurídico de la naturaleza de éste y aquéllos en función recíproca, la lucha de los principios opuestos de equidad e interés, con su armónica conjugación unas veces y su ruptura sin remedio otras. En una palabra, lo que ha de interesar al jurista (y no sólo al historiador del Derecho) que busque en las manifestaciones pasadas y presentes de la existencia de un contrato los elementos que han contribuido a darle su actual fisonomía.

Justificado queda, con todo lo anterior, el plan que vamos a seguir en la exposición. Más que nunca sería absurdo ceñirnos a una sistemática rigurosa tomada del Derecho civil para agotar dentro de su casillero todo el contenido que nos brindan los documentos. Esto puede hacerse en un estudio dogmático de una institución en general, pero no en un estudio histórico de un aspecto de la misma. Nosotros no vamos a definir, sino a exponer, y trataremos

de hacerlo con soltura y con orden, de manera que alrededor de unos cuantos puntos más salientes vayan agrupándose los elementos del contrato conforme a su mayor o menor afinidad, y de la manera que menos desfigure la vida de la relación jurídica. Y vamos a disponer el trabajo en dos partes desiguales. En la primera pondremos dos ejemplos característicos de los contratos que hemos estudiado. Veremos el nacimiento, la marcha y vicisitudes, ejecución y extinción de cada uno, para que el lector tenga una visión de la dinámica del contrato antes de entrar en el estudio frío de su naturaleza y elementos. En la segunda serán éstos y aquélla el objeto de la exposición, siguiendo el orden siguiente: ante todo, los caracteres generales del contrato y su régimen jurídico; después, la formación del contrato (tratos preliminares, perfección, forma, garantías); elementos personales que intervienen; prestación del artista; el precio y su pago (y todos estos puntos nos irán dando ocasión de exponer los derechos y deberes de las partes); el incumplimiento, y la hipótesis de la muerte del artista, que no supone siempre la extinción de la relación jurídica, no obstante el carácter personalísimo que parece había de tener tratándose de obras de arte.

Dejaremos hablar con frecuencia a los documentos cuando ellos digan mejor con su lenguaje pintoresco y castizo los motivos psicológicos, o las regulaciones precisas y técnicas, para que se refresquen nuestra mente y nuestro oído con un castellano apto para el Derecho, capaz de crear y de mantener una técnica jurídica propia.

Y si con todo ello, nuestro trabajo no ha pasado de ser cosa provisional y superable, tampoco habrá llegado a la categoría de lo definitivamente inútil, y, al contrario, nos servirá de acicate para proseguir el estudio del contrato de obra en nuestro Derecho intermedio, buscando especialmente la relación con la doctrina canonista y sus principios fundamentales en materia de contratación.

## DOS EJEMPLOS DE CONTRATO DE OBRA ARTÍSTICA

### 1. *Rejas del Coro mayor y del Coro de sillas*<sup>3</sup>.

Llamábase Coro mayor a la capilla del altar mayor de la Catedral, y el verdadero Coro, el de los canónigos, se llamaba, para distinguirse de aquél, Coro de sillas, por lo cual—nota Sedano—ha conservado el nombre de entrecoros el espacio que hay entre las dos rejas.

Es el caso que, partiendo la iniciativa de la obra y fábrica, o quizá aún más alto, del propio Cardenal Arzobispo, se decidió hacer unas rejas “magníficas” para las entradas de ambos coros. Tomada tal determinación en 1540, su señoría ilustrísima mandó venir varios artistas para tratar con ellos este asunto y ver sus pareceres y condiciones. Concurrieron Cristóbal de Andino, de Burgos; Francisco de Villalpando, de Valladolid, y maestro Domingo, de Toledo; todos ellos maestros de hacer rejas.

Con los artistas reunióse una Comisión por parte de la Catedral. La integraban los dos canónigos visitadores de la obra<sup>4</sup>, el maestrescuela Juan Alvarez de Toledo, el obispo Pedro del Campo y otros dos canónigos, “diputados para la orden e manera que se ha de tener en hazer las rrexas...”<sup>5</sup>.

Los tres maestros hicieron sus proposiciones: quién defendía las ventajas de hacer las rejas en metal (bronce) y no en hierro; quién defendía a toda costa la labor en hierro, pese a su mayor dificultad, celoso de las glorias de su oficio; “que en ser de hierro,

3. Sedano, p. 48 y 66-67; Zarco del Valle, I, p. 305-66; II, p. 103.

4. Lo eran en aquella época D. Pedro de la Peña, abad de San Vicente, y Bartolomé de Medina.

5. Zarco del Valle, I, núm. 280. Como la numeración de los documentos recogidos en los dos volúmenes de Zarco del Valle es correlativa, citaremos por el número del documento, sin más referencia, advirtiendo que hasta el núm. 343 inclusive corresponden al primer volumen; tratándose de un simple número y por no hacer fatigosa la comprobación de la cita, ponemos la referencia entre paréntesis en el mismo texto.

será más estimada la labor y obra que en ello se hiciere, por ser labrado de manos y con gran trabajo" (núm. 281). Todos tres presentaron las "trazas" o proyectos de reja, mostrando el buen "repartimiento" de pilares y balaustres, molduras y frisos, y la transparencia del todo para no entorpecer la visión. Dieron un primer cálculo del precio por el que harían la obra y del tiempo que habrían menester para darla hecha y "en toda perfición". Resultaron, pues, tan diferentes los pareceres de los tres maestros y al mismo tiempo tan razonables sus motivos, que los visitantes y demás señores diputados al efecto, el maestro mayor de las obras, Alonso de Covarrubias, y el propio Cardenal Tavera, hubieron de tener muchas "pláticas" sobre si se hacía de hierro o de metal, sobre qué condiciones y precios se habían de preferir; y después de bien visto y platicado, pareció al señor Cardenal (y así lo escribió al Deán y al Cabildo): "que se debía dar orden para que cada uno de los dichos maestros hiciese una pieza de pilares o balaustres para que mejor se pudiese elegir lo que convenía y tomarse asiento en lo del precio..." (núm. 282).

Los artífices enviaron las muestras pedidas, acompañadas de sendos memoriales, a alguno de los cuales (el de Andino) tendremos ocasión de referirnos de nuevo por su importancia documental y literaria, y lo reproduciremos en parte. En ellos vuelven a dar su parecer sobre la calidad de la obra, el precio y el plazo; siendo de notar que aumentaron notablemente sus exigencias con respecto a las últimas proposiciones que habían hecho: honradez de los artistas, que no quieren disminuir el valor de su obra por la mezquindad del precio, en desdoro de la magnificencia del lugar a que va destinada; pues no logró el afán de competencia que rebajaran los vuelos de sus proyectos, aun a costa de quedarse sin el encargo de hacer las rejas.

En definitiva, y a la vista de todo lo anterior, se redactaron por Alonso de Covarrubias las condiciones con que había de hacerse la reja de la Capilla mayor (núm. 289): la forma de la reja y disposición de sus puertas, describiéndose detalladamente hasta el menor de los adornos; la calidad, los materiales, las condiciones técnicas, los elementos jurídicos, todo está allí recogido, constituyendo los puntos sobre los que había de recaer el acuerdo de los contratantes. Y, en efecto, cuando Villalpando firmó más tarde su

primer contrato para dicha obra, hace una referencia a esas condiciones para aceptarlas en su conjunto, incorporándolas así al contrato (núm. 292).

No sólo en este punto llegaron a un acuerdo los representantes de la Catedral, sino en la designación de los artistas que habían de realizar las obras. Ciertamente, no puede negarse que los dos pilares, grande y pequeño, que hizo Andino de hierro y metal para la muestra que le fué pedida, gustaron más a los señores canónigos y maestro mayor que los de sus compañeros, y se pusieron como modelo para hacer los demás de la reja del altar mayor (números 288 y 289). Pero fué voluntad de dichos señores no depreciar el mérito de ninguno de aquellos afamados rejeros, y se pensó y dispuso que la reja de la capilla o altar mayor la hicieran entre Andino y Villalpando, y la del Coro de sillas la hiciera maestre Domingo con su yerno Hernando Bravo, que, en unión con aquél, había concurrido también a la obra y tomado parte en los primeros trabajos<sup>6</sup>.

Este amigable reparto de las obras entre los cuatro artistas concurrentes no se llevó a cabo en la forma prevista. En el año 1541 se concluyeron los contratos, firmándose las respectivas obligaciones en escritura pública, y a consecuencia de ellas quedó Francisco de Villalpando prácticamente como único artífice para la obra de la reja del altar mayor (definitivamente se estableció el contrato en esta forma el año siguiente de 1542), y maestre Domingo y Hernando Bravo, de "mancomún", se encargaron de la otra (números 292, 295, 301, etc.).

Ocurrió este cambio porque durante los trabajos preparatorios, Villalpando no anduvo inactivo; probablemente fué él quien logró que no hiciera maestre Domingo las dos rejas<sup>7</sup>, y después de esto dedicó su actividad y su intriga a tomar para sí solo la obra que debía compartir con su colega burgalés Andino. En efecto, con-

---

6. Maestre Domingo y su yerno pretendían la realización de las dos obras y habían ofrecido, en su proposición, hacerlas en cinco años, por 6.000 ducados la reja de la capilla mayor, y por 5.000 la del coro, proposición más favorable para la Catedral que la de los otros rejeros. Cf. las sucesivas proposiciones de Andino para la primera de dichas rejas (núms. 280 y 286) y las de Villalpando para la segunda (núms. 281 y 287).

7. Así lo apunta Sánchez-Cantón en nota al núm. 290. Cf. Sedano, p. 50.

siguió el vallisoletano firmar en 1541 una escritura de obligación en que se comprometía por el todo de la obra, a menos que Cristóbal de Andino quisiera hacer su mitad, como se había platicado con él. Lo curioso es que la escritura se hizo por Villalpando, de acuerdo con el cual y sin ninguna intervención de Andino se establecieron las condiciones todas del plan de ejecución del trabajo, dejándose a Andino únicamente la opción de aceptarlas para hacer la mitad de la obra, o no aceptarlas, quedando el campo libre para Villalpando. Además se le daba un plazo muy exiguo para decidirse: quince días desde que hubiera recibido carta de Su Señoría o requerimiento de Villalpando, entendiéndose que si en ese plazo no contestaba renunciaba a su parte (núm. 292). Y así sucedió, conforme a los deseos del maestro de Valladolid; Andino no quiso hacer la reja en estas condiciones, y el año siguiente, 1542, se redactó el texto definitivo del contrato, firmándolo Francisco de Villalpando, Diego López de Ayala, canónigo obrero, y los visitadores Pedro de la Peña, abad de San Vicente, y Bartolomé de Medina, ante el notario apostólico Juan Mudarra (núm. 295).

Desde octubre de 1541 es perfecto el contrato con maestre Domingo para la reja del Coro de sillas; desde junio de 1542 lo es el de Villalpando para la reja del Coro mayor. Antes de exponer la suerte que corrieron hasta su extinción, detengámonos un momento en su contenido, pero fijándonos sólo en un contrato para no recargar de datos (que por otro lado serían casi todos repetidos) esta parte destinada únicamente a ofrecer un par de ejemplos al lector.

El plan definitivo de la obra encomendada a Villalpando fué establecido, como ya dijimos, por el maestro Covarrubias y pasó íntegro al contrato. La futura reja va descrita en todas sus partes por el siguiente tenor: "... ha de llevar la dicha reja encima de los pilares grandes un remate de candelero del alto que convenga. labrado de talla y molduras, que comience por abajo en cuadrado y de allí arriba de buena ordenanza y compostura, todo de hierro macizo que no se pueda quebrar..." (núm. 289).

El "maestro que la tomare" la ha de dar "muy bien hecha e acabada e asentada con la perfición que en cada cosa conviene" (ibíd). Dos puntos tienen especial interés en esta obligación: el

tiempo en que se ha de hacer la obra y el precio que por ella se ha de pagar. Tanto uno como otro fueron objeto de las primeras negociaciones y ofertas. En tres años habían ofrecido los tres artistas que harían esta reja (núms. 280, 281 y nota), y este mismo tiempo es el que señaló Covarrubias ("... e la dicha obra de toda la reja se ha de hazer... dentro de tres años dende el día que esta contratación se otorgare...", núm. 285), y el fijado en los dos contratos de Villalpando, de 1541 y 1542.

El precio que se había de pagar al artista por su obra se fijó en este último contrato en 8.000 ducados; los primeros cálculos del precio habían ofrecido gran diversidad, en relación con los proyectos de cada artífice. Andino prometía hacer la reja de bronce, y además dorarla y platearla a fuego, por 10.000 ducados. Dos días más tarde ofrecía hacerla por 5.500 ducados. El propio Andino, en su memorial de 1541 acompañando a los pilares de muestra, aumenta enormemente el empeño de la obra y pide de nuevo 10.000 ducados, pero sólo por la obra de la reja, sin el dorado y plateado, y dándosele además del precio los materiales, "cien quintales de metal bronzo que es cobre y estaño y duzientos y cinquenta quintales de hierro de que se haga"; Andino, en esta nueva proposición, pedía un plazo de seis años, lo que da idea de la magnitud y calidad del trabajo que pensaba hacer.

Villalpando había comenzado pidiendo 8.000 ducados por la reja del Coro de sillas, más pequeña y de menos coste que la del altar mayor; y, sin embargo, a los tres días, lo mismo que Andino, sin duda al conocer la actitud de la Comisión de la iglesia ante sus proposiciones, bajaron éstas hasta el punto de dejar la reja del Coro en 5.000 ducados y calcular el precio de la del altar mayor en 6.000. En esta situación fué cuando se pidió a los artistas que licieran las muestras, y en la nueva oferta el rejero de Valladolid, como el de Burgos, eleva su pretensión a cinco años de duración del trabajo y 12.000 ducados "o muy poco menos" de precio, y aunque esta vez no se refería a la reja del altar mayor, sino a la del Coro, hay que suponer lo que hubiera sido su proposición para aquélla, que sobrepasaba el tamaño de ésta en una cuarta parte, aproximadamente.

El caso es que cuando Villalpando concertó y firmó su obligación de hacer la reja del altar mayor en 1541, lo hizo por el precio

de 8.500 ducados, que aumentados en 400 más por hacerla en Toledo en vez de en Valladolid forman el precio último fijado en 1542.

Este precio, como se ve, fué fijado alzadamente y, si nos atenemos al tenor del contrato (núm. 295), sin que pudiera el artista reclamar lo que hoy llamaríamos la plusvalía creada en la ejecución de la obra: "... por quanto el dicho Villalpando, como maestro ques de hazer rrexas e esperto en el arte, lo sabe e dize e declara que no vale más maravedís de los dichos ocho mill e novecientos ducados con los quales... dixo que se daba por bien contento y pagado de la hechura de la dicha rrexa e manos y metal y hierro segund se contiene en las dichas condiciones y capítulos susodichos..."

Dejemos, pues. aquí señalado, porque nos será útil más tarde al estudiar la naturaleza y los elementos del contrato, que la obligación de Villalpando tiene por objeto la cosa (la reja) perfecta y acabada, y puesta en su lugar, que se le da por ella un precio único y global (independientemente de que el pago se haga en cualesquiera condiciones, por anticipos, a plazos, etc.), y que este precio es un tanto alzado, establecido en el contrato antes de comenzarse la obra, y con tal rigor que no sólo no se podrá alterar si el artista excediera en los gastos este límite, sino aunque hubiera con ello lesión enorme y enormísima (núm. 295) <sup>8</sup>.

Ya veremos cómo, pese a tales rigores, ni el plazo ni el precio establecidos fueron observados puntualmente.

Conforme a lo estipulado en el contrato, el mismo día de la firma, 11 de junio de 1542, se pagó a Villalpando el primer anticipo a cuenta del precio que había de recibir por la reja: son mil ducados "para que dellos el dicho Francisco de Villalpando compre hierro e metal para hazer la dicha rrexa..." núm. 295) <sup>9</sup>.

---

8. Más adelante, en la segunda parte, tendrán su debido planteamiento y estudio estos problemas.

9. En el libro de gastos del año 1542 fol. 100, viene anotada esta partida: "En onze días del mes de junio de mill e quinientos e quarenta e dos años, dí cédula que diese el rreceptor a Francisco de Villalpando, maestro de hazer rrexas, trezientos e setenta e cinco mill mrs., los quales se le dan para en cuenta de lo que ha de aver por hazer una rrexa para la capilla del altar mayor desta santa iglesia, segund se declara en las condiciones del dicho asiento" (núm. 296).

Con este anticipo, pues, compró Villalpando los primeros materiales, trasladó su residencia de Valladolid a Toledo, donde tomó casa y talleres que la santa iglesia pagaba aparte, y comenzó a trabajar en la reja. En el mes de diciembre se le pagó el segundo anticipo de mil ducados; éste ya después de comenzada la obra y previa la inspección de los trabajos hechos y de los materiales traídos “por el dicho señor don Diego López de Ayala e por Alonso de Cobarrubias, maestro de las obras de la dicha santa yglesia” (números 295 y 296).

Los sucesivos anticipos de 500 ducados de tres en tres meses, siempre cerciorándose previamente de la marcha del trabajo, se van registrando en los libros de gastos, lo que muestra cómo el rejero iba adelantando en la obra, si bien no era raro que se le pagaran dos plazos juntos, dejando pasar seis meses en vez de tres (núms. 297 y 300). No obstante, bien fuera que los trabajos no pudieran realizarse con el ritmo previsto, o que la indudable laboriosidad del artífice no alcanzara la diligencia necesaria, la verdad es que la obra no pudo estar terminada en 1545, y en los libros de gastos de 1546 y 1547 siguen registrándose nuevas entregas de maravedís a Villalpando “para en cuenta y parte de pago de los mrs. que ha de aver por hazer la dicha rrexa del choro del altar mayor...” (núms. 310, 315, etc.).

Aunque en la ejecución de la obra se atuvo Villalpando a los capítulos que aceptó en el contrato, es natural que se sintiera alguna vez la necesidad de hacer alteraciones; pero no las decidió por sí mismo ni el maestro mayor de las obras, en nombre de la Catedral, ni el artista, sino que habían de ponerse de acuerdo y dar cuenta al obrero, redactándose acta, incluso, por el notario apostólico. Pareció, pues, que debía modificarse el pilar que hizo Andino (muerto ya a la sazón, año 1543), porque “salió algo baxo y el friso pequeño quita la vista principal de las más sillas del choro y silla arzobispal”, y habiendo “platicado” sobre esto Villalpando y Covarrubias decidieron “que se alçase dos pies más alto, en una buena manera de capitel o en el çócolo en lo baxo rrepartiendo en lo uno y en lo otro como mejor convenga; porque la mira de las sillás queda toda debaxo del friso, y por este crecimiento y de lo que los balaustres baxos an de ser más altos

se le quitará del alto del alquitable friso y cornisa alto y del coromamiento la rrecompensa de los dichos dos pies" (núm. 298).

Hay otras novedades en la ejecución de esta obra, que no son alteraciones del plan fijado contractualmente, sino nuevos contratos que inciden sobre el mismo objeto de la reja. Tales los referentes al dorado y plateado de la misma y a los pedestales de jaspe que se le habían de poner.

Ya vimos que en algunas de las proposiciones preliminares el artista ofrecía hacer la reja y dorarla y platearla a fuego, con lo que este trabajo se englobaría dentro del "opus" total de dar la reja acabada, dorada y plateada<sup>10</sup>.

Pero Villalpando no se obligó en la escritura de 1541, preparatoria de su contrato, más que a hacer "la dicha rrexa hasta la dejar acabada y asentada en la dicha sancta yglesia, *sin el dorar y platear...*" (núm. 292). Es decir, que el dorado y plateado había de ser objeto de otro contrato diferente, bien de obra, bien de servicios<sup>11</sup>.

Y, efectivamente, en 1545 se obliga Villalpando por nuevo contrato a hacer el dorado y plateado de la reja (a darlo hecho: arrendamiento de obra). Ambas obras están jurídicamente diferenciadas: se puede cumplir la primera e incumplir la segunda; los precios son también independientes uno de otro, y hasta en los anticipos que se van haciendo al artífice se pueden distinguir los que se hacen por uno y otro concepto, de manera que en la tasación y liquidación finales de la obra de la reja no se tiene para nada en cuenta la del dorado (núms. 304, 310 y 315).

Los pedestales de las rejas de ambos coros se hicieron mediante contrato con Pedro y Juan Solano, canteros, en 1547, quienes se

---

10. También sobre esto volveremos en la segunda parte; el hecho de que el dorado y plateado fuera "de manos" solamente, poniendo la iglesia el oro y la plata, y la costumbre de hacer este trabajo a jornal, podría, por el contrario, dejar pensar en un arrendamiento de servicios.

11. Como decíamos en la nota anterior, esta última forma era frecuente. Por ejemplo, en la obra de los facistoles o atriles del coro, los adornos de bronce se doraron y platearon a fuego, a jornal. Y lo mismo en otras obras. Véase, para aquélla, Sedano, p. 71-73, y Zarco del Valle, II, p. 182-89.

comprometieron a hacerlos en las condiciones que pueden verse en la escritura publicada con el núm. 319.

Llevado a efecto a un mismo tiempo el trabajo de hacer la reja y el de dorar y platear las partes que ya estaban hechas, hemos visto que se iban pasando los años sin que Villalpando diera cima a su tarea, no ya en el término fijado en su contrato, pero ni en el año siguiente ni en el otro. Y también hemos visto que no fué este retraso obstáculo para que se hicieran a nuestro artífice cuantos anticipos hubiera menester. En realidad, la obra de la santa iglesia autorizó el retraso desde el momento que la ejecución de los trabajos se hacía bajo una vigilancia que no permitía hacer ningún pago sin comprobar que lo hasta entonces hecho lo merecía; vigilancia que tenía por fin, entre otros, el que la obra se terminara dentro de los tres años. Llevada a cabo la inspección por el maestro Covarrubias, y autorizados por él esos pagos parciales y anticipos, hay que creer que, en efecto, no fué culpable el retraso y que la iglesia no hizo valer ninguna exigencia a este respecto.

Terminó, por fin, su obra Villalpando en 1548 (mientras maestro Domingo había concluído la suya en 1547).

Pero en este momento se presentan una serie de problemas, muy característicos del contrato de arrendamiento de obra, máxime cuando la duración de los trabajos encaminados a producirla fué tan larga.

Se había establecido en los capítulos del contrato que después de entregada y asentada la obra "sea vista por maestros que dello sepan para que se vea si la dicha obra queda bien e perfectamente acabada conforme a las dichas condiciones e muestra de los modelos..." (núm. 289).

La aprobación y aceptación de la obra acabada constituye a la vez un derecho y un deber de aquel que la encargó, que prometió por ella un precio y ha de asegurarse de que satisface sus deseos expresados en el contrato. Procedióse, pues, a la tasación "para ver si la obra de la rrexa del choro del altar mayor que Francisco de Villalpando havia hecho y asentado, estaba acabada como se contiene e declara en el asiento que con él se tomó y para declarar las menorias y mejorias que la dicha rrexa tiene" (núm. 326). Pues aunque se hubiera estipulado un precio alzado, había que

asegurarse de que la Catedral no quedara defraudada y el artista enriquecido, por haber hecho éste cosas diferentes de las convenidas <sup>12</sup>.

Los peritos que se habían nombrado para realizar este trabajo fueron Francisco de Astudillo, rejero y vecino de la ciudad de Burgos, por parte de la obra de la santa iglesia de Toledo, y Francisco Martínez, rejero, vecino de Valladolid, por parte de Villalpando. Mas "por la incertinidad si alguno de los dichos rejeros no viniesen y que en esta ciudad de Toledo ay personas del arte y que entienden muy bien la labor y obra que la dicha reja tiene, que son maestre Domingo y Pierres Picardo, rejeros, y Hernando de Carrión y Pedro Román, plateros y cinzeladores..., los dichos señores de parte de la dicha obra nombraban e nombraron al dicho Fernando de Carrión, platero, y al dicho Pierres Picardo, rejero; y el dicho Francisco de Villalpando nombró de su parte al dicho maestre Domingo y al dicho Pedro Román..." (núm. 326).

Estos cuatro artífices hicieron la primera tasación de la reja; pero hubo de hacerse alguna modificación por los reparos de maestre Domingo, quien "se agravió que por ser vezino de la dicha ciudad de Toledo e aver hecho algunas obras en la dicha santa iglesia no quería entender en la dicha declaración si no fuese nombrado por parte de la dicha obra..." Y por no entorpecer y alargar las gestiones, se acordó que la obra nombrase de su parte "para verificar lo suso dicho" a maestre Domingo y a Hernando de Carrión "con quel dicho Francisco de Villalpando nombrase de su parte juntamente con el dicho Pedro Román a Pierres Picardo, cinzelador en hierro y metal" (núm. 326).

Hecho este intercambio de peritos se les tomó y recibió jura-

---

12. Obsérvese que hablamos más bien de una "verificación" que de una verdadera tasación. La tasación tiene por objeto determinar "a posteriori" el justo precio de la obra, y es la forma más corriente de fijación del precio en los contratos de la Catedral. Pero aquí se trata de un precio alzado, y la tasación no lo modifica, no mira cuál es el verdadero valor de la obra, sino sencillamente si ésta cumple o no todas las condiciones establecidas en el contrato conforme a las cuales se determinó de una vez para siempre que la reja valdría 8.900 ducados. Por eso se tasan las "menorías e mejorías" solamente, aquello en que el artista se apartó del plan previsto y que debe traducirse en una correlativa variación del precio.

mento por el escribano apostólico, “en forma devida de derecho, según que en tal caso se requiere”, para que declarasen “si la dicha rrexa está acabada conforme al dicho asiento, y la memoria y mejoría que tiene”. Los cuales certificaron, vistos el asiento y la reja, que, efectivamente, ésta valía los 8.900 ducados en que fué avenida, y habiendo acrecentado el artista la longitud de la misma, una vez descontadas las “memorias” que hallaron, “declaravan y declararon... que vale lo acrecentado en el longó de la dicha rrexa mill y quinientos y veinte y cinco ducados más de los dichos ocho mill y novecientos ducados...” (núm. 327).

No se conformó la iglesia con declaración semejante, que introducía una modificación tan cuantiosa en el precio convenido. Y el mismo Villalpando, que había suscrito en el contrato unas cláusulas de renuncia a cualquier otra pretensión fuera del precio estipulado, renunciando cuantas leyes pudieran favorecerle y protestando que se daba por satisfecho con los 8.900 ducados, fijados por él como rejero experto, se vuelve atrás ante la tasación de sus colegas, y notificando que los canónigos obrero y visitador pedían la revisión de la misma, “dixo que asimismo pidía e pidió, e consentía e consintió que se nombrase tercero por cada una de las partes el suyo, por quanto en la dicha tasación e declaración que los dichos maestros avían hecho, él fué agraviado en más cantidad de mill ducados, e todo lo otro más que convenga a su derecho” (número 328).

Puestas de acuerdo las partes, nombraron terceros a aquellos a quienes primeramente habían propuesto como peritos, Francisco de Astudillo y Francisco Martínez. Pero el caso es que estos nuevos tasadores hallaron buena la tasación anterior, fallando que “Francisco de Villalpando a conplido de su parte lo que es obligado”, y que “todo lo que los dichos maestre Domingo y Ernando de Carrión y Pedro Román y Pierre Picardo... tasaron y miraron, hicieron todo aquello que podían acer como hombres espertos en el arte...”, y únicamente añadieron 39 ducados por un epitafio del friso alto y otras cosas más (núm. 331).

Así, pues, se pagaron a Villalpando las demasías, pero no todas las demasías pretendidas por él. El 9 de octubre de 1548 se le pagó la diferencia entre el precio total y lo que ya llevaba recibido

en cuenta. Fué este último pago de cuatrocientos once mil maravedís, cumpliéndose enteramente la obligación de la obra.

Hemos ido exponiendo al lector la preparación, nacimiento, vida y ejecución del contrato hasta su total extinción por el cumplimiento. Pero aún queremos fijarnos en un punto que consideramos aquí de interés, porque nos explicará muchos problemas que habremos de abordar más adelante.

Está en relación con los móviles del artista, que aunque no deban trascender a la ejecución e interpretación del contrato, dan lugar a situaciones, como la que luego veremos de maestro Domingo, de mucha importancia para el Derecho.

Al artista no le guía únicamente el móvil del interés, sino el espiritual de realización de una obra de arte, bien sea una pintura, una vidriera, un atril, una columna o una reja. De aquí que, empeñado en la realización de su obra, le sea fácil salirse de las cláusulas de un contrato para satisfacer los deseos de magnificencia de su arte.

Varias veces nos hemos referido al memorial del rejero Cristóbal de Andino, brillante documento en que esos móviles tienen feliz expresión. Comienza el maestro burgalés refiriéndose a las primeras proposiciones y pláticas que se habían tenido para la realización de ambas rejas, y reconoce que según "la muestra de papel y ciertos capítulos que sumariamente sobre ello se hicieron" se podría hacer "una reja suficiente para en cualquiera iglesia de todo el reino y aun fuera de él..."

"Pero —y no resistimos a la tentación de copiar a la letra— teniendo respecto a la majestad y excelencia de aquel templo y su valor, el cual después de la Romana yglesia en el mundo no tiene par y con dificultad segunda, y donde todas las joyas y obras que allí se le pusieren le an de venir siempre cortas por su grandeza; pareció me debía antes atrever a la bolsa; pues, bendito Jesu-cristo, la tiene bastante; que al ornato y a la buena extimación que con la perfición de la obra se le puede acrescentar; pues es muy claro que las obras magníficas, illustres y perfectas se hallen pocas veces, salvo en la casa del poderoso sabio y de buen entendimiento; así que por lo dicho hize la muestra presente en la qual a mi juicio usé de covardía teniendo bajo según la alteza

del lugar donde se a de colocar; y conforme a aquella se podrá con la ayuda de Nuestro Señor hazer toda la rrexa, que es muy grande...”

Mas pareciendo al artista siempre posible la superación, añade: “... y si V. S. Ilustrísima será servido se haga con más curiosidad y perfección, añadiendo tiempo y precio nos podremos aventajar hasta donde V. S. pusiere el término; y por menos tiempo o precio tendría por difícil se hiziese allí cosa que se pudiese poner sin reprehensión...” (núm. 286).

Estos motivos de indole espiritual y artística explican el que, pese al rigor de las cláusulas contractuales, se hagan demasías y el que la iglesia las pague (unido a los principios de buena fe y equidad que rigen en la contratación y muy especialmente en el Derecho canónico, de lo que luego hablaremos). Y un caso característico se dió precisamente en estas rejas de que venimos hablando.

Maestre Domingo firmó en 1541 su obligación de hacer la reja del Coro de sillas (junto con su yerno Fernando Bravo) por un precio alzado de 6.000 ducados. Pero actuando ese móvil de lograr una perfección mayor, bien sobre los artistas, bien sobre los señores de la iglesia, parece ser que verbalmente se convino en que se extremase el esmero en la labor, no importando se excediese algo del precio establecido, lo cual se pagaría sin inconveniente. Y efectivamente, lo mismo que a Villalpando, se pagaron las “mejorías” a maestre Domingo, por importe de 1.000 ducados. Pero en realidad los excesos que el artífice toledano había hecho fueron muy superiores a esa cantidad. Fiados en aquella promesa verbal que se les hizo, pero sin medir su verdadero alcance, maestre Domingo y su yerno emprendieron tales mejoras y excesos en la reja, que casi doblaron su valor. Y he aquí la trágica situación de maestre Domingo y el hondo problema jurídico. Arruinado completamente por los gastos hechos, de los que no recibió compensación, en vano solicitó de la iglesia nueva tasación de la obra entregada. Téngase en cuenta que, en evitación de los litigios que eran frecuentes por estas cuestiones de los excesos de los artistas, la iglesia, por mantener la seguridad del precio establecido, pactaba a veces con aquéllos en el contrato, que no se pagaría cantidad alguna so pretexto de mejoras o demasías, y éste fué precisamente el caso en los contratos de las rejas; por otra parte, algún Cardenal de la Sede toledana ha-

bía prometido la nueva tasación y pagar todo el exceso; pues, en efecto, parece injusto el que la iglesia se enriqueciera a costa del artífice, aunque éste no tuviera ningún derecho a exigir las demasías. El resultado fué que el viejo artífice hubo de vivir de la limosna que la Catedral le hacía, y así hasta 1563, en que ambas partes firmaron un convenio dándose maestre Domingo por pagado con 15.000 maravedís que le dió la Catedral por una sola vez, y dos reales de plata por cada día que le quedara de vida<sup>13</sup>.

Oigamos a maestre Domingo en una de sus peticiones, que no tuvieron más eco que el de una limosna: "Illmo. Sr.: Maestre Domingo, rejero, beso los pies de Vuestra Señoría Ilustrísima, a la cual me encomiendo, y pido por ruego de Nuestro Señor Jesucristo con misericordia sea favorecido y socorrido de vuestra señoría: es ansí, illmo. señor, como por otras mis peticiones e suplicado a V. S. Illma. Yo hize la reja del coro de V. S. y. antes que la empezase, el Illmo. señor cardenal don Juan Tavera, de loable memoria, antecesor de V. S., fué movido mandar se igualase con que mandó y rogó se acabasen muy bien acabadas y que si después mereciesen más de lo igualado, la mandaría pagar, y con esta palabra que Su Señoría dió, un yerno que yo, illm. Sr., tenía, que era muy grande oficial, propuso de esceder, y escedió tanto en la obra, que a mí me dexó destruído y él perdió la vida: yo, illmo. Señor, fui pagado de lo que se igualó conmigo, y como V. S. será servido saber, no se acabó la reja en vida del Illmo. Señor don Juan Tavera, acabóse en tiempo del Illmo. Señor don Juan Martínez Silíceo, al cual muchas veces supliqué me hiciese merced mandase tasar la reja que yo hice: y su Señoría me lo prometió, no una vez, sino muchas, y me ofreció dos mil ducados por lo que se tasen más de lo que yo tenía recibido, por que humillemente pido y suplico a V.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Illma, por ruego del Redentor, sea servido mandar se tase la reja que yo tengo hecha para que a V. S. Illma le conste el grand agravio que e rrecibido, y mande sobrello lo que más a su servicio sea, conforme a su católica conciencia a la cual yo me remito como a verdadero ministro de Nuestro Señor Jesucristo, el cual au-

---

13. Después de todo esto y de cuantas limosnas hubiera recibido en años anteriores, declaró al morir, en febrero de 1505, que aún se le debían 3.000 ducados. Véase nota al documento núm. 456.

mente su ministerio en su santo servicio y engrandezca de virtud en virtud como Su Majestad puede. Amén." (núm. 456).

## 2. *Pinturas de Luis de Velasco en el patio del Claustro.*

Poca fué la suerte que, en cuanto a duración, tuvieron las pinturas que en diferentes épocas se mandaron hacer para las paredes del patio del Claustro.

Las de la primera época se hicieron a fines del siglo xv por varios maestros, y son muy numerosas. De entonces son la "historia" de Pilatos, de Iñigo de Comontes; la de la Visitación, de Juan de Borgoña; las historias que pintó Berruguete, y las de tantos otros artistas <sup>14</sup>.

Bien fuera por las malas condiciones del lugar, o por ellas y los defectos del trabajo, estas pinturas comenzaron pronto a sufrir desperfectos que obligaron a su reparación. Buena parte de las pinturas de la segunda época (2.<sup>a</sup> mitad del siglo xvi) tuvieron por objeto reparar o pintar de nuevo las anteriores, y ellas mismas necesitaron a su vez bien pronto de reparación. Pero las que quedaron de una y otra época perecieron todas en el siglo xviii.

A estos trabajos de reparación pertenece el de Alonso Gómez, pintor que en 1562 hizo el "blanqueado y despeçado" de las emboaduras de los arcos del patio. En ellos pintó y doró el año siguiente el flamenco Isaac (o Isaque) de Helle (núms. 483, 484 y 492).

Francisco de Comontes hubo de renovar en 1546 el cuadro de Nuestra Señora en la entrada del Claustro, junto al postigo de la capilla de San Pedro, y en 1562 hizo lo propio con el de Nuestra Señora de Gracia, que estaba junto a la capilla donde tenía su enterramiento don Pedro Tenorio (núms. 404, 461 y 487).

Vamos a prescindir de otras pinturas que se encargaron por esta época y de las que no se tiene noticia de que se hicieran o se tiene cierta de que no se hicieron <sup>15</sup>, para detenernos en la obra

14. Véase Sedano págs. 11-12, 20, 21, 23 y 129 ss.

15. Por ejemplo, la historia que se obligó a pintar Gaspar de Bezerra, de cuyo contrato tomamos muchos datos para el estudio que sigue (números 485 y 488); el cuadro de la Ascensión que iba a pintar el propio Comontes y que no pintó (núm. 490); el cuadro del "Quebrantamiento de los infiernos", del famoso Nicolás de Vergara, el Viejo, que tampoco se llegó a hacer y que nos dará también abundantes datos.

del grupo de Nuestra Señora de Gracia, encargada de nuevo a Luis de Velasco en los años 1583 y 1584. Pues la pintura de Comontes, que ya en 1573 hubo menester un serio "reparo" que le hizo Hernando de Avila (núm. 491), vino a desaparecer totalmente, fué menester hacer nueva pintura con la misma historia.

Estaba situada, como hemos dicho, en el patio del Claustro, junto a la capilla de D. Pedro Tenorio y constaba de tres cuadros: el cuadro del centro representaba a "Nuestra Señora de Gracia sentada en su silla con su hijo precioso... y a los lados san Blas y santo Antón; y hincado de rodillas, todo armado, el infante don Fernando, que ganó a Antequera, y encima de Nuestra Señora el Espíritu Santo y un trono de ángeles que le trahen la corona" (núm. 602)<sup>16</sup>.

Los cuadros de los lados contenían, el uno, "los doctores san Cosme y san Damián, con su arquitetura... con sus martirios fingidos de bronce... y en la cornisa con las armas del Illmo. Cardinal"; el otro, los apóstoles san Felipe y Santiago el menor (números 487 y 602).

Esta obra, pues, se encomendó al pintor Luis de Velasco, que desde 1581 venía trabajando en "un cuadro de pintura de la historia de la salutación de Nuestra Señora", también para el Claustro, "para encima de la puerta que está junto a la capilla de San Pedro" (números 600 y 601)<sup>17</sup>.

El 23 de febrero de 1584 firmó su obligación Luis de Velasco, en escritura otorgada en Toledo ante el escribano público Alvaro Pérez. Pero el contrato debió de ser perfecto antes ya que en el libro de gastos de 1583 hay varias anotaciones de anticipos hechos al citado pintor "a buena cuenta de lo que oviere de aver por la pintura que ha de hazer en el claustro desta santa iglesia, donde estava Nuestra Señora de Gracia" (núm. 601).

---

16. En realidad, esta descripción corresponde al cuadro encargado a Luis de Velasco. En el que pintó Comontes, aunque todo era igual, estaba san Agustín en lugar de san Blas (núm. 487).

17. Corresponde a Pérez Sedano el mérito de haber restituído del olvido la fama de Luis de Velasco, pintor excelente que "merecía haber sido colocado entre los célebres españoles del siglo XVI". Hasta él se habían venido atribuyendo todos estos cuadros a Blas de Prado. Véase Sedano, páginas 75 y 131.

Se obligó Velasco a hacer esta pintura conforme a la descripción copiada más arriba; "todo lo cual se ha de hacer con el mejor artificio que se pudiere hacer". Realizaría el artista la obra "conforme a un diseño que está hecho", habiéndose de parecer "lo más que fuera posible a lo que estava antes pintado, que se cayó"; pero dejando suficiente libertad para alterar "las cosas que más convengan para el arte y decencia de lo susodicho" (núm. 602).

Se le señaló un plazo de seis meses a partir de la redacción de la escritura para hacer la obra y darla "hecha y acabada", haciéndosele repetidas indicaciones sobre la calidad de su trabajo: "...adornados lo mejor que se pudiere hacer...; ...con el mejor artificio...; todo lo cual ha de ser pintado en manteles alimaniescos, muy buenos, y muy bien aparejados, de manera que no salte, y con muy finos colores, cual conviene para tal obra" (ibíd.).

A diferencia de los contratos de las rejas, que vimos primeramente, aquí el precio se determina después de acabada la obra, por lo que tasaren dos personas "nombradas la una por el dicho Luis de Velasco y la otra por parte del dicho señor obrero". Habiendo disconformidad de las partes con la tasación hecha por esas dos personas, "en tal caso el dicho señor obrero, nombre un tercero hábil y suficiente, cual su merced quisiere, y lo que el uno de los dichos nombrados con el dicho tercero passaren, aquello se guarde y cumpla, y se obligó de estar y pasar por ello", con cuyo sistema se resuelven de una vez los dos problemas del precio justo y del precio cierto. Las condiciones del pago fueron que se le irían dando dineros a buena cuenta conforme fuere haciendo la dicha obra, y lo que restare hasta la cantidad en que fuere tasada se le daría al final.

Terminó el pintor esta obra dentro del año 1584 (así como también la pintura y dorado de un arco del Claustro y la historia de la Anunciación), y había recibido desde 1583 varios anticipos. La tasación se verificó en los días 11 a 14 de enero de 1585, y la hicieron Hernando de Avila y Miguel Barroso, pintores, y no hubo necesidad de revisarla por un tercero, por cuanto satisfizo a ambas partes, y con el acuerdo de Su Señoría Ilustrísima se mandaron pagar las diferencias al pintor (núm. 604).

La determinación del precio mediante tasación se hizo por piezas y por días de trabajo, y por cómputo de los materiales empleados y otros gastos hechos. Es decir, la forma diametralmente opues-

ta al precio determinado por un tanto alzado, y, no obstante, compatible y aun conveniente para un contrato de arrendamiento de obra, aunque parezca que con ella sólo se paga el trabajo prestado.

En el grupo de Nuestra Señora de Gracia se tasaron por separado el trabajo de dibujo y pintura, el de "emprimar" las paredes (para preservar los cuadros de la humedad), los colores, barniz y aceite, el lienzo y los marcos, y los jornales de un mozo que le ayudase a moler colores y dar recado (núm. 604).

El dibujo y pintura se tasó por piezas<sup>18</sup>, y cada cuadro por los días de trabajo que en él había empleado el pintor, a razón de 1.000 maravedís por día, resultando en total lo siguiente:

Trabajo de dibujo	} cuadro del centro, 90 días.....	90.000	mrs.
y pintura.....		} cuadros de los lados, 100 días.	100.000
Colores, aceites, barniz y ocupaciones y asistencia al asiento.....			34.000
Mozo para ayudarle.....		20.400	"
Lienzo, marcos y trabajo de colocarlo.....		14.960	"
Emprimar las paredes.....		3.000	"
TOTAL.....		262.360	mrs.

El Cardenal Quiroga, que había encargado a Velasco la pintura, quiso verla en sus casas Arzobispales, y todos los testimonios coinciden en lo mucho que gustó. Sedano alaba tanto la pintura como el cuidado que tuvo el artista en emprimar las paredes, "prueba del amor y esmero con que estos hombres trataban estas cosas"<sup>19</sup>.

18. La anterior pintura de Comontes en el mismo cuadro de Nuestra Señora de Gracia, fué tasada igualmente por piezas, "moderándose" en esta manera: "de reparar y pintar la imagen de Nuestra Señora con su encasamento y silla y hornato de pintura y oro con la pintura de las figuras de santo Agustín y san Antonio y la figura del infante don Fernando", 21.000 maravedís; "de reparar y pintar las figuras de san Cosme y Damián con el cuadro y encasamento", 10.000 mrs.; "de las figuras de Santiago y san Felipe de pintar y hacer el cuadro", 12.000 mrs.; "del trabajo que tuvo en debuxar otra historia en lugar del cuadro de san Felipe y Santiago", 1.000 maravedís. En total se pagaron a Comontes por esta obra, 44.000 mrs.

19. Sedano, p. 75 y 132.

Como se tasaron al mismo tiempo todas las obras que hizo Velasco en el Claustro, se le pagó juntamente toda la cantidad que quedó a debérsele, descontados los anticipos que llevaba cobrados; de todo ello dió recibo el artista en mayo del propio año de 1585 (número 606). Y es curioso que en el pago de estas obras se cuenta una partida en especie: "cinco mill y cient maravedís que aquí se le cargan por doze fanegas de trigo que le dió la Obra a la tasa de once reales y real y medio del porte de cada fanega..." (número 604).

Cumplido así el contrato por la entrega de la obra terminada y el pago del precio, sólo nos queda decir que también se pagaron los servicios del pintor que vino a Toledo a verificar la tasación. A Miguel Barroso se dieron por cédula del obrero D. Pedro de Quiroga 16.500 mrs., contando los días del viaje desde Alcázar y la estancia en la ciudad de Toledo (núm. 605).

## NATURALEZA JURIDICA Y CARACTERES GENERALES

### 1. *Los contratos de la Catedral y el concepto del arrendamiento de obra.*

Casi todos los documentos recogen supuestos de contrato de obra, aunque también hay ejemplos de arrendamiento de servicios. Indudablemente, el contrato de arrendamiento de obra es el más apto para la realización de aquellos trabajos que tienen por objeto un cierto resultado concreto, una "obra" producto del trabajo especializado de otra persona, tanto más cuando el objeto es una obra artística<sup>20</sup>; surgido y perfeccionado este contrato precisamente para satisfacer tal necesidad, es lógico que la Catedral se sirva de él en medida mayor que del de servicios, pero con una gran variedad de tipos que a veces lo acercan mucho a este último, amoldándose a las circunstancias de cada caso.

---

20. La prestación de la obra acabada (y no simplemente de la energía de trabajo a disposición del dueño de la obra) favorece el desarrollo del trabajo libre; de ahí la evolución de la "locatio operis" y su diferenciación de la "locatio operarum", habiendo nacido ambas de una misma necesidad y a un mismo tiempo. Véase Abello, "Locazione", III, p. 2-4.

Hubo obra, y de importancia, como la de los facistoles grandes del Coro, que hicieron los Vergara, que no fué arrendada a un artifice, sino realizada por partes bajo la dirección de la Obra y con mucha intervención del arrendamiento de servicios (dirección técnica, dorado y plateado, por ejemplo)<sup>21</sup>. Pero lo general es el predominio del contrato de obra, aun para esos mismos trabajos parciales de los facistoles o atriles<sup>22</sup>.

Y como no se aplica en todos los casos un único modelo o patrón de contrato, sino que se recorren las más diversas modalidades en el cumplimiento de las prestaciones, en las relaciones entre ambas partes, en la determinación del precio, y en tantas otras cosas que contribuyen a caracterizar la figura del contrato de obra, nos será muy útil captar de todas ellas aquella nota común y específica que es precisamente el contenido esencial de la "locatio operis". Y con ella podremos establecer una segura delimitación que nos permita diferenciar la naturaleza jurídica de los contratos de nuestro estudio, de otros conceptos muy próximos al arrendamiento de obra, como son principalmente la empresa y el arrendamiento de servicios.

En general, podemos decir que es arrendamiento de obra aquel contrato por el que una de las partes se obliga a *hacer* para la otra una obra determinada<sup>23</sup>. Es decir, que tiene por objeto un empleo

---

21. Véase Sedano, p. 71-73.

22. Véase más abajo en este mismo apartado, al tratar de la inexistencia de empresa.

23. Para el contrato de arrendamiento de obra, véase Dankwardt, *Die locatio-conductio operis*, Jena, 1874; *Die locatio operis*, en Iherings Jahrbuch, vol. XIII; Vita-Levi, *Della locazione di opere e specialmente degli appalti*, Torino, 1876; *Appalto di opere e lavori*, en "Il Digesto italiano", 1884; Dniestrzanski, *Das Wesen des Werklieferungsvertrages im österreichischen Rechte*, Wien, 1894; Barassi, *Il contratto di lavoro nel diritto positivo italiano*, Milán 1901. 2.<sup>a</sup> ed., 1915; Rümelin, *Dienstvertrag und Werkvertrag*, Tübingen, 1905; Riezler, *Der Werkvertrag*, Abhandlungen zum Privatrecht und Zivilprozess des deutschen Reichs, Bd. IV, Heft 4; Abello, *Della locazione*, en "il Diritto civile italiano", per cura di Pasquale Fiore, parte XII Contratti speciali, V., especialmente los tomos II y III; Spota, *Locación de obra*, Buenos Aires, 1934. Estudios de carácter histórico, Burchardt, *Zur Geschichte der locatio-conductio*, Berlín, 1889; y Loncao, *La locazione d'opera nel diritto romano e nella legislazione statutaria*, Pale-

de actividad encaminada precisamente a la producción de un cierto resultado, de una obra que es, en definitiva, el objeto de la prestación. Por tanto, no encaja dentro de esta noción una simple prestación de trabajo (servicios), si el que la presta "debe" solamente su trabajo y no la obra; ni tampoco la obligación de entregar una cosa, si no va unida o, mejor si no es el resultado de la obligación de hacerla primero. Obligación de *hacer* y obligación de *dar hecho* el resultado son los dos rasgos fundamentales que diferencian nuestro contrato de la compraventa y del arrendamiento de servicios, respectivamente.

Por el primero veremos bien claramente definida la naturaleza de los contratos en que el artista se obliga a entregar una obra que él hace con materiales propios. Es frecuente este caso en las obras de la Catedral de Toledo que estudiamos, y ya hemos tenido ocasión de ver ejemplos más arriba; también es frecuente el caso de la aportación parcial de materiales e instrumentos por cada uno de los contratantes, y de todo ello hablaremos en su lugar correspondiente. No es raro que se haya configurado el contrato de obra con materiales propios como compraventa de cosa futura, y que para el caso de aportación entre ambos contratantes se atribuya a la relación jurídica carácter de compraventa y de arrendamiento por cada una de las porciones correspondientes<sup>24</sup>. Pero habiendo obligación de hacer la obra que se ha de entregar, tenemos la figura autónoma del contrato de obra que abarca todas las posibles especies de aportación de materiales, y que es esencialmente distinta de la compraventa<sup>25</sup>.

---

mo, 1902. Para el contrato de obra artística, Luzzatti, *Natura giuridica del contratto che intercede tra chi commette un ritratto ad un artista e l'artista che accetta*, en Filangieri, 1907. En las consideraciones que desarrollamos a continuación nos hemos servido más principalmente de los libros de Spota y Abello, y especialmente de este último, que, pese al farragoso y en muchos casos inútil cúmulo de cuestiones y argumentos, es quizá el estudio más completo de la institución, que recoge además toda la doctrina anterior.

24. Caravantes, op. cit., p. 329.

25. La esencia de la compraventa es la obligación de entregar, que es de ejecución instantánea; la del arrendamiento de obra es la necesidad de hacer (de la que aquélla es sólo consecuencia), que es de tracto sucesivo. En el momento de contraerse la obligación en este último contrato, la cosa

Porque el contrato de obra entraña la obligación de hacer, se explica que el arrendatario o dueño de la obra, en nuestro caso la Catedral de Toledo, no se limite a esperar la entrega de la cosa terminada, sino que intervenga durante su ejecución con actos de vigilancia para cerciorarse de que el artífice va cumpliendo esa obligación. No es para asegurarse tan sólo de que hará la cosa, ni aun de que la hará en el plazo convenido; es para asegurar el que el artífice, durante el tiempo de ejecución de la obra, "presta" efectivamente el ejercicio de su trabajo en ella, conforme a las condiciones del contrato <sup>26</sup>.

Si, por una parte, la obligación de hacer restringe la extensión del concepto, diferenciándolo de cualquier otra obligación de entregar, por otra parte, la amplitud de este término "hacer" permite una ampliación del concepto de contrato de obra, hasta llegar a comprender la empresa dentro de él. Hoy día, el contrato de empresa es el más importante dentro del grupo de los que constituyen arrenda-

---

objeto del mismo es inseparable del arrendador, y sólo podrá ser entregada tras una "función de actividad continua y personal" por parte de éste. Abello *op. cit.*, III, pp. 55-58.

26. V. más arriba, obra de las rejas de los coros; cada anticipo necesitaba la aprobación del obrero y del maestro mayor que habían de inspeccionar los trabajos.

También en la otra obra que se encomendó más tarde a Villalpando (reja del altar de prima y puertas de bronce de la portada nueva) se dispuso una visita mensual "para ver si van cumpliendo lo que dicho es e si merece la dicha paga..." (núms. 471 a 474). Pudiera decirse que al dueño de la obra no le interesa más que la entrega de ésta acabada en el tiempo convenido; y es de la libre potestad del artífice dedicarle el tiempo y el trabajo que crea conveniente. Sobre si el artífice puede disponer de su tiempo libremente o ha de dedicar determinado período de tiempo a trabajar precisamente en una obra, esto lo dirá el contrato. Lo que es indudable es que por la índole de la obligación, el arrendatario tiene derecho al "continuo y progresivo ejercicio de la actividad" del arrendador, y, por tanto, puede establecerse en el convenio, y cumplirse después, esa periódica vigilancia. Abello (*op. cit.*, pp. 18 y 19) y Barassi (*Contratto di lavoro*, p. 36) llaman la atención sobre esto, haciendo ver que una visión jurídica del contrato ha de tener en cuenta, junto al momento de la entrega, la existencia de una relación obligatoria que tiene por objeto la producción de actividad en interés del acreedor".

miento de obra, y casi llega a absorber a los demás hasta el punto de servir su terminología como general a todo el grupo, hasta identificarse contrato de obra y empresa<sup>27</sup>. Y es que "hacer" (*facere*) puede significar lo mismo la producción directa y material de la obra por las manos del artífice (supuesto, como veremos, el más frecuente en la Catedral) que la coordinación de actividades en manos de un empresario, que responde de la realización de la obra, pero no la hace por sí mismo.

Por el segundo de aquellos dos rasgos fundamentales que señalábamos, veremos igualmente definida la naturaleza de los contratos, aun cuando no aparezca demasiado clara la sustantividad de la obra prestada. Habrá contrato de obra sólo con que se haya tomado en cuenta, no la actividad del artífice en sí misma, sino su resultado, aunque éste no constituya una "obra" en el sentido vulgar de la palabra. Por obra debe entenderse "toda producción de un cierto efecto"<sup>28</sup>, y puede jurídicamente ser obra acabada, algo que técnicamente sea una obra imperfecta, o un simple esbozo.

Estará acabada la obra en cuanto se haya hecho y terminado lo que en el contrato se estipuló; y como bien pudo estipularse una obra a medio hacer, el artista que la entrega en las condiciones requeridas ha cumplido el "opus" que le fué encargado. Al marmolista milanés Juan de Lugano, que en diferentes ocasiones suministró y trabajó bastantes piezas de mármol para la iglesia (Puerta del Perdón, Puerta de los Leones), se le encargaron en 1568 dos columnas de mármol, y en el contrato se disponía: "...que las dichas dos columnas an de venir acabadas, la una dellas de todo punto,

---

27. Planiol define la empresa como "el contrato en virtud del cual una persona se encarga de cumplir para otra un trabajo determinado mediante un precio calculado según la importancia del trabajo". V. en Spota, *Locación de obra*, pp. 29 y sigs., la discusión en torno a la naturaleza jurídica de la empresa, y la crítica de Planiol por Bruggelles, que afirma no ser un contrato, sino un estado de hecho que es fuente productora de contratos. Más adelante, en este mismo apartado, abordaremos el problema; aquí hablamos sólo de la obligación de hacer como contenido esencial del contrato.

28. Thalberg, *Der Dienstvertrag*, Zurich, 1899, p. 50; Abello, op. cit., III, página 15, nota 3, dice que puede haber contrato de obra consistiendo ésta simplemente en un proyecto de la obra a realizar, o en un boceto de una obra de arte, y lo mismo si se trata de un trabajo que no deja huella visible.

con su león y escudo, y la otra solamente a de venir acabada la coluna con su basa e capitel, y el león y escudo desbastado, dexando el grueso que convenga para acabarse conforme al otro acabado" (núm. 551)<sup>29</sup>.

Si un simple proyecto o boceto puede ser objeto de contrato de obra, también puede serlo una modificación posterior al mismo proyecto. A Juan Navarro, ensamblador, se encomendó que hiciera un modelo de atril "donde estén puestos los libros de canturia que son los que se dicen las horas en el coro"; el modelo se tasó por Covarrubias, y de él le correspondieron cuatro mil y ochenta maravedís (núm. 462). Pero no gustando el modelo a Nicolás de Vergara, el Viejo, se encargó al mismo Navarro que lo modificara, como así lo hizo, pagándosele por esta nueva obra 2.250 maravedís<sup>30</sup>. Estos casos son frecuentes, y ya veremos algunos más, así como los litigios suscitados acerca del pago de bocetos.

En resumen, y como consecuencia de la obligación de dar hecho el producto o resultado del trabajo, es decir, la obra, lo que caracteriza al arrendador de obra (sea artífice o empresario) es la responsabilidad por el resultado del trabajo. El, que la ha hecho, *debe* la obra, y está obligado a entregarla, de manera que nada puede percibir por su trabajo, aunque lo haya realizado en gran parte, si no llega a producir la obra convenida. o ésta se pierde sin culpa suya antes de haberla entregado; principio que domina toda la doctrina del riesgo en el contrato de obra.

Con este criterio vamos ahora a precisar más de cerca la naturaleza de nuestros contratos, ya que en muchos casos extremos parecen confundirse con el arrendamiento de servicios. Pues ya hemos dicho que recorren toda la gama del contrato de obra, con cuantas variedades respondieran en cada caso a la necesidad concreta, y sabido es que contrato de obra y de servicios son a menudo fácilmente confundibles en la práctica, por la semejanza de su naturaleza y la identidad de su fundamento. Ambos contratos pueden tener por objeto un mismo trabajo, y pueden presentar las mismas modalidades en su ejecución y cumplimiento, de modo que mientras algu-

---

29. Véase también Sedano, pp. 65 y 66.

30. Sedano, pp. 71-73.

nos son fácilmente cognoscibles, aun a primera vista, otros pueden inducir a error.

Y es que, normalmente, el contrato de obra presenta, en relación con su carácter esencial más arriba definido, una serie de caracteres exteriores que por darle la fisonomía visible, el "aspecto", pueden tomarse como su propia naturaleza y su criterio distintivo, cuando en realidad no es así. En efecto, se trata de dar hecho un resultado, una obra terminada, y no una energía de trabajo; consecuencia de esto es la unidad de la prestación y la unidad del precio (pues es un todo lo que se hace, y un todo lo que se paga), que generalmente se traduce en una indivisibilidad de aquélla y muchas veces también de éste, mientras en el contrato de servicios la prestación se va haciendo por unidades de tiempo, por cada una de las cuales ya se exige la recompensa. Por la misma razón, el artífice o el empresario goza de una cierta independencia en la realización de su trabajo: a él se le encomendó una obra, y mientras cumpla las condiciones del contrato, la hace cuando quiere y como quiere<sup>31</sup> y valiéndose de sus propios medios; por el contrario, el arrendador de servicios presta su fuerza de trabajo a la dirección ajena, sin iniciativa propia, en los tiempos y lugares que se le señalan y con los medios materiales que le da el que le contrató.

Ahora bien, de todos estos caracteres muchos se esfuman totalmente en los contratos de obra artística de la Catedral toledana; algunos de ellos se dan, ya por regla general, muy atenuados siempre; pero en los casos extremos, los más próximos al arrendamiento de servicios, desaparecen del todo. Y, sin embargo, persiste el carácter esencial del contrato de obra.

Tomemos como ejemplo de uno de esos casos extremos la obra de las vidrieras para el Espejo de la Puerta de los Leones, que hizo Nicolás de Vergara, el Mozo, en 1590-91 (núms. 650-51). En primer lugar, se le paga a medida, a seis reales por palmo, "sin que por maestría, ni cartones, ni por otra ocupación pueda pedir más cantidad": pero esto viene a corroborar que es contrato de obra, ya que es un precio global, siquiera se pague a medida; de

---

31. Ya hemos visto que entre esas condiciones puede estar una mayor o menor vigilancia; pero siempre ésta es de otra clase que la del obrero asalariado, y no excluye la libertad que ha de tener un trabajo artístico.

otro modo, se pagaría aparte la maestría, los cartones, etc. Por otro lado, se le pagan los anticipos conforme se vea "que se va haciendo la obra". Ha de sujetarse a una traza o proyecto; y la vigilancia del obrero reúne las máximas atribuciones: "...que el dicho señor obrero que aora es o fuere, vaya visitando los dichos paneles y le quede elección de contentarse de ellos de pintura y colores y hacer que se mude la pintura y colores como los pidiere, lo cual se dexa a su conciencia". Le han de dar hechos al artista todos los andamios (esto es de uso normal), y asimismo son de cuenta "de la iglesia y no del dicho Nicolás de Vergara, el herraje de barras, chavetas, lianos y marcos de redes que fueren menester... y alvañir y peones para ayudar a sentarlas después de hechas..." La obligación de Vergara ha quedado desnuda de muchas prestaciones necesarias para el acabamiento de la obra, pero su trabajo se toma en cuenta como obra acabada: "...las dichas vedrieras las ha de dar hechas, pintadas y acabadas y asentadas de toda costa..."

Otro ejemplo es el ya mencionado del dorado y plateado de la reja del altar mayor por Villalpando<sup>32</sup>. El artífice lo hace "de manos solamente". Se le da el oro y la plata, "poniendo presona o presonas que tengan en cargo el dicho oro y plata y *lo vayan dando y viendo asentar* en la dicha reja según e de la forma e manera que se contiene e declara en las condiciones antes desta escriptas". Se le hacen libramientos especiales "para la costa de oficiales y peones y carbón y herramientas". Y antes de hacer uno nuevo se hace una visita a las obras para ver si hay lugar a ello. El maestro de obras de la Catedral tiene autoridad directa sobre el personal auxiliar. El precio se calcula también a medida (por pan de oro y onza de plata) y según lo que hubiere costado el dorado y plateado de la reja del coro de canónigos, que se hizo a jornal, es decir, como arrendamiento de servicios (núm. 304). Toda la obra del dorado de la reja del altar mayor se hizo sobre el patrón de la del coro, y, sin embargo, son de naturaleza diferente. En esta última se contrató únicamente el trabajo de varias personas, bien trabajo de dirección, como el del dorador Chaves, bien trabajo puramente manual, como el de Lorenzo Hernández, Melchor Martínez, Simón Ruiz, etc. A cada uno se le pagó por el número de días que trabajó, a razón de cuatro rea-

---

32. Vid. supra, p. 116.

les por día el primero, tres los siguientes, dos el último (núm. 308), pero ninguno se obligó a “hacer” la obra. En cambio, el de Villalpando es contrato de obra, pues aunque sea sólo el trabajo (“de manos”) lo que se paga, y sea cual fuere el modo de determinar el precio y de realizar el pago, ese trabajo se mira plasmado en un resultado final, es la obra (dorado y plateado) acabada el objeto del contrato, que ha de tener hecha el artífice dentro de dos años. De otra manera no se explicaría la rigurosa obligación que contrae; tan es cierto que Villalpando *debe* la obra, que si no la realiza en el término y condiciones fijados, puede la otra parte mandarla hacer a su costa, ejecutándole no sólo por los maravedís que hubiera recibido, sino por todos los que costare hacer la obra según el cómputo del canónigo obrero y de los visitadores (núm. 304).

En general, podemos señalar como característica de los contratos de obra de la Catedral de Toledo (a diferencia de otros contratos de arrendamiento de obra) que la autonomía del artífice está generalmente atenuada en dos puntos principales: por la relativa dependencia en que se encuentra respecto a la Catedral, y que se suele manifestar, sobre todo, en los actos de vigilancia, y por la determinación del tiempo en que ha de realizar el trabajo, que si en muchos casos sólo se refiere al “dies ad quem”, en otros muchos precisa también el “dies a quo” e incluso la correspondencia del ritmo de la labor con el transcurso del tiempo.

En cuanto al criterio del precio y del pago como distintivo del contrato de obra, merece la pena que nos fijemos un poco más. Habíamos hablado de unidad de precio, correspondiente a unidad de obra. Pero hay que añadir que unidad no quiere decir indivisibilidad, aunque muchas veces se pague el precio de una sola vez y sea esto quizá lo más lógico. En los contratos de la Catedral de Toledo, por el contrario, el pago único es la excepción, siendo lo más frecuente el pago por medio de anticipos durante la realización de la obra, y al final el resto. Pero es un pago fraccionado de un precio único<sup>33</sup>.

---

33. “En veynte y seis días del mes de setiembre de 1564 años, di cédula que diessen a F... de C... pintor, noventa y siete mill y quinientos mrs., con los cuales y con treinta mil maravedís que le han sido librados y pagados se le acaban de pagar los ciento y cuarenta ducados en que fué tasada la pintura del cuadro de ...” (núm. 490).

Algo semejante ocurre con la formación del precio. Su unidad se pone de manifiesto lo más claramente posible cuando se señala un tanto alzado en el momento de concluir el contrato. Pero no es menos si para calcular el "justo precio" al final, se toman en cuenta piezas, días de trabajo, etc. Tenemos, a este efecto, la tasación de las pinturas de Luis de Velasco en el Claustro. Hay cosas que pudieran inclinar a ver un arrendamiento de servicios. Luis de Velasco, en efecto es *pintor de la iglesia*<sup>34</sup>, su trabajo se le paga por días y aparte se le pagan los materiales y hasta un muchacho que tuvo para hacer recados<sup>35</sup>, y se le señaló el tiempo en que debía hacer las pinturas, seis meses, "*contados desde oy dicho día*". Pero a poco que nos fijemos, veremos que no se le pagan los días de trabajo, sino la obra, puesto que el precio se determina al final por tasación de la misma y en una cantidad total, formada, eso sí, por la suma de sus elementos componentes, que son, sobre todo, el coste de los materiales y el trabajo; y éste se mide por días, como podía medirse de cualquier otra manera (por piezas o medida, como se hizo en la vidriera de Vergara) o por un tanto alzado.

Por tanto, concluyamos, en cuanto al precio sólo interesa su unidad, pudiéramos decir, conceptual, o, mejor aún, su carácter de recompensa de la obra completa y acabada, y no puede establecerse una diferencia con el arrendamiento de servicios fundada ni en el modo de su formación ni en el modo del pago, ya que ambos

---

34. La relación por la que entraba un artista al servicio de la iglesia, como pintor, escultor, etc., es, desde luego, de arrendamiento de servicios; pero independientemente de ella se pagaban sus obras, objeto de singulares contratos. Era ésta una modalidad frecuente de contratarse. Determinada persona o casa pagaba un salario fijo a un artista por tenerlo a su servicio, y, aparte, el precio de cada obra. Así, Nicolás de Vergara el Viejo, dice en un Memorial que por servir a la iglesia de Toledo dejó de acomodarse "con el marqués de Mondéjar por orden de su hijo el conde de Tendilla con partidos de quinientos ducados y mis obras pagadas..." (núm. 548). Su hijo, Nicolás de Vergara, el Mozo, tenía como escultor y maestro mayor de las obras de la Catedral un salario fijo, que le fué aumentado por acuerdo del gobernador del Arzobispado de Toledo, pagándosele en diciembre de 1576 6.500 mrs., aumentos correspondientes a dos años y dos meses, "demás de 5.000 mrs. que tiene por razón de ser escultor de la dicha sancta iglesia" (núm. 572).

35. Vid. supra p. 126.

contratos pueden adoptar en esos aspectos las mismas formas, que no son, bajo ningún aspecto, exclusivas de cada uno (aunque pueden ser más adecuadas o más frecuentes en uno que en otro) <sup>36</sup>.

Nos queda por hacer otra delimitación conceptual para que resulte definida la naturaleza jurídica de los contratos de obra artística objeto de nuestro estudio.

Dijimos antes (pág. 129) que la noción del contrato de obra es amplia y abarca lo que modernamente se llama con carácter general contrato de industria o empresa, hasta el punto de confundirse con éste en el lenguaje usual y aun en el técnico.

No es que, jurídicamente, presente ninguna particularidad esencial el contrato de empresa, pues tiene el mismo contenido fundamental que el de obra: obligación de hacer (ampliada más allá del producir material) y responsabilidad por el resultado. Si algún interés tiene el diferenciar aquí el contrato de industria dentro del de obra, es porque aquél supone una producción en que el empresario no es necesariamente el hombre que realiza la obra, sino el que con su actividad y sus medios hace que se realice, empleando si es preciso el trabajo de los demás (en todo caso proporcionando cuantos elementos sean necesarios a la producción), y, sobre todo, *respondiendo* de la producción y entrega de la obra. Supone, pues, la em-

---

36. Cuando hablemos de los elementos personales de estos contratos nos referiremos a la figura del director técnico o "maestro" de una determinada obra, que es arrendador de servicios. Pues Nicolás de Vergara, el Viejo, que desempeñó este cargo en los facistoles del Coro, fué pagado de la misma manera que se solía hacer a los artífices propiamente dichos. Se le iban haciendo anticipos "para en cuenta", y al final se le pagó el resto de lo que se le debía, según cálculo hecho a obra terminada (número 544). No se le pagaba periódicamente por unidades de tiempo, sino que se le hacían anticipos de un precio total que sólo al final se sabría. Pero fijémonos en que él no se obligó a hacer ni a dar hecha la obra, sino a dirigir la "labor y orden" como maestro entendido, y el mismo cómputo del precio demuestra que es un salario y no un precio de la obra. No es, en efecto, una tasación de la obra, sino una suma de días de trabajo: 3 años y 2 meses, a razón de 23 días de trabajo cada mes, 874 días. Y Vergara justifica minuciosamente el empleo de esos días, para merecer el jornal: "... y si algunos días he faltado... mi hijo Nicolás asistió por orden mía... de los cuales días señalará v. m. lo que sea servido" (núm. 548).

presa un cierto comercio por parte del que la asume, quien no se limita a hacer un trabajo simple y homogéneo, sino a reunir y coordinar los medios materiales y las actividades humanas necesarias para la producción de la obra; él no la hace, pero responde de que se haga; se realiza por su cuenta y riesgo, llevando él esa actividad compleja de dirección y coordinación; y al cobrar después por la obra un precio único y global, éste no representa sólo la merced de su trabajo, sino un lucro, que corresponde a la noción económica de la "ganancia del empresario".

Un contrato de arrendamiento de obra tendrá el carácter de empresa en cuanto reúna estas notas: empleo del trabajo de otros (obligación, no estrictamente de hacer, sino de *hacer hacer*) y especulación<sup>37</sup>.

Bien pronto se echa de ver, por los primeros ejemplos que pusimos y por los que han ido saliendo al paso, que ninguna de estas notas se dan en los contratos de obra que estudiamos. Los artistas que contratan con la Catedral no son empresarios, su prestación se reduce lo más posible al hacer material de su oficio o arte; la coordinación de otras actividades o elementos que hayan de intervenir queda a cargo de la propia iglesia, que así vigila de cerca todo empleo y todo gasto, y si por esta parte se suprime en absoluto la especulación, lo mismo ocurre incluso con respecto a los materiales que hubo de poner el artista; tampoco con ellos puede éste hacer comercio y lucrarse, ya que son objeto de la más rigurosa y exacta tasación para determinar el "justo precio", que es precisamente lo más opuesto que puede haber a la idea de lucro. De manera que cuando se paga al artífice el precio de su obra, se le paga justamente todo el gasto que hizo y, sobre esto, la merced de su trabajo. El hecho de que muchas veces se

---

37. Hablamos de empresa (o industria) únicamente desde el punto de vista del contrato de obra, como especie del mismo, no de la empresa en el sentido de organismo económico cuya importancia dentro de la contratación es mucho más moderna. Véase para esto Spota, op. cit., pp. 29 y sigs., y el trabajo allí citado de Bruegilles (*Revue trimestrielle de droit civil*, 1912). Para Abello (obra y tomo citados, p. 81), lo que caracteriza al sistema de empresa es que comprende la recogida, coordinación y vigilancia de los elementos de una producción, de la que el empresario asume el riesgo.

diferencien expresamente uno y otro concepto es lo bastante significativo. Cabe, sí, un cierto margen de ganancia o de pérdida cuando por precio se estipuló un tanto alzado, pero dada la naturaleza de estos contratos no puede hablarse de especulación ni de actividad mercantil, sino de intervención de un elemento aleatorio por la manera de determinar el precio y la larga duración del contrato<sup>38</sup>.

El artífice, además, no tiene medios económicos en la mayoría de los casos para hacer por su cuenta la obra y cobrarla luego por el precio prefijado. Muchos de los anticipos que se le hacen van con la determinación expresa de su destino: "para pagar el alquiler de la casa en que labra las puertas", "para comprar cobre para labrar las puertas de bronce" (núm. 477). Aunque el precio sea uno y total, como hemos visto más arriba, da la impresión de que es la Obra de la iglesia quien va pagando todas las cosas conforme van surgiendo. No es así, por cuanto esas cantidades se descontarán del precio global alzado o tasado, pero ello da idea de la falta absoluta de industria o empresa.

También va contra ésta la tendencia de la Catedral a descomponer toda obra en otras menores que encarga separadamente, en lugar de encomendar la obra total a una persona que la diera terminada en todas sus partes. Por ejemplo, Villalpando y Corral se obligan a dar "perfecta y acabada" una reja para el altar de prima del coro. Pero en lugar de encargarse ellos también del dorado, proporcionándose el oro y la plata y pagando los jornaleros, etc., para cobrar luego el total de la obra completa de la reja, el dorado lo hace directamente la Obra encargándolo a un platero, a jornal, y dándole los materiales (núm. 479).

Lo mismo ocurre con los facistoles grandes del coro. Esta es una de esas obras que no se pueden encomendar a un artista para que las haga él solo, sino que son complejas y requieren el trabajo de muchos, bien que bajo la dirección de uno solo. Este pudiera ser arrendador de obra (empresario, diríamos hoy), obligándose a darla acabada, recibiendo por ella un precio, y siendo de su cargo

---

38. Cfr., por ejemplo, las tres citadas obras de Villalpando (reja del altar mayor, reja del altar de prima y puertas de bronce de la portada nueva, núms. 470 a 482).

los gastos y salarios de los demás obreros. Pero no es así. La Catedral va encargando las distintas obras parciales, y otras, como la dirección técnica, se hacen bajo la forma de arrendamiento de servicios. El modelo ya sabemos que lo hizo Juan Navarro, ensamblador. La guarnición y columnas de bronce de los facistoles las hizo Nicolás de Vergara, el Mozo. Cornisas, batientes, etc., se hicieron por otros artífices, a destajo. El cerrajero Juan Corvella hizo lo que había de haber de hierro. Todo esto son contratos de obra hechos independientemente por la Catedral. El dorado y platingado de los adornos de bronce se hace aparte como arrendamiento de servicios. La Catedral emplea por su cuenta oficiales y obreros, y hombres para el transporte de pesos grandes. La dirección técnica de todos estos trabajos, la "maestría", de cuya naturaleza hemos hablado ya <sup>39</sup>, la tiene Nicolás de Vergara, el Viejo, a quien, también independientemente, se le paga su salario <sup>40</sup>.

Tanto de esta política de la iglesia, que tiende a dirigir por sí misma todas las obras, como del estudio de cada contrato, hay que concluir que falta en ellos el carácter de empresa o industria. Son contratos de obra en sentido estricto, y el arrendador no es ni más ni menos que un artífice y nunca un empresario.

## 2. *Caracteres generales de los contratos.*

Aunque sea a costa de comenzar incurriendo en contradicción, hemos de aclarar que los caracteres generales que vamos a esbozar en este apartado son aquellos que llaman la atención como peculiares de los contratos de obra de la Iglesia Primada: son generales, en cuanto son comunes a todos ellos, porque responden a una misma concepción jurídica o a unas mismas circunstancias de hecho. Son peculiares, porque suponen una particularidad notoria dentro del contrato de obra, aunque no sea exclusiva del grupo de contratos que estudiamos.

El primero de esos caracteres que queremos subrayar ha saltado ya a la vista del lector en el punto precedente. Hablábamos en-

---

39. Vid. supra, nota 36.

40. Sedano, pp. 71-73.; Zarco del Valle, II, pp. 182-89.

tonces de la limitación de la independencia que suele tener el arrendador de obra. Nos interesa este carácter porque, si bien la mayor o menor independencia del arrendador con respecto al dueño de la obra no puede servir de criterio para diferenciar el arrendamiento de obra del de servicios (y como tal lo desechamos en el apartado anterior), la libertad de trabajo, mayor en aquél que en éste, es un verdadero carácter natural, propio y genuino del contrato de obra. Es algo semejante a un elemento natural de un contrato, que aunque no es de esencia y puede ser suprimido sin alterarla, se da mientras no venga expresamente excluido. Esa atenuación de la libertad del artífice es en realidad la causa de muchas semejanzas con el arrendamiento de servicios, por la posición en que coloca al artista, y por muchas cláusulas contractuales que son su consecuencia: precio a medida, intervención de la iglesia en materiales y personal auxiliar, anticipos periódicos, determinación del tiempo en que ha de hacerse la prestación, etc.

Porque teniendo por objeto las dos especies de "locatio operarum" la aplicación del trabajo ajeno a la obtención de un resultado, la "locatio operis" coloca a ambos contratantes en un pie de igualdad, por decirlo así: el dueño de la obra no es capaz de producirla ni por sí ni con la ayuda de otros, y la encarga a quien la puede hacer para que se la entregue hecha; en el período de ejecución, el arrendador de obra es dueño de su trabajo, y, si es empresario, de todo lo demás. Al final entrega "su" obra, el resultado no sólo de su esfuerzo, sino de su pericia, de sus conocimientos, muchas veces incluso de sus medios económicos. El arrendamiento de servicios coloca al que los presta en una situación de subordinación respecto al que se los contrató. Es éste el que realiza la obra, y para ello emplea, utiliza y dirige el trabajo de aquél.

La mayor autonomía en la realización del trabajo prevalece, pues, en la "locatio operis". Pero en los contratos de la Catedral está, por el contrario, muy limitada, y ello es por consecuencia de la expresa regulación del contrato, que coloca a la iglesia en una posición de superioridad. Esta superioridad de un contratante sobre el otro, de la Catedral sobre el artista, no se limita al aspecto puramente técnico, a la relación de dependencia de éste con respecto a aquélla en el período de ejecución, sino que se manifiesta también en muchos puntos del contrato. La iglesia impone las con-

diciones, que los artistas aceptan; en algunos contratos, la determinación del precio se hace por ella unilateralmente, al fin de la obra, obligándose el artista a pasar por esa determinación; en otros, la indemnización que ha de hacerse a la iglesia por el artífice en caso de incumplimiento, la determina también aquélla de modo unilateral. Ya vimos que la Obra y Fábrica se reserva la vigilancia de los trabajos, por medio de sus representantes y técnicos, y la intervención en los mismos, hasta el extremo compatible con la naturaleza del contrato de obra, desnudando de atribuciones y de obligaciones al artífice; se reserva en muchos casos la facultad de alterar los planes durante la ejecución, a simple disposición suya, etcétera. Por último, la iglesia impone su derecho y su jurisdicción, como veremos luego, haciendo renunciar a los artistas a su fuero propio y a las leyes vigentes, con lo que su sumisión a las disposiciones contractuales es absoluta.

Con esto ya se ha desplazado la cuestión a otro terreno. Como apuntábamos, no se trata ya de una superioridad en el orden técnico del trabajo (como la que es propia del arrendamiento de servicios), sino de una superioridad en todo el mecanismo jurídico del contrato, algo que pudiera hacer pensar en una cierta desigualdad jurídica de las partes, si advertimos sobre todo que una de ellas está sometida a la jurisdicción de la otra, incluso a la espiritual con sus censuras canónicas y otros medios de coacción expresamente declarados.

¿Puede esto dar derecho a pensar en un carácter jurídico-público de la relación? Ciertamente, que en los contratos de obras públicas, cuando el comitente o dueño de la obra es una persona de derecho público, la autonomía de la voluntad se limita, y la igualdad jurídica de las partes sufre la imposición de la superioridad de una de ellas. Pero el caso de la Catedral de Toledo es particular: aunque su posición privilegiada en la contratación tenga su último fundamento en la propia naturaleza de la persona contratante (la iglesia de Toledo es una corporación que reúne a todos los fieles; que tiene un derecho propio para su vida interna y sus relaciones con el exterior, en cuyo círculo jurídico entra el artista que trabaja para ella; que tiene una autoridad para su gobierno), lo que la hace nacer es únicamente el contrato. O, dicho en otras palabras, el régimen jurídico de los contratos descansa en la auto-

nomía de la voluntad. En el momento del contrato, la igualdad jurídica es evidente, y por convenio de ambas voluntades se concede a la iglesia la participación privilegiada que vamos viendo, como también por convenio de las voluntades se somete el artífice al Derecho y a las justicias de la iglesia.

Ahora bien: como la voluntad autónoma se manifiesta siempre en el mismo sentido de reconocer y consagrar la superioridad de la iglesia (exponente y repetición de un uso convencional de que luego hablaremos), hemos de acusar la existencia de este carácter, con la correlativa disminución de la libertad y derechos de sus contratantes <sup>41</sup>.

El segundo carácter en que nos vamos a fijar es el de ser contratos conmutativos..., y no queremos llegar a la perogrullada ni a la paradoja; pero no es disparatado atribuir un cierto carácter aleatorio al contrato de obra <sup>42</sup>, y es de interés comprobar su existencia o su falta en los de la Catedral primada. Porque, además, si nos fijamos en el "quid" verdadero de ese carácter aleatorio, nos habremos introducido en la doctrina del justo precio, y tendremos un punto de partida muy seguro para el estudio de las demasías o excesos, que constituyen quizá el problema más arduo de cuantos plantean nuestros contratos de obra artística.

El elemento aleatorio que interviene en el contrato de obra, conmutativo por naturaleza, no puede ser el mismo que el del seguro o el juego: el que realiza la obra recibe siempre, como compensación, un precio. Ahora bien, éste se determina de modo previo

---

41. La superioridad de la iglesia, que ya es manifiesta en la conclusión del contrato, se muestra, sobre todo después. Ella es parte y al mismo tiempo juez en la ejecución, interpretación y revisión de los contratos. De sus decisiones no puede apelar el artista, sino a la iglesia misma, más que por derecho, por misericordia. A ningún artífice se le ocurriría retener la obra, hasta tanto recibiera la debida compensación, sino que la entrega, defendiendo luego sus derechos únicamente con la petición a riesgo de no salir con ella. Pocas veces puede darse un verdadero litigio, y, desde luego, se comprende que el artista renuncie a la autotutela, habiendo sanciones espirituales de por medio.

42. Véase sobre esto Abello, *Locazione*, III, pp. 97-102; Barassi, *Contratto di lavoro*, pp. 43 y ss.; Vita-Levi, *Locazione*, II, pp. 44 y ss., y *Appalti*, pp. 60-61 y 106.

(suele determinarse en muchos casos) en el momento de perfeccionarse el contrato, cuya ejecución es de tracto sucesivo y de muy larga duración las más veces. ¿Qué quiere decir esto? Que si el valor real de la cosa objeto del contrato sólo puede resultar como consecuencia de la actividad desplegada sobre ella durante algún tiempo y después de fijado el precio (valor oficial, por decirlo así) que se ha de pagar, lo más probable es que se produzcan alteraciones y que ambos valores no coincidan, resultando, según los casos, una ganancia o una pérdida para el empresario o arrendador de obra.

Hemos hablado más arriba del papel que juega la especulación en el contrato de obra. En realidad, cuando se determina el precio preventivamente por un tanto alzado es evidente la esperanza del lucro por la diferencia entre ese precio que se ha de cobrar y los gastos que se puedan disminuir; y no es menos cierto que los cálculos pueden venirse abajo, y la ganancia reducirse hasta desaparecer e incluso convertirse en pérdida.

Estas alteraciones no suelen tomarse en cuenta por el Derecho en el sentido de restablecer el equilibrio por una consideración de equidad. No es la equidad, sino la seguridad del comercio y de la contratación, lo que hay que proteger en estos casos. La desigualdad de valor entre prestación y contraprestación es "el derecho común de la vida jurídica"<sup>43</sup>. La realización de ese "imprevisto normal" no debe alterar la fuerza obligatoria del contrato; cada una de las partes soporta ese margen de riesgo (a lo mejor contrató pensando en él), y el aumento de valor que haya pasa definitivamente al patrimonio de aquel a quien beneficia. De otro modo se haría imposible el comercio<sup>44</sup>.

Y es que el Derecho, en general, no tiene en cuenta la noción del justo precio. No quiere intervenir en los precios fijados por los contratantes, suponiendo que ya ellos establecerían el precio conveniente según sus circunstancias y razones. Si esto es así en los contratos de ejecución instantánea, se explica que en los de tracto sucesivo tampoco quiera amoldar el precio convenido al justo pre-

43. Voirin. *De l'imprévision en droit privé*. Thèse. Nancy, 1922, p. 148 citada por Ziegel. lugar indicado en la nota siguiente.

44. Ziegel *Le droit d'un contractant à la plus-value créée par lui en dehors des stipulations du contrat*. Thèse Paris, 1939; pp. 7-9.

cio, cuando la esperanza y el riesgo forman normalmente parte del contenido de voluntad contractual. En el Derecho civil sólo entra en juego la idea del justo precio cuando hay "lesión", es decir, cuando la diferencia entre el precio convenido y el justo precio es superior a una fracción determinada (y considerable) de este último. Llega un momento en que el Derecho no puede permanecer indiferente ante la apreciación subjetiva del valor de una cosa, siendo la diferencia con el valor real muy ostensible y cuantiosa.

Bien claro se ve que este remedio de la acción rescisoria por lesión responde a un fundamento del todo distinto de la ganancia o pérdida que puedan producirse en el contrato de obra. Surgió en la compraventa (inmobiliaria), y es en este contrato donde mejor despliega su función, porque supone dos elementos: de un lado, un valor cierto y objetivamente determinable del inmueble en el momento de la venta, y de otra parte, el error o la presión de otra circunstancia cualquiera (necesidad, por ejemplo) que impulsaron al vendedor a convenir en un precio inferior al justo en más de la mitad<sup>45</sup>. O sea, que el Derecho consiente la alteración del precio establecido en el contrato (o la rescisión del mismo si el comprador no se aviene) en consideración al precio justo únicamente cuando hay una lesión objetiva y grande. Este elemento falta para las hipótesis que veníamos considerando en un arrendamiento de obra por un tanto alzado. El precio se conviene libremente y no puede confrontarse con el valor real de la obra en aquel momento, porque la obra no existe. La diferencia con el precio justo deriva de que es un contrato de tracto largo y se producen excesos o defectos no previstos y no previsibles normalmente. El contratante perjudicado *quiso* y aceptó voluntariamente ese margen de especulación y riesgo. Por todo ello se comprende perfectamente que, dentro de estas alteraciones normales, no se invoque el precio justo. El contrato de obra es realmente un contrato "aleatorio" (natural o parcialmente aleatorio, si se quiere), y en esa "alea" propia del contrato está la causa y la justificación de toda adquisición o pérdida patrimonial que no vaya compensada por la prestación de la otra parte.

---

45. Minus autem pretium esse videtur si nec dimidia pars veri pretii sociata sit (l. 2. C. 4. 44).

Pues bien, en los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo ocurre exactamente lo contrario. Si en la vida jurídica ordinaria se prefiere la seguridad en la contratación a la justa equivalencia de las prestaciones, la santa iglesia prefiere, con el Derecho canónico, que triunfe la equidad, e impone el "justo precio". Normalmente, por tanto, no habrá riesgo ni esperanza de especulación, porque para eso suele determinarse el precio por tasación de la obra acabada; en general, pues, el precio que percibe el artista es el "justo precio". Pero hay más; podría decirse, y con razón, que también a veces se determina el precio preventivamente por una cantidad global, y en ocasiones prohibiendo expresamente toda modificación posterior de la misma con cualesquiera motivos. En estos casos podía darse, y de hecho se daba, el mismo conflicto entre precio convenido y precio justo. Pero la solución es totalmente diferente. Ya vimos más arriba algún caso en que tenía lugar la tasación no obstante el precio preventivamente fijado, y algo dijimos también de cuál era su función a nuestro juicio, en orden a lo que pudiera considerarse revisión del contrato. Digamos ahora en cuanto al precio que esa tasación se refiere precisamente a las variaciones tolerables, a las alteraciones que la necesidad práctica hizo surgir o a las mejoras introducidas por el artista, que no importa admitir porque suponen una diferencia pequeña. Todo esto, que viene a coincidir con el "imprevisto normal" de un contrato de ejecución sucesiva, es lo que la iglesia quiere que se pague, porque no supone en realidad una modificación del contrato, sino el mantenimiento del justo precio dentro de las condiciones contractuales fielmente observadas. El precio alzado era un justo precio y el precio final es también un justo precio, correspondiendo ambos a las distintas realidades de antes y después de la ejecución de la obra.

Aún pudiéramos decir, para acentuar más la antítesis con el carácter aleatorio del contrato de obra en general, que si hay algún margen de riesgo éste pasa del artífice a la Catedral, pues aquél sabe que siempre se le pagará el precio justo, y esto trae por consecuencia que sea la prestación de la iglesia la que haya de sufrir las alteraciones imprevistas, y que habiendo contratado una obra por un precio no pueda tener la seguridad de que se cumplirá por ese precio, teniendo probablemente que aumentarlo al fin. Bien es

verdad que yendo todo aumento justificado por un aumento real de valor no puede hablarse aquí del juego del "añea" en el contrato.

Desde luego que el margen de especulación por debajo del precio fijado alzadamente (lo que pudiera beneficiar al artista) se suprime radicalmente. Veamos, como ejemplo, lo que se dispuso en el contrato de la reja del altar de prima y puertas de bronce: "... esto por prescío de seys mill ducados, que suman e montan dos quentos e dozientos e cinquenta mill maravedís, e si las dichas puertas e reja no fueren labradas e acabadas con la perfición e según e de la forma e manera declarado de suso, que lo que fuere menos labrado en ellas se desquente del precio de los dichos seys mill ducados..." (núm. 471)<sup>46</sup>. En cuanto al aumento de valor, a la modificación por encima del precio convenido, pese a lo anteriormente dicho, hay casos en que se hace pasar al exclusivo riesgo del artífice; seguimos leyendo en el anterior documento: "...e si fuere la obra con más perfición e bondad, el dicho Francisco de Villalpando se contente con el prescío de los dichos seys mill ducados..." Y más todavía: "e con condición que hechas e acabadas las dichas obras e cada una dellas, se tassen por maestros que sepan del arte con el maestro de las obras de la dicha sancta iglesia de Toledo, e si las dichas obras fueren tasadas por los dichos tasadores en menos de los dichos seys mill ducados, que se abaxe e quite del prescío dellos al dicho Francisco de Villalpando; e si en más se tasaren, de la demasia el dicho Francisco de Villalpando hace gracia a la dicha sancta iglesia, ora sea en poca o en mucha cantidad, e donación entre vivos, sin lo pedir ni repetir esto en recompensa de otras obras que en la dicha sancta iglesia ha hecho..." (número 471). Cuando más adelante, muerto Villalpando, se comprometieron a terminar la reja los hermanos Corral en las mismas con-

---

46. Como no se contrata simplemente una reja y unas puertas con algunas indicaciones generales que, dando un margen de libertad al artífice, permitieran, a su voluntad, un límite de oscilación del valor real de las mismas, sino que se describe hasta el último detalle que han de tener las piezas encargadas, ocurre lo que ya dijimos más arriba: que las condiciones minuciosísimas del contrato dan una pauta para comprobar toda alteración de valor.

diciones y precio, faltaban por pagárseles (descontados los anticipos hechos hasta entonces) 1.000 ducados, y los dos hermanos se obligaron a terminarla por ese precio "aunque la costa del acabar la dicha obra sea en mucha más cantidad de lo que se le restare debiendo" (núm. 475)<sup>47</sup>.

A pesar de la claridad del texto reproducido, ni aun en este caso fué a cargo de los artistas el exceso producido en la ejecución de la obra. No bastan las cláusulas del contrato para ver sus caracteres, sino su eficacia a la hora del cumplimiento. Y la verdad es que también aquí se hizo tasación; se vió lo que en cada una de las partes y piezas excedía del precio previamente calculado, y se mandó al receptor de la iglesia que lo pagara al artífice junto con lo que restara del precio (núm. 480).

Vemos, pues, que toda alteración, todo exceso, todo imprevisto que puedan calificarse de normales en la ejecución de una obra, no son objeto de ganancia o pérdida para los contratantes. Todo ello se paga, porque entra a formar parte del justo precio. Lo que de ninguna manera quiso pagar la iglesia en los contratos de Villalpando y maestro Domingo, así como en el posterior de Villalpando y Corral (donde todo exceso se consideraba donación del artista), son los excesos aportados por el artífice consciente y voluntariamente, con la intención de introducir una mejora no querida y hasta prohibida expresamente en el contrato. Estas "demasías", con las que el artista dispondría arbitrariamente del precio si se les diera el mismo trato que a las otras que hemos considerado normales, son a todas luces de una naturaleza distinta, y constituyen, por tanto, un problema aparte, que estudiaremos en su lugar correspondiente, al hablar del precio en particular. Dejamos aquí señalado el problema para ir deslindando conceptos, y con todo ello creemos haber aclarado suficientemente lo que, a nuestro juicio, era de interés decir sobre la falta del elemento aleatorio en los contratos de obra de la Catedral y la relación o influencia que a este respecto tiene la noción del justo precio, fundamental en la contratación según el Derecho canónico.

Réstanos ahora, sin apartarnos mucho de las cuestiones que

---

47. Téngase en cuenta que Ruy Díaz del Corral se había obligado solidariamente con Villalpando; debía, por tanto, la reja por aquel precio.

acabamos de considerar, estudiar brevemente la importancia y la eficacia del elemento ético en estos contratos. Sabemos que una y otra son grandes en el Derecho canónico, lo que debe reflejarse por fuerza en los usos de la santa iglesia que rigen la contratación.

Pese a todo lo que llevamos dicho hasta aquí, queda flotando un poco en derredor nuestro el recuerdo de episodios tristes, como el de la ruina de maestro Domingo, y otros semejantes en que la iglesia se negó en absoluto a pagar el precio que dió la tasación por ser extraordinariamente superior al convenido<sup>48</sup>. Y aunque admitamos la razón de la iglesia en no considerarse obligada en Derecho al pago de unas demasías que no autorizó y contra las que se previno obligando al artista a renunciar a ellas si las hacía, habrá de parecer excesivo el que digamos encima que es carácter general de estos contratos la influencia del factor moral. Pues parece verse a todas luces que las normas y la interpretación de los mismos, aun cuando fueran conformes a Derecho, no serían, por lo menos, un modelo de equidad.

Y, sin embargo, el elemento ético actúa aquí de una manera que no puede desconocerse. Y ello a través de dos ideas, no menos importante la una que la otra, romana aquélla, canónica ésta.

La primera es la "buena fe" en la interpretación de los contratos, principio ya de honda raigambre jurídica conforme al cual se impone a los contratantes el cumplimiento, no sólo de lo expresamente convenido, sino el de "todo aquello que sea exigible entre personas justas y leales, con arreglo a las circunstancias del caso concreto, y que puede ser más o menos de lo que expresamente se

---

48. Otro ejemplo tenemos en las ajorcas de la imagen de Nuestra Señora del Sagrario que hizo de oro esmaltado y piedras preciosas el platero Julián Honrado desde 1582 hasta 1590. Habiéndose obligado a hacerlas por un determinado precio, fué entusiasmado, por lo visto, durante los años que duró su labor, y cuando la dió terminada hallóse que había excedido enormemente la cuantía de aquel precio. Fué tasada la hechura en 5.900 ducados, y buscando la iglesia el medio de no perjudicar al artista y de perjudicarse lo menos posible decretó el señor Cardenal Quiroga se entregaran al artífice por su trabajo 4.500 ducados. Obsérvese, incidentalmente, la varias veces aludida superioridad de la iglesia sobre la otra parte contratante; ella decide, con la autoridad del Obispo, la solución del pleito. V. Sedano, pp. 77-78.

*prometió*"<sup>49</sup>. Este carácter de buena fe, que es hoy general para todos los contratos, se ha reconocido tener una importancia especial en el de obra que, por su naturaleza, puede emplear (como hemos visto) largo tiempo a los contratantes<sup>50</sup>. Si recordamos los ejemplos mencionados y las consideraciones hechas más arriba, veremos que los principios de equidad y de buena fe son los que rigen la ejecución de estos contratos, pues siempre, aun cuando más rigurosamente se estipuló un precio invariable, con la renuncia absoluta por parte del artífice a todo exceso que realizara y a toda protección legal que le amparara en su exigencia, no obstante se pagaban las mejorías. Ahora bien, lo que no podría justificar la buena fe es que la Catedral se viera obligada a hacer dispendios cuantiosos no queridos, a capricho del artista. Es éste el que incumple su obligación, cuando contratando una reja por 8.000 ducados, y no interviniendo circunstancias que impidieran realizarla por ese precio, hace gastos extraordinarios en ella, excediendo la calidad de la obra con mucho a lo convenido, y pide al final 12.000 ó 14.000 ducados. Si encima, el artífice tuviera la protección legal de unas normas que miran evidentemente a otros supuestos de naturaleza distinta, esto sí equivaldría prácticamente a consagrar la revisión de todos los contratos y a poner en una de las partes la determinación unilateral del precio, contra lo que fué la voluntad contractual, de modo que la natural indeterminación de las obligaciones, consecuencia de la larga duración y de la buena fe, se convertiría en una arbitraria facultad de modificar las condiciones del contrato.

Más bien parece que la buena fe y la equidad exijan un remedio, y puesto que el derecho común en los contratos de la iglesia es atender al justo precio señalado por la tasación, este remedio lo han de poner las partes, y lo ponen, efectivamente, en un "*pactum adjectum*": "El luego incontinenti... renunció la ley del justo e medio justo precio, e dize e declara que... no pedirá restitución" de los excesos que hubiere (núm. 295). Como el precio convenido

---

49. Sohm Mitsis, Wenger, *Instituciones de Derecho privado romano (historia y sistema)*, traducción de la 17.<sup>a</sup> edición alemana. Madrid 1928, página 323.

50. Abello, *op cit* III p. 91.

es equitativo y adecuado al valor de la obra contratada, esas cláusulas de renuncia no tienen más objeto que obligar al artista a hacerla conforme al contrato <sup>51</sup>. Y supuesto que la aplicación de las leyes del justo precio y del medio justo precio en estos casos sería inicua, la renuncia a las mismas no es una argucia o una imposición de la iglesia, sino un remedio de equidad. Merced a ello la iglesia se asegura el cumplimiento del contrato.

Resulta así esta situación curiosa y aparentemente injusta en que se coloca el artífice al contratar, renunciando a sus derechos y a las leyes que lo protegen. Ya esta misma renuncia parecería, además de injusta, ilícita y nula para el Derecho civil, por la prohibición legal de hacer renuncia previa a la acción por lesión enorme o *ultra dimidium*. Una de las leyes que el contratante ha de renunciar (para que valgan todas las renunciaciones anteriores) es la que dispone “que general renunciación que ome haga, que non vala”. Pero, como hemos visto, todo ello no es más que un remedio convenido en el contrato para obligar a las partes a atenerse al cumplimiento de lo pactado.

De esta manera, y una vez que se convino en ello, si el artista, no obstante, se excede voluntaria e innecesariamente, en teoría bien puede y debe entenderse (aparte de los motivos psicológicos y de las esperanzas más o menos fundadas en que se le pagaría) que más que un perjuicio o una lesión sufrida ha habido una liberalidad por su parte. Y no sólo es que puede entenderse así, sino que en algún contrato se dice expresamente (y lo hemos visto ya antes) que del exceso hace gracia a la iglesia y donación entre vivos “ora sea en poca o en mucha cantidad” <sup>52</sup>.

Aunque la buena fe tenga en el fondo una raíz ética o psicológica, según los casos, aplicada a los contratos en el sentido expuesto y tal como nos la legó el Derecho romano, es ya una noción netamente jurídica. Junto a ella despliega su influjo en el Derecho canónico otra idea, ésta sí puramente moral, aunque de gran efi-

---

51. Recuérdese la fórmula usada: “... como maestro que es de hacer rejas e experto en el arte, lo sabe y dice y declara que no vale más maravéis de los dichos ocho mill e novecientos ducados...” (núm. 295).

52. Reja del altar de prima, núm. 471.

cacia para el Derecho dentro del campo del de la Iglesia: es la "honestas cristiana".

Más arduo va a ser explicar ahora el modo de resolver los conflictos nacidos de las demasías, si se ha de acomodar rigurosamente a la regla moral. Pues la honestidad cristiana "es la base del sistema de obligaciones del Derecho canónico", y de ella deriva el principio: "Locupletari non debet aliquis cum alterius iniuria vel iactura", y contra la previsión del caso en el contrato y la aceptación de todas las consecuencias por el artífice podría aplicarse el otro principio fundamental: "Honestas cristiana privatorum pactis mutaria non potest"<sup>53</sup>. Pero insistamos en la finalidad de esas cláusulas de renuncia, de esos "pacta adiecta in continenti facta", que a primera vista representan un tan grave quebranto de los derechos individuales. No son sino el medio de someter al artista a las condiciones, posibles en todo caso y equitativas, del contrato que firma; una coacción que mira, no tanto a enriquecerse con el exceso producido, como a evitar que el exceso se produzca; desde el punto de vista de la moral no vemos ningún inconveniente en la inserción de esas cláusulas, con tal que en el momento de su ejecución fuera templado su rigor por el mismo principio moral (cosa que ya vimos ocurría con los excesos que hemos llamado normales, no obstante haber sido igualmente objeto de renuncia y donación, y ya veremos cómo actuaba en los otros). Otro problema es el de la aptitud de la voluntad privada manifestada en el contrato para derogar las más terminantes prohibiciones legales. Prescindiendo del contenido justo o injusto de esos "pacta", parece ya una considerable violación del Derecho el que desconozcan la eficacia jurídica de una situación creada por la ley para favorecer los derechos individuales más inatacables, y aunque en el caso concreto sean una medida de equidad, siempre será una iniquidad el despojar a un hombre de la protección que le dan las leyes. Ahora bien, en la posibilidad de esa renuncia general que la ley prohíbe vemos el triunfo y el predominio del elemento ético en la contratación del Derecho de la Iglesia. La formal protección de las normas (no sólo civiles, sino canónicas) del justo precio, de la le-

---

53. Bussi, *La formazione dei dogmi di diritto privato nel diritto comune*. I, 218-20. Padova, 1937.

sión, etc., no sería adecuada ni justa para los casos de las demasías hechas en contra de lo pactado, y, por el contrario, el contenido de los "pacta" de renuncia a las mismas no es en sí ni injusto ni deshonesto; por tanto, las partes pueden suplir perfectamente a las leyes, renunciando a cuantas les prohíben la renuncia. La razón y la voluntad son superiores al ordenamiento jurídico legal y pueden crear, incluso, un uso contrario a la ley, perfectamente admisible; porque no hay un Derecho y una Moral formalmente separados, sino que aquello que, conforme a la conciencia, sería bueno en una relación jurídica determinada (independientemente de las leyes, que no son sino una de las fuentes), aquello puede ser Derecho, con que le den valor de tal las partes en un contrato.

No tiene nada de particular, por otro lado, que una tal regulación choque con la concepción que uno se ha formado del Derecho y de lo que debe ser lo jurídico. Y de ahí las aparentes injusticias a que, más frecuentemente de lo que parece, da lugar la preponderancia del elemento ético, que aporta factores, a nuestro modo natural de ver, completamente extraños al Derecho. Sirvanos de ejemplo, en otro orden de ideas, la famosa cuestión del juramento de los menores, que tanto dió que discutir a los doctores. Sabido es que en Derecho canónico el voto es fuente de obligaciones; y el juramento no sólo liga eficazmente a quien lo presta al cumplimiento de la obligación que vino a reforzar, sino que es bastante a sanar cualquier clase de ineficacia del negocio. Mientras Búlgaro defendía que la única eficacia del juramento de un menor impúber actuaría para sanar el defecto de capacidad, siendo válido por lo demás el negocio, Martino sostenía que el juramento daba validez a todos los contratos nulos de por sí, lo que se traduce prácticamente en la validez de los negocios ilícitos, con tal, por supuesto, que no sean inmorales. Pues bien, contra la común opinión de la mayoría de los glosadores, triunfó la opinión de Martino, que fué consagrada por el emperador en la Auténtica "Sacramenta puberum" y extendida más y más por los Pontífices a casos diferentes. Y opinan los autores que si la Auténtica hubiera sido derogada como fué deseo de algún emperador y de todos los juristas, la Iglesia la hubiera mantenido en la práctica "porque

esta ley correspondía al espíritu del Derecho canónico”<sup>54</sup>. No queremos dar a esta cita más alcance que el de un ejemplo salido al paso, que nos ayude a comprender la relación y frecuente contradicción entre elemento ético y jurídico (jurídico civil, se entiende) en el Derecho canónico y la eficacia de la voluntad individual en los pactos privados.

Nos queda ahora la cuestión más difícil y grave: la negativa de la iglesia a pagar las demasías, no obstante la ruina del artífice empobrecido. Esto, en realidad, sólo es problema según los casos concretos. El artista que habiéndose comprometido a hacer donación de todo exceso que realizara sin necesidad, hiciera luego considerables demasías por su sola voluntad, bien debe entenderse que las hizo con ánimo de liberalidad. Si, en cambio, concurren circunstancias que expliquen la conducta del artífice y fundamentaran su esperanza de ser pagado (como debió de ocurrir con la reja de maestro Domingo), la regla moral debía haber atenuado el rigor que por esta vez mostró la iglesia. Cuando hablemos del precio y estudiemos detenidamente el problema de las demasías, veremos que las pretensiones de maestro Domingo no tenían en Derecho muy fuerte sustento, ni en la lesión, ni en el enriquecimiento injusto. Y no obstante, la idea del enriquecimiento no puede estar lejos de nuestro caso. Lo que ocurre es que no puede sustentarse en Derecho, porque falta del todo el fraude, el engaño o el delito, y, en cambio, la adquisición del exceso de valor por la iglesia tiene suficiente “causa”. Únicamente la moral no queda satisfecha con estas razones y repite su máxima: “locupletari non debet aliquis cum alterius iniuria vel iactura”; pues lo que nadie puede negar es que la iglesia recibió más de lo que pagaba, y el artífice quedó total y definitivamente empobrecido. Ahora bien, puestas las cosas en este terreno, tampoco puede decirse que la iglesia desatendiera sus obligaciones, aunque por mucho tiempo lo hiciera de modo insuficiente<sup>55</sup>.

En realidad, la conducta de la iglesia en estos casos representa un verdadero esfuerzo por lograr la solución justa. De una parte, defiende sus derechos; de otra, no quiere perjudicar al prójimo.

---

54. Bussi, op. y loc cit.

55. Vid. supra, p. 122.

contratante. Como las dos cosas no son muy compatibles, las soluciones pecan de intermedias y vacilantes. A maestre Domingo se le dieron, primero, sólo limosnas; después, por convenio, un nuevo pago y una renta diaria por toda su vida; muerto el artista se concedió un real diario a su viuda. El caso más arriba citado de las manillas o ajorcas de Nuestra Señora del Sagrario es bien característico: la iglesia ha de decidir la solución del conflicto de que es parte; no quiere, porque no debe, pagar todo el exceso producido por el artista, y, sin embargo, se da cuenta de que no es justo privarle de gran parte del precio real de su obra. Consta que la iglesia estudió los medios para no "agraviar" (es decir, perjudicar) al platero, y por fin decidió el Arzobispo Primado que se pagara un precio intermedio entre el convenido y el tasado. El acierto del fallo del señor Cardenal Quiroga podrá ser discutible, mas no lo es la extraordinaria dificultad del problema, que aún hoy día no ha encontrado solución satisfactoria y sigue fomentando el estudio afanoso de los juristas<sup>56</sup>.

Justificada, pues, la actitud de la iglesia en tan ardua y espionosa cuestión, terminamos con ello el estudio de los principales caracteres que, a nuestro juicio, presentan los usos de su contratación.

## CONSTITUCION DEL CONTRATO

I. *Preparación y perfección*—En el primer capítulo del presente trabajo hicimos una historia bastante detenida de los contratos que tuvieron por objeto las dos rejas de los Coros. Por su mayor interés anecdótico, pusimos allí los más datos referentes a la preparación de los convenios, las iniciativas y las ofertas, las proposiciones y los memoriales, las muestras, las pláticas en torno de todo ello; esos momentos, en fin, que promueven el acuerdo de las voluntades. En los referidos ejemplos, los tratos preliminares fueron laboriosos y llevaron mucho tiempo, por las circunstancias que no es del caso repetir aquí. En otros, por el contrario, determinado de antemano el artista a quien se hacía la proposición, no había más actos preparatorios que la propuesta y la aceptación, lo que ya equivalía al consentimiento.

56. No a otra cosa obedece el estudio de Ziegel citado anteriormente.

Era de interés ver los pasos preliminares, siquiera de uno o dos contratos, para distinguir las distintas fases de esta etapa formativa desde la manifestación del deseo de llevar a cabo determinada obra. Hay un primer momento en que los tratos entre las partes no tienden inmediatamente a producir una relación obligatoria, sino a tantear el ánimo de los posibles contratantes, a ir delimitando los diferentes elementos sobre los que habría de establecerse el acuerdo, hasta que surge, por fin, la oferta propiamente dicha. Nacida la iniciativa de la Obra y Fábrica, puede surgir del artista la oferta en cuanto proposición definida en que se encierran ya todos los elementos del contrato. Pero normalmente no es esta oferta la que provoca el consentimiento, sino que últimamente es la iglesia, como dueña de la obra que se va a hacer, quien hace la propuesta definitiva, y el artista quien la acepta. Pero bien entendido que no se trata de unas condiciones fijadas unilateral y previamente, a las que el artista presta su adhesión, sino de una oferta de contrato, distinta para cada caso y precedida de una serie de deliberaciones y proposiciones mutuas.

La perfección del contrato no necesita coincidir con la escritura. Algunas veces el acuerdo tiene lugar en la presencia del notario, pero otras la escritura se hace posteriormente. Y en ocasiones el acuerdo no mira a vincular ya a las partes al cumplimiento de las respectivas prestaciones, sino que las obliga únicamente a la conclusión del contrato en las condiciones aprobadas y en determinado tiempo y circunstancias. Recuérdese el primer contrato de Villalpando en 1541, del que además hablaremos luego.

2. *Forma.*—Los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo ofrecen la particularidad del regular empleo de la escritura pública como forma de los mismos y de cualesquiera otros actos que los afecten. Aunque no sea requisito esencial, todos los contratos cumplen esta formalidad; pero las escrituras tienen caracteres diferentes. Algunas reproducen el acto mismo de celebración del contrato, declarando las partes su voluntad ante el escribano o notario. En otras se contiene la comparecencia del artista tan sólo, quien declara obligarse a todo lo que en el contrato convino y que se especifica al pie de la letra en la escritura.

De los contratos celebrados ante notario, buen número lo son

ante escribano público, mientras otros pasan ante el notario apostólico o escribano de la Obra y Fábrica.

El contrato con Gaspar de Becerra para las pinturas que no llegó a terminar en el patio de la claustra (celebrado en 1563 entre este pintor y el canónigo obrero) se hizo y otorgó ante Juan Sánchez de Canales, escribano público. El año siguiente, y ante el mismo escribano, se celebró el contrato con Nicolás de Vergara, el Viejo, para pintar el cuadro del "Quebrantamiento de los Infiernos". En cambio, el de Vergara, el Mozo, para las vidrieras de la Puerta de Leones, fué ante el escribano de la iglesia: "En seis días del mes de hebrero de mil y quinientos y noventa años, en el scriptorio de la obra de la sancta iglesia, se concertaron el señor maestro Joan Baptista Pérez y canónigo obrero de la dicha sancta iglesia, como tal obrero y Nicolás de Vergara... Y en esta forma quedó acordado y concertado y lo firmaron de sus nombres en el dicho día, mes y año dichos. El maestro Joan Baptista Pérez. Nicolás de Vergara. Ante mí, Joan de Segovia Villarroel" (número 650).

También en las obras de las rejas de altar mayor y coro se llevaron todos los contratos a escritura otorgada ante el notario apostólico, por entonces Juan Mudarra: "En la cibdad de Toledo, a honze dias del mes de junio año del nascimiento de Nuestro Salvador Ihesucristo de mill e quinientos e quarenta e dos años, estando juntos los muy rreverendos e magníficos señores don Diego López de Ayala, vicario e canónigo en la santa iglesia de Toledo e obrero della, e don Pedro de la Peña, abad de San Vicente, e Bartolomé de Medina, canónigos en la santa iglesia de Toledo, visitadores de la obra della, e en presencia de mí, Juan Mudarra, notario appostólico, escribano de la dicha obra, e de los testigos de yuso escriptos, pareció presente Francisco de Villalpando, maestro en hazer rrejas, e vecino de la villa de Valladolid..." (número 295).

Este último documento, a diferencia del anterior, no reproduce un convenio suscrito por las partes, sino que más bien comprende dos escrituras, una de las cuales contiene la obligación del artífice y otra la de la iglesia, otorgada cada una por el interesado y firmada por el mismo, el notario y los testigos, y no por la otra parte.

De modo semejante ocurre en otros contratos, en que ni si-

quiera se encuentran las dos partes presentes ante el notario en el mismo momento, sino sucesivamente. De algunos conocemos sólo la escritura de obligación del artista, en que hace referencia al contrato que medió entre él y la iglesia y reproduce todas sus cláusulas.

De esta manera procedió el pintor Luis de Velasco. Hay de él una escritura pública de 23 febrero 1584; pero el contrato ya era perfecto antes, y probablemente el año anterior. Fué otorgada esta escritura ante el escribano público Alvaro Pérez: "Paresció presente Luis de Velasco, pintor, vecino desta ciudad, y otorgó y se obligó a la obra y fábrica de la santa iglesia desta dicha ciudad, y al muy ilustre señor García de Loaysa Girón, arcediano de Guadalajara, obrero mayor y canónigo de la dicha santa iglesia, de hacer y que hará la obra de pintura en la dicha santa iglesia en la parte, forma e manera, y con las condiciones siguientes..." (número 602). Y vienen a continuación, en efecto, todas las condiciones y derechos y deberes de ambas partes. Firman la escritura, con el artista otorgante, los testigos y el escribano.

Otras veces, la escritura de obligación otorgada por el artista es aprobada después por la iglesia, quien otorga a su vez su obligación correspondiente por este estilo: "E [dos días] después de lo susodicho, en la dicha cibdad de Toledo, en ocho días del dicho mes de noviembre... yo, el dicho escribano... leí e notifiqué la dicha obligación en todo e por todo como en ella se contiene a los dichos señores don Diego de Castilla, deán e obrero, e Diego de Guzmán de Silva e Juan de Mariana, canónigos e visitadores susodichos. e seyéndole leída e notificada dijeron que aceptavan e aceptaron en nombre de la dicha obra de la dicha santa iglesia la dicha obligación e asiento como los dichos Francisco de Villalpando e Rui Díaz del Corral la tienen otorgada..." A continuación se enumeran las obligaciones que contrae la iglesia. Una y otra obligación se incluyen en el mismo instrumento público, de modo que éste consta de tres partes bien diferenciadas: obligación del artista, obligación de la iglesia y fórmula final del notario. El notario firma con cada una de las partes y testigos (diferentes en uno y otro momento) la respectiva obligación, y al final, como para dar unidad a todo lo actuado, termina: "E yo, Gaspar de Navarra, escribano de Su Majestad, e escribano público de los del número de

la dicha ciudad de Toledo, fui presente a lo que dicho es con los dichos testigos; e por otorgamiento de los dichos Francisco de Villalpando e Rui Díaz del Corral e de los dichos señores don Diego de Castilla, deán e Juan de Mariana e Diego de Guzmán de Silva, que doy fee que conozco, este público instrumento fize escrevir e va escrito en siete hojas de papel e más ésta en que va mi signo, e por ende fize este mi signo en testimonio de verdad. Gaspar de Navarra, escrivano público” (núm. 471).

Estos actos tienen lugar, como vemos, con la presencia de testigos, generalmente en número de tres: “testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Juan de Velmonte, sastre, e Juan de Céspedes, sastre, e Bernardino de Navarra el mozo, vecinos de la dicha ciudad de Toledo” (núm. 471).

En conclusión, aunque la escritura pública no es requisito del contrato “ad substantiam”, se emplea generalmente por el uso de la santa iglesia, promovido por la ventaja que a ambas partes reporta la constancia de obligaciones tan detalladas y que se han de ir cumpliendo durante largo tiempo, ventaja que para aquélla es una verdadera necesidad, según puede comprenderse por lo que vimos en capítulos anteriores.

3. *Documentos*.—La misma razón que lleva a redactar en instrumentos públicos las estipulaciones del contrato hace que se reduzcan a igual forma otros actos relacionados con él, en su preparación o ejecución, pero ajenos al mismo. De todas las obras de la iglesia, la que mayor copia de documentación tiene en la colección de Zarco del Valle es la de las rejas de los Coros, por eso tantas veces citada. Pues bien, cuantos actos de cierto interés jurídico se llevaron a cabo referentes a la misma se hicieron en presencia del notario apostólico, quien levantó acta de ellos. Entre los actos preparatorios están las primeras reuniones en que los artífices hicieron sus propuestas; la relación de las mismas, hecha por el escribano de la obra, era firmada por el artífice que las hizo. Se busca, por ejemplo, un batidor para el oro de las rejas, y cada uno de los que acuden exponen sus condiciones ante el notario Mudarra y testigos, firmando su declaración, y leyéndoles el notario la condición que puso el maestro mayor Covarrubias. Cuando se hubo de modificar la altura de los pilares de la reja, por ser muy bajo

el proyecto de Andino, el referido notario Juan Mudarra levantó acta de las deliberaciones entre artífice, obrero y maestro mayor, de las que resultó el cambio a que ya nos referimos en su lugar oportuno. En fin, y por no enojar con el pormenor de las referencias, pasemos a los momentos en que concluida la obra van a extinguirse las obligaciones nacidas en torno a ella; se van a nombrar tasadores que la vean, uno por parte de la iglesia y otro por el artífice. El nombramiento del primero lo hacen el obrero y el visitador "en presencia de mí el dicho escrivano e de los testigos de yuso escritos". "E incontinente", Villalpando hizo su nombramiento "siendo testigos Alonso de Covarrubias y Juan de Saiazar, vecinos de Toledo, y el dicho Villalpando lo firmó de su nombre" (núm. 328).

De ahí la gran cantidad y variedad de documentos a que da lugar uno de estos contratos. Tienden algunos de ellos a preparar el posterior convenio, mientras otros miran ya principalmente a explicarlo, a desarrollar el alcance de algunos puntos que en el contrato no podrán exponerse con tanto detalle y para los que servirá de referencia y antecedente. Documentos preparatorios y declarativos no pueden, sin embargo, distinguirse nítidamente unos de otros, pues muchos de los que preceden al contrato tienen uno y otro carácter.

Son propiamente preparatorios las proposiciones de Cristóbal de Andino (núm. 280) y de Villalpando (núm. 289), y los memoriales de ambos rejeros acompañando a las muestras (núms. 286 y 287). Proposiciones y memoriales comprenden una exposición descriptiva y razonada del proyecto del artista, con un cómputo preventivo aproximado del trabajo y de los gastos, condiciones y calidad del trabajo, etc. Lo son también esos cálculos de los precios a que antes nos referimos, que hicieron los batidores de oro (número 305). Tienen también tal carácter los testimonios de los acuerdos recaídos en las pláticas mantenidas por los representantes de la iglesia y éstos y el artista.

De todos los documentos que preceden a la conclusión del contrato, los más importantes, sin duda, son los que en su propio lenguaje se llaman indistintamente "capítulos" o "condiciones" para la ejecución de la obra. Estos, si puede decirse que preparan el contrato mejor aún se diría que lo declaran, pues contienen una ex-

posición detallada de todos o casi todos los puntos que se habrán de someter al acuerdo de las partes. En el núm. 289 tenemos un modelo de tales documentos, de cuyo contenido ya hablamos en la página 112: plan y modelo de ejecución, lugar de la misma, plazo, precio, pago, etc. Este documento lleva fecha de agosto de 1541. Hecho más tarde el contrato en diciembre del mismo año se incorporan a su contenido todas esas condiciones sin necesidad de repetirlas: "Primeramente, quel dicho Francisco de Villalpando se obliga de hacer la dicha reja según y como se contiene en las condiciones que sobre hacer la dicha reja se hicieron por Alonso de Covarrubias maestro de obras de la dicha santa iglesia en el mes de agosto próximo pasado deste dicho año, las quales están en poder de Juan Mudarra, escribano de la obra de la dicha iglesia" (número 292).

Naturalmente, estos documentos no han de redactarse necesariamente. Su contenido puede no ser objeto de instrumento aparte del contrato, sino que muchas veces es en la misma escritura del contrato donde se explanan todos esos puntos. Y también ocurre que el contrato varíe, en parte, el contenido de las capitulaciones precedentes; y así los contratos de 1541 y 1542 añadieron nuevas condiciones a las que redactó Covarrubias.

He aquí algunas de las cláusulas que suelen ser objeto de estos documentos preparatorios: "Primeramente, digo: que los seis pilares cuadrados se desguarnescerán y se pondrán en piezas como mejor se puedan dorar; y puestos desta manera, todo lo que aya de ser plateado en los dichos pilares, se cortará después de bien aplanado, de dos tallas algo hondillas, para que mejor y más firme esté la plata que en ellos se echare... de manera que quede sin vijiga ni lebantadura ninguna; y por que estos dichos seis pilares son la prencipal cosa desta reja, o que más cerca se an de ver, digo: que el aplanado y rascado a de ser de manera hecho que no se corrompa ni desproporcione ninguna cosa de la talla y brutesco y figuras que en los suvientes está hecho..." (núm. 303).

De los documentos preparatorios y declarativos examinados hay que distinguir los "asientos" o contratos preparatorios, que son verdaderos contratos, pero que no producen el efecto de obligar al artista a realizar ya la obra, sino que le obligan a obligarse a ello en el futuro, bien que a veces el tenor del contrato se preste

a dudas. Veamos los dos contratos de la reja del Coro mayor. Primero: en escritura pública, ante el notario don Gómez de Madrid, en 6 de diciembre de 1641, "se tomó asiento" con Francisco de Villalpando para hacer la reja en las condiciones expresadas. Se indica el precio y la condición de la voluntaria colaboración de Andino, previéndose la no aceptación de éste. Segundo: "asiento que se tomó con Francisco de Villalpando, maestro de rejas, sobre hacer la reja para la capilla del altar mayor, en ocho mill e novecientos ducados; año 1542"; escritura en presencia del notario apostólico, en que se refunde la anterior y otra por la que se convino un aumento de precio por hacer la reja en Toledo y no en Valladolid. El primero es un contrato preparatorio, ya que en él se dice que si Andino aceptara el hacer la mitad de la reja, habrían de acudir los dos artífices juntos a "hacer la escritura y dar fianzas". Y si no aceptara Andino, entonces "quel dicho Francisco de Villalpando venga a obligarse por toda la dicha obra" (números 292, 294 y 295).

Y no obstante, en ese mismo contrato se había obligado ya Villalpando a hacer la obra, aunque condicionalmente: "... se concertó con su señoría ilustrísima que hará la dicha reja hasta la dejar acabada y asentada... por prescio y contía...", etc. Se compromete a obligarse pasado el término señalado, pero se declara obligado desde luego a hacer la obra: "lo qual desde agora se obliga de cumplir solo o con el dicho Cristóbal de Andino si aceptare como dicho es" (núm. 292).

4. *Responsabilidad y garantías.*—El efecto del contrato es el nacimiento de las respectivas obligaciones de las partes. Mas como la obligación no consiste sólo en "deber", sino también en responder del cumplimiento debido, veamos cómo al concluirse los contratos se deja establecida la responsabilidad al par que se asume la deuda. Una mención en el contrato de la responsabilidad que adquieren las partes no suele hallarse sino en las obras de cierta importancia, y en éstas los contratantes declaran expresamente que la asumen en las condiciones que diremos, sujetando a ello su persona y sus bienes.

Dicho está, pues, que la responsabilidad es personal y patrimonial. O mejor dicho, la responsabilidad del artífice es personal

v patrimonial, pues la de la santa iglesia es patrimonial tan sólo. Y la responsabilidad personal llega al máximo rigor cuando incluye la ejecución de sanciones espirituales. He aquí el alcance de esa sujeción personal al cumplimiento de lo pactado: "... y especialmente se sometió al juez de la obra de la dicha santa iglesia para que por todo rigor de derecho e obra executiva en censuras e municiones canónicas en derecho premisas, hagan e manden hacer en la dicha su persona e bienes todo aquello que lugar haya de derecho hasta tanto que haya cumplido todo lo suso dicho..." (número 295; v. también el núm. 304).

La responsabilidad general que se contrae en esta suerte de obligaciones comprende, además de la personal, la que afecta a los bienes en su totalidad, presentes y futuros: "... e para lo así hazer e cumplir e pagar obligamos nuestras personas e todos nuestros bienes muebles e raíces, avidos e por aver..." (núm. 471). La iglesia, por el contrario, no obliga más que sus bienes y rentas, pero éstos también en su totalidad, presentes y futuros. Los representantes de la Obra y Fábrica obligan "los bienes e rentas de la dicha obra de la dicha sancta iglesia de Toledo, espirituales e temporales, avidos e por aver..." (núm. 471). En caso de que el artista así obligado no cumpliera, ya vimos que la iglesia podía mandar hacer la obra a su costa, ejecutándole por la cantidad que el canónigo obrero y los visitadores juzgaren que costaría hacerla, a su buen entender (núm. 304).

Lo que es curioso es el factor decisivo que representa la voluntad privada, tanto para el nacimiento como para la ejecución de la expresada responsabilidad, estableciéndose por cláusula y obligación especial, como si, no diciéndolo expresamente, no existiera: "E incontinenti los dichos señores obrero y visitadores don Diego López de Ayala e don Pedro de la Peña y Bartolomé de Medina, por virtud de la facultad que tienen de obrero e visitadores de la obra de la dicha santa iglesia de Toledo, e del mandato de su S.<sup>a</sup> Illma., obligaron los bienes y rentas que la dicha obra tiene, así espirituales como temporales, avidos y por aver, para que sean pagados al dicho Francisco de Villalpando los dichos tres quentos y trecientos e treinta e siete mill e quinientos maravedís...; e para la validación dello, dieron poder a las justicias eclesiásticas e otorgaron por virtud de la dicha facultad e mandato

por ante mí el dicho notario e escribano carta de obligación en forma tan bastante e firme como para la validación de lo suso dicho convenga otorgarse, siendo presentes testigos...”, etc. (número 295).

Además de la general responsabilidad de los obligados, suele reforzarse la obligación con garantías especiales. Estas pueden ser de índole personal o real. Las más frecuentes son las primeras; en cuanto la obra tiene una cierta importancia se suele exigir a los artistas que den fiador: “... y que aceptada la dicha obra, vengan dentro de otros quinze días o veynte, juntos a hacer la escritura y dar fianzas...” (núm. 292). Podía constituirse el fiador en la misma escritura (núm. 471), o bien días después en instrumento aparte (nota al núm. 289). Generalmente, el fiador contrae una obligación subsidiaria: “En 1572 se obligó maestro Leonardo, milanés, y Juan Burrigozo, como su fiador, a traer de Génova 17 piezas de mármol...” (Sedano, p. 65-66). No nos dice Sedano en qué quedó la responsabilidad del fiador, pues aunque las piezas se entregaron, una se quebró y otras piezas se quedaron en Alicante por no ser de recibo; por ello se utilizó todo este mármol “para el adorno de las columnas... de la puerta del Sol, que desde entonces se llamó de Leones” (ibídem).

Otras veces el fiador asume una especie de fianza solidaria, como hizo Rui Díaz del Corral en las puertas de bronce y reja del altar de prima: “La qual dicha reja e puertas, me obligo yo el dicho Francisco de Villalpando como principal debdor e pagador, e yo Rui del Corral su hermano, vecino de la dicha ciudad de Toledo, como su fiador e principal debdor e pagador...” (núm. 471). Pero de ésta será bien que hablemos más despacio cuando tratemos de los sujetos de estos contratos, ya que tal fiador es un verdadero codeudor solidario.

Dentro de las garantías reales de las obligaciones contraídas bien pudiera incluirse aquella responsabilidad de todos los bienes de todas clases, habidos y por haber, constituida por cláusula especial. Pero habiendo considerado esta responsabilidad como la general del obligado con todo su patrimonio, consideramos aquí el caso en que además de esa responsabilidad general se obliga especialmente alguna cosa determinada: “...e para mayor seguridad e cumplimiento de lo sobredicho, yo el dicho Francisco de Villal-

pando por especial obligación e hipoteca, obligo e hipoteco todo lo que de la dicha reja e puertas tengo hecho e labrado, e comenzado e labrado hasta hoy, e lo que labrare adelante hasta ser hecho e acabado..." (núm. 471).

La fianza, que es un verdadero contrato accesorio, solía hacerse en la misma forma que el principal, es decir, por escrito y ante notario, ya con aquél en el mismo acto, ya aparte en otra escritura.

Y, por último, es importante advertir que, en lo referente a responsabilidad del artífice, no se establece en los contratos una prolongación de la misma durante cierto tiempo después de entregada la obra, por la ruina que pudiera sobrevenir a causa de los defectos que hubiera en ella, al modo que establecen las Partidas para el arquitecto (Part. 3.<sup>a</sup>, t. 32, ley 21).

## ELEMENTOS PERSONALES

### 1. *Los sujetos y sus representantes.*

Los sujetos del contrato de obra son, naturalmente, dos: el que encarga la realización de la obra, obligándose a pagar por ella un precio, y el que se obliga a realizarla y darla hecha. Este, que es el arrendador de obra, es un artista o un artífice, y en los siguientes puntos de este capítulo lo diferenciaremos de otros elementos personales que se hallan en relación con la Catedral con motivo de las obras que se llevan a cabo. El primero es la propia Obra y Fábrica de la Santa Iglesia, que tiene personalidad jurídica y toma parte en los contratos por medio de sus representantes.

Y así, la regla general es que los contratos se concluyan entre el artista y el representante de la obra, que en el mayor número de casos es el canónigo obrero: "...otorgó e se obligó a la dicha obra de la dicha sancta iglesia de Toledo, e al dicho señor don Diego de Castilla como tal obrero, o a quien por la dicha obra lo oviere de aver..." (núm. 475). El contrato para una pintura del arco del Claustro pasó entre el obrero don Diego Guzmán de Silva y el pintor Gaspar de Becerra; y así en todos, salvo cuando es otra persona la que firma el concierto por parte de la Obra. Ejemplo, el contrato para el blanqueado de los arcos del Claustro, que lo

concertó en 6.000 maravedís Marcos de León, aparejador de la cantería, con el pintor Alonso Gómez (núm. 483).

También el artista puede tomar parte en los contratos por representación, aunque generalmente lo hace por sí mismo, y en tal caso ha de dar mandato o apoderamiento bastante a la persona que va a contraer para él la obligación: "Sepan cuantos esta carta de poder vieren, cómo yo, Pedro Solano, vezino de la cibdad de Toledo, estante al presente en la cantera del jaspe que es en término de la villa de Espejón, otorgo e conosco que doy e otorgo, todo mi poder cumplido e libre, llenero, bastante según que le yo he y tengo e según que de derecho mejor puedo e devo, a vos Juan Solano, mi hijo, vezino de la dicha cibdad de Toledo e ansí mismo estante en la dicha cantera, especialmente para que por mí y en mi nombre e como yo mismo podáis tomar e toméis a hazer cualquier obra de jaspe de qualesquier persona o personas de qualquier calidad e precio que vos fuere pedida e demandada, e del precio que vos quisiéredes e por bien tuviéredes e vos concertáredes con la tal persona o personas de quien tomáredes la tal obra o obras, e para que en razón de lo susodicho podáis hazer e hagáis en el dicho mi nombre qualesquiera asientos e conciertos y escritura que sean necesarios, obligando en ellas y en cada una dellas mi persona e bienes muebles e raíces avidos e por aver..." (núm. 319).

La representación de la Obra y Fábrica tiene carácter distinto. Actúa mediante representación, no por consecuencia de mandato o apoderamiento, sino por su propia naturaleza de persona jurídica que no puede actuar por sí misma. El Canónigo obrero, "como tal obrero", la representa, y los actos concluidos por él "en nombre de la dicha Obra", producen el mismo efecto que la representación a que daba lugar el apoderamiento antes citado. Queda obligada la obra y no el obrero, y aquélla encuentra sujetos sus bienes y rentas al cumplimiento de la obligación contraída, sin que la persona ni los bienes del Canónigo (o de otros representantes, en su caso) queden afectados para nada. No obstante esta representación general que al obrero confiere su cargo, en ocasiones se menciona también un especial mandato del Arzobispo para contraer la obligación en nombre de la Obras y Fábrica: "...por virtud de la facultad que tienen de obrero e visitadores de la Obra de la dicha santa iglesia de Toledo e del mandato de Su Señoría Ilustri-

sima...; e para la validación dello... otorgaron por virtud de la dicha facultad e mandato de su S.<sup>a</sup> Ilma.... carta de obligación...” (número 295).

Y es que, naturalmente, la Obra y Fábrica, como parte de la santa iglesia de Toledo, vive gobernada por sus mismas autoridades, pues si existe y tiene personalidad es únicamente en servicio de ella. El Arzobispo o el Gobernador general del Arzobispado, y el Cabildo, tienen diversa autoridad e intervención en las obras, estando el Canónigo obrero sujeto en todo a ellos. Por otra parte, si la Obra tiene bienes y rentas con que atender a sus gastos, depende también en lo económico del Arzobispado, pues aquéllos no siempre llegan a cubrir las necesidades, teniéndose que recurrir a otras atenciones de la iglesia, siempre con autorización del señor Arzobispo. Por ejemplo: “En XXIII de marzo de 1545 años, se sacaron del arca del Sagrario por mandado de Su Señoría Ilustrísima, quinientos ducados en moneda de plata que se diese a Villalpando para en cuenta y parte de pago de la reja que labra para el choro mayor...) (núm. 309). “En nueve días del mes de hebrero de 1545 años, di cédula para que Hernando de Lunar, receptor de la obra, diese a maestre Domingo y a Fernando Bravo su yerno 187.500 mrs.... Estos quinientos ducados se sacaron del arca del Sagrario y por mandato de su señoría Ilma. se dieron al dicho maestre Domingo y Fernando Bravo, los cuales dieron su carta de pago...” (núm. 307).

Aparte de la cuestión económica, el Arzobispo y el Cabildo tienen muy directa participación en las obras, si bien no suelen aparecer en los contratos. Pero las iniciativas, las reformas, el establecimiento de las condiciones del contrato, la modificación de las mismas, o parten de ellos o tienen, por lo menos, su aprobación en las obras importantes. Si en los documentos estrictamente jurídicos ya aparece su intervención, como hemos visto, en los varios fragmentos copiados donde más se pone ésta de manifiesto es en las cartas, que reflejan la marcha interior de las discusiones en torno a la conclusión de un contrato. Hemos visto en los ejemplos del capítulo primero cómo el Cardenal Arzobispo llevaba la dirección de las “pláticas”, y en vista de ellas tomaba las resoluciones, las cuales no se llevaban a efecto por el Canónigo obrero sin enterar previamente al Cabildo. He aquí una carta, como otras, del Cardenal

Tavera al Canónigo obrero Diego López de Ayala: "Redo. nuestro amado hermano. Recebí vuestra letra de dos del presente con Francisco de Villalpando, y visto que puesto que en el asiento que con él se tomó últimamente, sobre la reja que se ha de hacer para el coro del altar mayor de esta nuestra sancta iglesia, está declarado que se labre en Valladolid, parece al Cabildo y a vos y a los visitadores de la obra que se debe hacer en esa cibdad y que esto es lo que más conviene por las causas que se han apuntado, y que por esta mudanza el dicho Villalpando pide se le haga la recompensa que sea justa por lo que en ello pierde y hace más de costa; nos ha parecido, habiendo mandado que aquí se mirase y platicase en ello, que de más de los ocho mill y quinientos ducados en que estaba concertada la obra de la dicha reja, se le den otros cuatrocientos ducados. E así se ha concertado con él y lo ha aceptado y firmado de su nombre como veréis por el testimonio que irá con la presente. Daréis parte desto al Cabildo y a los visitadores y haréis que sobrello se otorguea luego las escrituras y contratos necesarios; para que la cosa quede con la firmeza y claridad que se requiere... Guarde y conserve N. Sr. vuestra reverenda persona como deseáis; de Alcalá, 4 de junio. J. Cardinalis" (núm. 293).

Además del Canónigo obrero hemos visto aparecer muchas veces a los visitadores. Hay normalmente dos Canónigos investidos de este cargo, delegados por el Cabildo para ejercitar una inspección en la Obra y Fábrica y tomar parte en los acuerdos que se hayan de tomar en la misma. Toman parte en muchos actos jurídicos referentes a ella, en unión del Canónigo obrero. A veces aparecen en el mismo contrato, representando, junto con el obrero, a la Catedral. Siempre toman parte en los tratos preliminares, deliberaciones, etc. Véanse, como ejemplos, los números 295, 304, 280 y siguientes, 293. Además de su intervención en la preparación y formación del contrato, la tienen grande durante la ejecución. El derecho de inspección y vigilancia que en muchos casos tiene la Obra sobre los trabajos, la ejercitan el obrero y los visitadores, quienes son a la vez testigos autorizados de muchos actos jurídicos que tienen lugar durante este período: "En dos de hebrero de 1546 años se sacaron del arca del Sagrario, estando presentes los magníficos señores obreros y visitadores, cien mill maravedís y se dieron..." (núm. 307).

Persona de mucha cuenta en las obras y contratos, por parte de la Catedral, es el maestro mayor de las obras. Ligado con la santa iglesia por un contrato de arrendamiento de servicios, su función principal es llevar la dirección técnica de las obras en general, con una intervención particular de dirección también y de vigilancia en muchas de las arrendadas a distintos artífices, conforme a lo convenido en el contrato. La importante posición del maestro de obras le da un papel decisivo en la adopción de toda clase de acuerdos referentes a las mismas. Pero además de toda esta actividad propia de su cargo nos interesa verle también representando a la iglesia en numerosos actos y negocios. Muchos contratos van firmados por el obrero y él, o simplemente por el maestro de obras como único representante, autorizado para ello. ¿Actúa el maestro de obras en estos casos como arrendador de servicios o como mandatario? Indudablemente sus funciones de maestro mayor incluirán entre ellas la celebración de actos y contratos en que dicho artífice lleva, naturalmente, la representación de la iglesia. Pero otros, los que no resulten de actividades comprendidas dentro de su trabajo, sino llevados a cabo directamente por la Obra y Fábrica, tales cuales por regla general celebra el Canónigo obrero en su representación, exigirán un poder especial dado al maestro mayor, para que pueda actuar en nombre y por cuenta de la iglesia. De la misma manera que en la conclusión del contrato, puede llevar el maestro de obras la representación de la iglesia en la aceptación y recepción de la obra acabada y actos subsiguientes a la no aprobación de la misma.

Esta representación la llevan, asimismo, otras veces, cualesquiera personas mandadas para ello por la Iglesia, generalmente artífices a su servicio. En los contratos se suele hacer mención de la persona física que representa a la Catedral, sin duda por hacer más sensible su participación en las obligaciones contraídas. Por ello no sólo se atribuyen derechos a la Obra y Fábrica, sino a aquellas personas específicamente; mas como pueden cambiar, pues la única persona titular de derechos y obligaciones es la Obra, se prevé ya esa posibilidad con frases como ésta: "... que dicho señor obrero, o otra cualquier persona en nombre de la dicha obra...", etc. (núm. 319). Ya vimos a un aparejador de la cantería contratando en nombre de la iglesia, con un pintor, el blanqueado de los arcos del claustro; pero estos ejemplos son menos frecuentes.

Completamente fuera de la conclusión de los contratos, pero tomando parte en su ejecución, está el receptor de la obra, encargado de hacer los pagos. La obra hace un libramiento de determinada cantidad, la cual tiene en su poder el receptor para ir haciendo periódicamente los pagos según se convino en el contrato. Es el Canónigo obrero quien da orden al receptor de que pague los anticipos convenidos o las cantidades finales. Las notas del libro de gastos son un resumen de las cédulas dadas a este efecto por dicho Canónigo: "... di cédula quel receptor diese a Francisco de Soto, clérigo, tres mill mrs., los cuales hubo de haber del alquiler que se concertó con él, de dos piezas y del suelo de la claustra de la iglesia de San Juan..." (núm. 312); "... di cédula que el racionero Hernando de Lunar, receptor, diese a maestre Domingo..." (número 301); "... di cédula quel dicho receptor diese..." (núm. 309); "... que se los pagase el receptor..." (núm. 310).

Por último, en caso preciso, la iglesia tiene o nombra peritos que suplan o ayuden al maestro mayor y a los visitadores en su fiscalización, si el trabajo objeto de vigilancia fuera muy especializado. Tales aquellas "persona o personas que tengan en cargo el dicho oro y plata y lo vayan dando y viendo asentar en la dicha rexa según e de la forma e manera que se contiene e declara en las condiciones antes desta escriptas" (núm. 334). Esas mismas personas habían de estar presentes a la visita que hicieran a la obra el canónigo obrero, los visitadores y el maestro de obras, para ver la oportunidad de hacer un nuevo libramiento para la costa de oficiales y peones, y carbón, y herramientas (núm. 335).

## 2. *El artífice en particular.*

Si en el punto anterior nos hemos referido principalmente a la Obra y Fábrica, porque ella es la que mayor espacio da al empleo de la representación, en este punto nos referiremos en particular al artífice, también por la índole de los problemas que vamos a tratar.

Sobre el concepto del artífice en el contrato de obra creemos haber dicho lo bastante al tratar de la naturaleza jurídica de nuestro contrato. El artífice es un arrendador de obra, pero sólo aquel arrendador de obra que realiza la misma directa y personalmente.

Considerando cada obra en particular (obra en sentido jurídico, pues puede encomendarse a un artista, como un "opus" especial, la parte de una obra más compleja), es propio de estos contratos la unidad del sujeto arrendador de la obra (el problema de la unidad o pluralidad de sujetos no se plantea en la otra parte contratante). Por ser arrendamiento de obra, y por ser arrendamiento de obra artística, el sujeto obligado a ella es por regla general un solo artífice. Como decimos, no tiene nada que ver con esto el que una obra compleja se haya fraccionado para su realización y encargado a diversos artistas cada una de sus partes como un todo: hay tantas "locationes operis" como obras parciales contratadas.

De todas maneras, no faltan los casos de pluralidad de sujetos en la obligación del artífice, en sus dos formas, de obligación mancomunada simple y solidaria.

Un ejemplo de la primera vimos en la reja del coro mayor. Se estableció condicionalmente una obligación mancomunada simple de los dos rejeros, Villalpando y Andino: "... y con condición que si el dicho Cristóbal de Andino quisiere labrar y hazer la mitad de la dicha reja como antes estaba platicado por el dicho Francisco de Villalpando y el dicho Andino juntamente, ambos a dos hagan la dicha reja como dicho es, cada uno su mitad, en el prescio de los dichos ocho mill e quinientos ducados" (núm. 292). No habiendo aceptado Andino la obligación no llegó a nacer.

De obligaciones solidarias vamos a poner dos ejemplos tomados de contratos a que también antes hemos hecho alguna vez referencia.

Sabido es que, ya en esta época, regía en España, como norma dispositiva en materia de pluralidad de obligados, el principio de la mancomunidad simple, es decir, de división por mitad de la deuda, si eran dos los obligados. Lo introdujo una ley de Enrique IV de 1458, recogida en el libro 5.º, tít. 16, ley 1.ª de las Ordenanzas Reales, salvo siempre el derecho de los contratantes de pactar la solidaridad. Pues bien: encontramos algunos de estos pactos expresos de solidaridad, uno de ellos aquel en que la deuda solidaria iba unida a la fianza; en realidad la contradicción de los términos que emplea la fórmula hace ver la existencia de una propia y verdadera obligación solidaria. En primer lugar, parece haber un deudor principal y un fiador: "... me obligo yo... como principal debdor

e pagador..., e yo... como su fiador.” Pero en verdad no es sólo como fiador, sino “como su fiador e principal debdor e pagador, haciendo como hago de debda agena propia mía, amos de mancomún e a boz de uno, e cada uno de nos e de nuestros bienes por sí por el todo, renunciando como renunciemos en esta razón la ley “de duobus res debendi” e la abténtica “presenti de fidejutoribus”, e todas las otras leyes, fueros e derechos que son e hablan en razón de los que se obligan de mancomún...” (núm. 471).

Este texto corresponde al contrato de 1557 para hacer la reja del altar de prima y las puertas de bronce de la portada nueva. El que aparece como deudor principal es Villalpando y su fiador Rui Díaz del Corral, su hermano. Muerto el primero en 1561 sin haber realizado la obra, quedaba el segundo como único obligado, el cual otorgó nueva escritura obligándose de nuevo por lo que aún quedaba, en unión con su hermano Juan del Corral y también solidariamente (núm. 475).

La obligación solidaria es frecuente en nuestros contratos cuando se trata de parientes muy próximos, tales como hermanos, padres o hijos, del mismo oficio. El ejemplo anterior es entre hermanos. El siguiente, entre padre e hijo. La obra de los pedestales de jaspe que contrató Juan Solano con el poder de su padre, que vimos en el punto anterior, fué asumida por ambos canteros solidariamente: “... la qual dicha labor, según e de la manera que dicha es, dixo que se obligaba e obligó a sí e al dicho su padre de mancomún como dicho de la dar echa acabada en perfección...” (núm. 319).

Si generalmente el artífice es uno, es nota igualmente general la de que sea personal la ejecución de la obra. Ahora bien; ¿quiere esto decir que los contratos de obra artística que estudiamos sean personalísimos?

Aquí hay que distinguir; por la naturaleza del contrato, que examinamos más arriba, el artífice no se obliga solamente a dar hecha la obra, sino a hacerla él; es decir, se trata de contratos de ejecución personal. Y por la naturaleza artística de la obra se tuvieron en cuenta, al contratarla, las cualidades personales del artista; es decir, se trata de contratos personalísimos, al menos en la mayoría de los casos. El artista obligado ha de realizar, pues, personalmente la obra encomendada, que no se puede ceder ni transmitir a otros. Hay excepciones, sin embargo, admitidas por el uso

de la iglesia, especialmente en la sucesión del padre por los hijos, si éstos tienen en el oficio de aquél cualidades no menos sobresalientes. Ya veremos algunos ejemplos cuando en el próximo capítulo estudiemos las consecuencias de la muerte del artífice.

Las condiciones personales del artista entran en los elementos del contrato, en el sentido de que se exige, como requisito de capacidad para obligarse, el de la aptitud para la realización de la obra objeto del mismo, la cual es requisito también para asumir la obra cuando, excepcionalmente, pueda haber sustitución o sucesión en la misma.

No obstante todos estos caracteres y la importancia extraordinaria del elemento personal aportado por el artífice, podemos decir que en los contratos de la Catedral lo fundamental para la iglesia, el objeto más inmediatamente querido y contratado no es tanto "la obra del artista" como "la obra de arte", siquiera ésta se encargue a determinado artífice en razón de su mérito. En efecto, la iglesia no desea enriquecer su tesoro artístico con obras de los más gloriosos nombres, sino embellecer su templo catedralicio y dar más realce al culto. Con esta finalidad práctica encarga las obras que en cada momento le hacen más falta, y siempre de acuerdo con sus posibilidades económicas, que a veces le hacen disminuir la magnificencia de la obra artística.

No es, pues, la calidad personal del artista lo decisivo en la contratación, y, por tanto, tampoco se refleja mucho en la valoración. Se paga el trabajo y los materiales, lo que pudiéramos llamar el valor material de la obra de arte; pero el genio del artista, el valor de rareza de su producción, no tiene gran influencia en la formación del precio. Fijémonos en los precios de las obras de dos pintores, uno excelente, pero el otro genial. El grupo de Nuestra Señora de Gracia (recuérdese que comprendía tres cuadros), de Luis de Velasco, se tasó en 262.360 maravedís. El cuadro del Expolio, del Greco, fué tasado en 119.000 maravedís. Si para ponerlos en mayor igualdad de condiciones nos fijamos sólo en el cuadro central de aquel grupo, veremos que se tasó en 90.000 maravedís por el trabajo de dibujo y pintura, sin contar los materiales, con lo que se ve en seguida la paridad de precios. Nótese también que al tiempo que hizo el Greco la pintura del Expolio, hizo para ella un ornato muy rico, "con guarnición de pilastras, basas, capiteles y fron-

tispicio, todo dorado, y en el vanco unas figuras de talla, también doradas, que son quando Nuestra Señora echó la casulla a San Ildefonso". Pues bien: este ornato fué tasado muy por encima de la pintura, dándose a su autor 200.600 maravedis por él (Sedano, páginas 75 y 76).

La consideración debida al prestigio profesional del artista pesa sobre todo en el ánimo de éste, cuando no recibió recompensa tan crecida como esperaba: "... debajo desto, v. m. se informe de lo que yo merezco, de personas de ciencia y conciencia..." (Memorial de Nicolás de Vergara, núm. 548).

### 3. *Otros elementos personales.*

Hemos visto las dos partes principales o sujetos del contrato de obra, pero en una consideración general. Si repasamos la colección de documentos que sirve de base a nuestro estudio encontraremos que el artífice puede pertenecer a cualquiera de las más variadas profesiones, y que además intervienen en las obras otros profesores y oficiales que no están en la posición del arrendador de obra, pero que tienen un papel digno de consideración en la labor de las obras de arte. A todos ellos nos vamos a referir ahora.

Un mismo profesor figura en algunos documentos como pintor, en otros como escultor, en otros como vidriero, según la obra que hiciera. Y es que cada oficio tenía nombre específico, por regla general expresivo y curioso. Pérez Sedano se propuso, al hacer sus "Apuntamientos", recordar aquellos nombres ya olvidados y llamar la atención sobre su significado. De sus notas y de los documentos sale un gran número de artífices y obreros: arquitectos, escultores, imaginarios, imagineros, entalladores, adornistas, canteros, aparejadores, albañiles, ensambladores, grabadores, plateros, herreros, latoneros, bronceistas, armeros, rejeros, vidrieros, tapiceros, bordadores, brosladores, pintores, marmolistas, doradores, etc.

Pero, además de todos estos cargos y oficios, queremos fijarnos en el que a veces desempeña un artífice en determinadas obras. Hay obras, ya dijimos, complejas, que no encarga la iglesia a un solo artista, sino a varios por partes, y otras partes las lleva a cabo mediante arrendamiento de servicios. Es la iglesia misma la que efectúa la coordinación y la dirección de todas estas actividades;

pero lo tiene que hacer por medio de un mandatario, de un director técnico: el maestro de obras. No nos referimos aquí al maestro mayor de las obras de la santa iglesia (de quien ya hablamos entre los representantes de la Obra y Fábrica), aunque pueda desempeñar las mismas funciones, sino al maestro nombrado especialmente para llevar la dirección técnica de un cierto grupo de obras y trabajos. El ejemplo más claro es el de los facistoles del coro, en que la "maestría" se encargó a Nicolás de Vergara, el Viejo. La maestría es, ante todo, dirección técnica: "cuya labor y orden está a su cargo", dicen los documentos, refiriéndose al famoso escultor (número 544). Por sernos ya conocida esta obra de los facistoles, no necesitamos descubrirla; pero, ¿cuál es la actividad del maestro? El propio Vergara nos lo dice en su memorial (núm. 548): él cuidaba de que los trabajos estuvieran hechos conforme a un criterio elevado de gusto y perfección, y así dispuso, con la aprobación del obrero, el cambio de modelo de los facistoles, "doliéndome de las obras que se hiban a hazer fuera de la buena orden y manera con que se han de hazer en esta sancta iglesia". Él disponía sobre el empleo de los materiales, y así pudo luego recordar a la iglesia el servicio que le hizo aprovechando, para ahorrar gastos, los materiales desechados de otras obras. Él ordenaba el empleo del tiempo y la distribución de los trabajos para ahorrar tiempo. Él enseñaba a los subordinados, trabajando con los oficiales "para traerlos a la buena manera de azer bien". Convivía con oficiales y obreros, invitándolos a beber y a merendar, para animarlos al trabajo. En fin: cada día asistía él a dar orden en lo que se había de hacer, trabajando además con sus propias manos en ello. Ya vimos en su lugar que la "maestría" supone un arrendamiento de servicios, porque son éstos los que el maestro presta y no la obra acabada, pagándosele no la obra, sino los días de trabajo.

Además del maestro de obras nos interesa ver la posición jurídica de otras personas que tampoco son "locatores operis", pero que están en relación con el artífice: son las que, en conjunto, constituyen el personal auxiliar y subalterno. Estas personas prestan sus servicios únicamente, y lógicamente deben depender del artífice que las contrata. El artista obligado a realizar la obra se proporciona los oficiales y los obreros que necesite, y los paga, entrando todos estos gastos en el cómputo final del precio de la obra. Véase,

por ejemplo, la referida tasación de las pinturas de Luis de Velasco en el claustro (supra, pág. 125), donde se cuentan, tras el trabajo personal del artista y los materiales, 20.400 maravedís del mozo que tuvo para ayudarle a moler colores y dar recados. Sin embargo, en la Catedral es muy frecuente la situación contraria; no el artista, sino la iglesia es quien pone y paga a los auxiliares. Por ejemplo, en las puertas de bronce de la portada nueva se convino en que el personal auxiliar "para asentar e menear las dichas dos puertas" lo pusiera la Catedral (núm. 471). En el espejo de la Puerta de los Leonés queda a cargo de la iglesia y no del artista, el albañil y los peones para ayudar a sentar las vidrieras después de hechas. En el trabajo del dorado y plateado de la reja de Villalpando, que éste hace "de manos solamente", se le libran periódicamente cantidades "para la costa de oficiales y peones y carbón y herramientas"; incluso en el trabajo dependen juntamente del artista y del maestro mayor de las obras (núm. 304). Y no digamos en los facistoles citados, donde no es del director técnico, sino de la iglesia de quien dependen jurídica y económicamente.

Queda con esto terminado el somero recorrido que hemos querido hacer de los elementos personales que intervienen en nuestros contratos de obra artística.

## LA PRESTACION DEL ARTISTA

### I. *El objeto y su determinación.*

Hablamos aquí de problemas ya conocidos y, por tanto, no hacemos sino indicarlos y remitir a lo que dijimos sobre la naturaleza jurídica del contrato. El objeto de la obligación contraída por el artista es la realización de un "opus" mediante su trabajo, y, en definitiva, el objeto de su prestación es la obra misma, perfecta y acabada. Ya dijimos lo que debe entenderse por obra acabada y perfecta: la terminación de todo punto y conforme a las condiciones del contrato de la labor que fué encomendada al artífice, aunque ésta en sí misma no constituya una obra completa o técnicamente acabada, o ni siquiera sea una obra, sino su proyecto, o una modificación o reparación que no se concebiría separada de la obra a que se aplica.

Lo que sí es necesario para que pueda hablarse de obligación

de prestar una "obra" es que ésta se halle suficientemente determinada en el contrato, de modo que es la obra explicada y descrita en el mismo la que el artífice está obligado a hacer. Mediante este requisito se ve más claramente la ligazón del trabajo del arrendador de obra con el contenido contractual, y se distingue más el contrato de cualquier especie de compraventa. Es característico del contrato de obra el acompañamiento de diseños o la inserción de descripciones de la obra a realizar, junto con instrucciones acerca del modo de ejecución. El objeto de la prestación del artista nos trae un problema que encuentra aquí su lugar apropiado, ya que no lo pudimos tratar por extenso al estudiar las generalidades del contrato. Y nos llevan a él las dos consideraciones apuntadas: la no necesidad de una obra acabada, en el sentido material, y la necesidad de la determinación del resultado esperado. La primera nos lleva a la consecuencia de que un proyecto o boceto puede ser objeto del contrato de obra. La segunda nos lleva a que ha de haber generalmente en los contratos de obra, bocetos, diseños y proyectos que le den esa determinación pedida, planteándose el problema de si esos proyectos son ya por sí mismos objeto de una prestación independiente. Procede, pues, que estudiemos, siempre en el marco de la Catedral de Toledo en la 16 centuria, la naturaleza jurídica de los proyectos, bocetos y otras trazas semejantes usadas en las obras.

Pero dejándolo para el punto siguiente, veamos ahora cómo el contrato, con o sin la ayuda de tales medios auxiliares, va determinando con la precisión necesaria la obra que se ha de realizar. Las más veces se hace una descripción completa y detallada. En el contrato por las dos columnas de mármol que se obligó a dar hechas el milanés Juan de Lugano, es 1568, se dan las dimensiones de la caña de la columna, del capitel y de la basa, precisándose además la magnitud de la medida empleada, que es el pie. También se determina el trabajo artístico: "Género dórico, repartidos los miembros como pide el arte y el dibujo que lleva, y la dicha coluna a de tener su faja abaxo e arriba su cuello con su bocel o filete del tamaño que pide el dicho género, retirándose la coluna por el cuello de arriba la sétima parte de su grueso." Y así se va describiendo también el adorno del capitel: el león "en la

mejor gracia que pueda, que revuelva la cabeza un poco a un lado..."; el escudo, corona, guarnición con molduras, perfiles y ornamento, etc. (núm. 551).

En otras ocasiones el contrato sólo contiene las líneas generales, dejando para más adelante la indicación concreta del trabajo a realizar: "El dicho Gaspar de Becerra hará en el uno de los arcos de la claostra, el que le fuere señalado, la historia que por el dicho señor obrero le fuere pedida, copiosa de las figuras que conforme a ella fueren menester, para que la dicha historia tenga la gracia y ornato conveniente... Yten, que por cuanto las figuras antiguas del dicho claustro son del tamaño del natural, algo más o menos, que éstas se hagan a la elección del dicho Gaspar de Becerra conforme al tamaño que para la historia converná, siguiendo en ello poco más o menos las figuras que están por el dicho claustro..." (núm. 485). No puede decirse que falta en el contrato la determinación necesaria del objeto, pues con las indicaciones dichas se sabe el género de obra y aproximadamente las dimensiones, faltando sólo el asunto y algunas otras circunstancias que se determinarán conforme al mismo contrato (remisión al obrero y al artista).

A Nicolás de Vergara ("Quebrantamiento de los Infiernos") se le señaló el asunto, el lugar donde había de pintar al fresco, se le dieron algunas normas concretas para la ejecución, dejando otras a su arbitrio, y se le exigió que presentara a la aprobación un proyecto (núm. 486).

Pero en general, como decíamos, el contrato describe hasta el último detalle de la obra. Véase, por ejemplo, el extenso documento de la reja del altar de prima y puertas de bronce, de 1557, en que se contiene un verdadero plan de ambas obras, descritas por separado, comprometiéndose el artista a realizarlas "conforme a estos capítulos a contento de los señores obrero e visitadores e maestro mayor de obras" (núm. 471).

## 2. *Modelos, muestras y diseños.*

De entre todos los modelos, trazas, esquizos, dibujos, etc., que se hacen con motivo de los contratos de obra artística, vamos a fijarnos en primer lugar en aquéllos que pueden considerarse, des-

de luego, objeto principal de un contrato independiente del que tendrá por objeto la obra propiamente dicha.

El caso más representativo es el del proyecto o modelo encargado a un artista, sin encargarle la ejecución de la obra. Para él, la obra es el modelo pedido, y de tal manera es autónoma su obligación, que aun cuando el modelo entregado no se tomara luego para hacer la obra, o tomándolo se introdujeran en él modificaciones importantes, si él lo hizo y concluyó conforme a lo que se pedía en su contrato, ha de decirse que cumplió definitivamente su prestación. El ejemplo que salta a la vista es el del ensamblador Juan Navarro, que hizo el modelo de los atriles para los "libros de canturia" del coro, encargándosele únicamente el modelo, el cual realizó, entregó y cobró, aunque posteriormente el maestro Nicolás de Vergara, el Viejo, juzgara que no debían hacerse conforme a él los atriles. Recuérdese que fué al propio ensamblador a quien se encargó la modificación, y se le pagó como obra aparte. Hay muchos casos en que la confección del proyecto se separa del contrato de la obra principal, y es natural, porque ese proyecto servirá en el contrato de elemento determinante de la obra a realizar. Por tanto, el procedimiento suele en estos casos, ser el siguiente: adoptada por la iglesia la idea de llevar a cabo determinada obra artística, encarga a un artista de confianza y mérito, muchas veces uno de los que están al servicio de la propia iglesia, el modelo que podría servir de guía. Este modelo viene a ser como uno de los documentos preparatorios del contrato (véase supra, pág. 159), junto a las proposiciones, memoriales, etc. Si la iglesia, por medio de sus representantes, le da su aprobación, entonces el modelo pasará a unirse a los capítulos o condiciones que habrán de ser aceptados en el contrato, constituyendo ahora ya, efectivamente, el plan y la guía para los trabajos y el documento más decisivo para la determinación de la obra contratada, de modo que al concluirse ésta se cotejará con él para juzgar del cumplimiento. Esta aprobación suele expresarse con la firma del obrero puesta en el proyecto aprobado, que sirve de garantía de su autenticidad si entre el proyecto y la obra transcurre mucho tiempo.

Cuando se hubo de reparar "el espejo de encima de la puerta nueva" se pidió el parecer a varios maestros, quienes lo dieron por escrito en 1585. Diego de Alcántara primero y por extenso, y el

mismo junto con otros varios maestros de obras después en escritura pública, ante el escribano de la iglesia Lucas Ruiz de Ribera, y en presencia del señor maestro Juan Bautista Pérez, canónigo y obrero, reunidos todos "en el aposento de la obra donde se despachan los negocios della", después de haber "conferido diversas vezes" acerca de esta reparación (núm. 617). A la exposición de Alcántara acompañaba una traza a la que hace frecuente referencia: "Primeramente, se maçizará el caracolejo que baxa de donde comienza a mover el tondo hasta las bueltas de los tejados, y asimismo se maçizará la puerta que agora ay al lado del espejo, hasta llegar a la portezuela que se abrirá de nuevo, así como se muestra en la traza que está hecha." Pues bien, cuando cinco años más tarde se encargó al maestro Vergara, el Mozo, que hiciera la reparación del espejo, el proyecto o modelo se le d'ó hecho; y de la misma manera que en lo referente a la arquitectura se tomó el informe y modelo de los referidos maestros, así también en cuanto a la vidriera propiamente dicha se había procurado ya la iglesia el modelo correspondiente, conforme al cual se ajustaría el contrato con el vidriero: "... hará las vedrieras de vidrio pintado... con las figuras y de la forma que está escripto en una traza que del dicho espejo está hecha firmada por el dicho señor Obrero..." (número 650).

De la misma manera se hizo en los pedestales de jaspe para la reja del altar mayor: "... todo lo harán según e de la manera e repartimiento que en una traza de papel va señalado e escrito...". Pero aquí hay además unos modelos de madera que también se dan a los canteros para que ajusten a ellos su trabajo: "... e conforme e del alto e tamaños que va hecho de madera..." (núm. 319).

Lo mismo que estos proyectos, preparatorios y declarativos del posterior contrato de obra, pueden también considerarse como objeto de un contrato independiente las "muestras" con que acuden los artífices a pretender la obra para dar prueba de su habilidad y destreza y dar elementos de juicio a la parte contraria, que ha de escoger. Ya vimos que en las obras de las rejas del altar mayor y del coro se pidió a los maestros que presentaran un pilar balastrado grande y un pilar pequeño de muestra. Pero como aún no existe el contrato ni, por tanto, estas muestras pueden considerarse parte de los trabajos que se recibirán y tasarán al final, los pilares

de cada maestro son de por sí un "opus consummatum", y de ahí que se manden tasar y pagar, así como el candelero que presentó Villalpando, también como muestra (núm. 288).

Pero así como todos los proyectos y muestras anteriores son exteriores y anteriores al contrato principal de la obra artística (y objeto de un cuadro independiente), hay otros diseños, modelos y trazas que no tiene ese carácter, sino que los hace el artista una vez entrado en su trabajo, dentro ya de la ejecución del mismo, para auxiliarse o "para ponerlo en limpio", como dice Sedano. Naturalmente, estos planos, dibujos, etc., no tienen ninguna significación jurídica independientemente de la obra contratada, y no puede pretenderse el pago de los mismos como objeto distinto de aquélla. Únicamente si la obra principal no se cumpliera por cualquier razón, entonces los planos y esquizos pueden llegar a tener la consideración de una "obra" en sí. Por ejemplo, Nicolás de Vergara, el Mozo, se hallaba trabajando en una caja de órgano pequeño para las procesiones del Corpus, conforme al contrato concluído en 1584 con el obrero García de Loaysa; mas habiendo sucedido a éste en el cargo el canónigo Juan Bautista Pérez, mandó el nuevo obrero, por razones que él tuvo, que la obra se suspendiera, y la traza y esquizos que hasta entonces había hecho el insigne maestro fueron tasados y pagados (Sedano, p. 66). Claro que este acto por sí solo no necesitaría la explicación de haberse convertido en objeto principal los diseños, pues pertenece al contenido normal del que contrató el que si una parte ordena la suspensión de los trabajos indemnice a la otra el importe de lo realizado hasta entonces. Pero con otros ejemplos se nos aclarará el cambio de la consideración jurídica de planos y proyectos.

El diseño que hace el artista al ir a comenzar la obra no es un medio de determinación del objeto del contrato, como lo sería si, anterior a éste, se hallara entre los capítulos del mismo. Es un medio de determinación de la parte técnica del trabajo, un plan y una guía para el artista, pero también para la Catedral, que tan de cerca vigilaba la ejecución, y que si en determinado contrato no había impuesto al artista un boceto, tampoco quedaba indiferente ante el que el artista pudiera hacer. De ahí la siguiente cláusula, que pertenece al contrato con Vergara, el Viejo, para la pintura del cuadro del "Quebrantamiento de los Infiernos": "... y antes

que ponga la mano en la pintura ha de mostrar el cartón para que por él se vea el buen orden que a de llevar conforme a lo que está tratado con él." Y para la aceptación de la obra terminada tendrá la importancia el que se haya hecho "conforme a estas condiciones y al cartón..." (núm. 486). Pero el tal cartón, repetimos, está ya dentro de la ejecución del contrato, y las cláusulas anteriores tienden a facilitar la vigilancia y, en caso de no gustar, un derecho de inmisión de la Obra y Fábrica en el trabajo del artista, que la iglesia se reserva muy a menudo para ejercitarlo en el curso de la ejecución. El cartón no es obra aparte, ni objeto de contrato previo; se pagará la pintura acabada, y no la pintura y el cartón como cosas distintas. Sólo se pagaría el cartón si, haciéndose la tasación por piezas, entrara como una de ellas; pero entonces no tendría sustantividad jurídica: sería una parte del trabajo único y total. Pero he aquí que el maestro Nicolás de Vergara, el Viejo, incumplió su obligación de hacer el cuadro en el tiempo convenido, y murió finalmente sin hacerlo. Los diseños (tres), que guardó su hijo y presentó a la iglesia para que le fueran admitidos, se aceptaron, en efecto, y se le tasaron en 150 reales (Sedano, p. 65). Aquí, no habiendo habido suspensión, sino incumplimiento, no había tampoco obligación de indemnizar por parte de la Catedral, sino más bien derecho a ser indemnizado; pero el uso de la santa iglesia había establecido el admitir como obra (otra obra, no en sustitución, naturalmente) los diseños, y estos tres fueron conservados junto con la escritura de obligación.

El uso de la iglesia aún llega a más. Si el modelo de la obra se hizo con anterioridad al contrato para que sirviera de preparación y punto de referencia en las condiciones del mismo, no obstante, si la obra la hace el mismo artista que hizo el modelo, éste se subsume en la obra y ya no se consideran dos cosas distintas, sino que el modelo ocuparía el mismo lugar que acabamos de indicar en los dos ejemplos anteriores. Bautista Vázquez, platero y escultor, hizo por encargo de la iglesia "un dibúxo para que se hiziesen cuatro candeleros de bronze que sirviesen en el altar mayor de la dicha santa iglesia donde se pusiesen los cirios grandes". Visto el dibujo encargó de nuevo la iglesia al mismo artífice que hiciera ahora conforme a él un modelo de madera con el fin de que "por él se demostrase la figura de talla y tamaño de los dichos

candeleros"; y considerándose este modelo (según hemos visto) como obra sustantiva, se le fueron dando mientras lo hacía tres anticipos que sumaban 7.500 maravedís, es decir, 20 ducados (números 429 y 433). Ahora bien: terminado el modelo, en lugar de tasarse y abonarse al artífice la diferencia, se encomendó al propio Bautista Vázquez y a su compañero Diego de Avila la hechura de los cuatro candeleros, "de la orden e manera que está agora labrado el modelo e del mismo tamaño en alto e grueso", comprometiéndose los artífices a entregarlos en un año y por el precio alzado de 1.000 ducados (núm. 431), sirviéndose del modelo durante la ejecución. Reclamó Bautista Vázquez que se le acabase de pagar su modelo de madera: "... y para en cuenta del se me dieron veinte ducados, meresciendo como merece más de setenta ducados" (núm. 432). Pero el informe del maestro mayor Covarrubias es definitivo en punto a dejar sentada la consideración jurídica de modelos y planos: "... y acabado (el modelo) se le dió a hazer a él y a su compañero los dichos cuatro candeleros en precio de mill ducados, los cuales se les pagaron y dellos se les descontó los veinte ducados que se dieron para el dicho modelo; de causa, que es notorio entre maestros de obras que si algún modelo se haze para demostración de obra y el maestro que le haze, haze la tal obra, no se le paga el tal modelo; si no es que el maestro que haze el tal modelo no hace la tal obra, en el tal caso se le paga el modelo. El dicho Baptista Vázquez y compañía ha pretendido que se le pague el modelo aunque se les dió la obra, por no estar especificado en las condiciones del asiento de hacer los dichos candeleros, que paguen el modelo del valor de los dichos mill ducados; y aviéndose aprovechado del dicho modelo para vaciar por él las piezas de los dichos cuatro candeleros y no aviéndose nombrado en la escritura que se les daba el dicho modelo, cosa justa fué del precio de los dichos mill ducados descontar los dichos veinte ducados" (núm. 433).

### 3. *Modo de ejecución y aportación de materiales.*

Las cuestiones que pueden englobarse bajo este epígrafe son, ante todo, las referentes a las reglas y disposiciones sobre la calidad y perfección artística de los trabajos. Pues conocido el plan

de la obra hasta su menor detalle, y habiendo de realizarlo fielmente el artífice, sólo queda un margen de posible oscilación en esos puntos. Pero tampoco el contrato los deja en duda.

La calidad puede referirse tanto a los materiales empleados como al trabajo mismo, y ambos extremos se suelen mencionar en los contratos. Pues si bien el uso tendría determinado un criterio general, de conformidad con el fin de la obra encargada (que podría ser más o menos decorativa), con el valer personal del artífice (no a todos se exigiría lo mismo, y del mérito del artista designado podría colegirse la intención de la iglesia) y con el precio que se había propuesto pagar, la iglesia prefiere en cada caso dejar perfectamente claro cuanto se refiere al modo de ejecución. Naturalmente, muchas veces ha de dar normas vagas, referidas a un cierto grado abstracto de perfección, pues es ésta materia que no permite precisión mayor. En cambio, los materiales ya permiten concretar más respecto a su calidad.

De esta manera son las cláusulas de algunos contratos de pintura: "... la cual pintura ha de ser al fresco, conforme a como los buenos maestros acostumbran a colorir con colores del fresco, y tales cuales sean necesarios; y el azul que en ellas se gastare sea ultramarino y bueno" (Becerra, núm. 485). De la misma manera en el cuadro del "Quebrantamiento de los Infiernos": "... conforme a la hordenanza que tiene la pintura antigua en lo que toca a la archititura...; la cual dicha pintura ha de ser al fresco... y el azul que se gastare en ellas sea ultramarino y muy bueno" (número 486). En la obra de Nuestra Señora de Gracia se pidió al artista un trabajo delicado: "... todo lo cual se ha de hacer con el mejor artificio que se pudiere hacer...; todo lo cual ha de ser pintado en manteles alimaniescos, muy buenos, y muy bien aparejados, de manera que no salte, y con muy finos colores, cual conviene para tal obra" (núm. 602). La bondad del trabajo del artífice, en que a veces se insiste mucho, adquiere expresiones más precisas en algunos contratos: "de muy buena labor", "muy buena gracia e muy buena obra polida y muy bien acabada", "de muy buenas molduras y brutescos para que hagan muy buena gracia de remate...", "muy bien reparados, pulidos y ensamblados..." (reja del altar de prima, núm. 471).

En las vidrieras de la Puerta de los Leones tenemos un claro

ejemplo de previsión contractual del modo de ejecución: "... que todas las dichas vedrieras an de ser de vidrio pintado de Flandes, de muy finas colores, que correspondan con las demás vedrieras de la iglesia y que todos los paneles de pintura sean recocido la pintura dellos, y el puesto en plomo los dichos paneles sea muy sano y bien soldado y asentados con mucha firmeza" (núm. 650).

En ocasiones, el modo de ejecución y la calidad de los trabajos se determinan por referencia a trabajos del mismo género: "... de la manera que está el que yo doré por muestra; antes mejores que peores" (núm. 303); "que dorará y plateará la dicha reja segunda de la manera que se dora y platea la reja que se dora en la dicha sancta iglesia, que la que maestro Domingo labra para el choro de las sillas" (núm. 304). Algunas cosas se dejan a la determinación posterior, bien del artista, bien de la iglesia: "... acepto si a Su Señoría pareciere que sean de metal vista la obra de los dichos pilares acabados" (contrato de Villalpando, núm. 292).

Por fin, concluyendo en cuanto al modo de ejecución, aunque es materia, como decimos, de forzosa indeterminación en muchos casos, y en que el uso y la buena fe han de tener papel importante, puede sentarse como regla general que la obra ha de realizarse precisamente de la manera que se dijo en las capitulaciones del contrato: "la cual dicha obra, toda segunda de la manera que en estos capítulos va declarado..." (núm. 289).

Además de esos problemas de modo y calidad de la ejecución, vamos a tratar otros en este apartado, que tienen también relación con la ejecución de la obra. Tales los de aportación de materiales, alteraciones del plan durante la ejecución, intervención en la misma del dueño de la obra.

Durante la realización de la obra puede surgir la necesidad (o sentir la las partes) de alterar en algo el plan primitivo de la misma. Generalmente, para llevar a efecto una alteración de esta clase precisa el acuerdo de ambas partes contratantes, y es claro que con este acuerdo se pueden hacer cuantas se quieran, aunque el contrato nada dijera de ello. En algunos se faculta expresamente al artífice para introducir las modificaciones que creyera oportunas; sin embargo, hay que distinguir aquí casos como el anteriormente citado del cuadro de Nuestra Señora de Gracia por Luis de Ve-

lasco, a quien se dió un diseño hecho, permitiéndole que lo modificara: "conforme a un diseño que está hecho, alterando en él las cosas que más convengan para el arte y decencia de lo suso dicho, lo cual ha de ir firmado del dicho señor obrero" (núm. 602). Como puede verse, se trata aquí más bien de la formación de un nuevo diseño, que, aprobado por el canónigo obrero, se habrá de ejecutar luego sin alteraciones. Estas son alteraciones de índole distinta a las discrecionales que se puedan hacer al proyecto aprobado.

Mayor es la facultad de la iglesia para introducir modificaciones; salvo aquello en que pudiera resultar agraviado el artista, es amplísima; por ejemplo, en los adornos del trascoro se obligó al escultor Vergara, el Viejo, a hacer dos nichos con las estatuas de San Pedro y San Pablo, entre otras cosas. Este contrato lo concluyó con el obrero Diego Guzmán de Silva. Pues bien, más tarde, otro canónigo obrero, García de Loaysa Girón, mandó que en lugar de dichas estatuas se hicieran las de la Inocencia y la Culpa. Siendo este cambio de suyo indiferente, bastaba con la orden del obrero. Pero si es el artista quien por razones determinadas cree oportuno hacer la modificación, ha de proponerla a la iglesia, quien la ha de aprobar, incluso, con la formalidad de la escritura: recuérdese la modificación de la altura de los pilares de una reja, tratada por rejero y maestro mayor con aprobación del obrero, de que se levantó acta (núm. 298).

Alteraciones de las condiciones del contrato, que puedan ser gravosas para el artífice, no puede introducirlas la iglesia sin acuerdo con aquél, acompañado generalmente de una proporcionada subida del precio. Cuando el Cardenal Tavera dispuso que la reja del altar mayor se hiciera en Toledo y no en Valladolid, como se había estipulado, convino con Villalpando sobre el aumento del precio y se hizo escritura sobre las dos modificaciones, la de lugar y la de precio (núm. 294).

Si en los cambios de alguna importancia vemos que se emplea como forma la escritura pública, otras alteraciones pueden hacerse verbalmente, por simple indicación del maestro, visitador o canónigo obrero.

La intervención del dueño de la obra en el período de ejecución de la misma ya se ha visto, en parte, con esa facultad de

promover a su gusto alteraciones. Pero es mucho mayor, pues no se interrumpe desde la aprobación del proyecto hasta la aprobación de la obra terminada; ya tuvimos ocasión de hablar de esto al tratar de la naturaleza y caracteres generales del contrato. Por un lado, el artífice no suele hallarse en condiciones de emprender por sí mismo la ejecución de la obra, necesitando que la Obra y Fábrica le haga los primeros anticipos para comprar los materiales, le instale en casas donde pueda poner sus talleres, etc., con lo que tales anticipos vienen a convertirse en expensas que satisface la iglesia para que se haga el trabajo.

En la realización técnica, a la minuciosa descripción y aprobación de planos y proyectos ha de corresponder una no menor vigilancia de su ejecución para que el artista no se aparte de lo convenido o para que cumpla en tiempo. Por regla general, los actos de vigilancia van unidos al pago de los anticipos. Se estipuló con Vergara que para su fresco del "Quebrantamiento de los Infernos" había de hacer un cartón que se aprobaría por la iglesia; pero la inspección seguiría a lo largo de su trabajo, pues los anticipos se le irían dando "aviendo visto primero lo que así oviere hecho el dicho Nicolás de Vergara Alonso de Covarrubias, maestro mayor de las obras, en presencia de Lucas Ruiz, escribano de la dicha Obra..." (núm. 486).

Ya vimos la periódica vigilancia que se hacía en la labor de las rejas: cada tres meses, antes de pagar el correspondiente anticipo de 500 ducados, harían una visita a las obras el canónigo obrero y el maestro mayor "para seguridad que la dicha obra será hecha e acabada segund e de la manera e forma que se contiene e declara en las condiciones antes desta escriptas..." (núm. 295). En otra obra (puertas de bronce) se establece también la vigilancia mensual "para ver si van cumpliendo lo que dicho es e si se merece la dicha paga..."; y, en efecto, Alonso de Covarrubias ordenaba los pagos parciales según iba haciendo esas visitas periódicas (números 471-74). La intervención del obrero es mucho mayor en las vidrieras de la Puerta de Leones, donde puede en cada momento rechazar lo hecho hasta allí y ordenar que se haga de nuevo, según su conciencia (núm. 650).

Por último, la iglesia tiene en cualquier momento derecho a suspender la ejecución de la obra, indemnizando al artífice el tra-

bajo y los gastos que llevara hechos. Sedano nos cuenta (p. 56) cómo el obrero Juan Bautista Pérez ordenó que dejara de hacerse la caja del órgano para las procesiones del Corpus, para la cual había ya hecho Vergara, el Mozo, algunos diseños que le fueron pagados.

Es de notar cómo en los actos de intervención de la iglesia, lo mismo que ya señalamos al hablar de las alteraciones, suele emplearse la solemnidad de la escritura, pues bien que el contrato lo mande, bien por el uso establecido, tales actos suelen hacerse en presencia del escribano apostólico, quien deja constancia escrita de los mismos.

El último punto, importantísimo, que vamos a tratar en este apartado es el de la aportación de materiales. Decimos importantísimo porque ha llegado a constituir un criterio fundamental de división de los contratos de obra, según que los materiales de la misma sean aportados por el artífice o por el dueño de la obra. Otros criterios de división los da la forma del precio, de que hablaremos en el capítulo siguiente.

El problema puede extenderse también a los instrumentos de trabajo y otros medios auxiliares. Para algunas obras que se han de hacer dentro de la iglesia, tales como pinturas o el asentamiento de las rejas ya acabadas, era costumbre que pusiera la iglesia los andamios, pero al lado de esto había variedad en la aportación de otros materiales e instrumentos. Puso todos los materiales Luis de Velasco en sus cuadros del claustro, como puede verse por las tasaciones copiadas en el capítulo I; asimismo Villalpando en la reja del altar mayor: "... el maestro que la tomare la ha de hacer *toda a su costa*, sin le dar otra cosa alguna más de los mrs. en que fuere avenida e madera e clavazón para los andamios al tiempo de la asentar..." (núm. 289).

Por el contrario, puso todos los materiales la iglesia, sin que el artífice hubiera de poner nada, en el dorado de la misma reja, encargándose Villalpando "de dorar y platear la dicha reja de manos solamente" (núm. 304).

Lo más frecuente es que la aportación de materiales se haga por las dos partes, en medida igual o desigual, que ya se determina en el contrato: "... que la dicha obra sea obligada a dalle

hechos los andamios a su costa, conforme a como él los pidiere, y la cal y arena del modo que así mesmo el dicho Gaspar de Becerra lo pidiere, con todas las demás cosas necesarias para la dicha obra puestas al pie de la obra, ecepto las colores que el dicho Gaspar de Becerra ha de poner" (núm. 485). Casi en los mismos términos habla el contrato de Nicolás de Vergara para la pintura suya del claustro (núm. 486). Y en condiciones semejantes contrató Vergara, el Mozo, las vidrieras del ya referido espejo: el herraje de barras, chavetas, lianos y marcos de redes, así como redes y andamios, van a cargo de la iglesia; de los colores nada se dice, pero es de suponer los ponga el artista (núm. 650). En la reja del altar de prima, pide Villalpando a la iglesia: "... plomo para emplomarlas y la casa e taller que se me suele dar", y para las puertas de bronce también: "... dándome andamios y tiros y gente para asentar e menear las dichas dos puertas e plomo si fuere menester y la casa y el taller que se me suele dar por todo el tiempo que la obra durare" (núm. 471).

#### *4. Tiempo y lugar de la ejecución.*

Respecto al lugar de la ejecución hay obras que por su propia naturaleza no permiten ser hechas más que en un sitio determinado; tales las pinturas al fresco. Al designarse en el contrato el lugar de emplazamiento se establece con ello rigurosamente el de ejecución, "ques junto a la esquina donde está el Crucifijo" (núm. 486). Así son todas aquellas obras que tienen por objeto cosas inmuebles, como, por ejemplo, la reparación del espejo de la Puerta de Leones, la arquitectura del adorno del trascoro, etc. Hay obras que aunque pudieran quizá hacerse en lugar distinto de la ciudad metropolitana, harían extraordinariamente dificultoso el transporte, como las vidrieras para aquel mismo espejo. En general, se hacen todas las obras en Toledo, no sólo porque en ella viven los artífices a quienes se encargan, sino aun cuando se manden venir oficiales de fuera. Si la obra puede hacerse fuera de Toledo, en el lugar de vecindad del artista, se establece así en el contrato, pero es la excepción.

No obstante, también hay obras que por su naturaleza exigen un lugar de ejecución distante de la Catedral, como no puede me-

nos de ocurrir en las obras de cantería. 24 piezas de mármol (ocho columnas, ocho bases y ocho capiteles) trajo de Génova el marmolista milanés Juan de Lugano, y cumplió con dejarlas entregadas en el muelle de Alicante (núm. 550). De esas ocho columnas se obligó después el mismo marmolista a dar dos ya trabajadas y hechas (una del todo, otra a mitad); pero se entiende que las haría en Alicante, lugar de su residencia, pues lo único que se le pide es "que sea obligado el dicho Juan de Lugano a traer las dichas columnas al dicho abrevadero como dicho es" (núm. 551).

Ya vimos cómo en un principio se permitió a Villalpando que hiciera la reja del altar mayor en Valladolid. Pero viéndose la gran desventaja que esto suponía, se convino en trasladar a Toledo el lugar de ejecución.

Si la obra es pequeña, de fácil transporte y de ejecución rápida, es claro que el lugar de ejecución será el domicilio del artífice. En Madrid se mandaron pintar los retratos de la Emperatriz y el Príncipe, y el de la Infanta doña Isabel, para que fueran luego imitados por los pintores de la iglesia en el pórtico que se levantó con motivo de la entrada de Santa Leocadia. (Sedano, p. 99.)

Estudiemos ahora las cuestiones a que da lugar la determinación del tiempo de la ejecución de la obra, según las normas, no siempre concordantes, de los contratos y del uso de la santa iglesia.

Lo más importante es el término que se da para dar la obra acabada, el "dies ad quem", pues fácilmente se comprende que siendo el objeto del contrato la obra acabada, interese menos cuándo ha de comenzar a hacerse con tal que se termine en el día fijado.

No obstante, la especial dependencia y vigilancia a que en estos contratos está sometido el artífice hacen que algunas veces se señale cuándo deben comenzar los trabajos y que se vigile su continuidad, como hemos visto. Prácticamente, equivale a ordenar la fecha del comienzo de la ejecución (el "dies a quo") cuando se dice que dentro de un mes se llevará a cabo la primera visita para ver si se ha merecido el primer anticipo (núm. 295). El contrato en que más explícitamente se señala el "dies a quo" y se asegura la no interrupción de los trabajos por todo el tiempo hasta terminar la obra, es el del dorado de la reja del altar mayor: "...ha de comenzar a hacer, desde luego, el dicho dorado y no alzar mano dello hasta lo dexar acabado dentro de dos años primeros siguientes..."

(número 304). No es preciso que insistamos en la vigilancia especial de que el trabajo no se interrumpa, pues ya hemos dicho bastante en otras ocasiones, y basta para distinguir nuestros contratos de otros muchos de obra en que se deja al empresario administrar su tiempo libremente, con tal que cumpla en el término convenido.

Otras muchas indicaciones que aparecen en las escrituras sobre el día del comienzo de la ejecución, no son tanto un término "a quo", es decir, en que *debe* comenzarse a trabajar, sino el punto de partida para contar el término "ad quem". "Todo lo cual ha de hacer y dar fecho y acabado en toda perfición dentro de seis meses primeros siguientes, contados desde oy dicho día..." (número 602),

Viniendo, pues, al plazo de terminación de la obra, diremos que éste sí se fija en el contrato con toda exactitud: "...de aquí al día de carnes tolendas primero que verná del año de sesenta y quatro, y antes si antes pudiere" (núm. 485); "la qual dicha pintura ha de dar acabada... dentro de seis meses de la fecha della..." (número 486); "dentro de dos años primeros siguientes ques su comienço dende hoy día de la otorgación desta escriptura..." (número 471).

En algunos casos, el término entra en el contrato con carácter esencial, de manera que sólo se quiere la obra en atención al día, y fuera de tiempo ya no se quiere. Así ocurre en las obras encargadas para festejar una solemnidad, como la de la entrada de los restos de Santa Leocadia. Con tal motivo se levantó un pórtico en la Puerta del Perdón y otro en la Vega. Entre otras obras, se hicieron para el primero "seis capiteles corintios de quatro açes y once açes de capiteles para ocho pilastras", a cargo de tres entalladores; cinco estatuas por varios escultores, representando a San Ildefonso, San Eugenio, San Julián, San Eladio y Santa Leocadia; cuatro tondos de las armas del Papa, del Rey, de la iglesia toledana y de su Prelado, que hizo el pintor Hernando de Aguilar; "tres lienzos grandes de la historia de Santa Leocadia, de blanco y negro, y diez nichos de color de bronce", obra de los pintores Luis de Velasco y Blas de Prado. Para el segundo hizo una pintura Pablo Cisneros. Aparte de todo esto, los estandartes, el arca para guardar las reliquias, obras en el relicario, etc. Es claro que todas estas obras no tenían otra razón de ser que dar mayor pompa a los festejos, y el artista que no hu-

biera cumplido en el tiempo fijado hubiera incumplido definitivamente (núms. 625-33).

En los demás contratos, en cambio, el término no tiene este carácter, sino que más bien es un cálculo y un tope máximo del tiempo necesario para la ejecución de la obra. Por eso, si se comprueba que el plazo fué insuficiente no hay inconveniente en ampliarlo, o aunque fuera bastante se admite a menudo la prestación del artista hecha tardíamente. A veces en el mismo contrato se fija un segundo plazo por si no se hubiera cumplido el primero: "...para el día de Nuestra Señora de Agosto primera que verná deste presente año (1590), a lo menos para el día de Navidad fin deste dicho año..." (núm. 650).

La iglesia suele ser indulgente con sus deudores morosos, evitándoles el incurrir en esta situación con concesión de nuevos plazos, aprobación fácil del retraso, etc. Ejemplo típico de incumplimiento en el tiempo convenido lo da la reja del altar de prima y las puertas de bronce de la portada nueva. Ya antes de 1555, en tiempos del señor Cardenal Siliceo, se había obligado Villalpando a hacer estas obras. Fuera que no cumplió en el término convenido, o que previera que no iba a cumplir dentro de él, no obstante haber trabajado en la obra, firmó en 1557 nueva obligación comprometiéndose, junto con Díaz del Corral, a dar terminada toda la obra dentro de dos años a partir de la fecha. En 1561 murió Villalpando, dejando aún la obra sin terminar; desde mayo de 1559 ya se le habían dejado de pagar los anticipos convenidos. En 1561 hizo Covarrubias una relación de las cosas que aún faltaban a la reja y puertas (número 478). Se hizo entonces nueva escritura por los hermanos Del Corral, obligándose a terminar en un año; pero tampoco este nuevo plazo fué observado, y no se terminó la obra hasta 1564. No obstante, al pasar el nuevo término, la iglesia siguió pagando anticipos, no mandó ejecutar a los artífices según con ellos se convino, y, por el contrario, pagó incluso las demasías que no se debían de ninguna manera, a tenor del contrato de 1557.

Indudablemente, la Obra y Fábrica aprobaba los aplazamientos: algunos de ellos, expresamente, al otorgarse nuevas escrituras con nuevo plazo y nuevos fiadores solidarios; otras veces de un modo tácito, al no compeler a la entrega, al no ejecutar al obligado, al admitir simplemente la obra que se entrega con tantos

años de retraso. Posiblemente, la propia iglesia se dió cuenta de la insuficiencia del plazo convenido en el contrato, pues según parece nunca dejaron de trabajar los artífices, testigo el maestro mayor Covarrubias, encargado de la vigilancia, que hasta casi cumplido el plazo que expiró en 1559, certificaba periódicamente que los trabajos iban como es debido y que se podían pagar los anticipos.

Decíamos que esta conducta tolerante de la iglesia estaba a veces en desacuerdo con los contratos que estipulaban mayor rigor. Según ellos, en efecto, no sólo incurría en mora el artífice que no entregara la obra a su tiempo, sino que podía la iglesia encargarla a otros maestros, a costa del primer obligado. He aquí las condiciones de la obligación contraída por los hermanos Corral en 1561: han de terminar y entregar la obra en un año, pagándoles lo que aún restare del precio; si en ese año no acabaran, no se les pagaría nada más, aunque hubiera nuevos gastos necesarios, teniendo que hacer "a su costa e misión" todo lo que faltare, en dos meses más, pudiendo compelerle a ello la iglesia, o ejecutarles por la cantidad que estimase necesaria, o entregar la obra a otros maestros, ejecutando a Corral por lo que éstos llevaren. Véase para toda esta obra Sedano, p. 69; Zarco del Valle, núms. 471 y sigs.

Del mismo modo se determinan las consecuencias del incumplimiento dentro del término, en la escritura de Nicolás de Vergara en 1590 para las ya citadas vidrieras: "...y si para el dicho término no las diere hechas y acabadas y asentadas, el dicho señor obrero se pueda concertar con otra persona o personas que las hagan caro o barato, y si más costare de los dichos seis reales cada palmo, el dicho Nicolás de Vergara se obligó de lo pagar y bolber lo que tuviere rrecibido" (núm. 650). Parece, sin embargo, que Vergara no terminó su obra en el término fijado, pues la tasación lleva fecha 27 de noviembre de 1591 (y recuérdese que el último plazo de los dos contenidos en el contrato era Navidad de 1590), y, no obstante, no se ejecutó nada de lo dicho, sino que la iglesia admitió la obra cuando le fué entregada.

5. *Cumplimiento: entrega y aprobación.*

El modo normal de extinción de todo contrato es el cumplimiento. Y el cumplimiento de la prestación del artífice comprende esos dos momentos: el de la entrega u ofrecimiento de la obra por su autor, y el de la aprobación y aceptación por parte de la Obra y Fábrica. Bien es verdad que el peculiar carácter de los contratos de la Catedral de Toledo debilita algo la importancia de estos momentos. En efecto, por regla general en el arrendamiento de obra la entrega de la cosa no es sólo un deber del empresario, sino también un derecho que tiene interés en ejercitar por liberarse del riesgo, y que, por el contrario, puede convertirse en un derecho de retención, si hay mayor interés en asegurarse de que la contraprestación debida le será pagada; el dueño de la obra, por su parte, tiene el derecho de comprobar que responde a lo convenido en el contrato, y en otro caso el de rechazarla. Ahora bien, en la Catedral de Toledo ese momento de la entrega no parece en la mayoría de los casos algo posterior a la ejecución del trabajo, la consignación de la obra terminada, sino el último acto de la ejecución, que no sólo consiste en hacer, sino en "asentar" la obra muchas veces. La vigilancia estrecha de los trabajos hace que casi siempre la obra "sea de recibo", y la misma dependencia del artífice con la iglesia da como resultado que éste no conserve un derecho de retención sobre su obra, sino que la entregue sin más, independientemente de lo que luego pueda resultar de su examen y tasación. Pues tampoco la iglesia acostumbra a rechazar las obras que "no son de recibo", sino que en todo caso las destina a otro uso, o simplemente se traduce su disconformidad en una variación del precio. Se comprende todo esto por lo que ya hemos dicho otras veces de la posición recíproca de iglesia y artífice. Aquélla manda, ésta ejecuta; a éste le falta autonomía económica y autonomía en su trabajo; sus obras no pueden servir sino para entregarlas a la iglesia, aunque sea a costa de no cobrar todo lo que él creyera justo, o aunque sea (desde el punto de mira de la iglesia) a costa de no tener exactamente la obra deseada. La buena fe resuelve los conflictos que se produzcan. Recuérdese cómo la Obra y Fábrica admitió las 17 piezas de mármol que contrató con maestre Leonardo, dedicándolas a otro

uso (Puerta de Leones) por haberse roto una columna en Alicante y no ser de recibo otras piezas (Sedano, p. 66).

De todas maneras, sea para aprobar o rechazar la obra, sea para ver si merece el precio convenido, la iglesia ha de examinar la obra acabada que se le entrega y comprobar que responde a las condiciones estipuladas en el contrato. De ninguna manera podría obligársele a aceptar y pagar la obra convenida sin estos actos previos de examen.

El momento de la entrega adquiere mayor relieve en aquellos contratos cuya ejecución se llevó a cabo fuera de Toledo. En ellos, de la misma manera que se señala un lugar de ejecución, se señala un lugar para la entrega de la cosa, un lugar de cumplimiento, que tampoco es siempre Toledo, sino otro lugar más o menos distante, corriendo por cuenta de la iglesia los gastos de transporte desde el lugar indicado hasta su sede. Juan de Lugano hubo de entregar las 24 piezas de mármol de Génova en el muelle de Alicante. El propio marmolista cuando hizo las dos columnas de los leones cumplía entregándolas en el abrevadero "que está antes de la puente de Alcántara" (núms. 550-51).

El examen y aprobación de las obras (aparte de la tasación, que nos ocupará en el capítulo próximo) está previsto en casi todos los contratos, aunque en realidad no se necesitaría tal cláusula contractual para verificarlo. Generalmente, se dice que las obras "...an de venir a contento del dicho señor don Pedro Manrique como tal obrero, y de Hernán González, maestro mayor de las obras de la dicha santa Iglesia... o de las personas quel dicho señor obrero para ello nombrare..." (núm. 551); "...la qual dicha obra... hecha y acabada... a contentamiento de los dichos señores obrero e visitadores e de Alonso de Covarrubias maestro mayor de las obras de la dicha sancta iglesia..." (núm. 471); "...y después de acabada la dicha obra y puesta en perfición conforme a estas condiciones y al cartón..., la muestra della sea conforme a lo que dixere el dicho S. obrero y Alonso de Covarrubias maestro mayor de obras, al parecer de las personas quel dicho señor Diego Guzmán de Silva nombrare para que vean la dicha obra de pintura e la moderen y no de otra persona alguna" (núm. 486).

En la mayoría de los casos coincide la aprobación con la tasación, pero son cosas distintas, por cuanto la primera mira a la obra (cumplimiento de la prestación del artista), y la segunda

al precio (prestación de la iglesia). Por eso será útil que nos fijemos en la aprobación de las obras concertadas por un tanto alzado, en que no se ha de determinar el precio al final; y así, recogemos ahora la distinción que ya apuntamos en el capítulo primero cuando describíamos las obras de las rejas, al llegar al momento de su cumplimiento. Dijimos que el juicio que de la reja hicieron los peritos nombrados por las partes, no era una verdadera tasación, inútil y excluida por el contrato, sino una verificación o comprobación, una "aprobación" o no aprobación de la obra, conforme a lo que en el contrato se convino: "...e que después de asentada, sea vista por maestros que dello sepan para que se vea si la dicha obra queda bien e perfectamente acabada conforme a las dichas condiciones e muestra de los modelos..." (núm. 289). Por eso se fijaron sólo los peritos en las divergencias entre lo convenido y lo realizado, las mejorías y menorías hechas, por el valor de las cuales se modificó el precio contractual; pero no se hizo una tasación de la obra; véase la nota 12 de dicho capítulo primero.

Con la aprobación y aceptación de la obra entregada, se ha extinguido la obligación del artífice. Los contratos no hablan de un periodo más o menos largo de tiempo en que el autor de la obra responda de la ruina o menoscabo producidos por los defectos de su trabajo o vicios de los materiales. El único problema que nos quedaría por examinar es el de la mora de la iglesia en recibir la obra concluida, quedando el artista sin poder cumplir su obligación, ya que el cumplimiento exige la cooperación de la otra parte. Pero por las razones dichas más arriba, el retraso de la iglesia o la negativa infundada de aceptación no se dan nunca. Raro es, pero se da en algún caso, el retraso de la iglesia en el cumplimiento de su obligación específica de pago; pero aquí no se trata de una "mora accipiendi", sino de mora del deudor; que deudora es la iglesia del precio. Por eso dejamos estos supuestos de mora para el capítulo siguiente.

#### 6. *El incumplimiento y la muerte del artista.*

Por habernos referido ya al incumplimiento del artífice en el plazo señalado, cuando hablábamos del tiempo de la ejecución, vamos a tratar ahora solamente del incumplimiento propiamente dicho; pues aquél ya vimos que con el perdón expreso o tácito de la iglesia ni siquiera llegaba a constituir al deudor en mora.

Los documentos y las noticias de Sedano nos dan cuenta de algunos contratos que fueron definitivamente incumplidos por parte del artista obligado; varios ejemplos hay en las pinturas del patio del claustro, de cuya segunda época sólo llegaron a pintar Comontes, Isaac de Helle, Luis de Velasco y Juan Bautista Mayno. Los dos importantes contratos de Gaspar de Becerra y Nicolás de Vergara, que tantos datos nos han suministrado para este estudio, no llegaron a ejecución completa, pero, desgraciadamente, ni los datos documentales ni los apuntamientos de Sedano nos dicen mucho de las consecuencias jurídicas del incumplimiento.

Francisco de Comontes hizo un asiento para hacer "el cartón y pintura de un cuadro que es en la claostra desta sancta iglesia, de la historia de la Ascensión de Christo", y el 4 de marzo de 1564 se le dieron, para que empezara a trabajar, 10.000 maravedís (número 490). También a Becerra se le adelantaron 37.500 mrs. "para en cuenta del asiento que con él se tomo de la pintura que a de hacer" (núm. 448); y a Nicolás de Vergara 10.000 mrs. "con que empieçe a hazer el cartón y pintura que le es encargado... de la historia del Quebrantamiento de los Infiernos" (núm. 489).

Sedano, al hablar de estas obras, no dice sino que "no tuvo efecto este pensamiento", y en las cartas de los libros de gastos ya no vuelven a aparecer salidas con destino a estas obras, ni hay tampoco constancia de su examen y tasación. Del último cuadro citado, sí hay, en cambio, constancia de que no se hizo (Sedano, páginas 12. 65, 130).

No sabemos si se obligaría a los pintores a restituir los anticipos cobrados. A Vergara hasta su muerte no se le obligó ni a restituir ni a hacer el cuadro, pues cuando murió en 1574, diez años después de concluído el contrato (seis meses tenía de plazo para hacer el cuadro), es cuando su hijo pidió a la iglesia que se recibieran "en cuenta" los tres diseños esquizos que había hecho el padre. Se tasaron estos diseños y con su pago quedó extinguida la relación jurídica, pues ni siquiera asumió su hijo la obligación de continuar la obra, como ocurrió en otros casos.

Las consecuencias del incumplimiento se indican, en cambio, con toda claridad, en los contratos de las rejas. Por una parte, se establece la responsabilidad general, personal y patrimonial, del deudor, y las garantías especiales del cumplimiento, de todo lo cual

hablamos ya en su lugar correspondiente. Por otra parte, se dice en algunos contratos que, no cumpliendo el artífice en el tiempo señalado, puede la Obra compelerle al cumplimiento, o bien encarregar el trabajo a otros maestros, ejecutándole por su coste (números 475 y 650).

Es decir, que si el artista no cumple su obligación, puede ser forzado a cumplirla por los medios de coacción que dé el derecho para hacer efectiva la responsabilidad personal; si el fiador es solidario puede ser igualmente compelido a hacer la obra; y si no la hacen los directamente obligados, se puede mandar hacer a su costa.

Por último, vamos a considerar ahora brevemente el caso de la muerte prematura del artista, que no siempre produce la extinción de la obligación. Normalmente así debiera ser, pues estas obligaciones (personalísimas) no son transmisibles. Pero recuérdese lo que dijimos al hablar de los elementos personales. La iglesia tiene una concepción patrimonial (si se nos permite la frase) de las obras de arte. Le importa más la obra que el artista, y en éste sólo exige una aptitud técnica suficiente. Si el hijo o el hermano del artífice muerto la posee, no tiene ningún inconveniente en que el heredero continúe la obra para la que ya había adelantado parte del precio. En esas familias de artesanos en que los hijos siguen el mismo oficio del padre y heredan sus talleres, es también corriente el que asuman las obras que aquél dejó comenzadas. Pero no todas.

Cuando Nicolás de Vergara, el Viejo, murió dejó por hacer el cuadro del Quebrantamiento de los Infiernos y los adornos del trascoro. En esta obra le sucedió su hijo, quien la terminó y cobró con las vicisitudes que veremos al hablar de la tasación. En cambio, la pintura no la continuó, y únicamente entregó los bocetos.

La sucesión de padres a hijos es en realidad el único caso que ofrece interés, pues hay otros en que la muerte del artista no podía determinar la extinción desde el momento que había otra persona obligada solidariamente con él. Es el caso de Villalpando y de los hermanos Corral. Muere el primero, y su fiador solidario asume entonces toda la obligación, no por herencia, sino por contrato. Como los artistas hacían algunas veces escritura de compañía, se encontraba con esto solución al problema abierto por su muerte prematura.

## EL PRECIO Y SU PAGO

### I. *El precio y su determinación.*

Presentan los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo la peculiaridad de que muchísimas veces no se conoce en ellos el precio que ha de ser pagado a cambio de la obra, por dejarse su determinación para el final, para el momento de su entrega. Y, sin embargo, es requisito de todo contrato el tener un precio determinado y serio.

En realidad, para que haya determinación del precio no es necesario que se halle éste expresado en cifras concretas. Dándose un criterio cierto de determinabilidad, con el cual se fijará el precio en el momento convenido, se cumple este requisito. Basta, pues, con una previa determinabilidad del precio.

Y así, si hay precio cierto en los contratos ajustados por un tanto alzado, no se incumple el requisito de determinación en aquellos en que se remite el precio a una tasación final. Pero aún el criterio para la determinación varía de unos contratos a otros. En unos se da un criterio fijo, que no habrá sino aplicar después mecánicamente para obtener el precio. Por ejemplo, las vidrieras de la Puerta de Leones se contrataron a seis reales el palmo de vidrio pintado y a tres reales el palmo de vidrio blanco; en la tasación ya no hay sino medir los palmos que tiene cada pieza y sumarlos todos para saber el precio de la obra (núms. 650-51). Otras veces se dice sólo que el precio será lo que fuere tasado; "...e el precio de la dicha obra se les ha de pagar lo que tasaren dos personas del dicho arte..." (núm. 314). El artista ya sabe que se le pagará lo que sea justo. Otras se señala como precio de la unidad el que resultare en otra obra análoga para las mismas unidades, "segund pareciere el gasto del dicho dorado y plateado por los libros de la dicha obra" (núm. 304).

Pero la importancia del elemento moral en la contratación de la iglesia permite llegar a un mínimo de determinación. La caja del órgano para las procesiones del Corpus se obligó a hacerla Nicolás de Vergara en 1584 "por el precio que fuese del agrado de dicho señor Loaysa, obrero" (Sedano, p. 66). En la obra ajustada

de dos columnas de mármol para la iglesia se dispone en el contrato que al marmolista se le ha de dar lo que el canónigo obrero mandare "conforme a su conciencia, sin que se pueda pedir tasa ni otra cosa alguna" (núm. 551). Ciertamente que no hay falta de determinabilidad, en cuanto hay una persona designada para establecer el precio, pero el hecho de ser una de las partes y a su puro arbitrio, haría temer por su seriedad, si la conciencia del canónigo no fuera efectivamente suficiente garantía aceptada ya por el uso jurídico contractual. Cuando se deja la tasación a "dos personas del arte" tampoco es menester que éstas se nombren en el mismo contrato, aunque suele hacerse; el uso permite que se designe después, estableciéndose, eso sí, que serán nombradas una por cada una de las partes contratantes.

## 2. *Precio alzado y tasación.*

Son las dos modalidades más importantes de determinación del precio. La primera supone la máxima determinación dentro del contrato, pues se fija en él un precio cierto, global e invariable, que habrá de ser pagado al final, no obstante su posible desacuerdo con el precio justo. Ahora bien, una invariabilidad rigurosa supondría un margen de especulación y, por tanto, de ganancia o pérdida para las partes. Como la iglesia no quiere admitir este elemento aleatorio, combina la fijación de un precio alzado con la descripción minuciosísima de la obra y del plan de ejecución, de manera que liga la invariabilidad del precio con la fidelidad en la ejecución del plan; como esto depende del artista, se establece que si la perfección del trabajo fuese menor que la convenida, se disminuirá el precio; si fuere mayor, se mantiene en principio, pues nadie le obliga a excederse, y, en cambio, el interés de una ganancia pudiera moverle a disminuir el valor de su obra (núm. 471). Esta es, pues, la eficacia del precio alzado: en teoría, no podrá el artífice exigir un aumento pero la iglesia sí podrá exigir una disminución del mismo. En obras de no mucha importancia y duración, en las que las variaciones que el artista pudiera introducir con respecto a lo estipulado en el contrato no pueden notarse sensiblemente, en esos casos no precisa la corrección final del precio fijado alzadamente. Y así, se encargó al pintor Alonso Gómez el trabajo de limpieza y blanqueo de las embocaduras del patio del claustro (para dejarlas en condiciones de

que otros profesores pintaran en ellas) por 6.000 maravedís. Comenzada la obra en julio de 1562, ya estaba terminada a fines de agosto del mismo año, y no teniendo mayores complicaciones técnicas, habiéndosele pagado en tres anticipos la cantidad de 3.750 maravedís, ya no hubo al final más que pagarle los 2.250 mrs. restantes. Con el pintor flamenco Isaac de Helle se contrató por el precio alzado de 60.000 mrs., la pintura y dorados de uno de los arcos del claustro; hizolo de octubre de 1562 a junio de 1563, pagándosele seis anticipos que en total sumaban 40.500 mrs.; cuando terminó, se le pagó lo que se le quedaba a deber: 19.500 mrs.

Salvo la ya indicada corrección del precio si hubiere disminución, se estableció con todo rigor en el contrato de Villalpando para la reja de la capilla mayor una cantidad alzada, de la que el artista no podría en manera alguna reclamar por exceso de valor: "...e dize e declara que él ni otro por él en su nombre, en tiempo alguno, ni por alguna manera, no pedirá rrestitución si en la hechura de la dicha rexa lo hubiere más de los dichos ocho mill e novecientos ducados que se le dan por la hechura della, por quanto el dicho Villalpando, como maestro ques de hazer rejas e esperto en el arte, lo sabe e dize e declara que no vale más maravedís de los dichos... con los quales... dixo que se daba por bien contento y pagado..." (número 295).

Interesa distinguir el precio verdadero, fijado en el contrato, de cualquier cálculo aproximado o cómputo preventivo del mismo que no tendría más valor que el de una determinación provisional. Decimos esto, porque algunos de los contratos a precio alzado, como los de las rejas, entre otros, consienten después variaciones no previstas, y esto pudiera inducir a creer que se trataba, no de un precio fijo y cierto, sino de un precio provisional en que se señalaba poco más o menos la cuantía, a reserva de precisarla en vista del resultado obtenido. Pues vimos en el primer capítulo que no obstante haberse pactado tan solemnemente la invariabilidad del precio, de hecho éste se alteró por ciertas "mejorías" que había hecho el artífice, y que sumaron 1.564 ducados más de los 8.900 ducados convenidos, diferencia que no deja de ser considerable como para hacernos dudar de la invariabilidad del precio primitivo.

Y, sin embargo, el precio alzado era un precio definitivo; recuérdese la anterior declaración del artífice, las formales renun-

cias de éste a la acción rescisoria, y a cualquier otra alegación de error, dolo, etc., que hubiera podido favorecerle. Piénsese además que un precio provisional y aproximado sólo se hubiera puesto en caso de contratarse "una reja" en líneas generales; puesto que entonces podría hacerse de muy varias formas, materiales y trabajo, con una enorme posibilidad de oscilación en el precio, procedería señalar aproximadamente lo que se quería gastar en ella para que sirviera de orientación al artífice y a las posteriores instrucciones y planos que se fueran haciendo o dando, pero sin que pudiera decirse que el artífice se obligaba a hacer la obra precisamente por aquel precio. Este se determinaría después, y aunque excediera en algo al provisional, no habría problema alguno de excesos; tan sólo si el artífice hubiera excedido en gran medida la cuantía aproximada del precio que se le señaló, podría decirse que no se había atendido al contrato.

Pero no estamos en ese caso. El precio está fijado de una vez para siempre, y va unido a una determinación asimismo rigurosa y definitiva, del objeto, de los materiales y del modo de ejecución. Conforme a esto se establece que "aquella obra" así descrita, vale aquel precio; y no se vuelve más sobre ello. Los tasadores no vuelven sobre "el fondo del asunto", por decirlo así, sino que más que una tasación lo que llevan a cabo es el "juicio de verificación" de que hablábamos en el capítulo anterior. Ellos únicamente miran en qué se ha apartado el artífice del plan convenido, pues si lo hubiera ejecutado fielmente se le hubieran pagado los 8.900 ducados sin más averiguación. La finalidad del examen de los peritos, previsto en el contrato, es ver si la obra es digna de aceptación, y, en cuanto al precio, ver si lo vale o si, por el contrario, vale menos; pues se convino en que si el valor real era inferior al precio, éste se disminuiría. En realidad, los excesos hechos por el artífice no deberían de tomarse en cuenta por los peritos, pues el contrato era terminante en este punto: "...por cuanto él se da por contento, lo es con los dichos ocho mill e novecientos ducados...", etc. En la reja del altar de prima, a mayor abundamiento, se decía: "...e si fuere la obra con más perfición e bondad, el dicho Francisco de Villalpando se contente con el prescio de los dichos seys mill ducados...: e si en más se tasaren. de la demasia el dicho Francisco de Villalpando hace gracia a la dicha sancta iglesia, ora sea en poca o en mucha can-

tividad, e donación entre vivos, sin lo pedir ni repetir esto en recompensa de otras obras que en la dicha sancta iglesia ha hecho..." (núm. 471).

¿Por qué, pues, tanto en las rejas de los coros como en la del altar de prima se pagan las "mejorías" tasadas por los expertos? Por una pura razón de equidad, por la buena fe, tan primordial en estos contratos, que aconseja, fuera de toda regulación contractual, pagar los excesos que, casi inevitablemente, se producen en obras de tal índole, si esos excesos no sobrepasan demasiado el precio establecido; de la misma manera que la equidad, la buena fe y la conveniencia aconsejan no pagar los excesos cuando son exorbitantes, cuando no son tolerables. Aquí no se habla de exceso tolerable, pues se rechazan todos, de cualquier clase que sean, "ora sea en poca o en mucha cantidad", pero el mecanismo para determinar las "mejorías" que se pueden pagar actúa a través del juicio de verificación: lo que se ve que se ha "acrecentado" con respecto al plan dispuesto, eso se tasa; ahora bien, todo el exceso de valor creado en la reja por la mejor calidad de materiales, esmero del trabajo, mayor tiempo empleado, eso ni siquiera se mide, porque no se pretende conocer el justo precio de la obra, sino sólo si responde a la obra proyectada cuyo precio ya se señaló.

Después de estudiar el precio alzado y la posibilidad de un precio alzado variable, pasemos al modo más corriente de determinar el precio en los contratos de obra de la Catedral, es a saber, la tasación. Con este sistema, en el contrato no se fija el precio, sino sólo se dice que éste será el que tasaren dos o más personas (ya nombradas o que se nombrarán por las partes) después de terminada la obra y vista por ellas. Aquí, verdaderamente, el precio de la obra es el justo precio.

De los contratos que más repetidas veces hemos ido citando en las páginas de este estudio, se había de hacer tasación en la pintura de Comontes en el claustro, junto a la capilla de D. Pedro Tenorio (núm. 487); en la de Luis de Velasco para el mismo lugar y con el mismo asunto de Nuestra Señora de Gracia (núm. 602); el otro cuadro de Comontes, junto al postigo de la capilla de San Pedro (núm. 490); el de Becerra (núm. 485); el de Vergara (número 486); las vidrieras del otro Vergara, el Mozo (núm. 651), etcétera.

Ya dijimos que el precio resultante de la tasación es un precio unitario, no obstante haberse podido hacer separadamente por cada una de las partes o piezas de la obra, para facilitar la tarea, o hacerse a medida, calculando el precio de la unidad (o determinándolo previamente), o haberse servido de criterios de evaluación como el de los días de trabajo empleados. Se pone de manifiesto la unidad de este precio cuando hay anticipos, que ni siquiera llegan a suponer un pago por piezas, sino adelantos de un precio aún desconocido que sólo al final se determinará.

La tasación se hace normalmente por peritos nombrados por las partes. Su número suele ser de dos, uno por cada parte, pero también hay casos en que actúan cuatro u otro número cualquiera, y tampoco es absolutamente necesario que haya peritos de las dos partes contratantes, si éstas se avienen con el perito o peritos de una de ellas.

Vienen a veces designados ya en el contrato, precisándose para su sustitución por otros un nuevo acuerdo de las partes; otras se previene únicamente quién los nombrará: “e el precio de la dicha obra se les a de pagar lo que tasaren dos personas del dicho arte. una puesta por parte de la dicha Obra e otra por parte de los dichos Pedro e Juan Solano, las quales dichas dos personas an de tasar la dicha obra luego como se aya traído e medido, e lo que dichas dos personas declararen so cargo de juramento se a de pagar por precio de la dicha obra...” (núm. 319).

En este caso frecuente de haber un perito por cada parte, puede ocurrir que hubiera discordia entre ellos, y entonces se resuelve el conflicto con el nombramiento de un tercero: “la cual [obra] puesta en perfección vean e la tasan dos maestros peritos en el arte, uno por parte de la dicha Obra y otro por parte del dicho Gaspar de Becerra, procediendo para ello el juramento y solemnidad que en tal caso se requiere, y si los dichos maestros no se concertaren, se pueda nombrar un tercero, de consentimiento de las partes, para que la dicha tasación llegue a efecto, y para ello se ha de hacer la obligación de una parte a otra necesaria” (núm. 485). Pero la posición de superioridad de la iglesia hace que en vez de nombrarse el tercero por las dos partes de común acuerdo, se reserve su nombramiento en algunos contratos, a la designación del obrero solamente: “y si los tales nombrados no se conformaren en

la dicha tasa, en tal caso el dicho señor obrero nombre un tercero ábil y suficiente, cual su merced quisiere, y lo que el uno de los dichos nombrados con el dicho tercero passaren, aquello se guarde y cumpla". (núm. 602).

Hay contratos en que los tasadores los nombra sólo la parte de la Obra y Fábrica: "...al parecer de las personas quel dicho señor Diego Guzmán de Silva nombrare para que vean la dicha obra de pintura e la moderen, e no de otra persona alguna" (núm. 486). Y, por último, hay otros en que ni siquiera se nombran tasadores, determinando el precio a su gusto el obrero: "conforme a su conciencia sin que se pueda pedir tasa ni otra cosa alguna" (núm. 551); "por el precio que fuese del grado de dicho Sr. Loaysa, obrero" (Sedano, p. 66).

Hemos visto en los trozos copiados cómo se requiere que los nombrados tasadores presten juramento antes de cumplir su misión: "En la ciudad de Toledo, en veinte e seis días del mes de jullio del dicho año, yo el dicho Juan Mudarra, escribano susodicho, tomé e rescibí juramento en forma debida de derecho, según que en el tal caso se requiere, de los dichos Hernando de Carrión e de maestre Domingo, e a Pierres Picardo y a Pedro Rómán, en que juraron que bien e fielmente, a todo su saber y entender declaren el valor justo que vale lo labrado de lo sobrepuesto en el banco de jaspe y mármol que tiene la reja del choro del altar mayor; y lo firmaron de sus nombres..." (núm. 329).

Las partes suelen obligarse en el contrato a aceptar y cumplir la tasación de los peritos, para que ésta tenga eficacia: "y se obligó de estar y pasar por ello" (núm. 602); "e lo que declararen so cargo de juramento se ha de pagar...", etc. (núm. 319).

A veces las partes, o una de ellas, no se conforman con la tasación, alegando algún vicio en la declaración de los peritos, manifiesta violación del contrato, o cualquier defecto de la misma con fuerza en Derecho. Tenía que hacer Nicolás de Vergara, el Viejo, las columnas y nichos con sus estatuas para el adorno del trascoro, que se le pagarían conforme a lo que dijeran el obrero Guzmán de Silva y el maestro mayor Covarrubias. Murió Vergara, murió don Diego y murió también Covarrubias, terminando por fin la obra Nicolás de Vergara, el Mozo, con el consiguiente conflicto acerca de quién había de señalar el precio. Conforme al parecer de los letrados con-

sultados, nombráronse peritos por las partes, que lo fueron los escultores Pedro Martínez de Castañeda y Juan Bautista Monegro. La tasación se hizo en tiempo en que era obrero D. García de Loaysa Girón, y ascendió a 1.200 ducados, pero por ciertas envidias de Diego de Alcántara que ya había conseguido arrebatarse a Vergara el cargo de maestro mayor de las obras de la iglesia, se perdió el papel antes de verificarse el pago, y se hubo de hacer una tasación nueva, ordenada por el maestro obrero Juan Bautista Pérez. Intervino en ella el citado Diego de Alcántara, junto con los dos escultores de la tasación anterior y otros dos nombrados ahora de nuevo, y logró con su intriga que el precio estimado fuera notablemente inferior al primero. Pues bien, por no haberse citado para esta tasación, y por haberla hecho persona a quien tenía motivos suficientes para recusar, Vergara, el Mozo, protestó contra ella y reclamó su nulidad, siguiendo su derecho ante las justicias ordinarias. Púsose en claro la mala fe de Alcántara por las declaraciones de Castañeda y Monegro, uno de los cuales conservaba copia de la primera tasación, y la solución fué partir la diferencia entre las dos tasaciones (Sedano, pp. 63-64).

Si en este caso se resolvió el conflicto mediante una transacción recomendada por un abogado, otras veces la disconformidad con la tasación trae como consecuencia la revisión de la misma, con el nombramiento de nuevos peritos y la nueva tasación que éstos hacen. Tal ocurrió con la tasación de las "mejorías e memorias" de la reja que hizo Villalpando para el altar mayor, y con la del adorno de bronce que puso el propio artífice en el banco de jaspe y mármol de la misma reja. Consideró la iglesia que la tasación de los peritos le agraviaba en mucha cantidad "como lo alegarán en su tiempo y lugar", máxime si tenemos en cuenta lo convenido respecto a los excesos y demasías; también Villalpando protestó que había sido agraviado en más de mil ducados, y pidió y consintió que se hiciera la "revista" pedida por el obrero y el visitador. Nombraron terceros, cada uno el suyo, que revisaron la tasación de los anteriores, y ya sabemos cuál fué el resultado.

### 3. *El pago y sus formas.*

Aprobada y aceptada la obra por la iglesia, y determinado definitivamente el precio por la tasación, caso de que la hubiera, el artífice ha cumplido todas sus obligaciones, y resta ahora a la iglesia cumplir la suya principal, que es el pago. Podría parecer extraño traer el pago a este momento final de la obra, cuando en la mayoría de los casos lo que se paga al fin es, como si dijéramos, el último plazo, la diferencia entre el precio total y la suma de todos los pagos que desde el principio se vinieron haciendo. Pero recordemos que el contrato de obra tiene por objeto la obra terminada, y, por tanto, no puede decirse que el artífice haya adquirido derecho a la contraprestación antes de terminar, entregar y ver aceptada su obra. Unidad de precio y unidad de pago, hemos dicho en otra ocasión. Por eso toda entrega de dinero anterior al cumplimiento total del artífice no tiene otro carácter que el de anticipo del pago final, y quedaría sin ningún efecto si la obra no se terminara. Pues los anticipos son, en todo caso, pagos parciales adelantados de un solo trabajo considerado en conjunto, y no pagos autónomos y definitivos de diversos trabajos parciales.

Lo que ocurre es que, aun cuando no haya obligación de pagar sino al final, como los trabajos son largos, las expensas costosas y el artífice no suele tener muchos medios, es costumbre que se hagan esos anticipos, incluso desde el mismo día en que se firmó la obligación, para que el artista comience y prosiga los trabajos. El tiempo y el modo del pago, es decir, el pago único al final o los anticipos, el número y cuantía de éstos, el tiempo y condiciones en que se hagan, etc., son cosas expresamente reguladas en el contrato, o en su defecto que se rigen por el uso. No hay inconveniente para que se hagan anticipos en que el precio se haya de hacer por tasación; lo mismo en este caso que en el del precio alzado se pueden ir adelantando cantidad, aunque la determinación previa del precio supone siempre una guía para no excederse en los pagos si el artista dilata mucho la duración del trabajo.

Podría distinguirse entre anticipos hechos al artista, y otras cantidades que se le dan con expresión del destino que ha de darles, pues son gastos que han de hacerse en la compra de materiales o en otros conceptos: "para comprar cobre...", "para pagar el al-

quiler de la casa en que labra" (núm. 477), para comprar hierro y metal (núm. 295), etc., pensando que éstos son gastos concretos que satisface la Obra. Pero en realidad no influye nada el que en las partidas del libro de gastos conste la finalidad concreta del libramiento, o se diga tan sólo que se dan al artifice "para en cuenta" de la obra que se hace. Todo son anticipos de un solo precio (pues en los ejemplos puestos es el artista quien aporta los materiales), y unas y otras cantidades se descontarán al final cuando se haga el último pago: "...de presente se le han de dar cincuenta mill mrs. para comprar vidrio a su cuenta..." (núm. 650).

Los anticipos pueden hacerse con muy distintos criterios. En ocasiones se hace un solo anticipo, pagándose al final el resto: "...e para su cuenta dello otorgó que recibió luego el dicho Juan Solano por sí y en el dicho nombre [de Pedro Solano, su padre], ciento e cinquenta ducados e de ellos se otorgó por contento a su voluntad... e los maravedís restantes que más montare e en que se tasare la dicha obra, que se los pague luego como fuera traída e tasada como dicho es..." (núm. 319). El número de los anticipos y el tiempo de hacerlos se da muchas veces conforme va pareciendo oportuno, pero otras el contrato señala la periodicidad, cuantía y condiciones de los mismos. Y así, mientras en la vidriera de la Puerta de Leones se dice que "en la prosecución de la obra se le irá librando como viere que se va haciendo la obra" (núm. 650), en la reja del altar de prima se señalan unos pagos periódicos.

En esta obra últimamente citada el precio total era de 6.000 ducados y cuando Villalpando y Corral firmaron su obligación de 1557 tenía aquél recibidos ya dos anticipos de 325.000 y 197.750 maravedís. El resto se pagaría a razón de 1.000 ducados por una parte, y luego, a partir de 1.º de enero de 1558, 100 ducados cada mes "como fuere labrando sucesivamente" y previa la inspección de las obras (núm. 471). Así se fué realizando el pago hasta el mes de mayo de 1559. Poco después debieron de interrumpirse las obras, pues ya no hay nuevos pagos hasta que, en 1561, asumió la obra Díaz del Corral, muerto Villalpando. Entonces faltaban por pagar mil ducados, que, conforme a la nueva obligación, se pagarían así: 100 ducados en cuanto tuviera puesta fragua y oficiales para hacer la obra, visitándola Covarrubias para cerciorarse, y 100 ducados cada primero de mes, también mediando la visita de Co-

varrubias para ver si lo hecho en el mes anterior lo merece, y así hasta acabarse los mil ducados (núms. 475 y 477).

Un sistema parecido se adoptó en la reja del altar mayor: dos anticipos primeros de 1.000 ducados, y después, cada tres meses, uno de 500, dejando 1.000 para el final (núm. 295). La condición señalada de que había de verificarse una inspección antes de cada uno de estos anticipos, para ver si lo que se había hecho desde el anticipo inmediato anterior merecía este pago, pudiera hacer pensar en un pago por piezas o a medida, que sin destruir la unidad ideal de la obra y del precio fuera pagando aquélla por partes, conforme se fueran haciendo. Pero ni aún eso ocurre. La comprobación de que el trabajo hecho merece la paga, creemos haber dicho en otra ocasión que no supone una retribución directa de aquel trabajo, sino una medida de la iglesia para asegurarse de que la obra se realizará seriamente y en tiempo; pero la cantidad entregada no es más que un anticipo que no se corresponde con una parte acabada de la obra. De otro modo no se comprende que pudiera el artista hipotecar las partes de la reja que fuera haciendo, siendo así que esas partes estarían ya definitivamente pagadas por la Obra y Fábrica.

Hay, sí, pago por piezas en otros contratos, como el del pintor Comontes por diez figuras de ángeles que hizo para el trono de una imagen de Nuestra Señora, a cuatro ducados cada una, que montaron 15.000 mrs. (núm. 490). Y a medida en el del espejo de la Puerta de Leones, en que, convenido el precio de seis reales el palmo de vidrio pintado y tres reales el palmo de vidrio blanco, resultaron en total 84 piezas, que medían entre todas 469 palmos y  $\frac{4}{5}$ ; no hubo ningún trozo de vidrio blanco y resultó el precio total de 95.846 mrs.

Por último, hemos de considerar como modalidad interesante el pago hecho en especie. Entre las libranzas anticipadas que se hicieron a Luis de Velasco por sus pinturas del claustro, figuran doce fanegas de trigo a la tasa de once reales con más real y medio en cada fanega por los portes, todo lo cual le fué descontado junto con los otros anticipos al hacérsele el pago final (núm. 604). A veces (aunque más bien en arrendamiento de servicios) se paga por días en dinero y además la comida; véase el memorial de Vergara el Viejo, núm. 458.

Pasemos ahora a hablar de la mora del dueño de la obra, es decir, de la iglesia, en el pago del precio debido. Realmente este hecho ocurrió muy pocas veces; pero ni faltan ejemplos ni dejó de tenerse en cuenta su posibilidad en algún documento.

No se trataba de arrendamiento de obra, sino de servicios, en lo que hizo Nicolás de Vergara, el Viejo, en la obra de los facistoles del coro. Quizá esto explique también el retraso de la iglesia en el pago, por no haberse dado el momento de la entrega y la aceptación de la obra a que aquél había de seguir, y pensarse quizá que siempre estaba a tiempo la iglesia de pagar a su artista por aquella labor. Mucho debió de demorar la santa iglesia el pago cuando el viejo y respetuoso maestro se atrevió a pedirlo, puntualizando los extremos a que creía tener derecho. El memorial de Vergara el Viejo en reclamación de lo que se le debía es uno de los más preciosos documentos de la colección, por la galanura y ductilidad del lenguaje en aquel Siglo de Oro, que vió escribir el castellano casi con la misma elegancia a los poetas y a los que no lo eran. Escuchemos al artífice en el comienzo y en el fin de su memorial: "Muy Ill.<sup>e</sup> Señor. A sido tanto el temor que estos días e tenido de dar a V. m. pesadumbre por las muchas ocupaciones, que casi por no darla a V. m. estaba con determinación de perder mi trabaxo y quedar en continua necesidad y tristeza. Mas. considerando, muy ill.<sup>e</sup> señor; que tengo mujer y hijos y yo en lo postrero de la vida y forzado y conpelido de la neçesidad y razón, me determiné a hazer ésto, y teniendo entendido que trato con un caballero cristiano y de buen entendimiento y zeloso de no hazer agravio a nadie y que sabe los trabaxos que en esta obra de los facistoles e pasado. Por tanto, con el acatamiento debido, digo: que yo me encargué por mandado de V. m. de la dicha obra, la qual conforme al primero modelo iba tan fuera del efecto y buen parecer para lo que abían de servir, que más parecía cosa ridícula y de juguete, que obra digna de la sancta iglesia, y así para remedio desto con el buen juicio y parecer de V. m. y yo obidiente a él, la obra se mudó en el ser que agora tienen, de que a resultado el contento y provecho que para la obra conbenía; demás desto...; porque pido y suplico a V. m. cuan encarecidamente puedo, pues yo cumplí mi palabra dada a V. m. abenturando mi salud, mande ver este memorial de los días que yo e trabajado en la obra

y las cosas que en servicio della tengo puestas y conforme a ello V. m. me mande premiar y no permita que yo benga a manos de obrero que no conozca como V. m. mis trabajos y diligencias en la obra puestas." Sigue una detallada exposición de esos trabajos, gastos y cosas puestas en la obra, indicando también lo que él solía cobrar de obras semejantes en la Casa Real y en la propia iglesia, terminando así: "Debajo desto V. m. se informe de lo que yo merezco de personas de ciencia y conciencia y un poco menos. V. m. me haga la merced en mandarme hazer pagar mi trabajo, pues le verná a V. m. poco provecho de hazer a la iglesia rica y a mí se me quite mi sudor y trabajo y lo que también justamente tengo merecido, y quede en continua necesidad al cabo de tantos años y trabajos por la dicha santa iglesia padecidos, y pidiendo a los obreros venideros recompensa de las obras en tiempo de V. m. hechas. Y pues V. m. como mi señor siempre me ha favorecido y hecho merced, y yo, delante de Dios que es buen testigo y sabe la verdad, nunca le hice a V. m. deservicio, sino siempre rogar a Dios por él y desvelarme cómo le diese contento en lo que mis fuerzas y salud a podido; a V. m. ruego por amor de Dios, que en esta despedida no me dexé V. m. sin premio justo, y desconsolado y pobre, y encargada su conciencia, pues para ninguno V. m. lo a sido como se ve por vista de ojos repartiendo su hacienda con tanta largueza con los pobres, esperando el premio en el cielo, cuyo camino V. m. lleva" (núm. 548).

Bien es verdad que la iglesia había ido pagando diversas cantidades a Vergara "para en cuenta", pero no había terminado de pagar al maestro su trabajo ni los otros gastos que había hecho y que reclama en su memorial. Muy posiblemente parte de estos gastos y trabajos no los conocía la iglesia o no había estimado exactamente su cuantía, pues al reclamarlos Vergara se consultó al gobernador del Arzobispado, quien consintió en su pago. Por todo ello, no hay aquí realmente mora, sino un simple retraso que pudo ser económicamente grave para el artista. La Obra pagó al requerimiento de éste, y pagó todo lo que a su juicio debía pagar, dejando, pues, extinguida su obligación: "Con los cuales [ciento y doce mill y quinientos mrs.] se le acavan de pagar todos los mrs. que pretende así de la dicha maestría como de todas las demás pretensiones que tenga cerca de lo susodicho, e asimismo se le

hace gracia de los talleres que se avían labrado en su casa para la labor de los dichos facistores” (núm. 544). Naturalmente, no se habla para nada de una indemnización por el retraso.

En cambio, en el contrato con el milanés Juan de Lugano sí se prevén las consecuencias de la mora y la indemnización que se habría de pagar por el perjuicio ocasionado: “E traídas e acabadas dicho es las dichas piezas se le libre luego el prescio dellas e que si no se le librare luego aviéndolo entregado y estando a contento del dicho señor obrero como dicho es, que pasados dos días más sea obligado el dicho señor obrero a la pagar cada día de los demás que se detuviere, un ducado cada día de a trescientos y setenta y cinco mrs. cada un” (núm. 551).

#### 4. *La cuantía del precio. Excesos y demasías.*

Es norma general en la contratación el tener como bueno el precio estipulado por las partes como contraprestación, sin entrar a comprobar su exacta equivalencia con el valor de la cosa entregada o del servicio hecho. Y esto es así bien por entender que la cuantía del precio ha de depender en última instancia de la estimación subjetiva de las partes, bien porque la corrección del precio convenido mediante el cálculo del justo precio entorpecería extraordinariamente el comercio, y es preferible favorecer la seguridad en la contratación en general antes que la rigurosa justicia en el caso concreto. La existencia de un margen de ganancia o pérdida, según las circunstancias en que se hallaban las partes al contratar, no puede ni debe evitarse. Únicamente interviene el Derecho en defensa del perjudicado por la estipulación de un precio excesivamente inferior al que sería justo, cuando la diferencia entre aquél y éste es superior a una fracción determinada del último, es decir, cuando hay “lesión” en sentido técnico.

Ahora bien, el remedio de la acción rescisoria exige no sólo una lesión considerable, sino una lesión objetiva. Ya es bien significativo que naciera en la compraventa inmobiliaria, porque en ella se encuentra este elemento de un valor cierto y objetivamente determinable del inmueble en el momento de la venta, que puede contrastarse con el precio establecido contractualmente (inferior a aquél en más de la mitad) bajo la influencia de cualquier circuns-

tancia o necesidad. Es decir, y resumiendo, el Derecho sólo permite corregir la estimación subjetiva consagrada en el contrato (fuera de error, miedo, violencia o cualquier vicio de la voluntad), cuando la lesión es excesiva, objetiva y cierta.

Por todo ello, es fácilmente comprensible que la acción rescisoria por lesión no pueda aplicarse, por regla general, en el arrendamiento de obra. Cuando el precio se conviene en el contrato, es decir, antes de que la obra tenga existencia, no permite una confrontación con el valor real de la misma, puesto que no existía. Tratándose de un cálculo adelantado de costes y riesgos se determina siempre por personas peritas, y aparte de que esto ya quiere decir que el precio calculado coincidirá con el real, lo que no ofrece ninguna duda es que, puesto que la obra se ha de comenzar a hacer, el artista puede siempre ir haciéndola tomando como presupuesto el precio convenido y sin hacer más gastos que los que éste permita. Normalmente, las variaciones que pueda sufrir el precio, o, mejor dicho, las diferencias entre precio contractual y precio real, procederán de ser un contrato de larga ejecución, en el curso de la cual pueden variar las circunstancias, o puede sentir el artífice el deseo de introducir mejoras o cambios; en cualquier caso el remedio de ser necesario, se encontraba en la cláusula "rebus sic stantibus", en el enriquecimiento sin causa, en la buena fe, en un posterior convenio de las partes, etc., pero no en la rescisión por lesión.

Antes, al contrario, se ha hecho notar que en contratos, tales como el arrendamiento de obra y otros de tracto largo, la posibilidad de una diferencia entre el precio convenido y el valor efectivo es tomada en consideración por las partes, casi podríamos decir como objeto del contrato. O sea, que al lado de la prestación y de la contraprestación hay una esperanza de lucro (y un riesgo de pérdida) que entra como elemento natural de estos contratos, que adquieren por esta causa un cierto carácter aleatorio. Por tanto, la noción del justo precio no encuentra cabida en ellos; no se va a revisar el contrato por una variación del valor de la cosa, experimentada en el curso de la ejecución; las condiciones del contrato se mantienen y el exceso de valor lo adquiere definitivamente el beneficiado. Hay variaciones que pueden considerarse normales, y éstas no deben pagarse nunca. La desigualdad de valor

entre las prestaciones cambiadas es "el derecho común de la vida jurídica" (Voinin).

Vimos ya en otro lugar del trabajo, al aludir a este mismo problema, que en los contratos de la Catedral de Toledo cambia por completo el panorama; que normalmente se impone el justo precio y que no suele haber especulación, pues en general el precio se determina por tasación de la obra acabada.

Pero puede presentarse el problema cuando el precio se estipula en el momento de celebrarse el contrato. Sin dudar de la bondad del cálculo que se hiciera, todas esas circunstancias a que hemos hecho referencia, concurrentes en un contrato de tracto sucesivo cuyo objeto es la actividad sobre una cosa, pueden dar lugar a un aumento de valor de ésta, con lo que el precio alzado resultaría injusto y el artífice perjudicado si no se hacía nueva estimación de la obra acabada. Aquí pueden distinguirse dos casos: aquel en que la variación de valor sea consecuencia de ese "imprevisto normal" antes aludido, y aquel en que la variación es resultado de la voluntaria y consciente actividad del artífice que, fuera de lo estipulado en el contrato, aporta una mejora considerable, bien por motivos de índole puramente espiritual y artística, bien por esperar la obtención de una mayor ganancia.

Las situaciones comprendidas en el primer caso forman la regla general, como hemos visto, y, por lo tanto, no alteran el régimen contractual. Y así como en el Derecho común no dan lugar a revisión del precio, así en el uso de la santa iglesia tampoco dan lugar al abandono de la norma del justo precio. Por eso, no obstante el precio alzado, se hace tasación de los aumentos o mejoras que han de considerarse normales, y se pagan. Cuando hemos hablado más arriba del precio alzado y de la tasación, hemos podido ver cómo de hecho se pagaban esas demasías que no excedían el límite de lo tolerable.

Las otras situaciones, las del segundo caso, son las que plantean el problema más grave y de más difícil solución. Los civilistas se afanan por encontrarla y buscan fundamentar el derecho del contratante a que se le paguen los excesos que hizo voluntariamente fuera de toda estipulación contractual. La iglesia también busca para estos casos una solución diferente, que es la que vamos a estudiar ahora.

Ante todo, la iglesia, cuando adopta la modalidad del precio alzado, lo que se propone es señalar un límite al valor de la obra que se va a realizar; es decir, que se realice la obra conforme a lo que ella puede y quiere gastar, pues haciéndolo de otra manera y durando la ejecución del contrato seis u ocho años podría encontrarse con alguna desagradable sorpresa al efectuarse la tasación. En definitiva, quiere ligar al artífice a que haga la obra en las condiciones que la iglesia quiere, porque es la dueña, quien la encarga y quien la paga, y no puede ser obligada a hacer más dispendios so pretexto de magnificencia, arte, etc.

Podrá parecer extraño que sean menester tantas precauciones; pero piénsese en que la obra encargada es el resultado de una actividad humana (y por tanto, libre) durante largo tiempo, y que la voluntad del artista puede sufrir influjos de muy varia índole que den al traste con lo convenido. La verdad es que había una tendencia irrefrenable en los artistas a excederse, y que aun en los contratos en que más rigurosamente se obligaban a no aumentar en nada el valor convenido o hacerlo a su costa se excedían, no obstante. Se comprenderá que la iglesia estaría a merced de artífices, por otra parte insignes, si les pagara sin más el justo precio, pues tendrían en su mano la revisión de los contratos y la disposición de los dineros del Cabildo, de la Obra y Fábrica y de todo el Arzobispado.

El remedio, pues, que utiliza la iglesia es prohibir en absoluto toda clase de excesos: "Yten con condición que las dichas obras de puertas de bronze e hierro e rreja del dicho altar de prima se an de hazer e acabar segund e de la forma e manera questán comenzadas e conforme a las condiciones antes desto escriptas e *sin exceder en ello ninguna novedad ni demasia* de lo declarado en las dichas condiciones e muestra..." (núm. 471).

Mas no basta con prohibir los excesos: hay que atar al artífice para que no los haga, y esto se consigue imponiendo con tal rigor el precio, que de ninguna manera se permita una variación del mismo. Baste referirnos a las cláusulas de los contratos de Villalpando, citadas en el primer capítulo y en el presente al tratar del precio alzado. El artífice protesta para en adelante dé su conformidad con el precio estipulado, con el cual, dice, se da "por con-

tento y bien pagado”, aunque la obra resultare de “mayor perfección e bondad”, haciendo donación a la iglesia de la demasía que hubiera. Ciertamente que el hacer liberalidad de los excesos liga suficientemente al artista, pero no es el único remedio. Para más obligarse al precio convenido, los artistas suelen hacer expresa y general renuncia de todas las leyes que pudieran favorecer sus pretensiones a un precio más elevado.

La pretensión a un aumento de precio podría fundarse en el error, en el dolo, en la lesión. Especialmente, la última alegación sería más eficaz, pues en las dos primeras podría demostrarse la falta de la malicia o del error, mientras que en aquélla basta con la existencia de la lesión, sin considerar su motivo. Pero ya hemos visto que la idea de lesión no conviene a estas alteraciones de precio que venimos estudiando en los arrendamientos de obra; aplicarla en ellos sería una injusticia, sería valerse de una ley como pretexto para obtener algo que cae fuera de ella; suponiendo que el artista tuviera derecho a los excesos voluntarios no podría fundamentarlo realmente en la lesión.

De ahí que los artistas hagan renuncia formal a todas esas posibles alegaciones: “E dize e declara que él ni otro por él en su nombre, en tiempo alguno ni por alguna manera, no pedirá restitución...; y se obliga de no alegar contra esta dicha escritura dolo ni engaño ni ynorme lesión, aun quitada de la mitad del justo precio ni en otra mayor ni menor cantidad..., e renunció las leyes que hablan en su favor de la mitad del justo precio e del engaño e ynorme lición e ynormísima, e las leyes en que dize que general renunciación que ome haga que non vala...” (núm. 295).

En los demás contratos de carácter semejante concluidos por precio alzado, la “renuncia de leyes” (aparte de la otra renuncia de leyes que se refiere al fuero y jurisdicción del seglar para someterse a las justicias eclesiásticas) tiene lugar del mismo modo. Es la fórmula, el remedio que da el contrato para establecer la obligatoriedad de sus cláusulas, que podría venir contradicha por una inicua aplicación de normas legales que miran a otros supuestos. Por tanto, la renuncia general de derechos que hace el artista no tiene otro alcance, ni puede considerarse que queda con ella indefenso ante las imposiciones de la otra parte más poderosa. Y en realidad, ya hemos visto cómo en cuanto los excesos son nor-

males y tolerables entra la interpretación de buena fe y la iglesia olvida el rigor de la obligación.

También el artista olvida con frecuencia el rigor de la obligación que ha contraído, y pretende después el pago de las demasías, como si no hubiera renunciado a ellas: "Los quales [mil ducados] protestó e todo lo otro más que convenga a su derecho" (número 328).

Lo fundamental en las demasías es la distinción que hemos hecho. No puede darse un concepto preciso que distinga nítidamente lo que pueda considerarse exceso o imprevisto normal del exceso voluntario innecesario y considerable. Realmente, algunas de esas "mejorías" que la iglesia paga son voluntarias y quizá hubieran podido excusarse; pero si no fueron de mucha cuantía y resultaron ventajosas, la equidad aconseja que se paguen. No es más que la equidad y la buena fe quienes han de determinar cuándo un exceso es tolerable. En cambio, si la demasía eleva enormemente el precio, como la iglesia lo había tratado de evitar, obligando al artista por los procedimientos expuestos; si éste, no obstante, se empeña en disponer a su antojo del precio, justo es que el contrato se cumpla con todo su rigor y que no venga ninguna consideración de equidad a templarlo. Lo más que se podría hacer es permitir al artífice que retirara el exceso para que la iglesia, por lo menos, no se enriqueciera a su costa. Pero nótese que en estas obras (rejas por ejemplo) no se puede quitar el exceso del valor, que está repartido por toda la obra. Ni merece tampoco aquilatar más el posible remedio de la situación. La iglesia se encuentra en la contratación de ciertas obras con el problema de los excesos, y el uso contractual encuentra, a su vez, un medio que lo evite o resuelva. Este medio está muy conforme con la equidad y con el buen sentido; el artista no puede llamarse a engaño, y si a pesar de todo hace excesos considerables es más justo que pague su torpeza, su despilfarro o su mala fe, con tal de que no resulte de todo punto imposible la contratación.

No pudiéndose retirar el exceso, necesariamente la iglesia resulta enriquecida. Pero en modo alguno puede hablarse de enriquecimiento injusto, pues por una parte no se ha logrado mediante un procedimiento "torticero", es decir, ilícito (Partida VII, t. 34, ley 17) y por otra parte tampoco puede decirse que carezca

de causa, cuando la demasia se produjo en la ejecución de un contrato, y de un contrato en que ya se previno todo y se dió, incluso, el título jurídico a la adquisición del exceso.

Estos son los problemas principales que se plantean en torno a la cuantía del precio en los contratos de la Catedral de Toledo. Su importancia es muy grande, pues la noción del justo precio domina todo lo que se refiere a este elemento del contrato. De su influencia en los distintos aspectos concretos hemos ido hablando a lo largo del presente capítulo, y especialmente en los párrafos de la determinación del precio. Con estas consideraciones últimas cerramos, pues, nuestro estudio del precio y con él el trabajo entero que emprendimos con la intención de presentar los rasgos más salientes de un campo de la contratación tan singular por el objeto, por los sujetos y por el régimen jurídico.

ANGEL LÓPEZ-AMO Y MARÍN