

# Asensio de Maeda y la transformación de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)

Asensio de Maeda and the alterations made in the "Antigua" Chapel of Seville Cathedral (1578-1601)

Recio Mir, Alvaro \*

BIBLID [0210-962-X(1998); 29; 51-67]

## RESUMEN

La reforma de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla que dirigió Asensio de Maeda a finales del siglo XVI modificó su primitiva configuración y ornamentación. Su labor se centró en tres aspectos: el traslado de la imagen, la ornamentación del recinto y la conclusión de su reja, todo lo cual afectó a la iconografía del conjunto.

**Palabras clave:** Catedrales; Remodelación de edificios; Capillas; Intervenciones arquitectónicas.

**Identificadores:** Catedral de Sevilla; Maeda, Asensio de.

**Topónimos:** Sevilla.

**Período:** Siglos 16-17.

## ABSTRACT

The alterations made in the Antigua Chapel of Seville Cathedral by Asensio de Maeda at the end of the 16th century changed both the original layout and the ornamentation. The modifications affected three aspects: the image of the Virgin, which was moved, the internal ornamentation and the completion of main grille; all these changes in turn affected the total iconography.

**Key words:** Cathedrals; Building redesigning; Chapels; Architectural intervention.

**Identification:** Seville Cathedral; Maeda, Asensio de.

**Toponyms:** Seville.

**Period:** 16th and 17th centuries.

## 1.—UN ARTÍFICE Y UN ESPACIO SINGULARES

Asensio de Maeda es uno de los más interesantes arquitectos del Renacimiento andaluz. Formado en Granada con Juan de Maeda, su padre, y con Diego de Siloe, pasó la mayor parte de su vida en Sevilla, donde se convirtió en puente entre ambos focos artísticos, siendo esa su gran virtualidad.

Por su parte, la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, quinta de la nave de la epístola, tiene unas peculiaridades que la hacen única. Así, la dimensión

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

de su planta es el doble de las restantes capillas catedralicias, por lo que su perfil sobresale del muro perimetral sur del edificio, teniendo además una amplia sacristía. También su altura es mayor que la de las demás capillas, igualando la de las naves laterales del templo. Asimismo, es original en cuanto a su orientación litúrgica, hacia el sur, mientras que el resto de la fábrica lo está hacia levante. Además su acceso es doble, ya que junto a la entrada principal desde la nave, tiene una portada lateral que da al transepto del templo.

Si su configuración hace de esta capilla un espacio peculiar, su historia la convierte en un lugar excepcional. La Virgen de la Antigua gozó desde muy antiguo de una enorme devoción en la ciudad, pero tras el descubrimiento de América, su veneración se hizo universal, ya que pronto su culto fue llevado a las Indias, donde arraigó con gran fuerza. De esta forma, tal advocación se convirtió en nexos —otro más— entre ambos mundos, por lo que con razón se ha dicho que esta capilla es «la primera de la Hispanidad»<sup>1</sup>.

Tras su construcción en el siglo XV, este recinto ha sido reformado en tres ocasiones, lo que ha alterado su primitiva estructura y ornamentación. La primera reforma, a comienzos del siglo XVI, fue auspiciada por el cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, que la amplió hasta alcanzar su dimensión definitiva en planta y alzado y la dotó de una gran sacristía. Entonces se llevó a cabo el sepulcro del prelado, obra de Domenico Fancelli. La segunda reforma, protagonista de estas páginas, la sufragó el Cabildo y la dirigió entre 1578 y 1601 Asensio de Maeda. Fue entonces cuando la capilla adquirió su disposición actual, gracias a una remodelación que se centró en tres aspectos: el traslado de la imagen titular a su actual emplazamiento, la realización de una nueva decoración y la conclusión de su reja principal. Por último, fue transformada entre 1734 y 1738, bajo el patrocinio del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona. Entonces se rehizo su bóveda, se levantó el actual retablo y el sepulcro del prelado y se decoró toda la capilla con un amplio ciclo pictórico. Los frutos de esta reforma son los que han llegado a nuestros días, enmascarando lo hecho con anterioridad<sup>2</sup>.

## 2.—LA «TRASLACIÓN» DE LA VIRGEN (1578)

La primera actuación de Maeda en la Capilla de la Antigua fue una obra sumamente delicada. La imagen de la Virgen había sido pintada sobre un muro de la mezquita que tras la Reconquista se convirtió en Catedral. Cuando el edificio islámico fue derribado para levantar la fábrica gótica, se respetó el paramento en el que estaba la imagen, así como su emplazamiento. Esto ocasionó que, al construirse la actual capilla, su acceso quedase en parte taponado por dicho muro, que permaneció exento, sin que se pudiese integrar en la estructura parietal del nuevo edificio<sup>3</sup>.

Este peculiar emplazamiento menoscababa, además del acceso, el culto a la imagen. Por ello, el Cabildo ideó trasladar el citado muro a un hueco abierto al efecto en el testero de la capilla, para que allí quedase encajado. De esta forma se regularizaría la configuración de este espacio, aunque ello ocultaría el San Cristóbal pintado en el reverso del muro<sup>4</sup>.

La obra no podía ser más comprometida, ya que trasladar un paramento era algo de lo que no se tenía experiencia alguna. Además, cualquier fallo podía dar al traste con una imagen



1.—Traslado de la Virgen de la Antigua, Domingo Martínez, 1734-1738. Capilla de la Antigua, Catedral de Sevilla.

muy venerada, pero los capitulares sevillanos se embarcaron de forma decidida en tan singular proyecto.

Los preparativos de la «traslación» se iniciaron en la segunda semana de septiembre de 1578, cuando, para dejar la capilla libre de obstáculos, se desmontó el sepulcro de Hurtado de Mendoza, que por su proximidad a la imagen podía complicar el traslado, colocándose después en la pared opuesta. De esta forma pasó del muro de poniente de la capilla, donde había sido originalmente ubicado, al de levante<sup>5</sup>. Un mes después se pagó a Baltasar López «por quatro varas de paño blanco para recubrir la ymagen de Nuestra Señora el Antigua para el transito al nuevo altar»<sup>6</sup>. A comienzos de noviembre el herrero Juan Barba cobró por unos tornillos y otros elementos metálicos, así como por cortar dos traviesas de la reja, «todo para el transito de Nuestra Señora»<sup>7</sup>.

Estos datos indican que todo estaba listo para acometer el delicado traslado, que se efectuó entre el viernes 7 y el sábado 15 de noviembre de 1578, momento en el que la Virgen «se encaxo en donde a la presente esta»<sup>8</sup>. Más concretamente se realizaría al final de esos ocho días, ya que el lunes 10 se cometió a los diputados encargados de la empresa que «vean y refieran con las personas que les pareciere qué guarnicion sera mejor para la ymagen», para que el Cabildo proveyese todo lo necesario en el inminente traslado<sup>9</sup>.

La excepcionalidad de la labor realizada levantó gran expectación en Sevilla y sabemos que, cuando la Virgen ocupó su lugar definitivo, se encontraban presentes las principales autoridades de la ciudad: el arzobispo, don Cristobal de Rojas y Sandoval; don Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia; el asistente, don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas; don Alvaro de Villamanrique, marqués de Villamanrique «y otros muchos caballeros». También estuvo el deán, don Alonso de Revenga y todos los capitulares que «hicieron una solemne procesion desde el choro y fueron a dar graçias a Nuestra Señora».

Para comunicar a los sevillanos el feliz desenlace de la empresa «tocaron todas las campanas de alegría»<sup>10</sup>.

No obstante, la imagen no fue descubierta y expuesta al culto hasta una semana más tarde, ya que «hasta entonces se tardó en poner y hacer altar». En ese momento se dijo con toda solemnidad la primera misa tras la obra, que estuvo a cargo de don Alonso Fajardo de Villalobos, obispo de Esquilache y arcediano de Sevilla, al que acompañó el Cabildo en procesión<sup>11</sup>.

El responsable de este complicado traslado fue «Asensio de Maeda maestro maior de las obras de la yglesia y con maestros contramestres y hombres de la mar»<sup>12</sup>. Ningún antecesor ni sucesor suyo se vio ante un encargo como éste, del que se carecía de un modelo práctico —cuanto más teórico— que sirviese de pauta, sólo el traslado de las columnas de la Alameda de Hércules, que se acababa de realizar, puede tener alguna relación con ello. En cambio, en Italia, tan dados a ejercicios especulativos, si se habían estudiado soluciones a problemas semejantes. Así, Francesco di Giorgio Martini ideó unas máquinas para transportar y alzar columnas, obeliscos y torres<sup>13</sup>. No obstante, en la Sevilla de 1578 difícilmente se tendría referencia de ello.

Por tanto, Asensio de Maeda tendría que idear *ex nihilo* el traslado del muro, creando toda la infraestructura y maquinaria necesaria. En esta tarea le sería muy útil la colaboración de los marinos y marineros citados, especialistas en mover cargas de gran tonelaje. Asimismo, queda constancia de la participación del fundidor Bartolomé Morel<sup>14</sup>.

Lo primero que se hizo fue «cortar las paredes de la capilla», para mover justo el paramento sobre el que estaba la Virgen, evitando cargar pesos innecesarios. Acto seguido, la Virgen fue trasladada «en el paredon con rodetes de palo que yvan por cima de un andamio que estava en toda la capilla hecho de pinos anchos enteros todos cruzados desde el suelo fasta enparejar con ambos lugares de donde la quitaron hasta donde la avian de poner y pusieron sin ningun detrimento y peligro con yngenios de poleas y molenillos y tornos con maromas en lo alto y en los lados sin poder yrse a una ni otra parte que yva toda rodeada de madera y barreteada y con tornillos todo esto para lo poder quitar facilmente»<sup>15</sup>. (*Lám. I*)

Pese a la sencillez aparente del sistema, la estructura que construyó Maeda debió ser compleja en extremo debido a las dimensiones de la imagen, 321 por 116 cms., y a que el propio arquitecto calculó que la pared pesaba «mas de çiento ochenta quintales»<sup>16</sup>. Además la Virgen no fue sólo trasladada, también cambió de orientación, siendo girada 180° sobre su eje, ya que en su primitivo emplazamiento miraba hacia el sur y en el actual lo hace al norte.

Las fuentes aluden a diversas herramientas empleadas en el traslado, como poleas, molinillos y tornos. Estos dos últimos artilugios eran variantes de la polea, instrumentos para conseguir desplazamientos, tanto verticales como horizontales. Los rodets citados serían cilindros de madera que, colocados bajo un peso, facilitaban su desplazamiento y evitaban su arrastre, lo que habría sido fatal en esta ocasión. También se mencionan otras herramientas, como en el pago a Morel, donde se dice que había prestado unas jarcias, que son aparejos marineros, y unas poleas. Del mismo modo, al pagar al maestro y marineros se dice que trajeron «cabestrantes y poleas», siendo los primeros, tornos verticales en los que se

arrollaban las maromas al tirar de ellas. De esto se deduce que las herramientas esenciales eran las poleas y sus variantes, gracias a las cuales, y mediante gruesas cuerdas tiradas por un número incierto de hombres, se pudo efectuar el traslado de la Virgen.

El éxito de esta operación fue absoluto, ya que todo se efectuó «sin ningún detrimento ni peligro», o como dice Espinosa de los Monteros, que considera el suceso un milagro, «sin desmoronarse una pequeña parte de su soberana Magestad»<sup>17</sup>. Esto debió reportar un gran prestigio profesional a Asensio de Maeda, ante el Cabildo y entre los arquitectos de la ciudad, que a buen seguro estarían al tanto de las incidencias de esta peculiar obra.

### 3.—EL RETABLO Y LA ORNAMENTACIÓN DE LA CAPILLA (1578-1582)

A raíz del traslado de la Virgen la capilla fue totalmente redecorada, asunto en el que jugó un papel muy destacado Asensio de Maeda.

La primera medida que se tomó al respecto fue el 13 de febrero de 1578, cuando se ordenó al mayordomo de la fábrica y al racionero Peraza «bendan el organo que esta en la capilla de Nuestra Señora del Antigua y compren de lo que del procediere otro que convenga para la dicha capilla»<sup>18</sup>.

Cinco días más tarde se mandó al mayordomo y al presidente de la capilla que «acomoden los frontales del altar viejo para el que agora se haze de nuevo»<sup>19</sup>, lo que parece indicar que se estaba construyendo un retablo. La imagen en su primitivo emplazamiento tenía un tabernáculo gótico<sup>20</sup>, siendo lógico que el Cabildo quisiese sustituirlo por un nuevo retablo, acorde a la sensibilidad renacentista y que dignificase el testero de la capilla, del que se ocuparía Maeda como maestro mayor del templo.

Lamentablemente son pocas las noticias que tenemos sobre esta obra. Sabemos que en febrero de 1579 se pagó a «Reyes» por siete varas y media de lienzo «para pintado y dorado para los lados del retablo de Nuestra Señora el Antigua». Unos días después se abonó a Luis Hernández «un bastidor dorado y pintado para el rededor del tabernaculo de Nuestra Señora el Antigua que va sobre madera y lienço»<sup>21</sup>. También queda referencia de que el pintor Pedro de Villegas Marmolejo redactó en 1582 las condiciones del contrato para el dorado de este retablo<sup>22</sup>. De todo ello sólo cabe deducir que a la Virgen se le había hecho un altar



2.—Retablo de la Virgen de la Antigua, trazado por Pedro Duque Cornejo en 1734 siguiendo el levantado por Asensio de Maeda. Catedral de Sevilla.

rodeado de telas pintadas —¿cuadros?— y doradas —¿bordadas?—, siendo la imagen que se desprende de estos datos bastante pobre y provisional.

El testero de la capilla lo ocupa hoy un grandioso retablo de jaspe, mármol y bronce dorado producto de la reforma del siglo XVIII, cuyas trazas fueron dadas por Pedro Duque Cornejo, encargándose de su ejecución Juan Fernández de Iglesias entre 1734 y 1738. Esta nueva obra impide que conozcamos lo levantado en época de Maeda. Sin embargo, en el contrato de Duque Cornejo se especifica que su retablo tenía que hacerse «siguiendo el que está», con «todos los adornos... según y conforme a los que oy tiene» y «todo ha de ser de piedra y jaspe correspondiente a ymitación de lo que hoy tiene lo que esta puesto en el altar de la dicha Santa Ymaxen»<sup>23</sup>. (*Lám. 2*)

Estas referencias ponen de manifiesto que el retablo actual sigue al anterior, que no es otro que el realizado en torno a 1578 y del que sólo pudo encargarse el maestro granandino. En este sentido el Prof. Hernández Díaz señala que la obra actual, de un evidente gusto clasicista y nada representativa del barroquismo delirante de Duque Cornejo, es «posiblemente un arreglo, mejora o adaptación de algo ya existente»<sup>24</sup>.

El retablo, articulado en dos cuerpos y tres calles separadas por columnas clásicas, carece del movimiento propio de las obras barrocas. Nada puede estar más lejos de Duque Cornejo, autor de retablos muy verticales, volumétricos y movidos. Esta contradicción no ha pasado desapercibida a los analistas de la obra. A la postura de Hernández Díaz, hay que añadir las de Antonio Sancho Corbacho y René Taylor. El primero cree que parte de la obra debía estar realizada con anterioridad, mientras que Taylor opina que Duque Cornejo sólo la terminó, aprovechando lo que ya existía<sup>25</sup>.

Nuestra postura es que el retablo se rehizo de nuevo en el siglo XVIII, pero siguiendo fielmente la estructura del anterior, lo mismo que ocurrió con el sepulcro de Salcedo y Azcona, que copió el de Hurtado de Mendoza. La prueba que confirma esta hipótesis la aportan las descripciones de la obra original. Así, en 1671 Fernando de la Torre Farfán dijo al respecto: «magestuoso retablo de elegantísimos jaspes rojos... cuyas estriadas, corpulentas colunas, se calçan de pedestales cultísimos de bronce, coronados con capiteles de lo mismo; unos, y otros bruñidos de oro»<sup>26</sup>. Esto prueba la existencia de un retablo pétreo anterior al actual.

Por su parte, José de Sandier y Peña en 1743, poco después de la conclusión del retablo actual, dijo del primitivo: «Su retablo antiguo y anterior al que oy le 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 efíxie del Salvador del mundo, en un pequeño nicho, con dos jarras grandes de azuzenas a los lados, y todo su alto del retablo era como la que oy tiene el primer cuerpo como lo demuestran las estampas y diseños ympresos de entonces el qual se demolió todo para la formacion del que aora se ve»<sup>27</sup>.

La importancia de estos textos radica en que sus autores conocieron la obra antigua, por lo que sus palabras cobran un valor esencial. No obstante, en la descripción de Sandier existen contradicciones y errores evidentes, como fechar en 1506 una obra que por su descripción es plenamente clásica y posterior. Lo que parece claro es que la estructura original tenía dos

cuerpos, el inferior formado por cuatro columnas jónicas estriadas de jaspe rojo, mientras que el superior estaba centrado en una figura de Cristo, flanqueado por dos jarras de azucenas. Las basas y los capiteles eran de bronce dorado. Siendo todo ello el modelo del retablo actual.

Nuestra opinión es que Torre Farfán y Sandier describen el retablo de Maeda, aunque el segundo lo data erróneamente en 1506 y no en 1578-1582, cuando realmente se levantó. Por sus palabras se deduce que esta obra era de formas clásicas y estaba hecha en jaspe, material muy utilizado por el maestro granadino. Esto lo confirma Ortiz de Zúñiga al decir que: «después (del traslado) se añadió rico y hermoso retablo de jaspes y dorados bronces»<sup>28</sup>.

Sin embargo, tal pieza fue desmontada para realizar la trazada por Duque Cornejo, que se basó en la anterior, siendo la estructura del retablo actual la misma que la del de Asensio de Maeda. De la obra de éste sólo se conserva el sencillo banco de jaspe, al que se sobreponen los cuerpos de mármol. Esto se puede apreciar en el tránsito del banco al primer cuerpo, donde las nuevas placas de mármol montan sobre la estructura antigua de jaspe, lo que también indica que el primitivo retablo era de igual anchura que el actual.

La labor de Maeda como tracista de retablos es bien conocida, interviniendo al menos en otro de piedra, el de Colomera, en Granada<sup>29</sup>. No es de extrañar por tanto que se le encargase éste de la Capilla de la Antigua, ya que era el director de su remodelación. Este dato tiene gran importancia, ya que hasta ahora no se tenía noticia de que en Sevilla se hubiesen levantado retablos de piedra en el Renacimiento, por lo que, tras haber visto las descripciones anteriores, sabemos que al menos existió uno, el realizado por Asensio de Maeda para la Virgen de la Antigua. Aunque no se ha conservado, su estructura fue seguida en el actual, pero la rica decoración de éste enmascara en gran parte el clásico aspecto que debió tener el original.

La actividad de Maeda no sólo afectó al testero de la capilla, extendiéndose a todo su presbiterio al realizar también las dos portadas gemelas que están junto al retablo y trazar la reja que separaba este espacio del de los fieles. En cuanto a las portadas, la de poniente da acceso a la sacristía de la capilla y la de levante lo hace a una alacena. Para Gestoso son obras del siglo XVIII, pero el Prof. Morales las cree de Maeda, que las haría a raíz del traslado de la Virgen, postura ésta que seguimos<sup>30</sup>.

Sobre ambas puertas sólo sabemos que se le abonaron al herrero Juan Barba —entre diciembre de 1578 y junio del 79— las rejas que las cerraban<sup>31</sup>.

Pese a tan escasas noticias, un análisis de estos vanos puede darnos mucha información sobre ellos. Lo primero que destaca es su carácter monumental, lo cual hace que, pese a sus reducidas dimensiones, sean dos verdaderas portadas. En ellas sobresalen sus desarrollados áticos, con un amplio friso decorado con ménsulas y tarjas, sobre el que apea un frontón curvo y enrollado, con decoración costillada en su interior, que sirve de apoyo a dos elegantes figuras femeninas separadas por una gran tarja. Estas portadas están pintadas en tonos blanco, negro y dorado, uniéndose así arquitectura, escultura y pintura. Para que nada faltase, unos letreros latinos plasman un mensaje religioso propio de finales del siglo XVI.

Las coincidencias entre estas portadas y el arte de Maeda son enormes. En primer lugar, ambos huecos están enmarcados por una sencilla moldura, que acentúa suavemente el dintel mediante unas orejetas, igual que hizo en las portadas del antecabildo y de la sala capitular

de la catedral. Las ménsulas y las tarjas coinciden plenamente con el estilo del granadino, especialmente desarrollado en las dependencias capitulares del templo. Por otra parte, la alternancia en ellas de los tonos blanco, negro y dorado, así como los letreros latinos, se repite luego en la decoración de la sala capitular. Todo lo cual evidencia la adscripción de estas portadas a Maeda. (*Lám. 3*)

Más difícil es atribuir las cuatro esculturas que las coronan. Se trata de unas doncellas de aspecto muy clásico, imbuidas del romanismo imperante en Sevilla a finales del siglo XVI. Se palpa en ellas el eco de Miguel Angel, tanto en su fuerte musculatura, como en sus posturas, que recuerdan las de las alegorías de la Sacristía Nueva de San Lorenzo en Florencia. Estas características coinciden con las de Juan Bautista Vázquez «el Viejo», activo en la Catedral en el momento de realización de estas puertas, en torno a 1580, por lo que cabe atribuirle a él estas cuatro esculturas.

Ya hemos referido que Asensio de Maeda también se encargó de realizar la reja que separaba el presbiterio del cuerpo de la capilla. El proyecto del granadino para este antepecho se aprobó en la reunión capitular del 7 de julio de 1578, decidiéndose que su ejecución se llevase a cabo mediante destajo a la baja<sup>32</sup>. De noviembre de ese año a febrero del siguiente se adquirió el metal necesario<sup>33</sup>, siendo el adjudicatario de la obra Juan Barba, «maestro rexero». Al parecer, esta reja fue sufragada por don Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia y a buen seguro gran devoto de la Virgen de la Antigua<sup>34</sup>.

La construcción de esta obra se dilató hasta el verano de 1582, cuando fue dorada por Juan de Saucedo y Pedro de Villegas. También entonces se hicieron unos lampareros, no conservándose ninguna de estas piezas<sup>35</sup>.

La decoración del presbiterio de esta capilla culminó al renovarse su vidriera. La primitiva era obra de Arnao de Flandes, pero ahora debió ser rehecha, más que restaurada como creyó Gestoso, a tenor de un pago efectuado en septiembre de 1578 «a Luis Fernandez y Perea por debuxar medio carton para la vidriera de la capilla del Antigua»<sup>36</sup>. El encargado de realizar la obra fue el vidriero Sebastián de Pesquera, que cobró por ello en diciembre de ese año<sup>37</sup>. Nada más sabemos de esta pieza, ya que, como ocurre en otras obras de esta capilla, fue sustituida con posterioridad.

En este momento el presbiterio de la Capilla de la Antigua presentaría un aspecto deslumbrante. En el monumental retablo, con sus ricas columnas de jaspe rojo y bronce dorado, destacaría la imagen de la Virgen, que a buen seguro sería entonces restaurada<sup>38</sup>. Las paredes circundantes tendrían una decoración en el que se alternaban los tonos blanco, negro y dorado, como todavía se ve en las portadas de la sacristía y la alacena. Como separación entre el presbiterio y el resto de la capilla el fiel encontraba una reja, también dorada. Todo este teatral ambiente era iluminado por la nueva vidriera y las lámparas instaladas al efecto. De ello era responsable Asensio de Maeda, que había intervenido en la dirección y ejecución de esta espléndida ornamentación, enmascarando con formas renacentistas esta capilla gótica.

Sin embargo, la decoración de la Capilla de la Antigua no se limitó a su presbiterio, las reformas afectaron a todo el recinto. Muy interesante a este respecto es el acuerdo capitular tomado el 17 de diciembre de 1578, en el que se cometió a los «canonigos Mohedano, Negrón y Hernán Pérez veán y confieran todo lo tocante a la capilla de Nuestra Señora de

la Antigua cerca de solar la capilla y poner las losas y sepulturas della como conviene y assi mismo la pintura que oviere de llevar en las paredes y refieran»<sup>39</sup>.

En febrero de 1579 se acordó que en la capilla todas las losas, en realidad laudas sepulcrales, tuviesen idéntico formato —seis por tres pies—. Además, se especificaba que en cada una debería ponerse el nombre del beneficiado enterrado, su título, la fecha en que falleció, su escudo y «la obra si alguna hizo a la yglesia»<sup>40</sup>. En un principio, del solado se encargó Antón Ruiz, con la asistencia de tres peones<sup>41</sup>. Sin embargo, la labor —felizmente conservada— la concluyó, en abril de 1579, Esteban Sánchez Falconete<sup>42</sup>. (*Lám. 4*)

Sobre las pinturas de las paredes, antes referidas, nada sabemos. El auto que alude a ellas no aclara a qué se referían los capitulares, si a una decoración al fresco o a la colocación de una serie de cuadros, solución ésta adoptada en la reforma del siglo XVIII. Por nuestra parte, nos inclinamos por la primera posibilidad, ya que eso fue lo que se hizo en las portadas del presbiterio, por lo que es posible que ese modelo se pensase extender a toda la capilla. Sin embargo, que las fuentes no vuelvan a mencionar estas pinturas parece indicar que no se realizaron<sup>43</sup>.



3.—Portada del presbiterio de la Capilla de la Antigua, Asensio de Maeda. Las esculturas son atribuibles a Bautista Vázquez «el Viejo», circa 1580. Catedral de Sevilla.



4.—Solera de la Capilla de la Antigua, Antón Ruiz y Esteban Sánchez Falconete, 1579. Catedral de Sevilla.

La actuación de Maeda en esta capilla demostró su gran maestría como ornamentador. Lamentablemente, mucho de lo realizado entonces se ha perdido o enmascarado, sobre todo a raíz de la reforma llevada a cabo siglo y medio más tarde, pero a pesar de ello todavía nos queda el banco y la estructura general del retablo, que no dudamos en atribuir a Maeda y que recreó Duque Cornejo; las portadas del presbiterio, también de Maeda, y la solería. Lo cual nos permite recrear el aspecto de este recinto a finales del siglo XVI.

Estos cambios tuvieron su reflejo en el ajuar litúrgico de la capilla. Así, la documentación de 1578 y 1579 alude a pagos relativos a capas pluviales, frontales de altar y a la compra de una alfombra<sup>44</sup>.

La suntuosidad adquirida por esta capilla, muy superior a la del resto de las del templo, le dio un aspecto tan preeminente, que la convirtió en un recinto con tintes aristocráticos, reservado a «señores de título y beneficiados desta santa yglesia»<sup>45</sup>. Tal medida, propia de una sociedad estamental, es significativa de la importancia que había adquirido este lugar.

#### 4.—LA TERMINACIÓN DE LA REJA PRINCIPAL (1578-1601)

Pocas obras de la Catedral de Sevilla tuvieron un proceso constructivo tan azaroso y dilatado como la reja mayor de la Capilla de la Antigua. La documentación que generó es enorme y dispar, llegando en ocasiones a ser verdaderamente abrumadora, confusa y de difícil sistematización.

Pese a que sólo estudiaremos su historia a partir de la intervención de Maeda, conviene conocer lo que había sucedido hasta entonces. Su origen se remonta a 1533, cuando el Cabildo le encargó a fray Francisco de Salamanca su realización. No obstante, aparte de unos dibujos, nada debió hacer. En 1554 se volvió a retomar la idea, para lo cual se le pidieron trazas a un tal «Miçer Antonio». Tampoco en esta ocasión se avanzó. No fue hasta 1565 cuando la obra tomó su impulso definitivo. Entonces se encargó su construcción al granadino Juan López, con diseño de Hernán Ruiz II, a la sazón maestro mayor del templo. A partir de 1568 se trabajó con regularidad, aunque en 1572 cambiaron sus artífices, ya que en adelante se ocuparon de esta obra Juan Barba y Francisco López. Pronto se produjo una nueva paralización<sup>46</sup>.

En ese momento Maeda es encargado de reformar la capilla, por lo que el Cabildo, que llevaba medio siglo interesado en esta reja, acordó el 4 de abril de 1578 hacer «relacion de todo lo tocante a la reja de Nuestra Señora de la Antigua y lo gastado y traça y lo hecho y en que termino esta»<sup>47</sup>. Así se hizo, y el día 9 «mandaron que no se trate de hazer la reja... hasta que no se pase la ymagen... y se ponga lo que esta hecho de la dicha reja»<sup>48</sup>. Este acuerdo indica que el Cabildo, sabiendo los cambios que iba a experimentar este recinto, prefirió esperar a que se realizasen para continuar la reja. Además, quería colocar lo ya hecho antes de seguir, lo que indica que ni siquiera se habían asentado las piezas ya terminadas.

En noviembre de 1578 Juan Barba cortó en parte la reja existente con objeto de facilitar el tránsito de la Virgen. Tras ello, trabajó hasta finales de ese año «para acabar de cerrar la

reja bieja de la entrada de la capilla»<sup>49</sup>. Poco después se abandonó de nuevo toda labor en esta obra, encargándose Barba en exclusiva del antepecho del presbiterio.

Hasta septiembre de 1586 no volvemos a tener noticias de la reja. Entonces ya se había terminado la decoración de la capilla, por lo que el Cabildo volvió a interesarse por esta obra, con la que se concluiría su transformación. Lo cierto es que el viernes día 12 se acordó «ver lo que se haria açerca de la rexa del antigua y que los señores comisario de ella con los señores doctor Negrón y mayordomo de la fabrica traten con el maestro mayor y con los herreros lo que ay açerca de ella y bien ynformados refieran para el primer cabildo»<sup>50</sup>. Esta es la primera ocasión en que Asensio de Maeda aparece relacionado con la reja. Diez días después los capitulares acordaron «asentar los dos cuerpos de la dicha reja que estan hechos de la manera que mejor este» y realizar los frisos que faltaban para concluir esa primera parte lo antes posible, todo ello «conforme a la escritura»<sup>51</sup>.

Para cumplir las órdenes capitulares se hizo un inventario de las numerosas piezas ya realizadas de la obra, procediéndose asimismo a pesar cada una de ellas<sup>52</sup>. Tras ello, en octubre de ese año 1586, se entregó de nuevo todo el material a Juan Barba, para que se pusiese manos a la obra<sup>53</sup>. No obstante, la documentación a partir de ese momento vuelve a guardar silencio sobre el particular, lo que prueba que los trabajos fueron una vez más suspendidos, sin que se asentasen los primeros cuerpos.

En 1590 vuelven a tenerse noticias de esta reja, ya que el 23 de agosto Barba cobró más de mil ducados por la entrega de «ocho pilares de la orden principal de la rexa de Nuestra Señora el Antigua y veynte y çinco pilares de la tercera orden», así como por otras piezas menores, elementos todos ellos que fueron puntualmente pesados y registrados<sup>54</sup>. Cuatro días después se acordó que Barba no entregase nada más «hasta que aya asentado el marco y primer orden y acabado el friso con las puertas lo qual asiente hasta en fin deste año como lo tiene prometido»<sup>55</sup>. Esto da idea de lo atrasada que estaba la reja, ni siquiera asentada después de tantos años de trabajo. Para colmo, Barba no cumplió su promesa de asentar el primer cuerpo en 1590, por lo que se le recordó su compromiso en enero de 1591<sup>56</sup>.

Estos contratiempos afectaron al resultado material de la obra, por lo que en junio de 1591 se deshizo parte de lo realizado. En concreto se achicaron algunas piezas y cambió la posición de otras, siguiendo la disposición ideada por Asensio de Maeda para los dos primeros cuerpos<sup>57</sup>.

En 1592 Barba entregó nuevas piezas y en marzo del año siguiente se acordó asentar por fin la reja<sup>58</sup>. En abril de 1591 se pagó la compra y labra del jaspe que le iba a servir de sustento, mientras que en mayo se trajo el primer cuerpo de la reja al templo. Los meses siguientes se dispuso todo lo necesario para su asentamiento, con la segura supervisión de Maeda. En 1594 Barba entregaba ya piezas del tercer cuerpo<sup>59</sup>. No obstante, en este momento surgió un nuevo problema. El Cabildo empezó a desconfiar de la labor de Barba, lo que le llevó a cancelar su contrato en febrero de 1595, terminando así su participación en la reja. Maeda, junto al mayordomo y al contador, tasó el trabajo realizado por el rejero hasta su marcha<sup>60</sup>.

Tras el cese de Barba una nueva comisión buscó «oficiales para acabar la rexa», acordándose que Rodrigo de Segovia continuase la obra<sup>61</sup>.

En 1597 fueron numerosísimos los pagos a Segovia, lo que indica que el ritmo de trabajo



5.—Reja principal de la Capilla de la Antigua, trazada por Hernán Ruiz II y Asensio de Maeda y ejecutada por Juan López, Juan Barba, Francisco López y Rodrigo de Segovia, 1565-1601. Catedral de Sevilla.

a partir de entonces fue frenético. Así continuó hasta que la obra concluyó en la primavera de 1601, justo cuando murió el rejero. En esos años se compró papel de marca mayor para la traza del ático, actividad que debió realizar Maeda. Por último, en el verano de 1601 se procedió a dorar la obra, de lo que se encargó Juan de Saucedo, «pintor de ymaginería»<sup>62</sup>.

De esta forma terminaba un proceso constructivo que había durado casi tres cuartos de siglo, plagados de innumerables problemas e interrupciones, y que, según Rodrigo Caro, había costado al Cabildo más de quince mil ducados<sup>63</sup>. Con estos antecedentes es muy difícil señalar la autoría de la obra final, ya que se habían sucedido varios proyectos y numerosos maestros. Lo primero que realmente se hizo fue lo ejecutado por Juan López siguiendo los diseños de Hernán Ruiz. No obstante, ello no debió ser demasiado, y además se transformaría luego. Mayoritaria sería la parte hecha por Juan Barba y Rodrigo de Segovia, siguiendo las trazas e indicaciones de Asensio de Maeda, que no tuvo más remedio que aprovechar lo anterior.

El resultado final de la obra no fue del todo feliz. Su estructura se articula en tres cuerpos de dispar altura, siendo el inferior mayor que el segundo y el tercero, ambos de igual desarrollo, lo que produce una evidente desproporción. Por

su parte, el ático, aunque bien trazado siguiendo modelos arquitectónicos, es pequeño, estando comprimido en la luz del arco. El aspecto general no es demasiado armonioso, lo cual se potencia al estar la reja mal adaptada a su marco, dando la falsa impresión de que no fue trazada para ese lugar, lo cual no es más que el resultado de su proceso constructivo. (*Lám. 5*)

No obstante, cada uno de los elementos que forman la reja analizados individualmente sorprenden por su calidad y belleza. Así, cabe destacar la riqueza decorativa del primer cuerpo, especialmente del pequeño banco sobre el que se asienta, en cuyos ejes principales se realizó un extraordinario trabajo de chapa representando a la Giralda y una serie de virtudes de aspecto muy clásico. También interesante es el friso del primer cuerpo, decorado con cabezas de querubines. Es posible que esto fuese lo trazado por Hernán Ruiz, tan dado a esta decoración. En contraste, el segundo y tercer cuerpo son más parcos en ornamentación, estando decorados sus frisos con ferronerías. El ático, que concentra la mayor parte de la decoración, destaca por su sencilla traza arquitectónica, en la que campea el escudo del Cabildo. Estos últimos cuerpos deben corresponder a los diseños de Maeda.

Los barrotes de esta reja son de gran calidad, destacando los dos que en el primer cuerpo enmarcan la puerta, en forma de columna corintia. En los cuerpos superiores sólo encontramos balaustres, que se diferencian por su perfil, más o menos torneado, o por su grosor dependiendo de su ubicación.

## 5.—ICONOGRAFÍA

La nueva ornamentación de la Capilla de la Antigua fue el soporte de una interesante iconografía. No se trata de un programa unitario, lo que quizás hubiese ocurrido de haberse pintado las paredes al fresco, posibilidad que, como ya vimos, barajó el Cabildo. No obstante, la iconografía de las portadas del presbiterio y de la reja son interesantes.

La Virgen de la Antigua era la gran protagonista de esta capilla, por lo que no es extraño que su iconografía quinientista girase en torno a Ella. Del programa del retablo renacentista sólo sabemos, gracias a la descripción de Sandier, que sobre la titular figuraba «una efixie del Salvador del mundo». En el segundo cuerpo del retablo actual figura precisamente una imagen del *Salvator Mundi* de Duque Cornejo, lo que refuerza la idea de que el retablo actual es una versión del anterior.

Las portadas de la alacena y de la sacristía están coronadas por sendas tarjas en las que aparecen inscripciones latinas, de las que nadie se había ocupado. La de la alacena, en el lado del Evangelio de la capilla dice:

FAVIT  
PIETAS INGENTIBVS  
AVSIS  
DVIRGINIS AVSPICIIS

Su traducción es: «Oídos los presagios de la Virgen, la Piedad fue favorable a los mejores». De esta forma se confirma que la iconografía de la capilla giraba en torno a la Virgen, aquí relacionada con la Piedad, uno de los dones del Espíritu Santo. Esta inscripción estaba destinada a los sacerdotes, ya que al estar en el presbiterio eran los únicos que podían leerla. Se les invitaba a seguir el modelo de conducta representado por María, ya que los que así lo hicieron se vieron recompensados.

El otro texto latino es el de la portada de la sacristía:

TRANS FERTS  
MONTEIS ESPONTE  
SEQVENTEIS  
INTEMERATA FIDES.

Su traducción es: «La Fe pura lleva por su propia voluntad a través de los montes a los que la siguen». Se hace en esta ocasión un alegato a la Fe, que todo lo puede. Si antes nos encontrábamos ante una alusión a las obras, ahora es a la Fe. Fe y obras fueron los dos puntales que sostuvieron el espíritu de la Contrarreforma, sobre los cuales hubo una gran polémica, ya que los protestantes se basaban en San Pablo para revalidar su teoría de la Justificación por la Fe, invocando sus famosas palabras de Romanos 3-28: «el hombre es

justificado por la fe sin las obras de la ley». A ello se opuso Roma, que consideraba que a la Fe había que añadirle las obras, haciendo así una llamada a la santidad universal. Todo ello quedó reflejado en el presbiterio de esta capilla, animando a los sacerdotes a que compaginasen obras y fe en su vida cristiana, tomando como modelo a la Virgen.

Ya vimos que los pilares del banco de la reja principal estaban animados con una serie de virtudes, modelos de conducta dirigidos a todos los fieles. Así, en el de la izquierda hay una figura femenina que tiene una espada en la mano izquierda, mientras con la derecha parece levantar una balanza hoy perdida. Es una alegoría de la Justicia, aludiendo la espada a la fuerza con que impone sus decisiones y la balanza a la equidad.

El siguiente pilar, sobre el que gira la puerta de entrada de la reja, tiene figuras identificadas en sus cuatro frentes. En el que da a las naves del templo hay una mujer velada que sostiene un cáliz del que sale una Hostia, apareciendo bajo esta imagen una cartela con la inscripción **SPES**. La siguiente figura, en el frente derecho del mismo pilar, es una doncella que con un puntero muestra un libro abierto que ella misma sostiene, identificada como **FIDES**<sup>64</sup>. En el frente que mira al interior de la capilla hay una joven rodeada de tres niños, representando la Caridad. En esta ocasión no sólo aparece su nombre, ya que también hay un texto latino mutilado que empieza con la palabra **CHARITAS**<sup>65</sup>. La última figura de este pilar es la Virgen, que está acompañada por un tondo en el que se lee **AVE GRATIA PLENA**.

El siguiente pilar tiene otras cuatro alegorías. En el frente que da a la nave encontramos a la Fortaleza, con su columna y una cartela que dice: **FORTITUDO MEA DEVS**, «mi fortaleza es Dios». Las otras tres imágenes de este pilar son de difícil identificación. Una es una joven a la que parece salirle algo de la boca, aunque no se ve claro. Otra sostiene un cáliz y una cruz, elementos que podrían hacer referencia a la Fe, que ya aparecía en el pilar anterior, por lo que es posible que aluda a la Religión o a la Iglesia. Por último, hay un guerrero con yelmo, coraza y casco, quizás en referencia a la fuerza o al ardor guerrero. El pilar derecho tenía otra alegoría, hoy perdida.

Por último, esta reja tiene otras dos alusiones marianas. Una en una tarja del friso del primer cuerpo, en la que se lee **SANTA MARIA O P N**, «ora pro nobis» y otra es una cartela del ático, con el anagrama de la Virgen.

De la confección de estos repertorios iconográficos se encargaría el Cabildo, como patrocinador de la obra de la capilla. Es muy posible que los capitulares recurriesen para ello al licenciado Francisco Pacheco, ya que él fue el autor de todos los programas iconográficos realizados en el templo en el último tercio del siglo XVI. Así, en 1579, hizo el complejo ciclo capitular, formado por imágenes y textos latinos dorados sobre fondo negro, algo idéntico a lo que acabamos de ver. Además, el espíritu de los textos analizados, plenamente contrarreformista, es el mismo de Pacheco<sup>66</sup>. Por ello le atribuimos las inscripciones de las portadas, siendo también posible que se encargase de la iconografía del retablo, del que apenas nada sabemos. En cuanto al ciclo de virtudes de la reja debió hacerse durante la primera fase de su construcción, entre 1568 y 1575, por lo que es posible que en él también interviniera Pacheco, que incluyó virtudes en todos sus ciclos iconográficos: cabildo, custodia de Arfe o túmulo de Felipe II. Las inscripciones latinas identificativas de estas figuras, es otra coincidencia con sus programas.

Sevilla, 1997-12.

## NOTAS

1. Estas palabras fueron pronunciadas por el Deán de la Catedral, don Antonio Domínguez, el 28 de junio de 1991, con ocasión de la reapertura de la capilla tras su restauración. Sobre la difusión de la devoción de esta imagen véase: MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. «La gran Tecleciguata: una nota sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica». En *II Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1984, pp. 365-380 y del mismo autor: «Copias de la Virgen de la Antigua en Japón». *Laboratorio de arte*, 9 (1996), pp. 323-332.
2. Sobre la historia de esta capilla véase: GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. 3 Vols. Sevilla. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984 —facsimil de la edición príncipe, Sevilla, 1889-1892—, Vol. 2º, pp. 497-518 y FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Ayuntamiento-Diputación, 1978, pp. 62-64.
3. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...*, p. 508.
4. Esto fue lo que ocurrió. Sin embargo, en sustitución de ese San Cristobal, Mateo Pérez de Alesio pintó en 1584 otro colosal en el transepto catedralicio, SERRERA, Juan Miguel. «Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 370.
5. La segunda semana de septiembre se pagó a los «palanquines que tomaron a llevar a la capilla de Nuestra Señora todo el sepulcro de mármol del cardenal don Diego Hurtado de Mendoza para lo asentar en otro lugar en la dicha capilla», GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla...* p. 510, nota 1. Así, además de dejar más espacio para el traslado, se respetaba la voluntad del prelado de que su estatua yacente mirase siempre a la Virgen.
6. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante: A.C.S.) Adventicios 1578 (285), fol. 77 vto.
7. A.C.S. Adventicios 1578 (285), fol. 83 vto.
8. A.C.S. Fondo Histórico General, Legajo 89, N° 8-2.
9. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33), fol. 77 vto.
10. A.C.S. Fondo Histórico General, Legajo 89, N° 8-2. Doce hombres tañeron las campanas, día y noche, durante la tercera semana de noviembre, A.C.S. Adventicios 1578 (285), fols. 85 y 87.
11. A.C.S. Fondo Histórico General, Legajo 89, N° 8-2.
12. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla...* p. 510.
13. GALLAZZI, Paolo. *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*. Florencia. Giunti, 1996, pp. 164-168.
14. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* p. 510, nota 3.
15. *Ibidem*. *Sevilla...*, p. 509. No existe ningún documento gráfico de la época que ilustre el traslado. No obstante, en la propia capilla hay una pintura de Domingo Martínez, correspondiente a la reforma del XVIII, cuyo tema es precisamente el traslado de la Virgen. Este pintor conocería relatos de este suceso, ya que los refleja con total fidelidad. Así, aparece la imagen protegida por telas, el camino por el que se desliza, las cuerdas, una gran polea horizontal en primer término y hasta las autoridades.
16. Las medidas de la imagen las tomamos de: VALDIVIESO, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1978, p. 13 y el cálculo de Maeda de: FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Catedral...*, p. 64.
17. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo. *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*. Sevilla: 1635, p. 67 vto.
18. STEVENSON, Robert. *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 64, doc. 540. La renovación del órgano no se produjo hasta 1640, AYARRA JARNE, Enrique. «La música en el culto catedralicio hispalense». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 739.
19. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33), fol. 14 vto.
20. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...*, p. 500.
21. A.C.S. Adventicios 1579 (287), fols. 20 vto. y 24.
22. SERRERA, Juan Miguel. *Pedro de Villegas Marmolejo*. Sevilla: Diputación, 1991, p. 22.
23. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Vol. VII de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Sevilla. Universidad, 1934, pp. 10-12.

24. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Retablos y esculturas». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 303.
25. SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C., 1984, pp. 281 y 282 y TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España, 1982, pp. 49 y 50.
26. TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*. Sevilla: FOCUS, 1984, pp. 180 y 181 (Facsimil de la edición príncipe, Sevilla, 1671).
27. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla por D. Pablo Espinosa de los Monteros, seguido de las más importantes noticias contenidas en las «Adiciones» que a dicha obra dejó escritas D. José de Sandier y Peña: cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Colombina*. Sevilla: 1884, p. 185, nota 2.
28. ORTIZ DE ZÚNIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. 5 vols. Sevilla: Guadalquivir, 1988 — facsimil de la edición de Antonio M. Espinosa y Cárcel, Madrid, 1795-1796, que amplía la príncipe de 1667—. Vol. IV, pp. 84 y 85.
29. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las Siete Villas. Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejicar*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1989, p. 53 y ss. y PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación, 1985.
30. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...*, p. 513 y MORALES, Alfredo J. «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 205.
31. A.C.S. Adventicios 1578 (285), fol. 90 vto. y Adventicios 1579 (287), fols. 13, 24, 50 vto. y 64. Estas rejas, hoy perdidas, estaban doradas, A.C.S. Adventicios 1578 (285), fol. 92 vto. En la actualidad estos vanos tienen unas ricas puertas de ébano, carey y bronce, debidas a la reforma del siglo XVIII, MORALES, Alfredo J. «Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 548.
32. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33), fol. 49.
33. A.C.S. Adventicios 1578 (285), fol. 88 vto. y Adventicios 1579 (287), fol. 25 vto.
34. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística de Sevilla*. Sevilla: 1886, p. 96, nota I.
35. A.C.S. Mayordomía 1578 (97) fol. 10; Adventicios 1579 (286), fol. 40; Mayordomía de Fábrica 1578 (98), fols. 9 vto., 10 y 10 vto; Mayordomía de Fábrica 1580 (99), fols. 9 vto., 10 vto., 11 y 11 vto.; Mayordomía de Fábrica 1581 (100), fol. 8; Autos Capitulares 1580-1581 (34), fol. 99 vto. y Mayordomía de Fábrica 1582 (101), fols. 5 vto., 7, 7 vto. y 8 vto. Esta reja del presbiterio fue donada por el Cabildo al templo del Salvador en 1739, y sustituida durante la reforma de Salcedo y Azcona por otra de plata que si se conserva. De las lámparas de esta capilla ninguna es anterior al siglo XVII.
36. A.C.S. Adventicios 1578 (285) fol. 74 vto.
37. La parte metálica de la reja estuvo a cargo de Juan Barba. NIETO ALCAIDE, Víctor. *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid: C.S.I.C., 1969, pp. 177, 178, 244 y 245.
38. SERRERA, Juan Miguel. «Pinturas...», p. 363.
39. MORALES, Alfredo J. «La arquitectura...», p. 205.
40. Del costo de estas labores se haría cargo la fábrica. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33), fol. 96.
41. A.C.S. Adventicios 1579 (287), fol. 25 vto.
42. A.C.S. Adventicios 1579 (287), fols. 34 y 36. Esta es la primera vez que el nombre de este alarife aparece relacionado con la Catedral.
43. Las frescos que se conservan son debidos a la reforma del siglo XVIII.
44. A.C.S. Adventicios 1578 (285), fols. 85 y 94; Adventicios 1579 (287), fol. 20 vto. y Autos Capitulares 1578-1579 (33) fol. 135 vto.
45. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33) fol. 86 vto.
46. MORALES, Alfredo J. «Artes aplicadas...», pp. 563 y 564.
47. A.C.S. Autos Capitulares 1578-1579 (33), fol. 26.
48. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...*, p. 503.

49. A.C.S. Adventicios 1578 (285), fols. 85, 88 vto., 90 y 92 y Mayordomía de Fábrica 1578 (97), fol.13. Esto indica que hubo una reja anterior a la actual.
50. A.C.S. Autos Capitulares 1586-1587 (36), fol. 60 vto.
51. A.C.S. Autos Capitulares 1586-1587 (36), fol. 62 vto. La citada escritura es un prolijo documento firmado por Maeda, en el que se señala con tedioso detalle las instrucciones para concluir y asentar los dos cuerpos, A.C.S. Adventicios 1586 (292), fols. 85, 85 vto y 86.
52. Este listado todavía se conserva: A.C.S. Adventicios 1586 (292), folio suelto sin numeración.
53. A.C.S. Adventicios 1586 (292), fol. 86 vto.
54. A.C.S. Adventicios 1590 (294), fol. 105 vto. y un folio suelto sin numerar del mismo libro.
55. A.C.S. Autos Capitulares 1590-1591 (38), fol. 29.
56. A.C.S. Autos Capitulares 1590-1591 (38), fol. 45.
57. MORALES, Alfredo J. «Artes aplicadas...».
58. A.C.S. Adventicios 1592 (296), fol. 83 vto.; Mayordomía de Fábrica 1592 (110), fol. 12 vto. y Autos Capitulares 1592-1593 (39), fols. 55 y 56.
59. MORALES, Alfredo J. *Ibidem*.
60. A.C.S. Autos Capitulares 1594-1596 (40) fols. 27 vto., 28, 34 vto., 37, 37 vto y 38. Hasta ahora se había atribuido la desaparición de Barba a su muerte: MORALES, Alfredo J. *Ibid*.
61. MORALES, Alfredo J. *Ibid*.
62. MORALES, Alfredo J. *Ibid*. Los libros de Adventicios y de Mayordomía de Fábrica de 1597 a 1601 están plagados de pagos relativos a esta reja.
63. SANDIER Y PEÑA, José de: *Adiciones al libro de Don Pablo Espinosa de los Monteros intitulado Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: 1743. Manuscrito 84-3-50 de la Biblioteca Capitular y Colombina de la Catedral de Sevilla. Fol. 256 vto.
64. No son estas desde luego las formas más usuales que adoptaron la Esperanza y la Fe, aunque fueron representadas de muy distintas maneras, como lo demuestran los *Emblemas* de Alciato y la *Iconología* de Ripa.
65. De este texto sólo se pueden deducir palabras y letras sueltas: **CHARITAS/OMNIA SVE.../FERT...OM/NIA CREDIT/OMNIA...** De ello se desprende que estamos ante una exaltación de la Caridad.
66. Sobre Pacheco véase: POZUELO CALERA, Bartolomé. *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*. Sevilla: Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, 1993 y RECIO MIR, Alvaro. *Sacrum senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: FOCUS-Universidad de Sevilla, 1998, en prensa.