

# UN GRABADO DEL RETABLO DE ASENSIO DE MAEDA PARA LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

AN ETCHING OF THE ALTARPIECE OF THE VIRGEN DE LA ANTIGUA BY ASENSIO DE MAEDA AT SEVILLE CATHEDRAL

POR MANUEL RAMÓN REYES DE LA CARRERA

Según distintos testimonios narrativos la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla poseyó un retablo renacentista que debió proyectar el arquitecto Asensio de Maeda a raíz del traslado de la venerada pintura mural en 1578. Gracias a la localización de un grabado conservado en la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla podemos conocer la traza de Maeda para dicho retablo, analizarlo dentro del conjunto de su obra, así como apreciar la influencia ejercida en el retablo dieciochesco que finalmente trazó Pedro Duque Cornejo.

Palabras clave: Catedral de Sevilla, Virgen de la Antigua, retablo renacentista, Asensio de Maeda, Pedro Rodríguez.

According to different narrative accounts, the mural painting representing the Virgen de la Antigua at Seville Cathedral was transferred to a Renaissance altarpiece which may have been designed by the architect Asensio de Maeda, due to its relocation in 1578. Thanks to the discovery of an etching kept in the Focus-Abengoa Foundation in Seville, we are now able to know Maeda's design for the altarpiece, to analyze it within the whole of his work and to appreciate his influence on this eighteenth-century altarpiece which eventually was executed by Pedro Duque Cornejo.

Keywords: Cathedral of Seville, Virgen de la Antigua, Renaissance altarpiece, Asensio de Maeda, Pedro Rodríguez.

La capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla se construyó respetando el pilar de la mezquita aljama en el que se había plasmado la sagrada imagen italo-gótica del segundo cuarto del siglo XIV<sup>1</sup>. Sin embargo, al respetar la primigenia ubicación de la imagen, la misma quedó de espaldas a la nave lateral del templo catedralicio a la que se abre su capilla, sin presidir la misma e incluso taponando en parte la entrada. No es de extrañar que ante tales circunstancias el Cabildo catedralicio

---

<sup>1</sup> MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: *Nuestra Señora de la Antigua: la Virgen decana de Sevilla*. Sevilla, 2008. p. 57.

planteara el traslado de la venerada pintura mural. La complicada tarea recayó en el arquitecto Asensio de Maeda, a la sazón Maestro Mayor de la Catedral de Sevilla desde el 16 de julio de 1576. Maeda contó con la colaboración de maestros contra maestros y hombres de la mar que efectuaron dicho traslado entre el viernes 7 y el sábado 15 de noviembre de 1578, depositando la imagen en el hueco realizado en el testero de su capilla y reponiéndose al culto tan sólo una semana más tarde<sup>2</sup>.

La premura de la exposición tras el traslado parece indicar que el artista Luis Hernández retocó la imagen de la Virgen y arregló el tabernáculo de madera que poseía en su ubicación anterior<sup>3</sup>. Se trataría de un retablo tríptico de estilo gótico tardío con pinturas a los lados del Nacimiento y la Epifanía, obras del pintor Antón Pérez<sup>4</sup>. No obstante la instalación de este tríptico en la capilla debió efectuarse como algo provisional, tanto por sus reducidas dimensiones con respecto al testero, como por el marcado carácter renacentista que estaba tomando la construcción de la catedral en distintas estancias. En este sentido la historiografía artística acepta que a raíz del traslado de 1578 hubo de proyectarse y realizarse un retablo renacentista previo al actual dieciochesco obra de Duque Cornejo, a tenor de distintos testimonios posteriores al siglo XVI, que analizaremos a continuación, y el hallazgo por nuestra parte de una estampa que pensamos ilustra cómo debió ser ese retablo cuyo diseño obviamente recaería en el Maestro Mayor de la Catedral Asensio de Maeda.

En el Gabinete de Estampas de la Fundación Focus-Abengoa con sede en el Hospital de los Venerables de Sevilla, hemos localizado un grabado calcográfico que según creemos representa el retablo que Maeda debió proyectar para la Virgen de la Antigua<sup>5</sup>. La inscripción inferior de que consta deja bien claro que se trata de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla “N. S. DEL ANTIGVA DE LA S. YGLESLIA

<sup>2</sup> RECIO MIR, Álvaro: “Asensio de Maeda y la transformación de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla (1578-1601)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 29, 1998, p. 52-55.

<sup>3</sup> RECIO MIR, Álvaro: *Ibidem*. p. 55 y MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: *op. cit.* p. 60. El profesor Medianero indica que el traslado debió provocar distintas fisuras, entre ellas una que recorre la imagen a la altura del pecho por lo que debió sufrir retoques de consideración.

<sup>4</sup> MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. *Ibidem*. p. 39. Concretamente el profesor Medianero Hernández en la monografía que venimos citando comenta lo siguiente “*Al parecer se trataba de una obra de estilo gótico tardío, con el recargamiento ornamental propio del estilo en su última fase, a base de agujas, pináculos, gabletillos y florones, con pinturas en sus puertas... era un retablo a modo de tríptico, cuya “tabla” central sería la propia imagen que estudiamos dentro de un tabernáculo ricamente decorado, con puertas o alas pintadas exteriormente de azul con estrellas doradas. En el espacio interior de estas puertas pintó, o quizás repintó mejor, el antedicho Antón Pérez un Nacimiento en un lado y una Adoración de los Reyes Magos en el otro.*”

<sup>5</sup> CARRETE PARRONDO, Juan; Jesusa VEGA; Gloria SOLACHE: *Catálogo de la colección de estampas de la Fundación FOCUS*. Sevilla, 1996. p. 62. Dentro del catálogo corresponde a la ficha Nº 83. *Imagen de la Virgen de la Antigua*. Nº de Registro 87. N. S. DEL ANTIGVA DE LA S. YGLESLIA MAIOR DE SEVILLA. // Petrus Rodríguez f. Hispallí. 487 x 287 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril). Papel avitelado (639 x 500 mm), tinta negra.

*MAIOR DE SEVILLA*”, puesto que sabemos de la existencia de numerosas copias de la imagen repartidas por todo el mundo. El hecho de ser la virgen catedralicia sevillana se corrobora también por la firma del grabador, bajo la inscripción anterior, con alusión directa a la ciudad de Sevilla “*Petrus Rodríguez f. Hispalli.*”. La estampa está catalogada como obra de mediados del siglo XVIII dentro del repertorio de estampas ilustradas de la Fundación Focus-Abengoa, sin embargo pensamos que debe adelantarse un siglo su datación, puesto que existen referencias de un grabador también llamado Pedro Rodríguez y activo en Sevilla en la década de los cuarenta del siglo XVII<sup>6</sup>. Al analizar la portada de “*Triunfo del agua bendita*” de Joseph de Santa Maria, impreso en Sevilla por Simón Fajardo en 1642<sup>7</sup>, es evidente que el grabador que la firma como “*Petrus Rodríguez fecit Hispalli.*” debe ser el mismo que el autor de la estampa de la Fundación Focus-Abengoa, tanto por la similitud de la grafía de las firmas, como por el empleo de los mismos rasgos físicos que presentan los personajes representados en ambos grabados. Por lo tanto la estampa de la Fundación Focus-Abengoa debe fecharse en torno a mediados del siglo XVII, siendo una estampa plenamente barroca aunque en ella se represente un retablo renacentista.

De cualquier modo no fue la única estampa que circuló en la Sevilla de mediados del siglo XVII con la imagen de la Virgen de la Antigua en su altar, pues hay noticias de la donación al Cabildo de una lámina abierta por Gaspar de Talavera, que debía guardarse en el archivo tras la estampación de 100 grabados para repartir entre los capitulares<sup>8</sup>. Ello nos hace pensar que la estampa conservada de Pedro Rodríguez fuera también abierta por la devoción, no siendo publicada en ningún libro impreso como así lo corroboran sus medidas y el hecho de haberse conservado exenta. Sería por lo tanto esta estampa de la Fundación Focus-Abengoa el único testimonio gráfico conservado hasta el momento del retablo renacentista que Asensio de Maeda diseñó para la Virgen de la Antigua.

No obstante, también conocemos descripciones del retablo que plasma la estampa, gracias al testimonio de distintos autores que la historiografía artística ha estudiado, pero que compilamos aquí puesto que tanto la estampa como los testimonios narrativos se complementan. Así contamos con los escritos del siglo XVII de Torre Farfán y Ortiz de Zúñiga y del siglo XVIII del Padre Solís y Sandier y Peña. Torre Farfán

<sup>6</sup> PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981-1985, t. III. p. 47-48.

<sup>7</sup> JOSÉ DE SANTA MARÍA, (O. Cart.): *Triunfo del agua bendita...* Impreso en Sevilla: por Simon Fajardo, 1642. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. A 091/015

<sup>8</sup> ARANDA BERNAL, Ana María: “Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la Catedral de Sevilla como instrumento artístico”, en *XV Congrès Nacional d’Història de l’Art : CEHA : models, intercanvis i recepció artística : de les rutes marítimes a la navegació en xarxa = XV Congreso Nacional de Historia del Arte : CEHA : modelos, intercambios y recepción artística : de las rutas marítimas a la navegación en red : Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*. Palma, 2008. p. 254, Nota 44. No hemos podido localizar dicho grabado y aunque la referencia sobre la donación es del año 1675-1676 existen noticias de un grabador de ese mismo nombre activo en Sevilla en 1652, al respecto véase PÁEZ RÍOS, Elena: op. cit. p. 173.

comenta: “Orlase, pues, tan sagrada efigie, de magestuoso retablo de elegantísimos jaspes roxos, sobre escritos de naturales líneas blancas, cuyas estriadas, corpulentas colunas, se calçan de pedestales cultísimos de bronce, coronados con capiteles de lo mismo; unos y otros bruñidos de oro...”<sup>9</sup>. Ortiz de Zúñiga aunque más parco incide en lo planteado por Torre Farfán: “...hasta embeberlo en el que ahora la incluye, a que despues se añadió, rico y hermoso retablo de jaspes y dorados bronzes.”<sup>10</sup>. Ya en el siglo XVIII, el Padre Antonio de Solís en 1739 tras el estreno del retablo de Duque Cornejo, comenta que se había tomado el modelo del retablo renacentista, aunque sobre esta cuestión trataremos más adelante: “Discurrió este seguir con novedad la planta de el antiguo retablo de preciosos jaspes, y dorados bronzes, que guarnecía el ámbito de la milagrosísima imagen, mas con tal simetría, quanto a la latitud, y longitud, que todo pareciesse legitimo parto de el primer modelo, quando las materias havian de ser semejantes...”<sup>11</sup>. Más interesante nos parece el testimonio de Sandier y Peña en 1743, puesto que aunque parece confundir la fecha de ejecución del retablo renacentista con la del tríptico gótico, conocería el retablo de Maeda y también cita como el diseño del mismo había sido recogido en distintas estampas entre las que se encontraría ésta de Pedro Rodríguez que venimos estudiando: “Su retablo antiguo y anterior al que oy adorna se comenso dos años despues (de 1504), el qual era el de 1506, con quatro columnas estriadas de piedra de jaspe encarnada de orden dorico con sus vasas frisos y demas de la propia piedra rematando una efixie del Salvador del mundo, en un pequeño nicho, con dos jarras grandes de azucenas a los lados, y todo su alto del retablo era como lo que oy tiene el primer cuerpo como lo demuestran las estampas y diseños impresos de entonces el qual se demolió todo para la formación del que ahora se ve.”<sup>12</sup>

En síntesis lo que queremos plantear es la fiabilidad del grabado de Pedro Rodríguez como fuente documental para el estudio del retablo que representa. De esta manera encaja, salvo algunos detalles, con los testimonios literarios que hemos mencionado anteriormente. Significativa es desde luego la actividad sevillana del grabador, puesto

<sup>9</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon ...* En Sevilla : en casa de la viuda de Nicolás Rodriguez, 1672. p. 180-182. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. H Arte R. Testimonio citado por RECIO MIR, Álvaro: op. cit. p. 56.

<sup>10</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales ecclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671...* En Madrid: en la Imprenta Real : por Iuan Garcia Infançon : A costa de Florian Anisson ..., 1677. p. 551. Biblioteca de la Universidad de Sevilla A 039(308)/143. Testimonio citado por RECIO MIR, Álvaro: op. cit. p. 57.

<sup>11</sup> SOLÍS, Antonio de, (S.I.): *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla : Sevilla - 1739*. Ed. facsímil. Sevilla, 2004. p. 93. Testimonio citado por HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010, p. 318.

<sup>12</sup> Testimonio citado por RECIO MIR, Álvaro: op. cit. p. 56.

que debió conocer el retablo de primera mano, circunstancia a tener en cuenta a la hora de la plasmación fidedigna del retablo en la estampa, que como hemos establecido datamos a mediados del siglo XVII. Si bien lo que nos parece más importante es que formalmente el grabado plasma un retablo que perfectamente puede encuadrarse dentro de la producción de Maeda.

La estampa nos muestra un retablo de planta lineal formado por un cuerpo y ático. El primer cuerpo se articula mediante columnas corintias pareadas sobre pedestales que flanquean el arco central que acoge a la titular del retablo, la Virgen de la Antigua, rematado todo ello por un frontón recto. En el ático aparece Jesucristo como Salvator Mundi dentro de una caja rectangular con orejetas en las esquinas, flanqueado por unas pilastras rematadas a base de ménsulas avolutadas que soportan el movido entablamento. Destaca cómo en los extremos aparecen dos cajas rectangulares rematadas por frontones partidos curvos avolutados que sostienen sendas jarras de azucenas. En el remate aparece un frontón curvo que acoge en su interior dos pedazos de frontones partidos curvos avolutados que coronan las ménsulas anteriores sobre pilastras, insertándose en el centro del tímpano una cartela con dos palmas entrelazadas. Rematan dicho frontón curvo del ático tres bolas sobre pedestales, campeando sobre la central la Santa Cruz.

La singularidad de este retablo radica en los materiales empleados para su ejecución: jaspe rojo y bronce dorado, tal y como confirman los testimonios que hemos nombrado, algo inusual en la Sevilla de la época<sup>13</sup>. Sabemos que estarían realizados en bronce y por lo tanto dorados, los capiteles, los pedestales de las columnas y tal vez las jarras de azucenas del ático<sup>14</sup>. Quizás en el dato del dorado del retablo podemos hallar el arco temporal de ejecución del mismo, puesto que sabemos cómo el Cabildo encargó en 1582 al pintor Pedro de Villegas Marmolejo que redactara las condiciones del contrato para el dorado del retablo<sup>15</sup>. Proponemos así que el retablo proyectado por Maeda debió realizarse entre noviembre de 1578, fecha del traslado de la Virgen, y 1582 cuando debió de terminarse el dorado de sus elementos bronceos.

Se trataría pues de uno de los primeros retablos sevillanos de estilo romanista (1581-1600), en cuya fase estilística las innovaciones se dieron sobre todo en los retablos

---

<sup>13</sup> RECIO MIR, Álvaro: *Ibidem*, p. 57. El profesor Recio Mir indica la importancia de la ejecución de este retablo con dichos materiales puesto que supone el único ejemplo de retablo pétreo en el Renacimiento sevillano.

<sup>14</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la: *op. cit.* p. 182. Al comentar el exorno de la Capilla de la Virgen de la Antigua para las fiestas de la canonización de San Fernando, Torre Farfán expone como se colocaron jarras de plata doradas que pensamos harían juego con las jarras de azucenas del segundo cuerpo del retablo de la Virgen de la Antigua: *"el altar varió poco su continua magestad (por la mucha con que comúnmente se cuyda de los que sirven su culto)... perfeccionaban luego los vuelos de la urneta, sendas jarras de plata, bruñidas de oro, y realçadas de ingeniosas labores, de tres tercias de alto; donde pudieron vencer la hermosura de las naturales, las copias de azucenas fingidas."*

<sup>15</sup> RECIO MIR, Álvaro: *Ibidem*. p. 55. y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo, (1519-1596)*. 2ª ed. Sevilla, 1991. p. 22.

mayores y en los colaterales con disposición de arco triunfal<sup>16</sup>, tal y como ocurre en éste, cuya morfología pensamos está ligada íntimamente al mensaje iconográfico. El grabado no deja lugar a dudas, es evidente que el retablo sigue la estructura de un arco triunfal clásico en su primer cuerpo, habiéndose apuntado al formulario arquitectónico de Serlio, concretamente a las láminas LXVI y LXVIII del Libro Tercero<sup>17</sup>. Sin embargo, pensamos que aunque no serían excluyentes las láminas señaladas, la influencia directa de Serlio se encuentra en la lámina LXI del Libro IV<sup>18</sup> ya que Maeda emplea la ménsula, sobresaliendo de la clave del arco, que llega hasta el arquitrabe formando dos enjutas y también la imposta que continúa tras el juego de columnas pareadas a la altura del tercio superior, dividiendo el muro posterior a las mismas en dos registros, sólo que en el caso del retablo, Maeda dispone en el muro adornos rectangulares en lugar de hornacinas como ocurre en la lámina serliana.

Los arcos de triunfo se erigían en la antigüedad para conmemorar una victoria o festejar el triunfo de algún gobernante, por lo tanto la elección del arco de triunfo para este retablo obedece a la idea de representar iconográficamente tanto al Salvator Mundi, con atributos de soberanía en el ático, como a la Virgen de la Antigua, que aparece coronada y con una rosa blanca como símbolo de triunfo<sup>19</sup>, como redentores victoriosos del género humano. Las jarras de azucenas del ático, aunque aparecen flanqueando al Salvator Mundi, son símbolo de la pureza virginal de María, pero no hay que olvidar que también son emblema del Cabildo que con toda probabilidad sufragaría los costes del retablo, de ahí que aparezcan en el mismo. Por otra parte este tipo de jarras, como se observa en el grabado, presentan en su decoración caras monstruosas y sirenas como asas, repertorio ornamental extraído del “romano” y utilizado en obras de orfebrería contemporáneas a la fecha de ejecución del retablo<sup>20</sup>.

Si bien el diseño del retablo como hemos venido argumentando debió recaer en Asensio de Maeda, desconocemos al artista autor material de su ejecución. En cuanto al Salvator Mundi debió ser una obra escultórica como cita Sandier y Peña “... *una efixie del Salvador del mundo, en un pequeño nicho...*” aunque desconocemos el material en el que se ejecutó. A Juan Bautista Vázquez el Viejo se le atribuyen las cuatro doncellas que coronan los frontones partidos curvos que rematan las portadas laterales

<sup>16</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento : análisis y evolución : (1560-1629)*. Sevilla, 1983. p. 192-194.

<sup>17</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: op. cit. p. 318.

<sup>18</sup> SERLIO, Sebastiano: *Tercero y cuarto libro de arquitectura (Toledo, Ivan de Ayala, 1552)*. Edición facsímil. Valencia, 1977. Libro Cuarto, Lámina LXI.

<sup>19</sup> MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: op. cit. p. 47. “*Así entre los romanos, la rosa fue emblema de la victoria y también del amor triunfante, puesto que era la flor de Venus.*”

<sup>20</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: “La platería de la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 615. Como muestra destacarían los “Gigantes” realizados por Hernando de Ballesteros el Mozo para la Catedral de Sevilla en 1579 o las jarras para pontificales expuestas en el tesoro de la Catedral. Tampoco hubiera sido extraño que estas jarras las realizara un orfebre en plata sobredorada, en lugar de ser ejecutadas en bronce como ya hemos señalado que se realizaron los capiteles y pedestales del retablo.

del presbiterio de la capilla de la Antigua<sup>21</sup>, por lo que quizás también debió ser el autor del relieve del Salvator Mundi del retablo, no obstante también se le atribuye el relieve de igual iconografía del vestíbulo del Antecabildo de la Catedral<sup>22</sup>. En este sentido pensamos que para la realización del relieve del retablo de la Antigua el escultor debió inspirarse en algún grabado con dicha iconografía, puesto que repite el mismo esquema que el utilizado por el pintor Cristóbal de Morales en su Salvator Mundi del retablo de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla<sup>23</sup>.

La labor de Asensio de Maeda en el campo del retablo fue bastante notable, así sabemos que proyectó retablos como el que el notario apostólico Juan de Arévalo encargó para las Indias en 1583, el retablo del Camino del Calvario del monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla en junio de 1587 o el retablo de la Asunción de la parroquia de San Vicente de Sevilla. El más importante, por introducir en el retablo sevillano las fórmulas puristas procedentes de las influencias herrerianas fue el retablo mayor de la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas diseñado en 1600. A éste le siguieron el proyecto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Cortegana, y las condiciones para el retablo de Nuestra Señora de las Virtudes de Villamartín (Cádiz) y también las del primer proyecto para el retablo de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz)<sup>24</sup>.

Junto al cantero Cristóbal de Rojas y al escultor Diego de Velasco el Mozo, formó Asensio de Maeda una compañía laboral que se deshizo a las pocas semanas de su fundación. También dio condiciones para otros retablos como el proyectado por Diego de Velasco para el monasterio de Santo Domingo de Osuna en 1582 y señaló instrucciones para reparar el retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Sevilla en 1594, año en el que además apreció como Maestro Mayor junto al escultor Gaspar Núñez Delgado el trabajo realizado en el retablo de la parroquia de la Asunción de Arcos de la Frontera (Cádiz)<sup>25</sup>.

De todos estos retablos sólo se conservan el del Camino del Calvario del monasterio de Santa María de Jesús, realizado por Juan de Oviedo el Viejo<sup>26</sup>, y el mayor del Hospital de las Cinco Llagas, realizado por Diego López Bueno, pero que como hemos visto

<sup>21</sup> RECIO MIR, Álvaro: op. cit. p. 58.

<sup>22</sup> RECIO MIR, Álvaro: "*Sacrum Senatium*": las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1999. p. 252 y fig. 19.

<sup>23</sup> Aunque el retablo de la Capilla de las Doncellas se trata de un retablo dieciochesco al parecer se reutilizaron las pinturas atribuidas a Cristóbal de Morales. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 307 y VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. 3ª ed. Sevilla, 2002. p. 68.

<sup>24</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento*. op. cit. p. 251-252, 331-332, 336, 360, 383, 400, 432, 434-436.

<sup>25</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Ibidem*. p. 32, 260, 279, 282, 325, 328-329.

<sup>26</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Juan de Oviedo "El Viejo" y el retablo del "Camino del Calvario" del Monasterio de Santa María de Jesús, de Sevilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 47, 1981, p. 430-434.

introduce al retablo sevillano en una nueva fase estilística. Se conservan también las trazas fechadas hacia 1585 del retablo mayor y la reja del convento de Santa María de Gracia de Sevilla que el profesor Herrera atribuye a la labor de Maeda<sup>27</sup>. No obstante, excepto en el del Camino del Calvario, Maeda utiliza en estas obras los frontones partidos curvos avolutados como en el retablo de la Antigua. El resto de elementos usados por Maeda en el retablo que venimos estudiando los encontramos en su producción arquitectónica conservada, así tanto las ménsulas como las bolas sobre pedestales las hallamos en la portada del Antecabildo de la Catedral de Sevilla. Muy significativo es el débito de esta portada, perfectamente documentada como obra de Maeda en 1587<sup>28</sup>, hacia el ático del retablo de la Virgen de la Antigua, puesto que no se emplea ningún orden en su articulación, realizando esta labor bien la moldura de la puerta o bien la del relieve que enmarca al Salvator Mundi. El uso de las ménsulas como soporte del entablamento, el remate del conjunto a base de un frontón curvo y el empleo de bolas sobre pedestales como motivo decorativo, son elementos que indican que el retablo plasmado en la estampa de Pedro Rodríguez es obra de Maeda y enlaza directamente con su producción posterior. La espadaña de la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla se ha relacionado con la labor de nuestro arquitecto, planteándose el influjo de la obra de Serlio en la misma<sup>29</sup>, tal y como hemos visto que ocurre en el retablo de la Virgen de la Antigua, relacionándose ambas obras por la elegancia del arco central, el almohadillado del friso y de nuevo el uso de bolas sobre pedestales<sup>30</sup>.

En el siglo XVIII el Arzobispo Luis de Salcedo y Azcona patrocinó una serie de reformas en la capilla de la Virgen de la Antigua, consistentes básicamente en la ejecución de una nueva bóveda así como un nuevo retablo. Desconocemos en qué circunstancias llegó hasta el siglo XVIII el retablo de Asensio de Maeda cuya traza como venimos viendo debió ser la de la estampa de la Fundación Focus-Abengo. Si bien parece que la ejecución de la bóveda se debe a los daños provocados por un terremoto anterior a 1703<sup>31</sup>, la realización de un nuevo retablo debe entenderse como un enriquecimiento de la capilla que acogería el sepulcro del Arzobispo Salcedo<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Utopía y proyecto gráfico a finales del XVI: las trazas para el retablo mayor y reja de un convento sevillano”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 31, 2000, p. 51-70.

<sup>28</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La Catedral de Sevilla: estudio arquitectónico*. Sevilla, 1980. p. 151 y CRUZ ISIDORO, Fernando: “Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda”, *Archivo Hispalense*, 237, 1995, p. 114.

<sup>29</sup> MORALES, Alfredo J.: “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, *Archivo hispalense*, 200, 1982, p. 152 y RECIO MIR, Álvaro: “La reforma y restauración de la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla de 1578-1580”, *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, p. 73-87.

<sup>30</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento*. op. cit. p. 95. Estas bolas son un motivo ornamental procedente de los tratados arquitectónicos y fueron usadas por Hernán Ruiz II en la Giralda y por Juan de Herrera en la Lonja de Mercaderes.

<sup>31</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: op. cit. p. 64.

<sup>32</sup> MORALES, Alfredo J.: “Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona”, en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, p. 471.

La traza del nuevo retablo recayó en el escultor Pedro Duque Cornejo ejecutándose entre 1734-1738 por Juan Fernández de Iglesias. Duque Cornejo debía "...labrar y fabricar de nuevo un retablo de piedra siguiendo el que está... de piedra de jaspe... a imitación de la que hoy tiene lo que está puesto en el altar de dicha santa imagen"<sup>33</sup>. Taylor apuntó que Duque Cornejo aprovechó lo que ya existía elaborando un retablo acorde con el primitivo<sup>34</sup>. El profesor Herrera señala que al menos la calle central del primer cuerpo del retablo de Duque Cornejo consiste en el anterior retablo de Asensio de Maeda<sup>35</sup>. Razonamiento éste que a raíz de lo observado en la estampa de la Fundación Focus-Abengoa compartimos plenamente. Efectivamente gracias al grabado de Pedro Rodríguez queda claro que el nuevo diseño de Duque Cornejo integra el primer cuerpo del retablo de Asensio de Maeda. En este sentido la labor de Duque Cornejo, aunque supeditada a lo proyectado con anterioridad por Maeda, se desarrolla en la proyección de las calles laterales del primer cuerpo, el segundo cuerpo y el ático, ampliando así a tres calles la estructura renacentista de Maeda. Por lo tanto, en la actualidad se conserva sólo el primer cuerpo del retablo incorporado en el dieciochesco, no así el elegante ático, que por razones obvias se demolería para realizar el actual segundo cuerpo de tres calles y altura proporcionada con respecto al primero, lográndose ocupar de esta manera todo el testero de la capilla hasta la altura de la cornisa bajo la vidriera.

Sin embargo, gracias a un pequeño lienzo obra del pintor Domingo Martínez fechado hacia 1734, cuya utilidad sería recoger el diseño del nuevo retablo dieciochesco<sup>36</sup>, parece que Duque Cornejo diseñó un dosel o templete para anteponer al arco que cobija a la Virgen de la Antigua, enmascarando de esta manera el marcado clasicismo de la hornacina central, dando la sensación de poseer un movido entablamento gracias al remate curvo del dosel. Actualmente este dosel se ha retirado dejando contemplar el clasicismo del edículo trazado por Maeda, aunque como se observa con respecto a la estampa de Pedro Rodríguez, se han añadido una serie de doradas cabezas de ángeles alrededor del arco, se han colocado festones dorados en el tercio superior de las columnas, ha perdido la ménsula saliente de la clave del arco y los motivos de acanto en las enjutas y se han enriquecido con elementos geométricos el friso y los pedestales de las columnas.

Taylor señaló que el diseño de los pedestales del retablo de la Virgen de la Antigua debió tomarlos Duque Cornejo del retablo mayor de la catedral de Córdoba<sup>37</sup>, sin

<sup>33</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: op. cit. p. 303.

<sup>34</sup> TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo, (1678-1757)*. Madrid, 1982. p. 50.

<sup>35</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "*El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados*", op. cit. p. 315.

<sup>36</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso: "Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua." en *Domingo Martínez en la estela de Murillo: [Exposición] : Centro Cultural El Monte, Sevilla, Mayo-Junio 2004*. Sevilla, 2004, p. 210-211.

<sup>37</sup> TAYLOR, René: op. cit. p. 50.

embargo lo que hizo Duque fue seguir un diseño que ya existía<sup>38</sup>, incrementándolo con decoración geométrica a base de elipses. Antes bien pensamos que el retablo de la Virgen de la Antigua trazado por Asensio de Maeda debió influir como precedente pétreo en la obra del retablo mayor de la Catedral de Córdoba. Dicho retablo cordobés fue trazado por el jesuita Alonso Matías en 1618 empleándose mármoles, jaspes y bronce y aunque entra dentro de la fase purista del retablo (1601-1629)<sup>39</sup>, se observa en la calle central del primer cuerpo cierta dependencia con respecto al primer cuerpo del retablo de la Virgen de la Antigua, más que con respecto al diseño del retablo escurialense, no obstante Alonso Matías debió conocer el retablo de Maeda durante su estancia sevillana.

Por lo tanto la estampa conservada en la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla nos parece un buen testimonio gráfico para conocer cómo fue la traza que Asensio de Maeda debió proyectar para el retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, cuya obra se conserva materialmente en la calle central del primer cuerpo del retablo de Duque Cornejo e influyó al menos en la escasa producción pétreo de retablos posteriores.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

---

<sup>38</sup> Remitimos a la nota 9. Torre Farfán cita cómo los pedestales eran de bronce dorado. Quizás dichos pedestales tenían insertas placas de bronce dorado que Duque Cornejo retiró pero copió y enriqueció para su traza, esta vez no realizados en bronce sino en materiales pétreos.

<sup>39</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento*. op. cit. 432-433, 473-474, 482-485.



Figura 1. N. S. DEL ANTIGVA DE LA S. YGLESA MAIOR DE SEVILLA. R. 87. Pedro Rodríguez, mediados del siglo XVII. Gabinete de Estampas. Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables, Sevilla.



Figura 2. Portada de *Triunfo del agua bendita...* de José de Santa María, (O. Cart.). Impreso en Sevilla: por Simon Fajardo, 1642. Pedro Rodríguez, 1642. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. A 091/015.

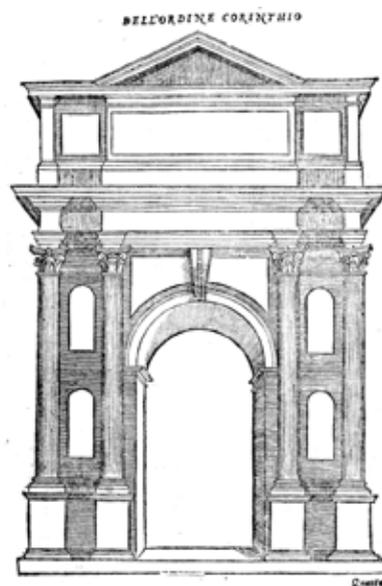


Figura 3. Lámina LXI del Libro IV. Sebastiano Serlio.



Figura 4. Portada del Antecabildo de la Catedral de Sevilla. Asensio de Maeda. 1587.



Figura 5. Retablo de Ntra. Sra. de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Pedro Duque Cornejo. 1734-1738.



Figura 6. Primer cuerpo del retablo renacentista de Ntra. Sra. de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Asensio de Maeda. 1578-1582.