

UN RETABLO DEL ENTALLADOR JUAN GIRALTE Y EL PINTOR JUAN DE ZAMORA

AN ALTARPIECE OF THE SCULPTOR JUAN GIRALTE AND THE PAINTER JUAN DE ZAMORA

POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se estudia un importante conjunto de documentos que nos permiten conocer, de manera bastante aproximada, un retablo que fue concebido para la capilla funeraria de don Juan García y doña Leonor de Almansa en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Huelva. El encargo, que se inserta dentro de las empresas artísticas financiadas con las riquezas indianas, fue dado al entallador Juan Giralte y al pintor Juan de Zamora, y se llevó a cabo entre los años 1562 y 1564. Con esta obra, se pone de nuevo en conexión a estos dos artistas que trabajaron juntos asiduamente en la Sevilla del tercer cuarto del Quinientos, añadiéndose, además, un nuevo trabajo a sus respectivas biografías.

Palabras clave: retablo, Renacimiento, Sevilla, Juan Giralte, Juan de Zamora.

This article announces an important collection of documents that allows us to know an altarpiece that was designed for the chapel of Don Juan Garcia and Doña Leonor de Almansa in the convent of Our Lady of Grace of Huelva. This work, funded by the wealth of America, was given to the sculptor Juan Giralte and the painter Juan de Zamora, and was created between the years 1562 and 1564. These two artists, who usually worked together in Seville in the Sixteenth century, are once again put in connection with this work. Further, this study adds a new creation to their respective biographies.

Key words: Renaissance, Seville, altarpiece, Juan Giralte, Juan de Zamora.

El retablo sevillano del Renacimiento es uno de los campos de investigación más interesantes y esclarecedores para conocer y comprender la penetración de las novedades clásicas en el mundo artístico hispalense durante el siglo XVI. Los numerosos ejemplares conservados, la originalidad de sus composiciones, así como las innovaciones que constantemente van apareciendo durante la evolución estética acontecida en el desarrollo de la centuria, hacen de esta materia una de las principales expresiones artísticas de cuantas se desarrollaron en las artes renacentistas de la capital andaluza. Por ello, es de vital necesidad conocer la documentación conservada de estos años, que, además de adentrarnos en la vida de sus autores, nos permite comprender el devenir histórico y artístico de estas obras, las cuales, para los años centrales del Quinientos, se habían despojado de los últimos resabios goticistas y se introducían de lleno en el terreno de *lo antiguo*. Y en esta situación nos encontramos. Gracias a la localización

en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla de una serie de documentos, vamos a poder recrear todos los pormenores del proceso de gestación y consecución de un retablo de esta época, permitiéndonos además imaginarlo y reconstruirlo con bastante exactitud, apoyándonos, como no podría ser de otra manera, en los referentes que aún se levantan en muchas iglesias sevillanas. Pues la obra sobre la cual va a versar nuestro estudio, hoy día no la hallamos en el lugar para el que fue creada, el convento de Nuestra Señora de Gracia de Huelva, un templo que ha sufrido numerosas modificaciones y alteraciones, llegando a nosotros totalmente transformado y sin los bienes muebles que atesoró durante sus muchos siglos de historia¹.

La construcción de este retablo se inserta dentro de todo un proceso de renovación y cambio vivido en el ambiente artístico sevillano de mediados del siglo XVI. La riqueza adquirida por las altas capas de la sociedad a la sombra del comercio indiano, convirtiendo a Sevilla en la mayor metrópolis económica de Occidente, favoreció de importante manera el desarrollo de un mecenazgo artístico que hacía de las iglesias y de las capillas funerarias familiares, los más importantes puntos de expresión de toda esta prosperidad. Pruebas fehacientes las dimos en su momento cuando estudiamos el mecenazgo de los Daza en su capilla funeraria ubicada en el convento de Nuestra Señora de los Remedios de Triana, con su reconstrucción y su adorno en 1546². También nos pueden servir de referentes de este fenómeno, los conocidos casos del retablo del Correo Mayor, don Rodrigo de Jerez, en el convento de Madre de Dios, y los muy numerosos encargos que la nobleza y el alto clero hicieron para la decoración de muchas de sus capillas situadas en la Catedral Hispalense, en la que, la del Mariscal o la de la Visitación de don Diego de Bolaños, son quizás los ejemplos más representativos³.

En el caso concreto que estamos estudiando, será el presbítero Diego de Cea, quien, en 1562, realice diversas gestiones para el embellecimiento de la capilla funeraria situada en la nave monástica de la aludida iglesia onubense, perteneciente a la capellanía que tenía a su cargo, constituida por la testamentaria de don Juan García y erigida por su esposa, también difunta, doña Leonor de Almansa. En concreto, se trataba de un comerciante que había dejado múltiples dádivas para su mantenimiento y que la mayor parte de ellas venían rentadas por los numerosos negocios y riquezas que

1 Para conocer todo lo que este templo poseía, se ha hecho un estudio reciente muy detallado incluido en AAVV.: *Guía artística de Huelva y su provincia*. Sevilla, 2006, pp. 45-48.

2 SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J.: "La capilla funeraria de don Alonso Daza. Una empresa artística en la Sevilla del Renacimiento", *Archivo Hispalense*, nº 267-272, 2005-2006, pp. 435-443.

3 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad*. Sevilla, 1948, pp. 21-22; PALOMERO, Jesús M.: *El Retablo Sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp.177-178; SERRERA, Juan M.: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 353--397; Pedro Villegas Marmolejo, *Arte Hispalense*, 8, Sevilla, 1991, pp. 72-73; CALDERÓN, Carmen, CALDERÓN, Juan A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Sevilla, 2004, pp. 99-102.; VALDIVIESO, Enrique, MORALES, Alfredo: *Sevilla Oculta*, Sevilla, 1991, p. 106; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 2002 (3ª edición), pp. 69-96

había adquirido al abrigo del comercio indiano⁴. Su mecenazgo artístico se centró en levantar un nuevo retablo que comulgase con la nueva estética *al romano*. Y además, formó parte, sin duda, de todo el proceso de adorno y decoro que las religiosas estaban llevando a cabo en este templo conventual, que había sido fundado, en 1515, bajo el patrocinio de la condesa de Niebla, doña Elvira de Guzmán⁵.

Afortunadamente, de esta empresa artística tenemos además del concierto de su arquitectura lignaria, las condiciones tanto de su traza y escultura, como de su policromía y dorado, ambos trabajos encomendados al entallador de origen flamenco Juan Giralte y al pintor Juan de Zamora respectivamente. La pormenorizada descripción que en ellos se hace y la localización además de una carta de pago y finiquito del referido pintor, palia la carencia del contrato de su dorado y nos permiten conocer con una mayor profundidad los pormenores históricos de esta obra. Además, con esta aportación documental se agrega al catálogo artístico de los artistas aludidos, una nueva creación que, a pesar de no conservarse, sí podemos recrear a través de las referidas disposiciones y las consabidas comparaciones con otras piezas tenidas de este mismo momento.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA DEL RETABLO A CARGO DEL ENTALLADOR JUAN GIRALTE

Como ya hemos señalado con anterioridad, el entallador elegido para llevar a cabo esta obra fue Juan Giralte, documentado en Sevilla entre 1561 y 1574⁶. Este arquitecto de retablos de origen flamenco tuvo una privilegiada posición en el ambiente artístico local, ya que además de ser yerno de Juan de Zamora, estaba también emparentado con Juan Bautista Vázquez el Viejo y Diego de Zamora, además de tener relaciones profesionales con la numerosa comunidad de artistas flamencos establecidos en la ciudad, sobre todo con Roque de Balduque. Desgraciadamente, poco significativa es su obra conservada, resumida en los paneles figurativos de un retablo conservado en

4 De hecho, hemos podido constatar como este mismo presbítero dará varios poderes en nombre de dicha capellanía para cobrar diferentes cuantías de maravedíes para el mantenimiento de la misma, relacionadas todas ellas con el comercio con las Indias. Los referidos documentos son: el poder otorgado por Diego de Cea en nombre de dicha capellanía a Alonso Rodríguez, piloto de Huelva, para pedir y demandar de Francisco de Carvajal, vecino de Cartagena de las Indias, los beneficios de la venta de un esclavo negro, el 25 de enero de 1562 (AHPSe. SPNSe. Legajo 9859, libro 1º de 1562, fols. 133 recto-134 vuelto); el poder también otorgado por el mismo presbítero a Gaspar Miguel para cobrar cien ducados de oro que le debían en la Casa de Contratación para financiar la capellanía, el 26 enero de 1562 (ibidem., fols. 134 vuelto-135 vuelto); y otra carta similar para este mismo Gaspar Miguel para cobrar otros cien pesos dejados a la Capellanía en el testamento de Juan Farfán de Illescas, vecino de la ciudad de Nombre de Dios, el 2 de abril de 1567 (Ibid, fols. 889 rto-vto).

5 AA.VV.: *Guía artística...*, ob.cit., p. 46.

6 Muy interesante es el reciente estudio de la obra de Juan de Giralte, en el que se recogen numerosas novedades biográficas. GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan M., “Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el ayuntamiento de Sevilla (1541,1571)”, Laboratorio de Arte, 19, 2006, pp. 67-83.

el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que procedía del convento del Carmen de Aracena (Huelva), dos esculturas del tenebrario de la Catedral de Sevilla, el Crucificado del retablo mayor de San Vicente, el Cristo atado a la columna del convento sevillano de la Trinidad, y las puertas del Cabildo Alto del Ayuntamiento Hispalense⁷. Su estilo está dentro de la estética proyectada por su compañero Roque de Balduque, aunque adoleciendo de una menor calidad técnica, o al menos es lo que ha sido valorado por los especialistas ante la obra conservada anteriormente referida.

Producto de las manipulaciones que en el pasado han sufrido los documentos que seguidamente pasaremos a analizar, la contratación de este retablo se encuentra separada de sus condiciones, que hoy se guardan en otro legajo que nada tiene que ver con su correcta colocación originaria. Por ello, hemos tenido a bien exponerlos ambos por separado en el apéndice documental, para que conste así su actual ubicación.

El concierto de esta obra en madera, posiblemente de borne como era habitual en sus trabajos, se firmó el 27 de abril del aludido año de 1562, entre el entallador y el capellán Diego de Cea⁸. En él, se contrataba la hechura del retablo, cuya morfología arquitectónica e iconografía quedaban especificadas de forma detallada en los ocho puntos de las capitulaciones aceptadas por ambas partes⁹. En primer lugar, se aborda el tamaño que debía tener el retablo y el formato del mismo. Su traza debía ser la de un tabernáculo cobijado por un arcosolio, el cual presentaba un marco arquitectónico exterior. El arco debía medir dos varas y media de alto aproximadamente, mientras que el marco sumaba a dicha altura otros cuatro palmos, lo que vendría a medir, sin la mesa de altar, un total de catorce palmos, unos tres metros de altura¹⁰. Con respecto a la anchura, ésta tenía que rondar las dos varas y media del arco, más medio palmo a cada lado del mismo, por lo tanto, tendría once palmos, o lo que sería lo mismo, unos dos metros más o menos de ancho¹¹. Así pues, si tenemos en cuenta estas medidas y la traza planteada, no sería muy dificultoso localizar hoy día un retablo similar en las iglesias sevillanas, como el abogado a Santa Ana en la parroquia de la Asunción de Alcalá del Río (Sevilla), obra de Roque Balduque y de medidas muy cercanas a este que estamos analizando, o los que muestran esta misma disposición estructural dedicados

7 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890, t. II, p. 481; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 52-53; *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez Giménez, 1929, p. 35; “La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo”, *Calvario*, 1951, XII, pp. 9-16; PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 150-152; 160-164; ESTELLA, Margarita: “Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI: Un retablo de Roque de Balduque, terminado por Juan Giralte, en Guernica”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1975, XLVIII, pp. 225-229.

8 Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.). Legajo 9859, libro 1º de 1562, fols. 864 vuelto-865 vuelto.

9 AHPSe. SPNSe: Legajo 9808, oficio 16, sin foliar.

10 Concretamente 2,912 metros.

11 Exactamente 2,288 metros.

a la Piedad en la Iglesia de Santa María la Blanca, y al Entierro de Cristo y a San Juan Bautista en el convento de Madre de Dios, todos ellos en la capital andaluza¹².

El retablo debía arrancar de un banco enriquecido de talla y de un palmo de altura, o sea, de unos 20 centímetros. No nos cabe la menor duda, que esta ornamentación labrada estaría inspirada en el léxico plateresco dominante, compuesta por grutescos, candelieri, trofeos y roleos de origen clásico, elementos todos ellos que igualmente se desplegarían sobre los diferentes elementos estructurales del retablo como tendremos ocasión de comprobar. Sobre el banco se asentaba el cuerpo principal, o el llamado en estas capitulaciones segundo cuerpo, para diferenciarlo del referido basamento. Con una división tripartita, a base de tableros verticales y de diseño rectangular, se disponían tres figuras de medio relieve y sobre salientes repisas. A la derecha se ubicaba San Agustín, a la izquierda San Pablo y en el centro la titular del conjunto, la Virgen de la Antigua. Distribuida así la iconografía principal del retablo, entre dichas imágenes se levantaban cuatro columnas con capiteles corintios y fustes profusamente tallados, siguiendo por lo tanto el formato común en esta época y que había sido utilizado en Sevilla muy prolijamente por Nufro de Ortega y que él mismo había secundado en el retablo de Aracena¹³. Creemos que la adopción de este soporte y no del balaustre como había sido habitual hasta ahora, es una clara muestra de su adecuación al proceso de depuración formal hacia los cánones clásicos, que a partir de estos años se produce tanto en la arquitectura como en la retabística. Estas columnas, que además estaban respaldadas por retopilastras cuajadas de ornamento, debían medir un metro con veinte centímetros, siendo estos, los referentes elegidos para fijar las proporciones que debían adquirir los relieves escultóricos, por lo que deducimos que el tamaño de estas imágenes debía rondar los noventa centímetros aproximadamente. Por ello, deducimos que estos tableros mostraban la proporción tradicional sesquiáltera, estando coronados además por un friso con relieves y molduras similares a las anteriores. No nos parece extraña esta resolución, ya que en su obra conservada muestra una traza muy parecida. En concreto, en el retablo de la Redención de la iglesia del Carmen de Aracena, coetáneo al nuestro, y que, en la reconstrucción realizada por el profesor Palomero, se emplea esta misma concepción, con tableros enmarcados por columnas retalladas y friso que da paso igualmente al tercer cuerpo o ático del retablo¹⁴. Este, según se describe en estas condiciones, debía recoger la figura del Dios Padre de media talla y de dos palmos, esto es, unos cuarenta centímetros de altura, del cual, sí tenemos un paralelo iconográfico en el referido retablo de Aracena, que nos permite perfectamente imaginar su posible resolución plástica y técnica¹⁵.

12 PALOMERO, Jesús M.: *El Retablo Sevillano del Renacimiento...*, ob.cit., pp. 149-161, CALDERÓN, Carmen, CALDERÓN, Juan A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios...*, ob. cit., pp. 91-93; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*, ob. cit., pp. 85-86.

13 Sobre la columna retallada en los retablos sevillanos consultar PALOMERO, Jesús M.: *El Retablo Sevillano del Renacimiento...*, ob.cit., pp.91-92, 162-163.

14 *Ibidem.*, p. 162-164.

15 *Ibid.*

Toda esta arquitectura, como dijimos en un principio, debía estar cobijada bajo un gran arco moldurado y con detalles escultóricos de querubes y florones. Dos columnas retalladas enmarcaban este arco, las cuales soportaban un friso y un frontón triangular que remataba la composición. Una traza esta, derivada de las composiciones serlianas y que también había sido utilizada, en una disposición parecida, por Roque de Balduque en su retablo del Cristo de los Martirios de la iglesia prioral de Carmona¹⁶.

Así pues, no cabe la menor duda que estamos ante una creación que se mueve dentro de los parámetros seguidos por la mayoría de los ensambladores sevillanos del Renacimiento, sin que ello reste originalidad a un diseño que veremos completado gracias a la descripción tenida en las condiciones de la pintura y dorado, en las que además, se completa el programa iconográfico que pasaremos seguidamente a analizar.

Pero antes de adentrarnos en los detalles pictóricos que debía ejecutar el suegro de Giralte, este concierto también fijaba dos puntos esenciales en toda contratación, los plazos temporales y los pormenores del pago de este trabajo. Sobre lo primero, quedaba estipulado que el retablo debía estar concluido y colocado en la capilla, después de los tres meses siguientes a la fecha de este contrato, esto es, para finales de julio de este mismo año. También, debía recibir, por la hechura y la madera empleada, quince mil maravedíes, que serían pagados de la siguiente manera: en el momento de la firma del convenio se le entregaban, para comenzar y adquirir los materiales precisos, cinco mil maravedíes; posteriormente, sobre mediados del tiempo estipulado para su construcción, o sea, para mediados de junio, otros cinco mil maravedíes; y finalmente el resto, tras haber terminado el trabajo. Tampoco podemos olvidar el compromiso adquirido por Giralte de ir personalmente a Huelva a medir el muro de la capilla sobre el que debía erigirse el retablo, y de colocarlo igualmente en su lugar una vez terminado, menesteres que no debían gravar a la capellanía contratante. Todo ello bajo el juramento del entallador de realizarlo según lo aquí estipulado, so pena de veinte mil maravedíes, y constituyéndose su futuro suegro, el propio Juan de Zamora, como su fiador y principal pagador en caso de no cumplir con lo escriturado, haciendo lo propio el representante de la capellanía onubense, el clérigo Diego de Cea, para una mayor seguridad del artista en caso de incumplimiento.

DORADO Y POLICROMÍA DEL RETABLO A CARGO DEL PINTOR JUAN DE ZAMORA Y SU TERMINACIÓN EN 1564

La presencia de Juan de Zamora en este encargo, no nos puede extrañar en nada a la vista de los trabajos que junto a su yerno Juan Giralte llevó a cabo a lo largo de su vida profesional. El matrimonio entre Inés de Zamora y Giralte en 1568, refrenda lo

16 En concreto, podemos vincular estas resoluciones a los diseños de portadas dóricas y jónicas que aparecen en el cuarto libro del tratado de Serlio. SERLIO, Sebastiano: Tercer y cuarto libro de arquitectura, Edición de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, pp. XXX vto., XLIII; PALOMERO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento...*, ob.cit., pp. 153-154.

anteriormente comentado, representando además, este acontecimiento en la vida del escultor, su consolidación y plena inserción en el ambiente artístico sevillano¹⁷. Pintor, cuya andadura profesional la había iniciado en la década de 1530 y que en esta fecha del retablo contaba con un amplio reconocimiento social, constatado por su ingente labor pictórica de la que tenemos varias muestras conservadas muy interesantes, como son los retablos del Sagrario y de la Virgen de los Reyes de la Colegiata de Osuna¹⁸.

Esta relación laboral entre Zamora y Giralte tiene en este trabajo onubense uno de sus primeros frutos¹⁹. Constituyéndose como su fiador en el anterior concierto, no nos extrañaría nada que Giralte hiciera ahora lo propio con su futuro suegro, algo que desgraciadamente aún desconocemos. Y es la falta de la documentación pertinente, la causa de esta laguna escrita alusiva a este punto concreto en la historia de este retablo, ya que los desaparecidos folios de este concierto debieron seguir al anterior y firmarse en la misma fecha o en una muy próxima²⁰. Afortunadamente conservamos las condiciones que se fijaron para esta labor y la carta de finiquito del pago de la misma realizado en 1564.

Las condiciones que se aprueban para el dorado y policromado de este retablo, al igual que sucedía con las anteriores, son bastante esclarecedoras para conocer más detalladamente la decoración y la iconografía del mismo²¹. La primera está dedicada al dorado. Es todo un resumen de las técnicas que Zamora debía utilizar a la hora de realizar esta labor, que comenzaban por encolar y enyesar todo el retablo, raerlo y darle bol como asiento del oro bruñido que debía cubrir todas sus superficies, salvo aquellas en las que se especificase lo contrario. En la siguiente capitulación se alude a que, en los pilares traseros a las columnas y donde hubiere talla, sobre el oro se pintaran querubos y otras decoraciones vegetales para luego gratar el oro donde fuera menester. Esta técnica de estofado se hará también en la escultura que seguidamente pasaremos a comentar.

Son quizás los puntos siguientes los más interesantes y descriptivos, ya que nos permiten hacernos una idea más cercana del repertorio iconográfico. En primer lugar, nos informa del material elegido para la escultura, que debía ser la caoba, sobre la cual, en el caso del Dios Padre, cubierto de pan de oro, se aplicarían los colores blanco de

17 GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan M.: “Santiago de Pesquera y Juan Giralte...”, ob.cit., pp. 67-83.

18 ANGULO, Diego: “El pintor Juan de Zamora”, *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, 1936, pp. 201-207; POST, C.R.: “The Early Renaissance in Andalusia”, en *History of Spanish painting*, vol. X, Cambrikge, Massachusetts, 1950, pp. 111-130; VALVERDE MADRID, José: “La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*, vol. XXIV, n.º. 75, 1956, pp. 117-150; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., p. 66.

19 Anteriormente también habían trabajado en el retablo de Guernica. PALOMERO, Jesús M.: *El Retablo Sevillano del Renacimiento...*, ob.cit., pp. 150-152.

20 De hecho, el concierto de Giralte está inconcluso ya que faltan los tres folios postreros, los que creemos recogían el concierto del dorado y la policromía.

21 AHPSe. SPNSe. Legajo 9808, oficio 16, sin foliar.

cola en el alba y rojo para el manto, ambos gratados para reproducir ricas decoraciones estofadas.

Muy interesante, por la novedad que conlleva dentro de la iconografía anteriormente descrita en las condiciones de su arquitectura y escultura, es el tercer punto recogido en estas dedicadas al dorado y policromado. En él se describe la introducción, en los espacios resultantes entre el arcosolio y la figura del Dios Padre, de una Salutación. La aparición de la representación de la Anunciación partida, o lo que sería lo mismo, la del Arcángel San Gabriel a un lado y al otro la de María recibiendo el mensaje divino, es algo habitual en la época, habiéndolo utilizado un año antes también en otro diseño para la iglesia parroquial de Guernica (Vizcaya), en el que participaron ambos artistas y que fue encargado en origen a Roque Balduque²². Por ello, ante la carencia de referencias a esta iconografía en el anterior concierto, creemos que esta fue reproducida de forma pictórica por Zamora.

Sobre la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, su policromía debía seguir fielmente el icono del siglo XIV, tanto en los colores como en las labores de estofado, sin introducirse en ella ningún elemento novedoso más que el dorado de sus cabellos, algo que quedó fijado en otra capitulación. Su aparición en este retablo no es fortuita, ya que la devoción que rodeaba esta efigie en Sevilla y América fue importantísima sobretodo durante esta época²³. Prueba de ello son las numerosas representaciones que se tienen de la misma, la mayoría del siglo XVI. Muy llamativa, en este caso, es su resolución en escultura y no en pintura como fue lo habitual, siendo un relieve de la iglesia de Camas, una talla de la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos, y una escultura dieciochesca del Sagrario de la Catedral, los únicos referentes escultóricos tenidos de este simulacro mariano²⁴.

Con respecto a San Agustín de Hipona, su aparición en el retablo es lógica, al encontrarse en un cenobio agustino, costumbre esta que fue común en estos retablos monásticos. Su iconografía, a pesar de no especificarse en estos escritos, no debió ser muy diferente a la tradicional. Posiblemente representado como obispo, con mitra y báculo, llevaría en sus manos sus atributos clásicos, una maqueta de un templo alusiva a su condición de iniciador de la vida monástica, e igualmente el corazón inflamado, atravesado por una o tres flechas, del que habla en el IX libro de sus Confesiones²⁵.

22 Otros ejemplos similares pueden localizarse en otros retablos de Balduque como los de Alcalá del Río de 1557 y de San Miguel de Sevilla de 1560; o también en otros de Juan Bautista Vázquez el Viejo, como los de la Virgen de la Piña de Lebrija de 1565, el de la Purificación de Manzanilla de 1567, y el del Rosario del antiguo convento de San Pablo de Sevilla, entre otros muchos similares. PALOMERO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento...*, ob.cit., pp. 149, 150-153, 175-177, 180-181

23 MARTÍNEZ ALCAIDE, Juan: *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*. Sevilla, 1997, p. 35

24 *Ibidem.*, pp. 41-42.

25 REAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. Madrid, 2000, tomo 2, volumen 3, p. 38

La inclusión de San Pablo en este repertorio iconográfico posiblemente se debió a que era otra devoción propia del comitente. El Apóstol de los Gentiles debía aparecer con la túnica y el manto, enriquecidos con labores de estofados y, tal y como se expresa en el texto, portando además la espada de plata de su martirio²⁶. En otra de las capitulaciones se alude a las encarnaduras de todas estas imágenes, las cuales debían ser perfectas y pulidas.

El dorado, gratado y policromado del retablo se completaba con la decoración de las peanas de este primer cuerpo y los dinteles con ornamentos vegetales y de tracería, además de utilizar plata para los florones, serafines y retopilastras de las columnas, partes que también debían ir debidamente barnizadas y adornadas igualmente con motivos coloreados.

Este compromiso firmado por Juan de Zamora y del que carecemos de su texto completo, viene a completarse, como ya dijimos antes, con una carta de finiquito de este trabajo que nos permite igualmente conocer otros pormenores temporales y monetarios que se fijaron en un principio. La carta está fechada el 11 de octubre de 1564, y en ella se hace constar el pago, por el clérigo Diego de Cea, de los tres mil seiscientos treinta y tres maravedíes que restaban de los veinte mil maravedíes estipulados por la labor del pintor²⁷. Si tenemos en cuenta la cuantía total referida, esta era mayor que la propia entalladura y escultura, algo que quizás se debiese a la inclusión, en este mismo precio, de los materiales empleados y de las tablas pictóricas que narraban el episodio de la Anunciación. No obstante, nos parece demasiado tardío el pago de la conclusión de este trabajo, más cuando, si consideramos los plazos temporales para la escultura, Zamora debía haber finalizado su dorado a finales de 1562 o principios del año siguiente. Quizás dicho retraso se debiese al incumplimiento por parte de Giralte en los plazos de terminación de su labor y por ello la prolongación de su dorado y policromado hasta bien entrado el año en el que se firma este último pago. Realmente, esta situación no nos parece del todo extraña conociendo el carácter díscolo del entallador flamenco, el cual tuvo varios problemas de este tipo a lo largo de su vida profesional²⁸.

Por consiguiente, con este finiquito quedaba zanjada una obra que perfectamente puede ejemplarizar no sólo el trabajo de ambos artistas, sino también los modos y maneras de resolver un retablo durante el tercer cuarto del Quinientos, de cuya época, debido a los cambios estéticos posteriores, han llegado muy pocos casos hasta nuestros días, y, por lo tanto, se hace de vital importancia el conocimiento de toda esta documentación que nos describe con gran aproximación estas creaciones desaparecidas.

26 DUCHET-SUCHAUX, Gastón, PASTOUREAU, Michel: *La Biblia y los Santos*, Madrid, 1996, p. 299-301. Además no es inusual encontrarnos estos santos en retablos de esta época, como en el realizado en 1520 para la capilla de la Universidad por el pintor Alejo Fernández, VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, ob.cit., pp. 52-53.

27 AHPSe. SPHSe., Legajo 9863, oficio 16, libro 2º de 1564, fols. 664 vuelto-665 recto.

28 GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan M.: "Santiago de Pesquera y Juan Giralte...", ob.cit., pp. 67-83.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1.

1562, abril, 27.

Concierto entre Juan Giralte y Diego de Cea del retablo para la capilla de Juan García y Leonor de Almansa en el convento de Santa María de Gracia de Huelva.

AHPSe. SPNSe. Legajo 9859, libro 1º de 1562, fols. 864 vuelto-865 vuelto.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan Giralte entallador que soy de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María otorgo e conozco que soy convenido e concertado con vos Diego de Cea clérigo presbítero capellán perpetuo de la capellanía que instituyó Leonor de Almansa viuda mujer que fue de Juan García difunto que sea en gloria que se dice e canta por su anima e del dicho su marido en el monasterio de nuestra señora de Gracia de la villa de Huelva vecino que soy de la dicha villa estante en esta ciudad de Sevilla que estays presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de hacer un retablo de media talla para el altar de la dicha capellanía conforme al horden e condiciones siguientes.

Aquí las condiciones

El cual dicho retablo me obligo de hacer conforme a las dichas condiciones de buena obra a vista de oficiales que de ello sepan e de lo empezar a lo hacer desde luego e no alzar la mano de ello hasta lo haber acabado el cual me obligo de vos dar fecha e acabada de todo punto dentro de tres meses primeros siguientes que corren desde oy dia de la fecha de esta carta e me aveis de pagar e tengo de haber por la madera y hechura del dicho retablo quince mil maravedies en esta manera los cinco mil maravedies de ellos que agora me dais e pagais e yo de vos recibo adelantados realmente e con efecto en reales de plata que los valen contados en presencia del escribano público e testigos susoescritos e son en mi poder de que soy e me otorgo de vos por bien contento y entregado a mi voluntad e los diez mil maravedies restantes me aveis de pagar en estando fecha la mitad del dicho retablo la mitad de los dichos maravedies y los restos de los dichos diez mil maravedies cuando este acabado de hacer una paga en pos de otra so pena del doblo y es condición que tengo de ser obligado e me obligo de ir dentro de ocho dias primeros siguientes a mi costa a la dicha villa de Huelva a tomar la medida del dicho retablo e cuando este acabado me obligo de ir a mi costa a la dicha villa de Huelva a asentar el dicho retablo a mi costa en el altar donde lo hubiere de haber contando que sois obligado de ir a llevar vos a vuestra costa desde esta ciudad hasta la dicha villa y en esta manera y como en esta dicha carta e según dicho es me obligo e convengo de hacer cumplir e correr por mi lo susodicho e no ir contra ello en ningún tiempo con provanza alguna e de no dejarlo susodicho en manera alguna so pena de veinte mil maravedies que me obligo de vos pagar so pena e nombre de interés e con mas las costas que se requirieren e la dicha pena pagado no que esta escriptura valga e sea firme según dicho es e de mas que si dentro del dicho tiempo no hiciere e complire lo susodicho que vos el dicho Diego de Cea o otro cualquier capellán que fuere de la

dicha capellanía lo podais mandar facer a mi costa e por lo que mas vos costare que lo que aquí me dais e por lo que oviere recibido que no oviere desquitado e por las costas e daños que se vos refirieren me podais ejecutar con solo vuestro juramento e sin otra prueba alguna que de derecho se requiera porque della os relieve e para que seais cierto e seguro que hare e pagare e complire e abre por firme lo susodicho vos doy e nombro conmigo por mi fiador e principal obligado a Juan de Zamora pintor de imaginaria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Juan de la Palma que estais presente e yo el dicho Juan de Zamora que a lo que dicho es presente soy como fiador e principal pagador del de mancomun e a voz de uno e cada uno de nos por uno e por el todo renunciando como expresamente renuncio la ley de duobis rex de vendi y el autentis pelsentir de fede jusoribus y el beneficio de la discusion y excursión y todas las otras leyes fueron y derechos que deben renunciar los que se obligan de mancomun como en ella se requiere me obligo que el dicho Juan Giralte hara y cumplira a que es obligado donde no yo me obligo de lo hacer e cumplir conforme a las dichas condiciones e según e como aquí dicho es que de susodicho es e de cumplir e pagar por firme todo lo demas que por esta escritura el dicho Juan Giralte esta obligado e de sus bienes sin falta alguna sin que cosa alguna se pida ni demande al dicho Juan Giralte ni contra el ni contra sus bienes ni otra persona (roto) ni se faga diligencia ni excursión (roto) alguna de fuero o de derecho cuyo beneficio y las autenticas que sobre ello hablan expresamente renuncio e yo el dicho Diego de Cea que a lo que dicho es presente soy otorgo e conozco que acepto e recibo en mi nombre esta dicha escritura que vos los dichos Juan Giralte y Juan de Zamora me aveis otorgado como en ella se requiere e me obligo de vos pagar los dichos diez mil maravedies a los dichos plazos e de cumplir lo demas que a mi cargo es so la dicha pena e para el cumplimiento e paga de ello por esta carta nos todo lo que es sobre dichos damos poder cumplido bastante a todos e cualesquier alcaldes e jueces de cualesquier fuero e jurisdicción que sean para que por todos los remedios e rigores del derecho e vuestra ejecutiva o en otra cualquier manera compelan e apremien a lo ansi pagar e cumplir por firme como dicho es bien asi como si en ello fuesemos condenados por sentencia definitiva de juez competente por nos consentida e pasada en cosa juzgada sobre lo cual renunciarnos cualesquier leyes y derechos que sean en nuestro favor e la ley del rececho que dice General Renunciación non vala e para lo asi pagar e cumplir e aver por firme como dicho es obligamos nuestras personas y bienes de cada uno de nos avidos e por haber fecha la carta en Sevilla estando en el oficio de mi el escribano publico soso escripto lunes veinte y siete dias del mes de abril año del nacimiento de Nro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e sesenta y dos años y los dichos otorgantes lo firmaron de su nombres en este registro siendo presentes (...perdido)”

Documento 2.

1562, abril, 27.

Condiciones de la entalladura y escultura del retablo.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Legajo 9808, oficio 16, sin foliar.

“Estas condiciones ha de tener el retablo que ha de hacer el sr. Ju^o Jiralte de Diego de Çea

- Primeramente a de tener de alto dos varas y media poco más o menos dentro del parpo del retablo del arco yr por de fuera encima del retablo ha de venir un friso con su frontispicio y este ha de tener de alto cuatro palmos poco más o menos por manera que le son por todos catorce palmos poco más o menos de altura.

- Iten ha de tener de ancho dos varas y media poco mas o menos y ha de volar por de fuera del papo del arco en cada lado medio palmo es por todo once palmos de anchura poco más o menos

- Iten ha de tener este retablo un banco enriquecido de talla y ha de tener de alto este banco un palmo este es el primer cuerpo.

- Iten en el segundo cuerpo ha de tener tres tableros más de media talla y en estos tres tableros han de venir tres figuras la de en medio ha de ser de Señora de la Antigua contrahecha en la mano derecha ha de venir San Agustín y en la mano izquierda Sanct Pablo todas tres imágenes perfectas y muy bien entalladas conforme a buena obra y a vista de oficiales que la entiendan.

- Yten ha de aver a los lados y en medio de estas figuras quatro columnas con sus capiteles enteras enriquecidas de talla y con sus baças y detrás de estas columnas han de venir unos trasdoses de buena obra y las columnas han de ser de alto seis palmos poco más o menos y conforme a estas han de ser las tres figuras y la de Nuestra Señora ha de ser más abultada que las otras.

- Iten ha de tener encima de estas columnas un friso de media talla enriquecido con sus molduras guarnecido este ha de tener un palmo poco más o menos.

- Yten ha de tener ensima de este friso en el tercer cuerpo un Dios Padre de media talla de dos palmos poco más o menos.

- Yten ha de tener este retablo un papo de arco y en el han de venir sus molduras y rematado por unos florones y serafines y por de fuera del parpo del arco a los lados han de venir dos medias columnas labradas conforme a las otras y ensima de estas columnas por de fuera ha de venir un friso con su frontispicio encima conforme a buena obra y a vista de buenos maestros y oficiales que la entiendan a esto se obliga Juan Giralte.

Juan Giralte, Diego de Cea (firmas).”

Documento 3.

1562

Condiciones de la policromía y dorado del retablo.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Legajo 9808, oficio 16, sin foliar.

“Estas son unas condisiones que mando hacer el señor Diego de Cea clérigo para pintar y dorar y estofar un retablo que tiene hecho de talla que es para una capilla suya que tiene en el monasterio de Nra. Sra. de Gracia de la Villa de Guelba.

- Primeramente el maestro pintor que esta obra ubiere de hacer a de tomar toda esta obra y la a de engrudar y dar de su vez cola y adonde fuere menester enllensarlo enllensara y le dara de su yeso bibo y mate y lo raera y embolara y dorara toda la talla asi pilares como cornisas y molduras y coronas de manera que sea todo dorado de su oro bruñido salvo lo que se señalara en otro capitulo de manera que quede muy bien fecho y esto es quanto toca al dorado.

- Asimismo todos los campos de los pilares y donde obiere talla sera granido de un punto menudo y sobre el oro por todos los pilares y serafines sobre el oro dara sus colores donde el oficial viera que son menester gratandolos descubriendo el oro como se suele hacer en otras obras y por es quanto toca al gratado de la talla

- Asimismo en el Dios Padre de caoba sobre el oro le dar a sus colores desta manera el alba de blanco cola, capa colorada y en el hara unas labores de gratado que sean muy buenas en una salutación que va a los lados del dicho Dios Padre sobre el oro dara las colores que el dicho oficial viere que son menester haciendoles sus labores de gratado que sean muy buenas.

- Asimismo en una imagen de Nuestra Señora del Antigua que va al centro del retablo se faga de esta manera los colores se apliquen sobre el oro conforme a las de nuestra señora de la Antigua de la Iglesia Mayor y fechas las labores de gratado conforme la dicha imagen las tiene y el Niño Jesús lo mesmo de manera que quede muy bien fecho y ataviado conforme a buena obra y esta ymagen es de media talla.

- Asimismo un santo Agustín que va de media talla sobre el oro dara sus colores que al dicho santo le convenga e se faga todas sus labores de gratado muy bien fecho.

- Asimismo un san Pablo que va en esta dicha obra sobre el oro le dara sus colores según el oficial viere que convenga al santo la faciendole sus labores de gratado muy bien fecho y se faga su espada de plata de manera que todas estas tres figuras sean muy bien acabadas conforme a buena obra.

- Y en unos patafios que van en esta tres figuras por peanas los campos seran gratados y los semidores seran dados de susco a manera de almayzares retocandolo de gratado.

- Asimismo todos los rostros de todas estas figuras y pies y manos y serafines los fara de su encarnación polida y les abra sus ojos y cejas y los cabellos de nuestra señora y el niño y serafines seran de oro mate y esto se lo quito al encarnado.

- Ansimismo lo que a de llevar de plata a de ser esto los campos de los florones y serafines y el llano de las traseros de los pilares y sobre la plata se daran dos manos de carmin al aceite y se barnizaran y todos los colores que fueren menester barnizar los barnize de su barniz de grasa.

Y todas esta dicha pintura y dorado y gratado y granido y todo lo que al dicho retablo convenga sera muy bien fecho y acabado conforme a buena obra y a vista de oficiales en lo que con el señor pedro de cea se señalasen.

Juan de Zamora, Diego de Cea (firmas)”.

Documento 4.

1564, octubre, 11

Carta de pago de Juan de Zamora por su trabajo realizado en el retablo.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Legajo 9863, oficio 16, libro 2º de 1564, fols. 664 vuelto-665 recto.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan de Zamora pintor de imaginería vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Sant Juan de la Palma otorgo y conozco que he recisbido e recisbi de vos Gaspar Miguel vecino de la dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa Cruz en nombre de Diego de Sea clérigo vecino de la villa de Huelva que estais presente tres mil y seiscientos y treinta y tres maravedíes los cuales son a cumplimiento de los veinte mil maravedíes que el dicho Diego de Cea se obligo de me dar e pagar por dorar un retablo que hizo para el monasterio de Nuestra Señora de Gracia de la dicha villa de Huelva de que paso escriptura de concierto de entre el y mi ante Rui Gomez escribano publico de Sevilla puede haber dos años poco mas o menos a que me refiero los cuales dichos tres mil y seiscientos e treinta y tres maravedíes me dais e pagais en el dicho nombre e yo de vos recibo realmente e con efeto en reales de plata que los valen contados en presencia del señor escribano publico e testigos yusoescritos de que soy e me otorgo de vos por bien contento pagar y entregado a mi voluntad e como contento e pagado que soy de los dichos maravedíes vos otorgo esta carta de pago de ellos que es fecha en Sevilla estando en el oficio de mi el escribano publico yusoescrito que doy fe que conozco al dicho otorgante miércoles honce dias del mes de octubre del año del señor de mil e quinientos sesenta y cuatro años y el dicho otorgante lo firmo de su nombre en este registro siendo testigos Jerónimo Velásquez y Diego Sanchez escribanos de Sevilla e yo Rui Gomez escribano publico de Sevilla doy fe que en mi presencia e de los testigos yusoescritos el dicho Gaspar Miguel dio y pago al dicho Juan de Zamora los dichos tres mil y seiscientos y treinta y tres maravedíes el cual los recibio y levo en su poder según dicho siendo testigos los dichos escribanos de Sevilla.

Rui Gomez, escribano publico Juan de Zamora Diego Sanchez, escribano de Sevilla, Jerónimo Velásquez, escribano de Sevilla (firmas)”