

# Utopía y proyecto gráfico a finales del XVI: las trazas para el retablo mayor y reja de un convento sevillano \*

Utopia and an interesting sketch from the end of the 16th century: the sketches for a high altarpiece and ironwork screen in a Sevillian convent.

Herrera García, Francisco J. \*\*

Fecha de terminación del trabajo: 1 de noviembre de 1999.

Fecha de aceptación por la revista: enero de 2000.

C.D.U.: 729.961.1.034 (468.353 Sevilla)

BIBLID [0210-962-X(2000); 31; 51-70]

## RESUMEN

A pesar de la importancia que la arquitectura de retablos tiene en el panorama artístico sevillano de los siglos XVI y XVII, escasean las trazas y proyectos utilizados para la confección de esas piezas. Las trazas ejecutadas entre 1585 y 1593, para el retablo mayor y reja del desaparecido Convento de Sta. María de Gracia, vienen a subsanar en parte esta carencia. El retablo es una obra orientada por los caracteres romanistas de la retablística de esos momentos, mientras la reja responde al estilo manierista. Ninguno de ambos proyectos debió ser puesto en práctica, si bien despertaron el interés de destacados artistas como Francisco Pacheco, Juan Martínez Montañés, Juan de Oviedo, Andrés de Ocampo, Diego López Bueno, etc. Es posible que la confección de las mismas estuviera al cuidado del maestro mayor de obras de la Catedral, el granadino Asensio de Maeda.

**Palabras clave:** Retablos renacentistas; Rejas manieristas.

**Identificadores:** Convento de Santa María de Gracia (Sevilla); Maeda, Asensio de.

**Topónimos:** Sevilla; España.

**Período:** Siglos 16, 17.

\* En Julio de 1998 el Dr. Don Juan Miguel Serrera (q.e.p.d.), nos entregó una carpeta con fotocopias y fotografías del expediente y trazas aquí estudiadas. Era propósito del desaparecido e inolvidable profesor y amigo, que realizáramos el análisis de ese material y vertiéramos nuestras conclusiones en un artículo, a la vez que nos manifestó sus intenciones de incluir las trazas en la exposición que proyectaba, en calidad de comisario, con objeto de conmemorar el IV centenario del nacimiento del pintor sevillano Diego Velázquez. Después de su fallecimiento, el Dr. Alfredo Morales, continuador y heredero del profesor Serrera en tan señalada empresa, nos pidió la elaboración de las fichas catalográficas de los citados proyectos de retablo y reja, por lo que le manifestamos nuestro sincero agradecimiento. Como quiera que la lógica limitación del catálogo impedía incluir el estudio del interesante material documental en toda su extensión, las presentes líneas profundizan en el contenido del expediente, así como en el análisis formal de sendos diseños. Al mismo tiempo, pretendemos rendir un sentido y personal homenaje al que fuera gran amigo y maestro, cuyas lecciones y consejos nos acompañarán el resto de nuestros días.

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

**ABSTRACT**

Despite the importance which altarpiece architecture had in Sevillian artistic life in the 16th and 17th centuries, little evidence remains of the sketches and plans for these religious pieces. This makes the sketches which were made between 1585 and 1593 for the high altar of the convent of the Gracious St. Mary, which no longer exists, all the more significant. The altarpiece is characterized by the Romanistic preferences of the artists of the time, while the screen is in the mannerist style. Neither of these projects was in fact carried out, although they were of interest to such artists as Francisco Pacheco, Juan Martínez Montañés, Juan de Oviedo, Andrés de Ocampo, Diego López Bueno and others. These studies may have been kept in the care of the grand master of Cathedral works in Granada, Asensio de Maeda.

**Key words:** Renaissance altarpieces; Mannerist screens

**Identifiers:** Convent of the Gracious St. Mary (Seville); Maeda, Asensio de.

**Place names:** Seville; Spain.

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

El marcado carácter instrumental que el dibujo tuvo para la mayoría de los artistas españoles durante la Edad Moderna, explica que en la actualidad sean raras las trazas, bocetos o estudios conservados. De arquitectos y escultores son mínimos los ejemplos subsistentes. Todo este material, en la actualidad muy valorado, desaparecía al tiempo que era disuelto el taller y pasaba a manos que no reparaban en su adecuada preservación. Para los años finales del XVI, en Sevilla, desconocemos trazas referidas a retablos y a lo largo del XVII son contados los ejemplos, entre los que debemos mencionar los modelos de tabernáculos y retablos marco, incluidos en el album de D.Z, repertorio de elementos arquitectónicos de 1662-63 y el modelo más tardío del retablo marmóreo, que Bernardo Simón de Pineda proyectara para el presbiterio de la capilla de los Reyes.

Por esta razón consideramos de gran valor testimonial las que mediante estas líneas analizamos, confiando contribuyan a un mejor conocimiento de las pautas estructurales y ornamentales del retablo sevillano en los años finales del XVI. Corresponden a un proyecto confeccionado para el retablo mayor del desaparecido convento dominico de Sta. María de Gracia<sup>1</sup>. Junto al mismo destaca igualmente el modelo para las rejas que debían delimitar y cerrar el presbiterio de la iglesia. Aunque no constan los autores de ambas trazas, lo cierto es que fueron sometidas a la inspección de una serie de destacados profesionales del momento, entre los que cabe citar a los escultores Miguel Adán, Juan de Oviedo, Juan Martínez Montañés, Andrés de Ocampo, el arquitecto y ensamblador Diego López Bueno y los pintores Vasco Pereira, Francisco Pacheco, etc.

## 1. EL PLEITO PREVIO A LA EJECUCIÓN DEL RETABLO

Hasta la fecha sólo teníamos noticia de la conclusión del retablo en 1601, por el arquitecto Juan de Oviedo quien, mediante su trabajo, hacía efectiva la dote de su hija ingresada en el Convento en 1599<sup>2</sup>. Cabe suponer que entre 1601 y 1610 tendrían lugar las operaciones de dorado, sin duda encomendadas al pintor Juan de Salcedo, pues sabemos que en 1610 otorgaba carta de pago de 200 ducados a Juan de Oviedo, cantidad que le correspondía de su colaboración en el retablo<sup>3</sup>. Noticias de fecha muy posterior indican cómo la obra volvió

a ser dorada en el siglo XVIII, entre los años 1735 y 1752. La lentitud con la que se desarrolló el proceso está justificada por la escasez de caudales y la dependencia de limosnas<sup>4</sup>. Desconocemos cualquier otro dato sobre el retablo, cuya desaparición debió tener lugar con posteridad a 1837, cuando el convento fue desamortizado y destinado a usos civiles. Si acaso citar la escueta nota que le dedica González de León hacia 1844, calificándolo como «...del tiempo medio, no del todo malo...»<sup>5</sup>.

El abultado expediente<sup>6</sup> que acompaña a las trazas, nos informa de las circunstancias previas a su realización, centradas en el largo pleito que entabla la comunidad de religiosas y los albaceas de los titulares de cuatro capellanías dispuestas en el presbiterio de la iglesia conventual. Eran estos últimos Don Rodrigo de la Torre, que había sido Veinticuatro de la ciudad y su esposa Dña. María de la Torre. Los restos mortales de ambos reposaban precisamente en la bóveda ubicada bajo el altar mayor. El aludido pleito, cuyos detalles pasamos a explicar en líneas generales, debió iniciarse hacia 1585, prolongándose hasta los años finales de la centuria, pues todavía en 1596 continuaban declarando una serie de testigos. El motivo del mismo tiene su origen en la pretensión de las monjas de disponer un nuevo retablo y reja en el presbiterio del templo, entendiendo que la financiación de ambas piezas debía correr por cuenta de la hacienda de los patronos del citado altar y capellanías en él instituidas. Se daba la circunstancia de que los cónyuges habían fallecido sin dejar descendencia, por lo que son los albaceas-administradores de su hacienda quienes pasan a formar parte activa del proceso, una vez que un auto judicial les impide disponer de los bienes y caudal de la hacienda, hasta tanto no se resuelva el litigio. La postura de estos últimos es firme, destacando las alegaciones que en 1585 formula Alonso de la Torre, hermano y albacea de Dña. María, para quien el punto de vista de las religiosas no tiene sentido, pues en el momento de la fundación, su hermana había costeado un retablo de pequeñas dimensiones, ubicado en el testero de la iglesia, y en las mandas testamentarias únicamente se obligaba a pagar al monasterio un tributo y censo perpetuo anual de 82.500 maravedíes, por las cuatro capellanías, para costear el salario del sacristán y servicio de las mismas. Asimismo entiende que eran los administradores del caudal de Rodrigo de la Torre quienes sí podían estar obligados a ejecutar reja y retablo, tal como se habían comprometido con el convento al señalar 150.000 maravedíes, cobrados en cinco años, para llevar a término las referidas obras. Sin embargo, señala que Dña. María, como usufructuaria de la hacienda de su marido, no había aprobado esta decisión y, en consecuencia, quedaba libre de todo compromiso.

Lo cierto es que Don Rodrigo había fallecido antes de que su viuda procediera a la fundación de capellanías en el convento de Sta. María de Gracia. En su testamento y codicilo, otorgados respectivamente en 1561 y 1571, únicamente encomendaba a sus albaceas la fundación de cuatro capellanías en el templo que les pareciere oportuno. En el segundo de los instrumentos notariales especifica que su cuerpo debía sepultarse en el Convento de Madre de Dios, hasta tanto fueran efectivas las capellanías. Sin duda, su viuda elegiría el convento de las dominicas y ordenaría el traslado de los restos del difunto esposo al panteón allí dispuesto<sup>7</sup>.

No existen pruebas de que la postura de las monjas contase con una sólida base argumental. Por otra parte, es comprensible la negativa de los albaceas a ver disminuidos los caudales

de ambas haciendas. No satisfechas las dominicas con estos primeros tanteos, trazan un plan bastante audaz basado en una serie de testificaciones, la mayoría de ellas emitidas por importantes artistas del momento, quienes lógicamente apoyarán la postura de la comunidad conventual, por los beneficios laborales que para muchos de ellos podrían derivarse, en caso de que finalmente triunfaran las pretensiones del convento. Las primeras declaraciones tienen lugar en Noviembre de 1593. Actuaron como testigos Juan de Pineda y Francisco Ruiz Martínez, rejeros vecinos del Salvador, Miguel Adán y Juan de Oviedo, el primero vecino del Salvador y el segundo de Sta. María y los pintores Vasco Pereira, residente en San Juan de la Palma y Juan de Salcedo que vivía en el Salvador<sup>8</sup>. Todos ellos comparecieron atendiendo la solicitud de la priora y monjas.

Las preguntas formuladas a los artistas giran en torno a cuestiones generales referentes a si conocen la capilla mayor de la iglesia en cuestión, si tienen noticia del enterramiento en la misma del Veinticuatro Don Rodrigo de la Torre y su esposa, sobre la necesidad de retablo y reja... Todos admiten conocer el presbiterio, haber oído hablar de los patronos allí sepultados y, sobre todo, consideran oportuno el retablo y la reja. Quizás lo más significativo sea la tasación del retablo en 2.300 ducados, en lo que a ensamblaje y talla respecta y 2.500 ducados en cuanto a dorado. Los rejeros estiman necesarios 45.000 reales para la forja e instalación de la reja. Tales valoraciones son emitidas a partir de la inspección de las trazas, citadas por primera vez, por lo que estimamos que la confección de las mismas debió tener lugar entre el año de 1585, al iniciarse el litigio, y este de 1593.

Las citadas declaraciones no dieron lugar a un inmediato dictamen favorable a las monjas, por lo que éstas vuelven a insistir presentando tres años después, en 1596, nuevos testimonios que dan lugar a una segunda ronda de testificaciones. El cuestionario es ahora más preciso y detallado que en la ocasión anterior. Consta de tres grupos de preguntas. El primero dedicado a los patronos: si los conocieron y tienen noticia de la fundación de sus capellanías y sepulturas en el presbiterio del convento, así como de la alcornia y riqueza que ostentaron en vida. En segundo lugar, se les interroga sobre un capítulo de sumo interés, el estado de la capilla mayor del convento y del pequeño retablo que exhibía, poniendo especial énfasis en la falta de ornato tanto del retablo como del presbiterio en general<sup>9</sup>. Por último, se pide a los artistas manifiesten su opinión sobre la necesidad de gastar 55.000 reales en la confección de la reja y otro tanto en el retablo. Estas cifras ponen de manifiesto la revisión al alza que sufren las tasaciones efectuadas en 1593.

Ahora, entre otros, toca declarar a personalidades de la talla de Juan Martínez Montañés, Andrés de Ocampo, Francisco Pacheco o Diego López Bueno<sup>10</sup>. Las respuestas de todos ellos, que parecen calcadas de un modelo concebido previamente, tienden a enfatizar el mal estado del antiguo retablo y el escaso decoro del presbiterio de la iglesia, a la vez que admiten la necesidad de invertir las cantidades señaladas, después de examinar las correspondientes trazas. No se trata, por tanto, de unas respuestas personalizadas. Por el contrario, la información que aportan es mínima, si bien se detecta el interés de cada uno de ellos, por la puesta en marcha del proyecto. Si acaso, merecen ser citados los pareceres de Martínez Montañés, para quien el retablo que presidía la capilla hasta esas fechas «...es muy antiguo y está muy maltratado, y no con aquella polisia y traza y molduras que al presente se asen los retablos en esta ciudad, en las capillas mayores de las Yglesias y monesterios princi-

pales... y esto lo sabe como esultor que es, y entender de ello y aber visto el dho. retablo...» agregando, respecto al precio del retablo que se proyecta: «...son menester cinco mil ducados, poco más o menos, conforme a la traza y modelo de el dicho retablo, que está hecho en pergamino de arquiteura, que le a sido mostrada, el qual dicho retablo será conbeniente para la dicha capilla mayor, y este sabe por entender de ello como tal esultor y arquiteo....»<sup>11</sup>. En términos muy parecidos se expresa Andrés de Ocampo, manifestando «...que sabe que el retablo que está echo y puesto en el altar mayor del dicho monasterio y yglesia es muy biexo, y a el uso antiguo y está maltratado y no es pulido, ni de la forma que agora se asen los retablos en esta ciudad y en todo el Reyno, para las capillas mayores como la de el dicho monasterio, porque en las capillas laterales de el dicho monasterio y de otros conbentos y monasterios, los ay munchísimo mexores, y así es nesario que en el dicho altar mayor aya retablo, que sea principal por la Reberencia de el Santísimo Sacramento...»<sup>12</sup>.

Los rasgos formales del anterior retablo, no cabe duda, debieron ser de signo plateresco, a juzgar por los calificativos citados: «... es muy biexo y a el uso antiguo...» La mentalidad del esultor alcaláino y de Ocampo se muestra ya proclive a una nueva sintaxis caracterizada por la incorporación de fórmulas romanistas, depuradas de menudencias decorativas y de articulación más tectónica, tal como ellos mismos desarrollarán. Muy expresivas resultan las palabras de Ocampo, cuando indica que el antiguo no era un retablo *pulido*, calificativo que alude a ese proceso desornamental que experimenta el retablo sevillano desde la década de los setenta.

Nada más digno de mención aportan los testigos. Según se observa, el objetivo de la comunidad, como el de los artistas, es el mismo: la realización de ambos proyectos. La valoración técnica y artística de las trazas brilla por su ausencia. No era este el momento ni el lugar para proceder a observaciones y juicios sobre el contenido de las mismas. Pero es fácil suponer cómo la modernidad de ambas piezas resultaría del agrado de todos los concurrentes. Al igual que hubieramos deseado la inclusión de este tipo de aspectos, habría sido también apetecible conocer la resolución del pleito, cuyos detalles escapan al contenido del documento. ¿Accederían finalmente los albaceas de los esposos de la Torre a financiar el proyecto? ¿Harían valer estos últimos su negativa? La documentación no ofrece respuesta a estos interrogantes. En cualquier caso, podemos adivinar que el retablo fue ejecutado en los años finales de la centuria, si tenemos en cuenta la información que vincula a Juan de Oviedo con el mismo, fechada en 1601. Otra cosa, de momento imposible de determinar, es aclarar si el modelo llevado a la práctica fue el representado en las trazas o, por el contrario, se elaboró un nuevo proyecto algo más sencillo y asequible económicamente, quizás basado en el ya existente. Así parece indicarlo la valoración que del mismo hicieron en 1601 Gaspar Núñez Delgado y Andrés de Ocampo, quienes evaluaron la arquitectura, talla y esultura de la obra en 11.493 reales<sup>13</sup>, según indicamos más arriba, cantidad que dista de los aproximadamente 25.000 alegados en 1596 por los artífices citados. No hay que descartar que estos últimos propusieran cantidades más altas ante las dificultades derivadas del pleito, en previsión de una posible sentencia que impusiera una financiación a medias entre la hacienda de Don Rodrigo de la Torre y las arcas conventuales.

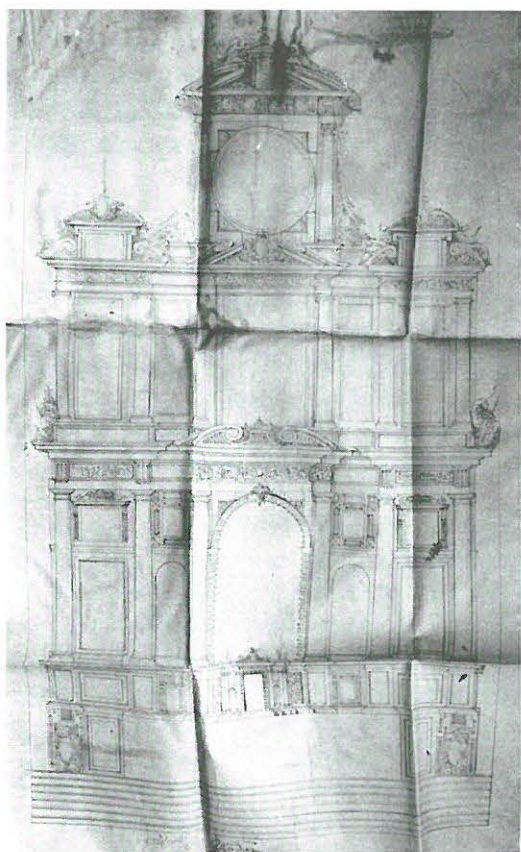
## 2. LAS TRAZAS DEL RETABLO Y LA REJA

El retablo está representado en alzado, dejando ver íntegra toda su estructura desde el sobanco hasta el remate. Carece de planta así como escala o «pitipié», por lo que resulta muy difícil tener una idea exacta de sus dimensiones. El pergamino que contienen el diseño mide 0,79 x 0,55 mts. El proyecto es una escrupulosa labor de delineación, transmitiendo sobre todo una intensa sensación geométrica. Fue realizado en tinta, con ligeros toques de aguada para sombrear algunas figuras y elementos de talla. Su estado de conservación no es del todo malo, habida cuenta de la resistencia del soporte empleado, si bien hay que señalar la presencia de algunas manchas de humedad y el daño causado por múltiples dobleces para su adaptación al legajo.

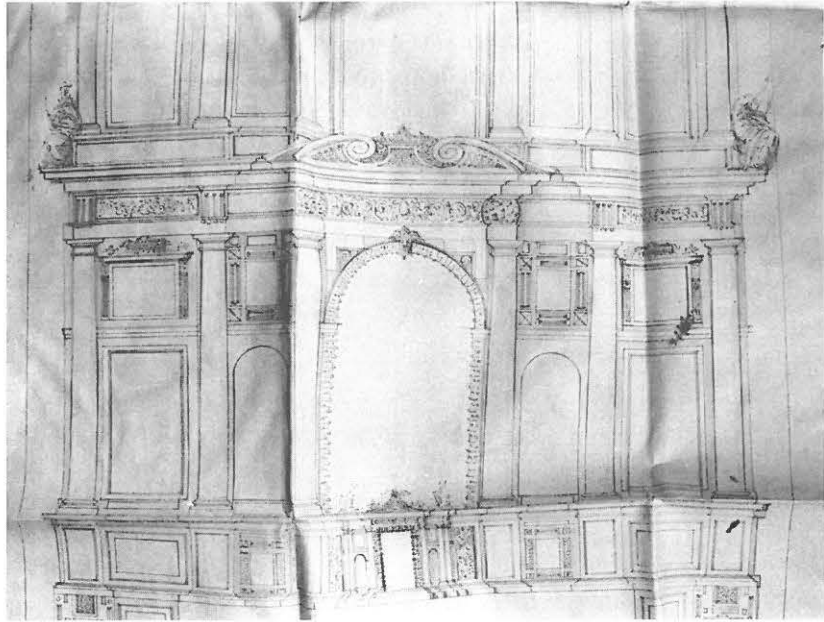
A diferencia del retablo, el diseño de la reja es algo menor. El soporte es papel, cuyas medidas son 0,57 x 0,40 mts. Del ancho indicado, el dibujo sólo ocupa la mitad, es decir, 0,20 mts. pues no figura el alzado completo de la reja, de la que se representa únicamente

la sección izquierda. Tampoco aparece escala que facilite el conocimiento de las medidas. Las técnicas utilizadas para el desarrollo del proyecto son lápiz, tinta y aguada roja. En esta ocasión debemos lamentar el mal estado de conservación de las trazas, hallándose afectado el papel por distintas roturas, manchas de humedad y dobleces que llegan a desfigurar el propio diseño.

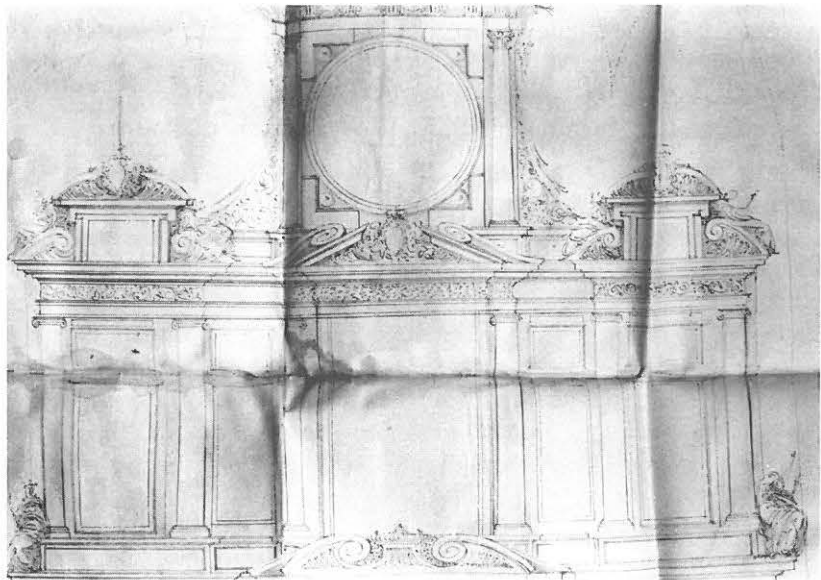
Antes de adentrarnos en el estudio más detallado de ambas piezas, no conviene pasar por alto uno de los aspectos que más frustración nos producen cuando contemplamos las trazas: la ausencia de firma o leyenda que aclare su autoría. Tampoco la lectura atenta del expediente al que nos hemos referido resuelve la cuestión. Sólo podemos señalar cómo, al pie de ambos dibujos, figuran dos firmas correspondientes a Diego Ramírez y Juan Martínez de Rojas, procuradores del convento en el pleito, quienes rubricaban así la conformidad de las religiosas con las trazas. Está claro que lo de menos era la autoría de las mismas. La concepción de la obra y su plasmación gráfica, tiene aún poca importancia. Ni siquiera el autor ve necesario estampar su firma. Cobrar por el proyecto resultaba suficiente.



1.—Trazas para el retablo mayor del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593.



2.—Trazas para el retablo mayor del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593. Detalle.



3.—Trazas para el retablo mayor del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593. Detalle.

Otra cosa será la realización del mismo, operación que centraba el interés de clientes y artistas<sup>14</sup>. Pero esta aparente «dejadez» por parte del autor de las trazas, a la hora de rubricarlas, puede responder a otro tipo de condicionantes, como puede ser el hecho de conocer el inmediato destino del dibujo, es decir la participación del mismo en un pleito, en el que sin duda no desearía verse implicado como testigo. Por otra parte, este proyecto no estaba destinado a una institución de gran importancia como la Catedral o alguna de las «casas grandes» de órdenes religiosas y, en consecuencia, la divulgación de su nombre resultaba poco trascendente. Más adelante entraremos en posibles atribuciones.

## 2.1. El retablo

Ya señalamos cómo llama la atención la escrupulosidad con que fue delineado, demostrando su autor no sólo un buen conocimiento de la normativa arquitectónica sino también gran habilidad a la hora de proyectar. La visión de la obra es totalmente frontal, carece de sombreado o insinuaciones de perspectiva. Está claro que los propósitos de la traza eran únicamente facilitar su puesta en práctica y para ello nada mejor que la claridad en el dibujo. Llamativa es igualmente la ausencia de indicaciones sobre la iconografía que debían incluir las múltiples hornacinas, cajas y tarjetas, solamente figuran esbozadas algunas imágenes del segundo cuerpo y remate, que luego analizaremos.

A pesar de tratarse de un retablo mayor y de la monumentalidad que transmite la traza, sus dimensiones no eran excepcionales. Si tomamos como referencia la altura del sagrario, al cual debía poder acceder el sacerdote con comodidad, calculamos que el alto total debió oscilar en torno a los 11 metros. El ancho del testero tampoco permitiría un gran despliegue de calles y soportes. Hay que tener en cuenta, además, que tal como aparece punteado en el diseño, la cabecera tenía planta poligonal y servía de arranque a una cubierta abovedada de crucería. Por ello, las calles laterales irían dispuestas en diagonal, mientras la central y entrecalles se acomodarian frontalmente, tal como años más tarde actualiza Montañés en el retablo mayor de Sta. Clara.

Consiste en una estructura compuesta de sotobanco, banco, dos cuerpos y ático, articulado en tres calles y dos entrecalles, delimitadas mediante columnas, tres a cada lado, cuyos fustes aparecen en el diseño totalmente lisos, pero podrían estar previstos para incorporar estrías. El primer cuerpo es de orden toscano, mientras el segundo, siguiendo la ordenación canónica, introduce el jónico y por fin el ático incorpora columnas corintias. Existe una clara intención de racionalizar y ordenar tectónica y espacialmente el conjunto, limitando la ornamentación a zonas concretas: marcos de la hornacina central y sagrario, frontispicios, frisos y sobre todo el remate, donde adquiere especial desarrollo. Entre los distintos elementos que merecen ser destacados figuran las cartelas carnosas de los extremos del sotobanco, con niños afrontados en la base y una cabeza de serafín en lo alto. Los marcos de estas cartelas, de los recuadros del banco y los que coronan las hornacinas de las entrecalles, se caracterizan por emplear una molduración muy geométrica, con filetes, ovas, puntas de diamante, etc. Son propios del manierismo. Diseños muy parecidos encontramos en la arquitectura y dibujos de Hernán Ruiz II. De especial significación son los frontispici-



cios, en los que advertimos fórmulas antinormativas a la hora de interpretar elementos clásicos, así llama la atención el doble juego de frontones partidos, rectos o curvos, estos últimos avolutados en el extremo y conteniendo motivos avenerados. La solución hay que relacionarla una vez más con la portada de los «Cuatro libros de arquitectura» de Andrea Palladio. Sin embargo, no debemos olvidar cómo Hernán Ruiz II en su «Libro de Arquitectura» proponía distintos modelos de frontones curvos partidos. El elemento, ahora dotado de ornamentación en forma de concha, gozará de amplio predicamento en la arquitectura posterior, como coronación de vanos y en el retablo harán uso intensivo de él Juan de Oviedo, Asensio de Maeda siendo, ya entrado el XVII, Diego López Bueno uno de sus principales adeptos.

Es en el ático donde la fusión de las formas vegetales y las líneas geométricas de la arquitectura, proporcionan un mayor efecto escenográfico. El edículo central, que incluye un tondo enmarcado en un cuadrado dispuesto entre columnas, delata una vez más los influjos de Serlio, cuyas imágenes, difundidas principalmente a través de la edición castellana de los libros III y IV, eran ya de uso corriente entre los arquitectos y tracistas sevillanos del último cuarto del XVI<sup>15</sup>. Puede tratarse de una reinterpretación del frontispicio del «templo corintio», propuesto en el folio LVI del libro IV<sup>16</sup>. Modelo que, además, al igual que otros proyectos del arquitecto boloñés, ofrece buenas muestras de entrecalles ocupadas por hornacinas, con tercio superior cajeadado, recurso también presente en las trazas que comentamos e introducido en la retablistica sevillana a partir de 1581 por Pedro Díaz de Palacios, según Palomero<sup>17</sup>. Volviendo al remate, no debemos olvidar que también Hernán Ruiz decidió experimentar con los áticos cuadrangulares, coronados por frontón y albergando un óculo o tondo circular, como comprobamos en las portadas de los folios 140 y 141 de su «Libro de Arquitectura»<sup>18</sup>, sin duda influenciado también por Serlio. Un retablo iniciado en 1586, muy pocos años antes del que analizamos, como es el mayor de Sta. María (Arcos de la Frontera, Cádiz), exhibe un ático con tondo circular para contener el relieve de Dios Padre. Sus trazas habían estado al cuidado del maestro mayor del Arzobispado, el citado Díaz de Palacios, quien asimismo pudo inspirar las pautas del mayor del monasterio de Regina Angelorum, iniciado por Jerónimo Hernández en 1586 y continuado por Andrés de Ocampo, donde también aparecía esta solución. Años después, en 1600 Asensio de Maeda desarrollaba un esquema parecido en la coronación del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas, realzando así el escudo hospitalario.

Según adelantamos, no existe la más mínima referencia al programa iconográfico que debían contener calles y entrecalles. Lógicamente, la hornacina central debería estar ocupada por la imagen titular del convento, Sta. María de Gracia<sup>19</sup>. Para el resto de cajas y recuadros, ignoramos cuál pudo haber sido su contenido, que no debió estar previsto en el momento de confeccionar las trazas. Únicamente encontramos insinuadas un grupo de figuras que son dos Virtudes sobre ambos extremos de la cornisa del primer cuerpo, la del lado derecho, claramente identificable con la Fortaleza y la opuesta, quizás la Templanza. Ejecutadas a base de rasguños rápidos y enérgicos con ligeros toques de aguada, transmiten la impresión de formas monumentales, cuyas posturas algo contorsionadas entran dentro de los habituales recetarios del manierismo romanista, de clara ascendencia miguelangelesca. Sobre los semifrontones curvos y avolutados, entre los que se disponen los edículos

laterales del ático, destacan figuras recostadas, en este caso imposibles de identificar, tratadas también con economía de líneas, si bien la insinuación de paños las hacen parecer femeninas. El último capítulo es el Crucificado que remata el conjunto, cuyo tratamiento lineal, muy elemental, vuelve a poner de manifiesto las dotes como dibujante del autor del proyecto.

Estamos, en definitiva, ante un retablo que encaja perfectamente dentro de la tendencia romanista impuesta en la retablística sevillana a partir de 1581 y que habrá de prolongarse hasta los primeros años de la siguiente centuria, si bien las producciones de Montañés, integradas dentro de esas constantes, sobrepasan esta frontera cronológica. Proponíamos un margen para la elaboración de las trazas, situado entre 1585 y 1593, momento para el cual habían triunfado plenamente los planteamientos romanistas, al parecer iniciados por Díaz de Palacios en el desaparecido retablo de Sta. María de las Dueñas<sup>20</sup>. Advertimos aquí los rasgos de esta modalidad, algunos de los cuales hemos referido: claridad compositiva, compartimentación equilibrada, contrastes espaciales entre las calles y entrecalles, que contribuyen a crear cierta tensión, finura decorativa y una clara devoción hacia los preceptistas italianos, especialmente Serlio y Palladio. No obstante, las limitaciones espaciales que debieron afectar a la cabecera del convento dominico, impedirían un mayor despliegue de calles, entrecalles y soportes. Lo angosto del presbiterio induce a la economía de elementos, por ello únicamente se introducen las entrecalles en el tramo intermedio, renunciando a su incorporación en los exteriores, tal como acostumbraban Juan de Oviedo «el mozo», Andrés de Ocampo, Diego Velasco o Jerónimo Hernández. El cajeadado del tercio superior de las calles laterales cabe relacionarlo con las propuestas de Diego Velasco quien, según Palomero<sup>21</sup>, fue el introductor de este detalle a través de los retablos de San Leandro de Sevilla (1582), Sto. Domingo de Osuna (1582) y el Salvador de Cortegana (1586).

Llegados a este punto, resulta obligada la reflexión sobre la posible autoría de estas trazas, tarea que no se presenta de fácil solución pues, a la ausencia de firma y falta de referencia a su autor, por un lado, se suma, por otro, la perfecta adecuación de sus pautas estructurales y ornamentales a lo habitual en la retablística sevillana de finales del XVI. En primer lugar conviene dejar claro, que no parece estuvieran al cuidado de alguno de los maestros que intervienen en las testificaciones antes citadas, pues todos ellos manifiestan conocer las trazas hechas para el retablo, como le son mostradas, pero no existe la más mínima referencia a la elaboración de las mismas por parte de ellos, pensamos especialmente en Juan de Oviedo, Martínez Montañés o Andrés de Ocampo, los mejor dotados para desarrollar un proyecto de estas características. Hubiera sido lógico la mención de la autoría, pues vendría a certificar con más fuerza la valoración que proponen, y el resto de las afirmaciones vertidas en el expediente. La actitud que manifiestan tanto los arquitectos-escultores, como los pintores-doradores, es la de estar a la expectativa de poder intervenir, en un futuro no muy lejano, en la ejecución material del proyecto, tal como ocurriría finalmente. No vamos a descartar que alguno de ellos pudiera haber colaborado en la elaboración de las mismas, aportando sus ideas y experiencia en materia retablística, en ese caso nos inclinamos a pensar en Juan de Oviedo, cuyas relaciones profesionales y empeños artísticos eran ya de altos vuelos por estos años. Piénsese que el apogeo de su producción retablística tiene lugar entre 1591 y 1601<sup>22</sup>.

Si exceptuamos a los citados, nuestras miras han de dirigirse necesariamente al reducido número de arquitectos tracistas, empleados en esos instantes por las más relevantes instituciones religiosas de la ciudad, especialmente el Arzobispado y Cabildo Catedralicio. Entre sus tareas figuraba la traza de retablos, no olvidemos que en estos momentos en toda España se ha producido un proceso según el cual los arquitectos han reclamado como actividad propia, la traza y proyección de retablos. La «arquitectonización» del retablo, a la que antes aludíamos, tiene que ver con esta delimitación de fronteras artísticas<sup>23</sup>, sin embargo, pronto transgredidas. Podríamos barajar nombres como Pedro Díaz de Palacios, maestro mayor de obras de la Catedral, pero cuyas relaciones con la institución habían venido a menos en los últimos años debido a un interminable litigio<sup>24</sup>. En su lugar, era Asensio de Maeda quien desde 1576 ganaba la confianza de los capitulares, al tiempo que el anterior no procuraba más que disgustos ocupando, además, desde ese año, la maestría mayor del Concejo de la ciudad<sup>25</sup>. No olvidemos al maestro mayor del Arzobispado, el milanés Vermondo Resta quien, al parecer, ocupó la plaza desde 1585<sup>26</sup>. Era pronto para que Miguel de Zumárraga aplicara su ingenio en la confección de trazas para retablos y rejas, como haría a partir de la primera década de la siguiente centuria, compaginando estas



4.—Trazas para el retablo mayor del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593. Detalle.

labores con las propias de arquitecto. A finales de los ochenta o principios de los noventa Zumárraga ocupaba el cargo de aparejador del Templo Metropolitano, no accediendo a la maestría hasta 1602, después de producirse la ausencia de Maeda.

Pedro Díaz de Palacios, a medida que fueron complicándose sus relaciones con la Institución Catedralicia, parece que deriva su trabajo a trazar para escultores y ensambladores, faceta que llena buena parte de su labor conocida durante la década de los ochenta. Según vimos, se ha propuesto como introductor en Sevilla de las fórmulas romanistas, derivadas de la retablistica castellana. De los retablos trazados por este maestro (Conventos de Dueñas, San Leandro, Regina Angelorum, parroquiales de San Andrés de Sevilla, Santiago de Alcalá de Guadaira, Consolación de Aznalcóllar, Sta. María de Arcos, San Martín de Niebla, el Salvador de Cortegana) únicamente subsiste en la actualidad el mayor de Sta. María (Arcos de la Frontera, Cádiz) donde, a pesar de las múltiples intervenciones y la prolongación de los trabajos, es fácil adivinar las directrices de su estilo, extensible también a otras producciones citadas, como el de Sta. María de las Dueñas, cuya obligación resulta lo suficientemente explícita como para hacernos una idea de su estructura. La abundancia de entrecalles (cuatro en cada cuerpo) y el gran despliegue compositivo, por lo general abarcando tres cuerpos, no parece que tenga mucha coincidencia con el modelo destinado a Sta. María de Gracia, caracterizado por la limitación de las entrecalles al centro de la obra. Es más, a pesar de ciertos paralelismos compositivos y ornamentales entre el diseño y el retablo arcobricense (tondo del ático, frisos decoradas con roleos o fajas de laureles), las veneras introducidas en los fragmentos de frontones, la organicidad y animación de la talla del remate, etc. nos muestran al de las monjas dominicas como un prototipo algo más evolucionado, respecto a las propuestas del arquitecto castellano. Por un lado se ha procedido a la simplificación estructural del conjunto y por otro, se inicia una todavía tímida barroquización de una serie de elementos, de los que más adelante dependerá la gestación de las pautas protobarrocas en la retablistica sevillana.

Teniendo en cuenta las fechas propuestas para la ejecución de las trazas, así como sus caracteres formales, nos parece que la autoría más probable es la de Asensio de Maeda. Sin duda las monjas procurarían su confección por un profesional con probada experiencia en la elaboración de este tipo de proyectos. Nadie mejor que él, para entonces afamado arquitecto catedralicio, quien a finales de los años ochenta ya había dado sus primeros pasos no sólo en la traza sino también en la inspección de retablos. Entre los primeros tenemos el retablo encargado por el notario apostólico Juan de Arévalo, destinado a las Indias (1583) y el del Camino del Calvario, conservado en el Convento de Sta. María de Jesús (1587). En cuanto a peritajes destaca el efectuado al mayor de la parroquia de San Román (1587), ejecutado años antes por Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo. A todo ello hay que añadir la frecuente vinculación de Juan de Oviedo, en calidad de ejecutor, con los proyectos de Maeda<sup>27</sup> y la relación que al parecer existió entre el convento dominico y el maestro granadino, supervisor de otras actuaciones que tuvieron por escenario la iglesia conventual<sup>28</sup>.

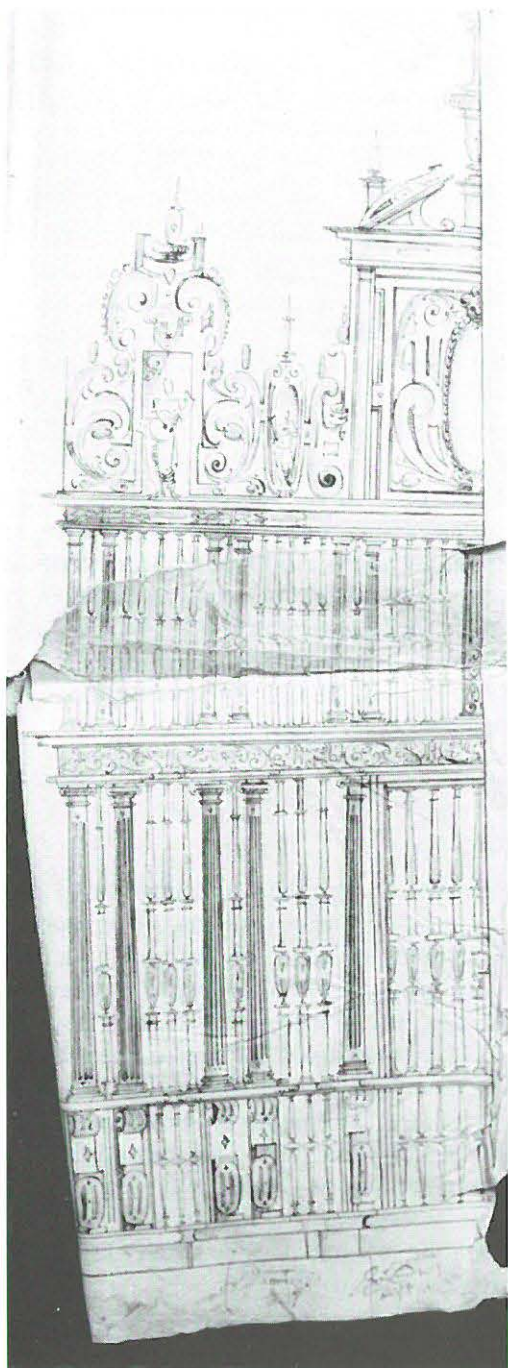
La actividad de Maeda como tracista se intensifica en la década de los noventa y en los primeros años del XVII, hasta 1602. Detalles como los frontones partidos y avolutados, en ocasiones contracurvos, especialmente los dispuestos sobre el primer cuerpo, nos traen el

recuerdo del retablo que preside la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas y otras realizaciones que se han estimado proyectos de Maeda, como la silla episcopal del cabildo catedralicio o las portadas laterales del presbiterio de la capilla de la Antigua<sup>29</sup>, en las que además los fragmentos de frontón están culminados por esculturas femeninas, quizás virtudes, al igual que vemos en los edículos superiores de las trazas que analizamos. Este tipo de frontispicios rotos, incluyendo veneras, será luego prodigado por Miguel de Zumárraga. No hace falta advertir que la tipología retablística demostrada en el diseño, difiere de la ensayada por el autor en 1600 en el citado retablo mayor del Hospital de la Sangre, obra caracterizada por incorporar conceptos herrerianos y a la que se considera pionera en la introducción del purismo cortesano en la retablística de la región<sup>30</sup>. No obstante, el intento no tuvo clara continuidad, habida cuenta de la finura ornamental, sugestión por la tratadística italiana y creciente animación de elementos y estructuras en las que militan Oviedo, Montañés o López Bueno en las décadas posteriores. Buena prueba de todo ello ofrece una de las producciones señeras de Martínez Montañés: el retablo mayor del Convento de Sta. Clara, en Sevilla. Trazado por el escultor alcalaíno en 1621, no fue terminado hasta 1626. El de las clarisas viene a demostrar la pervivencia de los esquemas gestados en los últimos veinte años del XVI. No deja de sorprender las similitudes que presenta con el proyecto de Sta. María de Gracia: idéntica distribución de calles y entrecalles, el sagrario flanqueado por pequeñas hornacinas, los frontones estrangulados y, sobre todo, la concepción del ático en función de tres recuadros, destacando el central sobre los laterales. No olvidemos que las trazas fueron analizadas por Montañés y el retablo, en caso de haber seguido Oviedo el modelo preexistente, sería de sobra conocido por el maestro.

## 2.2. La reja

Las circunstancias de su autoría se nos muestran algo menos complejas que en el caso del retablo. No porque existan referencias al tracista, ausentes en todo momento, sino por la mayor acotación que nos permite un proyecto de estas características, en el que es posible desestimar a los maestros arquitectos de retablos, a los propios rejeros, en estos momentos dedicados a las labores puramente mecánicas del oficio y pensar sobre todo en los maestros mayores de las principales instituciones eclesiásticas. La cronología del dibujo debe coincidir con la propuesta para el retablo, es decir los años comprendidos entre 1585 y 1593. En estos instantes todavía perviven los ecos de la gran rejería ornamental, pródiga en esa centuria como en ninguna otra. La reja que nos ocupa, participa de las pautas propias de la rejería del último Renacimiento o Manierismo caracterizada en Sevilla, que sigue muy de cerca a Toledo, por la concepción arquitectónica de sus elementos, reducción del ornato al remate, dando como resultado una retícula férrea de elegantes y pesadas líneas, si comparamos con las labores góticas o del primer Renacimiento.

En primer lugar, existe un tramo concebido a modo de «banco», compuesto por parejas de ménsulas agallonadas, haciendo de pedestales, entre las cuales se disponen barrotes cortos abalaustrados. El primer cuerpo, de mayor altura que el segundo, comprende en el tramo central, junto al anterior, la puerta de acceso a la capilla, a cuyos lados alternan grupos de

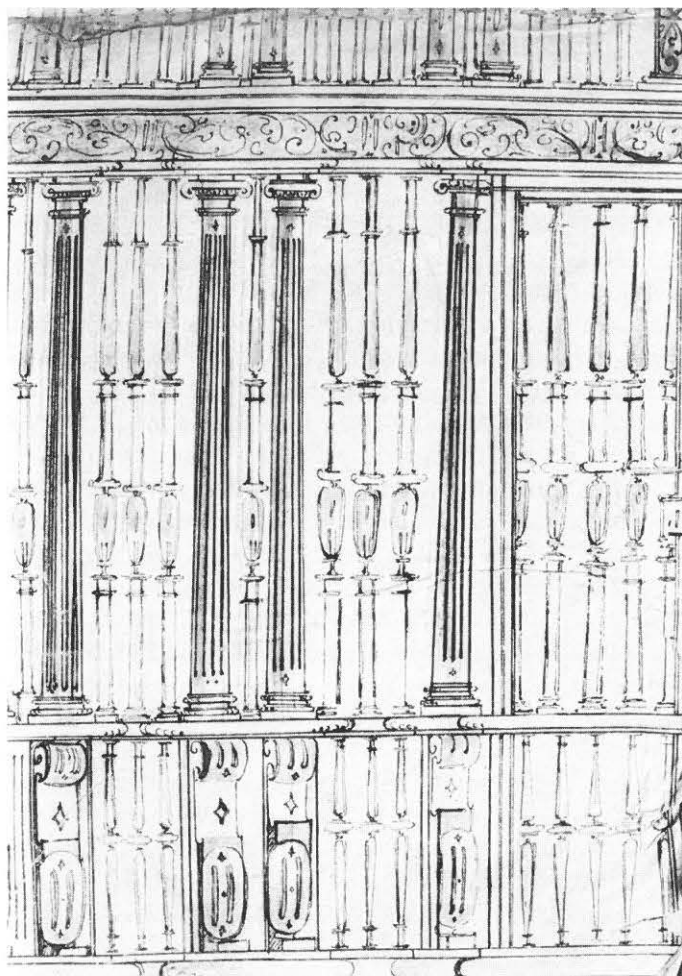


5.—Trazas para la reja del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593.

barrotes con columnas de capiteles jónicos. Después de un entablamento, cuyo friso introduce decoración vegetal a base de roleos, se eleva el segundo cuerpo, de menor altura que el inferior y caracterizado igualmente por la sucesión de barrotes abalaustrados y columnas pareadas. El orden es ahora toscano. El friso superior presenta esta vez decoración de hojas de laurel entre las que se intercalan una serie de cartelas alargadas. Este tipo de decoración, incluida en ambos frisos, debió estar pensada para su reproducción mediante cincelado y repujado. El apartado más llamativo, por su monumentalización y ornato, es lógicamente el remate, integrado por un edículo o recuadro central que incluye una gran cartela oval y a los lados figuran nichos y otras cartelas de idéntica tipología a las centrales, en las que irían incluidas esculturas. Todo ello estaba entrelazado por grandes hojas rizadas enroscadas y cintas avolutadas, lo cual suponemos debería llevarse a la práctica mediante chapa metálica recortada y repujada.

A diferencia del retablo, no existe ninguna mención posterior sobre la reja. Una obra de estas características debió llamar la atención a eruditos como González de León o Arana de Varflora. Su silencio al respecto es harto revelador de la inexistencia de reja en el presbiterio, al menos de las características que analizamos. Lo más probable es que no llegara a ser realizada, debido a su alto precio pues, una obra de tales pretensiones, está en línea con las realizaciones destinadas al templo catedralicio. La inclusión de dos órdenes arquitectónicos, con distintas columnas de hierro forjado y cincelado, no era lo más frecuente en una reja pensada para el presbiterio de una iglesia conventual.

Adentrándonos algo más en sus caracteres formales, como dijimos propios de la rejería sevillana del último tercio de siglo, hay que



6.—Trazas para la reja del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593. Detalle.

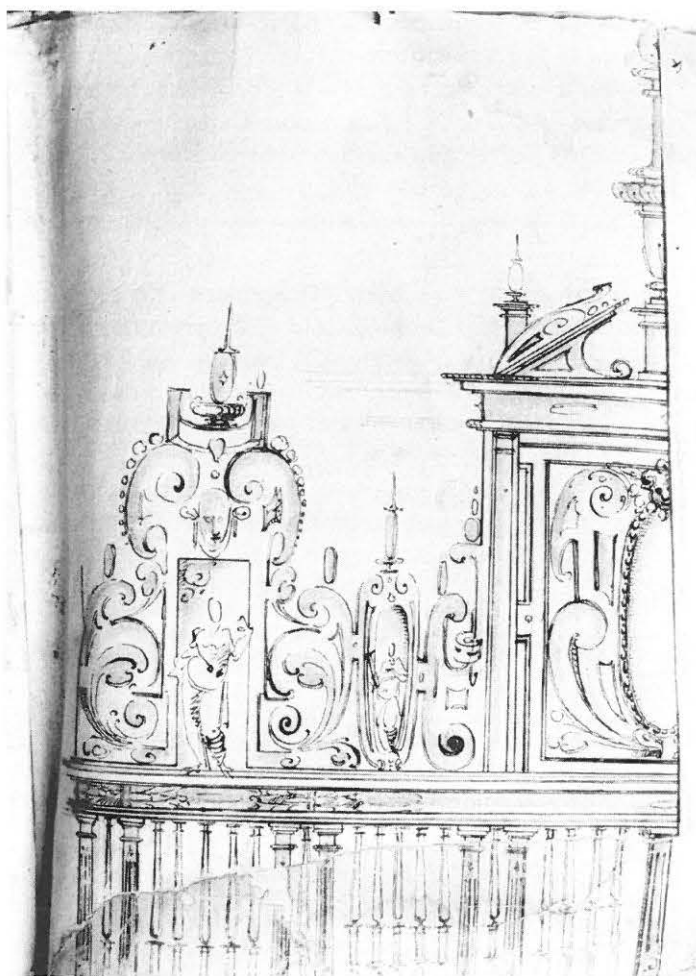
destacar la proliferación de columnas en ambos cuerpos, como igualmente advierten algunos de los ejemplares existentes en la Catedral. La única obra existente con la cual se puede equiparar la utilización de soportes columnarios, es la reja que resguarda el acceso a la capilla de la Antigua del Templo Metropolitano. Pero el número de soportes es en este último ejemplo inferior al demostrado en las trazas, que proyectaban diez columnas en el primer cuerpo y catorce en el superior. En el ejemplo catedralicio sólo encontramos una columna a cada lado de las hojas de la puerta, sustituidas por balaustres en los dos cuerpos superiores. La comparación pone de manifiesto las excesivas pretensiones demostradas por las dominicas. Tal como advertíamos para el retablo, la herencia de Hernán Ruiz II se deja notar en algunos detalles. No sólo debemos pensar en los ecos del citado «Libro de

Arquitectura», sin duda conocido por los maestros sevillanos a finales del XVI, sino también en los diseños de rejas que sabemos acometió el arquitecto cordobés, en calidad de maestro mayor de la Catedral. Los barrotes de ambos cuerpos recuerdan los contenidos en el folio 113 del citado repertorio gráfico y el perillón que remata el edículo del ático, compuesto por gollete, jarra, toro y astil coronado por bola, está en línea con el modelo de pie de custodia demostrado en el folio 116 del manuscrito.

Sin embargo, el principal referente del ejemplo que analizamos, es la citada reja de la capilla de la Antigua, de la Catedral sevillana. Los paralelismos entre ambas proporcionan la clave para decantar la autoría del dibujo. Fue Hernán Ruiz II quien en 1565 había confeccionado diseño para la reja de la Antigua<sup>31</sup>, iniciándose de inmediato los trabajos, que habrían de prolongarse durante más de treinta años. La principal de las interrupciones que sufrieron fue la ocasionada en 1578, por el traslado del muro que contiene la pintura de la efigie mariana, hasta su actual emplazamiento. En esos instantes hay que señalar la intervención en las labores de forja y fundición, del rejero Juan Barba, uno de los testigos que intervienen en 1596, en el pleito de las dominicas de Sta. María de Gracia, quien sin duda esperaba llevar a la práctica las trazas que se le ofrecen para su tasación<sup>32</sup>. Pero volviendo con la obra catedralicia, el año de 1586 fue decisivo para el devenir de la misma pues fue entonces cuando se encarga un nuevo diseño para reorientar su confección, recayendo el encargo en Asensio de Maeda, a la sazón maestro mayor de obras de la Catedral<sup>33</sup>. En 1591 se ordena a Juan Barba deshacer algunos elementos de lo construido y desde ese año los trabajos no sufren interrupción hasta su finalización en 1601, cuando Juan de Salcedo se prestaba a las operaciones de dorado y pintura. Sin embargo hay que señalar el fallecimiento de Juan Barba en 1598, sucediéndole al frente de los trabajos otro de los rejeros implicados en el proceso de las dominicas, Rodrigo de Segovia, también sorprendido por la muerte en 1601<sup>34</sup>. Sin duda, el segundo cuerpo y remate que apreciamos en la actualidad son los diseñados por Maeda. En particular, el remate demuestra una estructura muy parecida al proyecto de Sta. María de Gracia, incluyendo igualmente recuadro central, con tondo en el interior, y a ambos lados se rellena el espacio mediante roleos vegetales y «ces» cartilaginosas.

En el caso de la reja nos parece mucho más clara la atribución a Maeda. Existen menos dudas que respecto al retablo. Si repasamos su trayectoria al frente de las obras catedralicias, veremos cómo en diferentes ocasiones atiende la proyección de rejas. Entre las tareas que desde principios del XVI asumen los maestros mayores, está la supervisión de los proyectos de rejería presentados por los particulares, de manera que pronto se extendió la costumbre de encargar trazas directamente al maestro, eludiendo así posibles enmiendas por parte de éste<sup>35</sup>. De lo que no cabe duda es del profundo divorcio existente, más si cabe que en el caso de la retablística, entre diseño y ejecución. Los maestros rejeros preferentemente atienden lo segundo y, en el caso de que el proyecto revista cierto grado de complejidad, se solicitan trazas a un maestro mayor. La dedicación de Maeda a menesteres relacionados con la rejería se documenta varias veces, siendo el caso de la reja de la Antigua el ejemplo más sobresaliente. Podríamos agregar el diseño de las rejas destinadas a la capilla situada bajo el altar mayor, frontera a la Real (1590)<sup>36</sup>, a las ventanas dispuestas en el muro que cierra las sacristías y cabildo (h. 1594-96)<sup>37</sup>, incluso para el Alcázar llegó a dictar condiciones





7.—Trazas para la reja del Convento de Sta. María de Gracia (Sevilla). C. 1585-1593. Detalle.

destinadas a rejas que deberían ubicarse en las ventanas de la sala de las bóvedas<sup>38</sup>. Volvemos a recordar que para el propio convento de Sta. María de Gracia inspeccionó en 1601 el dorado y policromía de una reja. Era, por tanto, el profesional adecuado para acometer un proyecto de estas características.

La actividad como tracista de Maeda al frente de la fábrica Metropolitana dejaría profunda huella en su sucesor, Miguel de Zumárraga, cuyo estilo tiene un claro punto de partida en las fórmulas manieristas del granadino. Muy importante es que al calor de las experiencias como proyectista y tracista de Maeda, Zumárraga iría adquiriendo los conocimientos necesarios para sobreponerse a la práctica de la cantería, actividad que heredó de su padre. Esa capacidad versátil y resolutiva que demostró Maeda para la traza de elementos tan variados,

desde los propiamente arquitectónicos, pasando por infraestructuras urbanas, retablos, hasta llegar a rejas y mobiliario, le fue transmitida a Zumárraga. No sólo fue el estilo del primero el que calará en el segundo, sino también sus enseñanzas y la mentalidad del arquitecto culto, proyectista y director de fábricas. En la propia Catedral existen muestras de retablos, como el de la Capilla de San Pedro, muchos de cuyos elementos revelan la herencia formal que Maeda debió dispensar a Zumárraga, al igual que ocurre con la pequeña reja de la portada lateral de acceso a la capilla de la Antigua, trazada en 1605 y ejecutada por Hernando de Pineda.

Un último apunte sobre las trazas objeto de estas líneas. Ya expresamos que quizás no fueran estas las utilizadas para el retablo, cuando su ejecución es encargada a Juan de Oviedo en torno a 1600 y cómo, sin duda alguna, las rejas no llegaron a ejecutarse. Así se explica la conservación de ambas. De haber sido puestas en práctica sin pleito alguno que retardara el inicio de los trabajos, habrían pasado inmediatamente a manos de los artífices ensambladores y rejeros y nunca hubiéramos vuelto a saber de las mismas. Los dibujos aquí analizados no tienen otro valor que la pura instrumentalidad. Es posible que hoy podamos asignarle determinado valor artístico y testimonial, pero de lo que no cabe duda es de que ambos proyectos, casi desde el momento en que fueron gestados, no encontraron otro destino que la utopía.

#### NOTAS

1. El convento tuvo su origen en un beaterio fundado a finales del XV, con el título de Sta. Catalina de Siena. En 1503 el Papa Julio II autorizó a las beatas profesar bajo la regla de la orden tercera de Sto. Domingo. Deseando dependencias más amplias, en 1525 comenzó a labrarse iglesia y convento en la collación de San Miguel, donde radicaría la comunidad hasta la fecha de su exclaustación en 1837. En 1841 fue instalado en la iglesia el teatro cómico de la Campana, mientras el resto de las dependencias conventuales serían destinadas a casas de vecinos. Para la historia del convento véase el documentado trabajo de FRAGA IRIBARNE, M.<sup>a</sup> Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos en el siglo XIX*. Sevilla: Guadalquivir, 1993, pp. 111-120.

2. López Martínez informaba en 1943 de la finalización de los trabajos en 1601 y del aprecio de la obra por Gaspar Núñez Delgado y Andrés de Oviedo, quienes la evaluaron en 11.493 reales. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. 1565-1625*. Sevilla: Ayuntamiento, 1943, p. 34. Recientemente Fraga Iribarne cita la noticia referente al ingreso de M. de Oviedo, hija del escultor y arquitecto, en la comunidad conventual, tomando el hábito el 3 de Agosto de 1599 y profesando el 5 de Agosto de 1600. FRAGA IRIBARNE, M.<sup>a</sup> Luisa. *Conventos...*, p. 115. En 1613 residía allí Sor María de San Agustín, hija de Juan Martínez Montañés. VARIOS. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I, Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927, pp. 213-214 y LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932, p. 251.

3. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. «Artífices sevillanos del siglo XVII». En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, p. 665.

4. FRAGA IRIBARNE, M.<sup>a</sup> Luisa. *Conventos...*, p. 113.

5. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística (...) de los edificios (...) de Sevilla*. Sevilla: 1844, p. 423.

6. El expediente del pleito fue archivado a mediados del siglo pasado (1842) como patronato y a principios de este siglo fue clasificado como fundación, haciendo constar la primera cara de la carpetilla que lo contiene; «NÚMERO: 572 (segundo). ESTANTE: ocho. TABLA: quinta. LEGAJO: 59. FUNDACIÓN DE Rodrigo Núñez de la Torre. CONTIENE: Legajo sobre un pleito referente a la construcción de un retablo y

rejas y cumplimiento de capellanías, establecidos por el instituidor. En el se contiene el testamento de Rodrigo Nuñez de la Torre y el de su muger María de la Torre. Nota = como curiosidad véase un boceto en pergamino, del expresado retablo y otro de las rejas. Sus folios carecen de numeración». Procedente de los fondos de «Beneficiencia» del Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla, se encuentra en la actualidad en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S), Real Audiencia, leg. 123 (clasificación provisional).

7. El testamento fue otorgado el 2 de Abril de 1561. En él ordena que su cuerpo sea depositado en la iglesia que elijan sus albaceas «...hasta q. se haga monesterio o capilla para ello, según que a ellos les pareciere...». El codicilo lleva fecha del 25 de Octubre de 1571, indicando «... que en lugar del monasterio que por el dho. mi testamento dexaba ordenado que se yziese, quiero que se aga capilla de la manera que pareziere a los dhos. mis albaceas, porque esta es mi boluntad». Documento citado en nota 10.

8. Las fechas de sus respectivas testificaciones son las siguientes. 1593-XI-10, Juan de Pineda, de 46 años. 1593-XI-10, Francisco Ruiz Martínez, mayor de 30 años». 1593-XI-24, Miguel Adán, de 56 años. 1593-XI-24, Juan de Oviedo (no consta la edad). 1593-XI-27, Vasco Pereira, mayor de 60 años. 1593-XI-29, Juan de Salcedo, mayor de 40 años. Documento citado en nota 10.

9. «Yten si saben que el retablo que oy está hecho en el altar de la dicha capilla, está muy maltratado y hecho al uso antiguo y sin aquella poliçia y traça y molduras y obras primas y polida que al presente se haze en esta ciudad los retablos de capillas mayores de las yglesias y monasterios prinçipales de esta ciudad.

Yten si saben q. ansi mesmo la capilla mayor de la dicha yglesia está desautorizada sin la dicha reja y no con la autoridad q. con la calidad de la tal capilla, y así es muy neçesario q.se haga la dha. reja de fierro, labrada y dorada como se usa y acostumbran hazer semejantes rejas en esta Çiudad y por evitar hurtos e otros ynconbenientes». Documento citado en nota 10.

10. Las fechas de las distintas declaraciones son las siguientes:

1596-V-9, Juan Martínez Montañés, vecino de San Lorenzo, mayor de 25 años. 1596-V-10, Andrés de Ocampo, escultor vecino de San Martín, de 46 años. 1596-V-10, Francisco Pacheco, pintor de imaginería, vecino de San Miguel, de 29 años. 1596-V-11, Juan Barba, rejero vecino de San Lorenzo, mayor de 50 años. 1596-V-16, Diego López (Bueno), arquitecto y ensamblador, vecino de la Magdalena, mayor de 30 años. 1596-V-17, Sebastián de Barahona, «maestro de dorar retablos, pintarlos y ymaginería», vecino de la Magdalena, de 42 años. 1596-V-20, Pedro de la Cueva, escultor y arquitecto, vecino de San Andrés, de 40 años. 1596-V-22, Diego de Campos, pintor de imaginería, vecino de la Magdalena, de 42 años. 1596-V-22, Rodrigo de Segovia, maestro rejero vecino de Sta. María la Mayor, de 50 años. 1596-VI-8, Álvaro Morán de la Cerda, Racionero. 1596-VI-8, Juana Ortiz, doncella. Los dos últimos citados, al ser profanos en la materia, se abstienen de testificar sobre aspectos artísticos.

11. Documento citado en nota 10.

12. *Ibidem*.

13. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *El escultor...*, p. 34.

14. Respecto al valor monetario de las trazas en comparación con el importe de la obra véase MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989, p. 461. Del mismo autor «El papel del arquitecto en la España del siglo XVI». En: *Les chantiers de la Renaissance*. Tours: 1991, pp. 247-258.

15. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés». *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, pp. 503-525. Sobre la difusión de la obra de Serlio en Sevilla véase MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. «Modelos de Serlio en el arte sevillano». *Archivo Hispalense*, 200 (1982), pp. 149-161.

16. Manejamos la edición facsímil del «Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura». Barcelona: Alta Fulla, 1990.

17. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 193. Del mismo: «Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento». *Imafronte*, 3-4-5 (1987-88-89), p. 60.

18. Manejamos la reciente edición facsímil del «Libro de Arquitectura», patrocinada por la «Fundación Sevillana de Electricidad», Sevilla, 1998, y dirigida por Alfonso Jiménez Martín.

19. Fraga entiende que la escultura mariana, existente en el convento de Bormujos, procedía de Sta. María de Gracia y es la confeccionada por Oviedo en torno a 1601. FRAGA IRIBARNE, M.<sup>a</sup> Luisa. *El Convento...*, p. 116.

20. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. «Definición...», p. 60.
21. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. *El retablo sevillano...*, p. 193.
22. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla: Diputación, 1977, pp. 21-22.
23. Véase al respecto MARÍAS, Fernando. «De retablero a retablista». En: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma, 1995, pp. 97-109.
24. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico* Sevilla: Diputación, 1980, p. 149. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII». En *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 203-204. RECIO MIR, Álvaro. «Fracasos, pleitos, desaparición y muerte de Asensio de Maeda». *Laboratorio de Arte*, 10 (1997), pp. 165-179.
25. Entre las aportaciones más recientes sobre Asensio de Maeda figuran las de: CRUZ ISIDORO, Fernando. «Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda». *Archivo Hispalense*, 237 (1995), pp. 105-128. RECIO MIR, Álvaro: «Fracasos...» y «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), pp. 51-67.
26. MARÍN FIDALGO, Ana. *Vermondo Resta*. Sevilla: Diputación, 1988, p. 20.
27. Entre los retablos diseñados por Maeda y ejecutados por Juan de Oviedo «el mozo» podemos citar el del Camino del Calvario de Sta. María de Jesús (1587), Asunción de la parroquia de San Vicente (1594) y el de Villamartín, Cádiz (1601), que finalmente no llegaría a realizarse.
28. Juan de Miranda declaraba en su testamento otorgado el 18 de Mayo de 1601, poseer una capilla y enterramiento en la iglesia conventual de Sta. María de Gracia, cuya reja ordena dorar y pintar de azul, con el consentimiento del maestro mayor Asensio de Maeda. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1929, p. 90.
29. MORALES, Alfredo. «La arquitectura...», p. 205.
30. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano...* p. 436. SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas». *Archivo Hispalense*, 227 (1991), pp. 139-172.
31. Alfredo Morales piensa que quizás siguiera el citado modelo del folio 113 del «Libro de Arquitectura». MORALES, Alfredo J. «Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla». En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 563-565.
32. Documento citado en nota 10.
33. MORALES, Alfredo. «Artes aplicadas...», pp. 563-565. RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...», pp. 60-63.
34. MORALES, Alfredo. «Artes aplicadas...», pp. 563-565.
35. *Ibidem*, p. 559.
36. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, p. 159.
37. MORALES, Alfredo. «Artes aplicadas...», p. 565.
38. MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Guadalquivir, 1990, t. II, p. 629.