

Recibido en: 06/06/2016
Aceptado en: 16/09/2016

JUAN DE ZAMORA, “PINTOR DE YMAGINERÍA”: NUEVOS DATOS SOBRE SUS RELACIONES PROFESIONALES Y FAMILIARES

JUAN DE ZAMORA, PAINTER PICTURES: NEW DATA ON THEIR PROFESSIONAL AND FAMILY RELATIONSHIPS

ELENA ESCUREDO BARRADO
Universidad de Sevilla

Resumen

El encargo y la realización de trabajos conjuntos facilitaron no sólo la creación de vínculos profesionales entre los artistas, sino que también propiciaron el desarrollo de importantes relaciones familiares en la Sevilla del siglo XVI. Se da a conocer aquí la carta de dote de una hija del pintor Juan de Zamora, otorgada al entallador Juan Giralte, lo que supone un punto de partida para el estudio de esos lazos personales y profesionales y permite, además, conocer sus respectivas situaciones económicas, al tiempo que muestra la importancia de este tipo de documentación para el estudio del panorama artístico del momento.

Palabras clave

Relaciones entre artistas. Siglo XVI. Sevilla. Juan de Zamora, Juan Giralte, Álvaro de Ovalle.

Abstract

The order and realization of joint projects facilitated not only professional links among artists, but also the development of important family relations in the 16th century in Seville. Finding the marriage portion of Juan de Zamora, painter, to Juan Giralte, sculptor, suppose the starting point for studying those interprofessional links, allowing the knowledge of the economical situation and the relevance of this type of documentation for the study of the art scene of that time.

Key words

Artistic relationship. 16th century. Sevilla. Juan de Zamora, Juan Giralte, Álvaro de Ovalle.

En una Sevilla de abrumadora prosperidad e incipiente modernidad, el gremio se mantenía como resabio medieval de una estirpe institucional que se negaba a ser relegada. Junto a las cofradías, las corporaciones gremiales tuvieron como prioridad, además de las prestaciones benéfico-asistenciales, la salvaguarda de los intereses materiales y económicos de los maestros del oficio¹. De este modo constituyeron un órgano eficaz de control que evitaba el intrusismo profesional, regulaba los precios de los productos y cuidaba la calidad de los trabajos mediante la inspección efectuada por sus veedores. A diferencia de otros, que funcionaron con independencia del poder local, los gremios cuyos productos se circunscribían a la dimensión artística siempre se mantuvieron bajo la tutela municipal. Fue precoz Sevilla a la hora de otorgar ordenanzas para su buen funcionamiento; aunque ya existían en 1480, hubo que esperar a 1527 para que se realizara una recopilación más extensa y pormenorizada (fig. 1)².

RECOPILACION DE LOS ORDENAMIENTOS DE SEVILLA.



AS Ordenanças antiguamente hechas por los Reyes passados, han de fer executadas, aunque no se prueenen fer uti-
lidadas, por que así lo dispone una ley del ordenamiento del señor Rey don Juan el II. q̄ dice en esta guisa.

Otroff, por quanto según se dice por variedad de los tiempos, y lo mas por negligencia de los fieles que lo ovieron de hacer, algunas leyes de los ordenamientos de los Reyes, y algunas cartas dadas por los Reyes passados, sobre el buen regimiento de la cibdad. Y esto mesmo, algunas ordenanças de los alanzales, no se han tenido, ni cumplido fasta aqui: lo qual ha seydo en daño de la dicha cibdad, y del buen regimiento de ella. Por ende, proueyendo en esto, ordeno, y mando, que todas las leyes de los ordenamientos, y cartas q̄ los

Fig. 1. Ordenanzas de la ciudad de Sevilla. Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527.

¹ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*, Valencia, 2008, p. 121.

² Hasta entonces sólo existían unas normas muy generales por las que los artesanos y profesionales pudieron, no sólo entrar fácilmente en el gremio, sino también desplazar a los verdaderos artistas a los puestos divergentes y arruinar sus precios. MAYER, A. L., *La escuela sevillana de pintura*, Sevilla, 2010, p. 28.

Durante todo el siglo XVI, los pintores se mantuvieron dentro de esta estructuración medieval, asumiendo sus jerarquías y beneficiándose de su protección. Fue, además, un lugar de encuentro y aprendizaje recíproco, donde se fue fraguando una escuela pictórica que no tardó en desarrollar unas señas de identidad propias.

A medida que avanzaba la centuria, la pintura renacentista iba acomodándose en una ciudad cuyo ambiente artístico no era más que un reflejo evidente de esa bonanza y apertura que la caracterizaba. Las ideas renovadoras en todas las categorías del conocimiento pictórico llegaron procedentes de Flandes e Italia, especialmente a través del puerto del Guadalquivir. Ambas tendencias se fueron fundiendo armoniosamente en beneficio de un arte que, en el ambiente local, fue profundamente novedoso y provisto de una alta calidad técnica³. Gracias a la llegada del flamenco Alejo Fernández (ca. 1475-1545), la ciudad y el gremio pudieron conocer las innovaciones pictóricas que ya triunfaban en el continente. Su estilo, de evidente formación nórdica aunque tamizado por una diestra asimilación del espíritu renacentista italiano, supuso un antes y un después en el panorama pictórico hispalense. Sentó cátedra y sembró las arcaicas semillas de una escuela llamada a dignificar la pintura⁴.

Durante el último periodo de su vida, Alejo Fernández trabajó en estrecha colaboración con otros pintores que se rindieron a su maestría y a su arte. Junto al llamado Maestro de Moguer, Maestro de la Mendicidad o Cristóbal de Mayorga (ca. 1490-ca.1545), que alcanzó cierta notoriedad, sin duda uno de sus mejores seguidores fue Juan de Zamora (ca. 1500- 1575/1585)⁵. Este pintor, del que no se sabe con certeza su fecha ni lugar de nacimiento, pero que hubo de establecerse en la capital hispalense siendo muy joven, es un artista cuya memoria ha sido bien agraciada por las fuentes documentales, si bien su producción pictórica ha sido francamente vilipendiada por los estragos del paso del tiempo, pues apenas se nos han conservado unas pocas obras⁶. La relación entre el número de documentos de archivo encontrados referentes a su vida y producción es inversamente proporcional al número de pinturas que han llegado hasta nuestros días. Su personalidad artística se puede deducir a partir de las tablas que integran dos retablos sitos en la Colegiata de Osuna y una *Virgen de los Remedios*, custodiada en la iglesia de Santa Ana, de

³ VALDIVIESO, E., "La pintura sevillana durante el reinado en España del Emperador Carlos V" (1500-1558), en *Sevilla en el imperio de Carlos V. Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla, 1991, pp. 105-106.

⁴ La vida y obra de este artista ha sido recientemente revisada y puesta en valor en la Tesis Doctoral de GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A., *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, defendida en la Universidad de Sevilla el 05/02/2016.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946, p. 20.

⁶ Por el gentilicio que le sirve de apellido, debió de llegar a Sevilla desde tierras leonesas. Nacería en la primera década del siglo XVI; la última noticia en la que se le documenta vivo data de 1578. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "El pintor Juan de Zamora", *Archivo Español de Arte*, XII, 36 (1936), pp. 201-207.

Triana (fig. 2). Sigue claramente las composiciones de Alejo Fernández, con un estilo caracterizado por un riguroso dibujo, no excesivamente experto, una segura construcción volumétrica y una fuerte dureza expresiva⁷. A pesar de su cierto arcaísmo y de su fuerte dependencia estilística con respecto a Alejo Fernández, la extraordinaria cantidad de documentos contractuales encontrados revelan que debió de ser un pintor muy estimado en la época, lo que le permitió alcanzar una buena posición social dentro del gremio y de la clase media artesana.



Fig. 2. *Virgen de los Remedios*. Juan de Zamora. Iglesia de Santa Ana, de Triana. Sevilla.

⁷ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1992, p. 64.

El artista, casado con Juana Fernández Cordero, estableció su morada conyugal en la colación de San Juan de la Palma. Tuvo cinco hijos, de los dos fueron féminas, Inés García de Zamora y María de Bonilla, y tres varones, Lucindo, Pedro y Diego, de los que los dos últimos fueron pintores⁸. Los datos arrojados desde los archivos parroquiales, o desde el vastísimo Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, no sólo permiten conocer cómo vivió y qué encargos atendió, sino también valorar la extraordinaria red de vínculos profesionales y familiares que logró cultivar dentro del gremio. Fue un pintor astuto en sus decisiones y elecciones, pues no dudó en casar a sus hijas con dos entalladores de primera fila, con quienes colaboró activamente en sus labores artísticas, desdibujando así los lindes entre vida pública y privada. No fue el primero, ni será el último artista que cuente en su familia a otros miembros de muchas habilidades creativas, pues los encargos conjuntos solían ser empresas cuya ejecución se prolongaba en el tiempo, por lo que la sociabilidad oscilaba entre la admiración y el recelo, contándose en ello episodios de amistad o desencuentros insalvables. Juan de Zamora, jugó una partida doble, pues no sólo tuvo uno, sino dos yernos artistas. Esa cercanía en el trabajo conjunto de piezas retabísticas, le llevó a considerar a dos entalladores como candidatos adecuados, no sólo para sus hijas, sino también para su promoción artística, pues resultaban ser dos artífices afamados, dos maestros diestros en el manejo de la gubia y el cincel. De este modo, Inés de Zamora casó con Juan Giralte († ca. 1574) y María de Bonilla contrajo matrimonio con Juan Bautista Vázquez, el Viejo (1510-1588), quien ya había estado casado previamente con Andrea de Oviedo, hermana del también artista y entallador Juan de Oviedo, el Viejo (1565-1625)⁹.

Gracias al hallazgo de la carta de dote entregada por Juan de Zamora a Juan Giralte, así como el documento de arras formalizado entre éste y aquél en el que se listan los bienes de ajuar a recibir por el escultor, se puede deducir no sólo la posición económica de ambos, sino también las vinculaciones contractuales que se establecerán a partir de entonces entre ellos. La dicha dote fue entregada ante el escribano público Mateo de Almonacir, el 12 de julio de 1561¹⁰. En ella el pintor figura como otorgante de una cuantía que ascendía a 350 ducados de oro (131.250 maravedís), a lo que se debía sumar toda una serie de bienes, así como unas casas en la colación de San Juan, las cuales lindaban con viviendas en propiedad del hospital llamado de las Cinco Plagas y con casas del monasterio de *Regina Coeli*. Dichas casas fueron cedidas por tiempo de cuatro años, suponiendo un coste anual de renta

⁸ Lucindo y Diego bautizados en la parroquia sevillana de San Andrés, en 1550 y 1554, respectivamente. GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III, Sevilla, 1909, p. 421. Se desconoce si tuvo algún hijo más, pues esos son los únicos nombres que se desprenden de las fuentes documentales.

⁹ PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 168.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales (en adelante, AHPSPN), oficio 9, leg. 17.559, reg. XXIX, ff. 239vº y ss. Véase Apéndice documental I.

cifrado en veinte ducados de oro. De ese modo, aseguraba al matrimonio un lugar estable donde vivir durante los primeros años de su vida conyugal. Dado que en aquella sociedad la mujer era considerada como improductiva, por imperativo de los valores vigentes, y se presentaba como una carga para el marido, éste recibía y asumía el traspaso de su mantenimiento a cambio de una compensación económica, ya fuera en dinero o en bienes¹¹. En el caso de Juan Giralte, la cantidad que recibió en ajuar ascendía a los 56.630 maravedís, según se desprende del documento fechado el 3 de noviembre de 1561, en el que se listan toda una serie de bienes seguidos de su valor monetario, de modo que la suma de todos ellos completara la cifra de la dote antes mencionada¹².

Así, atendiendo a las aportaciones dotales del pintor, se estima que su situación económica era solvente, aunque las cifras se mantienen dentro de la media propia en esa época. No obstante, era una suma nada desdeñable si atendemos al precio de la vida en la Sevilla del momento¹³. La media de los alquileres era de 9.000 maravedís al año, mientras que con 5.000 maravedís podía alimentarse una pareja durante seis u ocho meses, en un cálculo aproximado. Por su parte, una cama bien vestida y siendo sus componentes de calidad, costaría en torno a 20.000 maravedís, y a su vez, el ajuar medio de una familia acomodada ascendería a los 150.000 maravedís¹⁴. Por tanto, Juan de Zamora, dotó a su yerno y compañero con una cifra que bien compensaría las cargas que el matrimonio podía suponerle, resarciéndolo y aliviándolo de ellas. El casamiento de su hija y el ofrecimiento de la dote fueron la maniobra perfecta para que Juan de Zamora consolidara su posición dentro del gremio y asegurara su prestigio en los círculos artísticos locales, pues ese conocido uso social del dinero fue sabiamente rentabilizado por este artista de hábil pincelada y lisonjero interés.

Como es habitual, toda carta de dote se sigue de un documento de arras, el cual es entregado por el contrayente, Juan Giralte, quien era hijo de Lugano de Giralte y Isabel Gomez, naturales de Holanda¹⁵. En él, se compromete a otorgar 50.000 maravedís, los cuales serán administrados por Inés de Zamora a su completa voluntad, sin que ningún pariente o heredero pueda disponer de ellos. No

¹¹ La dote juega un papel fundamental puesto que, en realidad, a través de ella se está traspasando el estatus de la desposada desde su familia de orientación a la de procreación. MORELL PEGUERO, B., *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del Descubrimiento*, Sevilla, 1986, p. 166. Un preciso análisis de la importancia de la dote en la Sevilla moderna puede hallarse en NUÑEZ ROLDÁN, F., *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, 2004.

¹² AHPSPN, oficio 9, leg. 17.562, ff. 1501 y ss., véase Apéndice documental II.

¹³ Para saber más sobre los precios en Sevilla y la revolución que sufrieron en el siglo XVI, ver HAMILTON, E. H., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, 2000.

¹⁴ RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, A. L., *Ricos y pobres. Propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI*, Sevilla, 1995, p. 65

¹⁵ AHPSPN, oficio 9, leg. 17.559, reg. XXIX, ff. 241 y ss.

era una cantidad azarosa, pues estaba estipulado que las arras debían sumar la décima parte de los bienes del otorgante, ya fueran en dineros o en bienes, aunque es común que los documentos guarden silencio respecto al porcentaje de la cuantía esperada, por lo que no se puede calcular a ciencia cierta la relación total de la cantidad. A partir de entonces, Juan Giralte y su esposa, Inés de Zamora, habitaron en la casa cedida por el pintor, propiedad del Hospital de la Misericordia Nueva, en la collación de San Juan, sobre la que pesaba, como ya se ha señalado, un tributo de veinte ducados anuales.

A pesar de que fue otorgada por tiempo de cuatro años, la pareja residió en ella casi siete, según se extrae de un contrato hallado en 1567¹⁶. Es en ese mismo año, cuando decidieron abandonarla, pues por alguna razón sin especificar no habrían podido disfrutar de una residencia gratificante en ella, por lo que Juan Giralte y su mujer, Inés de Zamora, devolvieron al pintor las casas que junto a la dote les había cedido y con ello, se eximieron del pago del tributo antes referido, quedando libres de la dicha obligación y cargos. A cambio, la pareja exigió a Juan de Zamora el pago de 30.000 maravedís en dineros, los cuales resultaron de la cantidad que Inés de Zamora poseía en bienes dotales del propio Giralte. Al desvincularse de la residencia habitual, era común que se exigieran unas contraprestaciones que permitieran salvar la pérdida y que ofrecieran garantías futuras al matrimonio, de ahí que se demandara esa cantidad, la cual fue pagada sin miramientos ni pleito alguno por el propio Juan de Zamora (fig. 3)¹⁷. Dichos maravedís serían pagados un año después, en 1568. Fue un año complejo para el entallador, quien estuvo preso en la cárcel de la ciudad. Allí, no solo recibió el pago de su dote, sino que tuvo que otorgar carta de pago en favor de su suegro para saldar ciertos gastos, los cuales se hicieron efectivos en varias partidas. Entre ellos, merece la pena señalar unos gastos en *la enfermería de la duquesa de Béjar*, así como dos ducados a Juan de Zamora por pagar la hechura de una custodia para Jimena (Jaén) y otros dos al entallador Matías -podría ser Matías de la Cruz-, por limpiar una imagen de bulto de Santa Catalina para Villamartín. Estos últimos pagos deben corresponder a obras que Giralte dejó sin concluir, bien a causa de una enfermedad o de su encarcelamiento, y cuya pena tuvo que abonar el pintor en su nombre¹⁸. No fue la única ocasión en la que Juan Giralte estuvo privado de libertad, pues al año siguiente, también fue encarcelado por el impago de una deuda contraída con cierta Catalina López. En este caso, fue el arcabucero flamenco Xofiero Anriquez quien aportó los caudales necesarios, como su fiador, para que pudiera salir de la cárcel¹⁹.

¹⁶ Documento cedido por la investigadora Davinia Barajas. AHPSPN, oficio 9, leg. 17.596, reg. XXXV, ff. 878 y ss.

¹⁷ El documento por el cual acepta la obligación de pago sigue al anterior. *Id.*, f. 881.

¹⁸ Noticia ofrecida por GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A., "Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541, 1571)", *Laboratorio de Arte*, 19 (2006), p. 77.

¹⁹ GESTOSO, J., *ob. cit.*, t. I, p. 3.

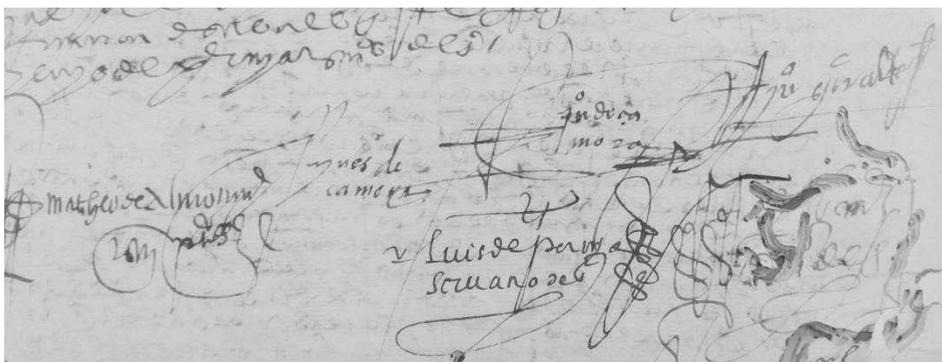


Fig. 3. Carta de dote. 1567. Firmas de Inés de Zamora, Juan de Zamora y Juan Giralte. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, oficio 9, leg. 17.596, reg. XXXV, f. 881.

Todo ello conllevó que se prodigarán relaciones familiares -y consecuentemente, afectivas- dentro de los gremios, por lo que es habitual el hallazgo de cartas dotales entre artistas. En 1556, el pintor Pedro Sánchez entregó a su hija en matrimonio con el dorador Cristóbal Hernández, vecino en la collación de San Marcos²⁰. Esta dote se cifró en 11.476 maravedís, de los cuales 16 ducados se los pagaría en dineros al contado y los 5.576 maravedís restantes en los bienes de ajuar, consistentes en alhajas y preseas de casa, como almohadas, sábanas, paños de rostro, camisas, sayas, asadores, saleros, platos, escudillas o tinajas para agua²¹. Por otro lado, y aunque no encontró el amparo de una familia de artistas, el pintor de imaginería Álvaro de Ovalle también pudo disfrutar de una distinguida dote²². En el mes de septiembre de 1563 se comprometía en matrimonio con María Bibas, hija de un tal Ximón Domínguez, quien se obligaba a dotar a aquel con 200 ducados de oro. Serían entregados 100 ducados en dineros y la mitad restante, en ajuar y preseas para la casa, más una cruz de oro, ciertos vestidos y unos zarcillos que poseía su hija²³. No se conserva el documento de arras entregado por el pintor, pero considerando las características comunes de las cartas de dote y a tenor de las cantidades ofrecidas, es posible determinar la equidad de estatus que existió entre ambas partes, pues si la aportación econó-

²⁰ Es preciso recordar, que los doradores eran un grupo profesional que se regía por las normativas de los pintores, pues era una subcategoría de aquellos. Los cuatro oficios que se integraban bajo el nombre de “pintores” eran los de imaginería, los de tabla, los de sarga y los doradores. VARELA DE SALAMANCA, J. (ed.), *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1527, p. 163v.

²¹ AHPSPN, oficio 9, leg. 17531, reg. 14, ff. 331 y ss.

²² Aunque es un pintor conocido y de obra documentada -aunque inexistente-, esta es la primera referencia que se tiene de él. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 177, 203 y 226; y en GESTOSO, J., *ob. cit.*, t. III, p. 373.

²³ AHPSPN, oficio 9, leg. 17573, ff. 61 y ss.

mica difería de lo que la norma social considera adecuada, acarrearía una pérdida de prestigio para ambas familias²⁴.

Estos documentos evidencian los dos modelos de carta de dote que se podían entregar en la época: una, parca en datos y con poca información respecto al beneficio a obtener por el futuro marido; otra, mucho más generosa en detalles, pues no sólo recogían las cantidades monetarias, sino también el listado de los bienes que recibirá el varón una vez firmado el contrato matrimonial. Así, en abril de 1567, Francisco de Cervantes, un pintor desconocido hasta este momento, recibía por parte de Juana de Zúñiga, provisora en ausencia de los difuntos padres de la novia, 74 ducados en dineros y toda una serie de bienes que evidencian la modesta procedencia familiar de la que iba a ser su mujer, María Gutiérrez²⁵. Los bienes siempre se acompañaban de sus precios, de manera que la suma total coincidiera con la cantidad concretada.

Del análisis de las cartas de dote aquí aportadas se desprende la situación de privilegio disfrutada por Juan de Zamora, en comparación con otros colegas de profesión menos afamados. La situación de los pintores del gremio, acomodados en su oficio pero insertos dentro de un humilde sector social, se asemeja a la de otras corporaciones artesanales de la ciudad, siendo las dotes de estos modestos artífices semejantes a las otorgadas por zapateros, sastres o borceguineros. Los artesanos más ricos eran los plateros, oscilando su dote entre los 53.000 y los 60.000 maravedís, mientras que la media para pintores y entalladores se mantenían en torno a 25.000 maravedís, una suma muy alejada de las ofrecidas por el pintor a sus yernos²⁶. Por ello, atendiendo a estos datos y al amparo de esos extraordinarios encargos que nunca le faltaron, Juan de Zamora disfrutó de garantías profesionales y de un bienestar económico que les permitió vivir cómodamente y casar a sus hijas de manera que pudieran mantener, sino aumentar, el estatus en que se encontraban. Así, en 1570, el pintor otorgó al escultor Juan Bautista Vázquez, el Viejo (1510-1588), quien casaría con su hija María de Bonilla, 500 ducados de oro, que montaban 187.500 maravedís para que el dicho casamiento pudiera llevarse a efecto, ofreciéndole así una solvencia económica con la que poder sustentar las cargas del matrimonio. Al igual que con su primera hija, pagará una parte en dineros, 300 ducados, y lo restante en ajuar, estableciendo una pena del doble de la cantidad en el caso de no ser dotadas dentro de las fechas establecidas²⁷.

Los testimonios notariales referidos a Juan de Zamora y las cartas de dote que entregó resultan de un gran interés, no sólo para documentar las extraordinarias relaciones extra-profesionales que se desarrollaron entre los diferentes

²⁴ MORELL PEGUERO, B., *ob. cit.*, p. 166.

²⁵ AHPSPN, oficio 9, leg. 17.592, reg. XIX, ff. 435 y ss. Ver Apéndice documental III.

²⁶ MORELL PEGUERO, B., *ob. cit.*, pp. 31-32.

²⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *ob. cit.*, pp. 100-101.

gremios, sino también para conocer el formidable ascenso económico que vivió el pintor en apenas nueve años. Debió de disfrutar de triunfos en vida pues su arte fue reconocido con creces, contándose entre los artífices más exitosos de la ciudad, a pesar de los resabios arcaizantes que caracterizaban su obra en contraposición a otros artistas más a la vanguardia como Pedro de Campaña (1503-ca.1580) o Hernando de Esturmio (ca. 1515-1556). Pero no le faltaron encargos, los cuales fueron de lo más variopinto, por lo que su triunfo en la disciplina pictórica no se debió únicamente a la realización de retablos, pues fue un requerido pintor de cirios e, incluso, de camas. Precisamente, a partir del año de 1561 se van a suceder toda una serie de intervenciones que le permitirán auparse dentro del panorama artístico de la ciudad, siendo reclamado tanto por particulares como por parroquias u órdenes religiosas. A pesar de que su alabada *Virgen de los Remedios* se fecha en torno a 1536, existe un vacío de casi 25 años en su obra, pues apenas se ha documentado nada de su producción en la década de los 40 y los 50, conociéndose solo algunos datos biográficos de carácter secundario como una compra de esclavo, arrendamientos o un par de apadrinamientos²⁸. No obstante, debía ser un pintor ya reputado, cuyo arte sobrio y su pincelada dura seguía cautivando a aquellos que se negaban a sucumbir a los nuevos gustos que llegaban desde Italia, buscando la solvencia de un arte todavía acomodado en las memorias plásticas de Alejo Fernández.

Unos días después de haber liberado a su hija Inés de la tutela paterna para ofrecerla a la marital, Juan de Zamora se obligaba a pintar una custodia por encargo del reverendo, licenciado y provisor Juan de Ovando (ca.1530-1575)²⁹. Pero sería Sebastián de Padilla, clérigo y mayordomo, quien hacía saber al artista las condiciones para pintar, dorar y estofar un cajón y una custodia para la iglesia sevillana de San Gil, por la que cobraría un precio de 24.000 maravedís que serían cobrados en tercias como era habitual. El contrato se acompaña de un extenso documento donde se especifica cómo debía ser el trabajo a realizar, no dejando al azar los colores ni la fecha de entrega de la obra, debía entregar acabada el día de Pascua de Navidad de 1561, bajo pena de descuento de cuatro ducados por cada mes de tardanza. Se trataba de una custodia de tres cuerpos coronada por un crucifijo, que debía de ser dorada toda ella, tanto los pilares como las jarras, linternas y remates. Los florones, puertas y molduras que la integraban también debían de ir en dorado, mientras que el acabado del artesón sería plateado. Incluía, como figuración, unos serafines de alas y cabellos dorados, cuyos rostros debían ir fina y sabiamente encarnados.

No fue el único encargo de este estilo que tuvo que cumplir en su labor profesional, pues tres años más tarde, en 1564, se concertaba con el presbítero Bartolomé Ruiz, para pintar, dorar y “gratar” (esgrafiar) otra custodia de talla,

²⁸ Datos ofrecidos por GESTOSO, J., *ob. cit.*, p. 421.

²⁹ Documento fechado el 31 de julio de 1561. AHPSPN, oficio 9, leg. 17559, reg. 29, s. f.

en este caso para el monasterio de San Clemente, la cual contaba con esculturi-llas de los cuatro doctores de la Iglesia y un crucifijo acompañado de Nuestra Señora y de San Juan, todo ello flanqueado por cuatro ángeles esquineros³⁰. Ese mismo año, y en compañía de su yerno, Juan Giralte, se obligaba con el mayordomo de las fábricas del arzobispado de Sevilla a hacer la obra de talla, ensamblaje, pintura y dorado de una custodia para la iglesia de la villa de La Palma del Condado (Huelva). Debía ir rematada, no por un crucificado sino por un *Cristo resucitado* y sobre cada uno de los resaltos, un niño en pie con insignias de la Pasión en la mano³¹. Por ser un encargo conjunto, la obra sería realizada íntegramente por ambos, desde el desbastado inicial hasta el barnizado final, a diferencia de los dos encargos antes señalados, en los cuales la custodia llegaría ya ejecutada en madera al taller de Zamora quien se encargaría, únicamente de darle el acabado pictórico correspondiente³².

Asimismo, años más tarde, en 1569, volvería a celebrar un contrato para el dorado y estofado de una custodia, según encargo del mismo mayordomo de fábrica, en este caso para la iglesia de San Juan de la villa de Gibraleón (Huelva). Se trata de un contrato donde se vuelven a aportar evidencias de las extraordinarias relaciones que mantuvo con los principales artistas de la urbe, pues actuaría de fiador el ensamblador Juan de Oviedo³³. Debía ser entregada antes del día del *Corpus* del citado año, siendo beneficiado por su trabajo con 25.000 maravedís, por lo que los precios de estima se mantuvieron con los años para este tipo de empresas, a pesar de que su fama hubiera ido, de seguro, en aumento³⁴. Estos trabajos debieron de dar muestras de su buen quehacer como dorador, mostrándose así como dominador de esta subcategoría pictórica que sería presentada por Pacheco en su *Arte de la Pintura* como "un arroyo que salió de este mar de invención de pintores"³⁵.

Todos estos contratos de labores no retabísticas se han mantenido archivados u olvidados entre los abundantes legajos notariales, subestimados en su valor para la Historia del Arte. Puesto que la creación imaginera queda en un segundo plano, primando las labores de policromía y dorado, son creaciones

³⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *ob. cit.*, p. 211.

³¹ *Ibidem*.

³² No fue la única empresa en la que se enrolarían suegro y yerno, pues ambos constituyeron una de las compañías artísticas más fértiles del siglo XVI sevillano. En 1564, realizarían las andas de madera para un *Cristo Resucitado* de la villa de Rota (Cádiz), por las que cobrarían 24.000 maravedís. *Ib.*, p. 212.

³³ Además mantendría estrechos lazos profesionales y de amistad con el pintor Hernando de Esturmio, quien también le sirvió de fiador, así como Roque de Balduque y Juan Marín, entalladores, o Miguel Vallés, pintor. RAVÉ PRIETO, J. L., "Juan de Zamora y el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Cala (Huelva)", *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, 7 (2005), p. 16.

³⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *ob. cit.*, p. 76.

³⁵ PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, f. 503.

que no permiten estudiar el estilo del pintor, descifrar su pincelada o valorar la calidad de su dibujo. No obstante, estos documentos, al igual que las cartas de dote, son testimonios fundamentales para desvelar y conocer la variedad de trabajos demandados a su pincel, la buena posición económica y social que alcanzó dentro de los círculos artísticos y culturales de la urbe, así como la elevada estimación de que gozó. Las devoradoras fauces de la historia y el devastador paso del tiempo, con su sucesión de gustos y estilos, han privado a las generaciones presentes de poder disfrutar de las creaciones artísticas emergidas de los prósperos talleres artísticos de la Sevilla quinientista. Por ello, y superada ya la etapa en la que el atribucionismo se erigía como metodología eficaz con la que escribir la Historia del Arte, el formalismo vinculado a los estudios documentales ha de ser puesto en valor como una herramienta efectiva para descubrir los entresijos de la realidad histórica, porque no sólo el óleo aplicado en una tabla o lienzo ensalza al artista, sino que también su valoración ha de partir de esa *intrahistoria* de relaciones humanas y profesionales, porque todo artista se debió a su contexto y al ambiente que lo rodeó, privilegiado testigo de triunfos, desencantos, amistades y envidias.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. Carta de dote de Inés García de Zamora, Sevilla, 12 de julio de 1561.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Çamora, pintor de ymagineria, vecino en la collacion de San Juan otorgo a vos Juan Giralte, entallador de ymagines, hijo de Lugano de Giralte de Flandes y de Isabel gomez su mujer, vecinos de la ciudad de Olanda que es en el condado de Flandes, digo que esta acordado y concertado que vos el dicho Juan Giralte seais obligadamente como cohordena y manda la santa yglesia de Roma con Ynes Garçia de Çamora mi hija legitima y de Juana Hernandez Cordera, mi mujer, porque el dicho casamiento aya efeto e equal la dicha my hija hase con my liçençia y consentimiento e me tengais con que sustentar las cargas del matrimonio, prometo e me obligo de vos dar en dote e casamiento 350 ducados de oro que valen y montan 130.250 maravedis, los quales me obligo de vos dar y pagar aquí en Sevilla sin pleito alguno, en esta manera los 200 ducados de ellos en dineros contados e luego y ante escribano publico, en 100 ducados de oro de a dos ducados cada uno, y los 100 restante en reales de plata y los 150 ducados restante a cumplimiento de todos los dichos 350 ducados de oro, de hoy en quatro meses siguientes en axuar e joyas e preseas de casa que los valgan e monten apresiados por personas sabedoras

Otrosy consiento que vivis y morais vos el dicho Juan Giralte y la dicha Ymes de Çamora e vuestra gente e familia en unas casas, en que yo al presente vivo e moro, que son en la coll. de san juan que lindan de una parte con casas del hospital de las plagas y por otra parte con casas del monasterio de Regina Celi, por tiempo de quatro años siguientes que han de començar a correr desde el primer día del mes de abril de mille e

quinientos e sesenta e dos años, las quales dichas casas me obligo de vos dar y entregar libres de deudas e ympedimento alguno, para en que vivais y moreis los dicho quatro años, con cargo de que vos el dicho Juan Giralte seais obligado de pagar por my y en mi nombre veinte ducados de oro en cada un año, al hospital de la misericordia de esta ciudad, que los tiene de tributo perpetuo de cada un año, a pagar en tercios de cada año, de modo que no la podays dar, ny arrendar un traspasar” [Siguen cláusulas notariales].

[Firman: Juan Giralte y Juan de Zamora]

AHPSPN, oficio 9, leg.17559, ff. 239vº y ss.

II. Recibo de la dote de Inés García de Zamora, Sevilla, 3 de noviembre de 1561

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Giralte, entallador de ymagineria flamenco, hijo de Giralte flamenco y de Ysabel Gomez su mujer, vecino en la collacion de San Andres, esposo y marido de Ynes de Çamora, hija de juan de Çamora y de Juana Fernandez Cordera, su mujer, otorga que ha reçibido del dicho Juan de Çamora, mi suegro, vecino en la col. de San Andres, en dote de casamiento en quenta de 56630 maravedís en bienes y axuar y joyas y preseas de casa que los valen y montan, me habeis de pagar los 150 ducados que me demandasteis en dote y casamiento [roto] siendo los dichos bienes valederos.

- primeramente un paño de corte de figuras que tiene veinte [roto], en 12 reales
- dos colchones llenos de lana nuevos, en 14 ducados
- dos almohadas labradas de red blancas llena de lana, en 4 ducados
- otras dos almohadas llenas de lana labradas de azeitunado con sus coxinycos, en 16 ducados
- quatro sabanas las tres de ellas de ruan y la otra de lienço, en 10 ducados
- media docena de pañuelos de mesa caseros, en 12 reales
- una cama que tiene çinco paños con sus tiras de red, en 44 ducados
- un frutero labrado de grana con otros dos paños de lienço blancos, en ducado y medio
- unas artes labradas en red, 3 ducados
- una saya de tafetan negro guarnecida de terçiopelo negro, en 3 mil maravedies
- una saya de paño verde guarneçida [roto]
- un manto de anascote guarneçido con tafetan por dentro, en 3 ducados y medio
- dos camisas de mujer labradas de negro, en 4 ducados
- un jubon de mujer de raso amarillo, en 4 ducados
- un acetre y un anafe de hierro y una payla e dos candiles, todo en 36 maravedies
- una camysola traída, en ducado y medio.

Todos los dichos bienes apreciados montan los dichos 56630 maravedies, los quales ratifico sean por buenos y bien fechos, los quales dichos bienes me days y entregais y me otorgo por contento y bien pagado” [Siguen cláusulas notariales].

[Firma: Juan Giralte]

AHPSPN, leg. 17562, ff. 1501 y ss.

III. Recibo de la dote de María Gutiérrez. Sevilla, 28 de abril de 1567

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco de Cervantes, pintor, hijo legitimo de Fernando de Villarroel y de Maria de Torres, su mujer, vecinos de la ciudad de Ubeda e vecino que yo soy de la collacion de San Gil, esposo e marido que soy de Maria Gutierrez, hija legitima de Bartolome Sanchez y María Hernandez, su mujer, difuntos, otorgo que he recibido en dote en casamiento por bienes dotales de vos la dicha mi esposa por vuestra dote y caudal conocidos, los bienes y dineros que de yuso iran declarados, los cuales recibo de vos la señora doña Juana de Zuñiga, viuda mujer del doctor Martin de la Torre, los cuales dichos bienes de axuar y dineros que he recibido son:

- Primeramente dos colchones nuevos de lana, 4 ducados
- Una cama rajada de cuatro paños, 4 ducados
- Dos fraçadas, una blanca y otra colorada, 3 ducados
- Seis sabanas de lienzo, 3 ducados
- Seis almohadas llenas de lana, 3 ducados
- Dos tablas de manteles y seis pañuelos de mesa, 15 reales
- Una saya de paño [roto]
- Una saña de tafetan carmesi con sus ribetes de terciopelo carmesi, 4 ducados
- Una saya de paño blanco nueva con su cuera del mismo paño, 6 ducados
- Un jubon de lienzo, 2 ducados
- Dos mantos de anascote, uno nuevo y otro traído, 4 ducados
- Unos zarcillos de oro, 5 ducados
- Una mesa con sus bancos y cadena, 7 reales
- Dos medias sillas de respaldo, 14 reales
- Unos bancos y cañizo, 4 reales
- Una caldera de cobre, 14 reales
- Un acetre, 10 reales
- Una sarten de hierro, 3 reales
- Un candil de estaño, 5 reales
- Un alcuza de hoja de lata y un rapallo en real y medio
- Una tinaja para agua, 2 reales
- Un lebrillo grande y otro pequeño, 2 reales
- Cierta loça de platos y escudillas y ollas, 4 reales
- Un carrillo de mano, 2 reales
- Una canasta de colar y una espuerta, 2 reales
- Cinco varas de paño de veinticuatro [ilegible] de 25 reales cada vara
- Dos escofrones el uno de oro y morado y el otro de oro y blanco, 2 ducados
- Mas en dineros, 74 ducados

Todos los quales bienes y dineros fueron apreciados de mi voluntad y consentimiento y me doy por bien contento y pagado y entregado a mi voluntad [Cláusulas notariales] y como testigos Jeronimo Gordiello, boticario, e Isabel Lopez de la Cueva, su mujer, estando presentes”.

[Firma: Francisco de Cervantes]

AHPSPN, leg. 17592. ff. 435 y ss.