

Plácido tengan el mismo estilo y expresión que el San Esteban Labrador de la capilla de San Isidro como apuntó Jesús Urrea en un trabajo sobre Pereira⁹.

La escultura de San Benito a que hace referencia el Libro de Cuentas del convento debe ser la que aparece en la actualidad dentro de una hornacina, protegida por una rejilla metálica, sobre una ventana en la calle de San Roque y junto a la puerta de acceso a iglesia y convento. La robustez del dintel y de las jambas de dicha ventana que llegan hasta el nivel de la calle nos permiten deducir que con anterioridad fue una puerta, la puerta pequeña a que se refería el documento citado. La escultura, muy deteriorada, es difícilmente visible a causa de la rejilla, pero deja entrever un monje con hábito talar cuyos pliegues, de gran profundidad, nos recuerdan la disposición de los del San Bernardo del crucero de la iglesia. En la mano derecha lleva el báculo y en la izquierda un libro, a sus pies la mitra que señala su condición. La composición en general es una repetición de la que Pereira había ya empleado en el San Bernardo de la fachada del convento de las Bernardas, de Alcalá de Henares, realizada hacia 1626, aunque en el caso madrileño se haga a escala menor.—M.^a DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES.

APORTACIONES A LA OBRA DE BERNARDO SIMÓN DE PINEDA

Hablar de Bernardo Simón de Pineda es tratar de una de las personalidades más señeras de la retablistica española del siglo xvii. Sus creaciones supusieron una auténtica revolución en la Sevilla del seiscientos, aportando soluciones movidas, efectistas y teatrales, de carácter auténticamente barroco. Recientemente ha sido estudiada su vida y su obra, valorándose, de manera conveniente, las novedades que introdujo en el retablo sevillano y, en general, andaluz de la segunda mitad del siglo xvii¹. El presente trabajo tiene como finalidad confirmar como del maestro una obra hasta ahora atribuida, dar a conocer otra inédita y apuntar su posible intervención en una tercera.

La obra cuya atribución a Simón de Pineda creo poder confirmar es el retablo de San Antonio de la parroquia del Sagrario de Sevilla. El mismo había sido fechado por Sancho Corbacho entre 1650 y 1670², siendo Ferrer Garrofé la primera en vincularlo al maestro³. Para ello se basaba en su tipología y en la morfología de sus elementos, prácticamente idénticos a los que pueden observarse en otras obras documentadas del artista. Como confirmación de la atribución aporoto dos documentos, así como una nueva lectura, a partir de los mismos, de una noticia publicada por Gestoso en 1890. Esta última era un mandamiento de pago a Bernardo Simón

⁹ URREA, Jesús, "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1977, p. 264.

¹ FERRER GARROFE, Paulina, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982.

² SANCHO CORBACHO, Antonio, *Descripción de la Parroquia de San Clemente o del Sagrario de la Catedral y catálogo de sus obras de arte*. Sevilla, 1981, p. 28.

³ FERRER GARROFE, Paulina, op. cit., p. 48.

de Pineda de 73.440 maravedís procedentes de “las mandas que hicieron señores prevendados para la obra del Sagrario nuevo en el año de 1660 y son para en cuenta del adorno que esta haziendo para el retablo de Señor San Antonio”⁴. Dicha orden de pago se ha relacionado tradicionalmente con la orla que rodea el lienzo de San Antonio de Murillo, en la capilla catedralicia de este título, sirviendo de enlace entre el mismo y la pintura del ático, con el Bautismo de Cristo, obra del mismo pintor⁵. Sin embargo, considero que tal relación es errónea. Me baso para ello, en primer lugar, en un libramiento correspondiente a 1667, cuyo texto es el siguiente: “setentay tres (sic) mill quatroçientos y quarenta maravedís que por libranza de 7 de março de 1667 pago a Bernardo Simon maestro escultor, por cuenta del adorno que hisso para el retablo deseñor San Antonio del Sagrario”⁶. Podría pensarse que la incorporación de la frase “del Sagrario” en el texto del libramiento se debe a un error atribuible al escribano y que la obra sí correspondería al marco del lienzo de Murillo. Sin embargo, no lo considero probable, pues al margen del mencionado pago se dice: “a cuenta del retablo de San Antonio del Sagrario”. Por si hubiera alguna duda sobre la corrección del texto, creo interesante reproducir un auto capitular correspondiente al 8 de marzo de 1667: “Este dia hizo relacion el señor mayordomo de fabrica como los devotos de Señor San Antonio, dando el cavildo licencia para ello querian poner el quadro con lamoldura en la mesma conformidad que estan los de las capillas de Señor Santiago y San Francisco y que para ello tenian cantidad de limosna y que juntarian la demas, su señoría mando se haga con asistencia de los señores oficiales de fabrica”⁷. La importancia de este acuerdo del Cabildo radica no sólo en su texto, sino especialmente en la fecha en que fue adoptado. El mismo tuvo lugar un día después de efectuarse el pago a Simón de Pineda transcrito, lo que viene a indicar que se trata de dos asuntos diferentes. De hecho, resulta imposible que se anoten pagos por una obra con anterioridad a que se acuerde llevarla a efecto. Resulta, por lo tanto, evidente que el libramiento correspondía al retablo de la iglesia del Sagrario y no al marco del lienzo que preside la capilla de San Antonio, en la catedral.

Volviendo al libramiento de 7 de marzo, destaca en él la expresión “por cuenta del adorno que hisso para el retablo”. Por la misma cabe sospechar que la construcción del retablo es algo anterior al pago y que éste obedece a una actuación tendente a completar la obra. No está claro a que se debería esta segunda actuación de Simón de Pineda, pero es probable que viniese determinada por la necesidad de acomodar el retablo al espacio de la capilla. De ser así, bien podría referirse dicho “adorno” a la orla de roleos y a la cartela central que remata el conjunto. De hecho, prescindiendo de ambos, el retablo resulta pequeño, desproporcionado, pues el arcosolio no alcanza la cubierta de la capilla. Si esta hipótesis es acertada, puede considerarse que hubo un error de cálculo en cuanto a las medidas o, también, que el retablo procedía de otro recinto —tal vez del Sagrario viejo—, y que se decidió acomodarlo a su emplazamiento nuevo, llamando para ello a su autor⁸. Sea cual

⁴ GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ, *Sevilla monumental y artística*. Tomo II, Sevilla, 1890, p. 541.

⁵ Ibidem y FERRER GARROFE, Paulina, op. cit., p. 23-24.

⁶ Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.). Mayordomía de Fábrica. 1667. Fol. 3 v.º

⁷ A.C.S. Autos Capitulares. 1667-1668. Fol. 12.

⁸ El Sagrario de la Catedral de Sevilla fue inaugurado el 16 de junio de 1662, tras diversas dudas sobre la conveniencia de abrirlo al público, debido a los fallos detectados en la fábrica. Hasta esta fecha,

fuera la razón de esta segunda intervención, lo que está claro es que el retablo de San Antonio del Sagrario es uno de los más antiguos en la producción de Simón de Pineda y que en el mismo ya están apuntadas soluciones características del artista, que se plasmarán, en plenitud, en obras de posterior cronología o en las creaciones de los continuadores de su estética.

El mencionado retablo presenta una estructura semejante a la de otras obras del maestro. Se trata de un retablo-hornacina, con una sola calle, cobijado por un arcosolio. En los resaltos del banco aparecen sendas cartelas con las imágenes pintadas de San Francisco y San Diego de Alcalá. Los soportes son dos parejas de columnas cilíndricas, con fuste retallado, que dejan al centro una hornacina de planta trapezoidal, ocupada por la imagen del santo titular. Sobre la cornisa, en sendas volutas aparecen figuras de ángeles. En el ático, profundamente transformado, se sitúa una imagen de San Miguel, presentando el arcosolio roleos carnosos y una cartela central, con corona, que aloja una cruz. Buena parte de los elementos utilizados en este retablo se encuentran en otros de los realizados por Simón de Pineda, especialmente en los de idéntica o similar cronología. Este es el caso de los capiteles corintios, las cartelas, ménsulas, figuras de ángeles, cabezas de querubines, etc. Las relaciones son notorias, por ejemplo, con el retablo mayor del Hospital de la Misericordia, si bien la monumentalidad y complejidad de éste no se encuentra en el de la iglesia del Sagrario. Por otra parte, el retablo de San Antonio puede considerarse como un primer paso en el camino que llevará a Simón de Pineda hasta una de sus creaciones más logradas, el retablo de Santa Ana de la actual parroquia sevillana de Santa Cruz⁹.

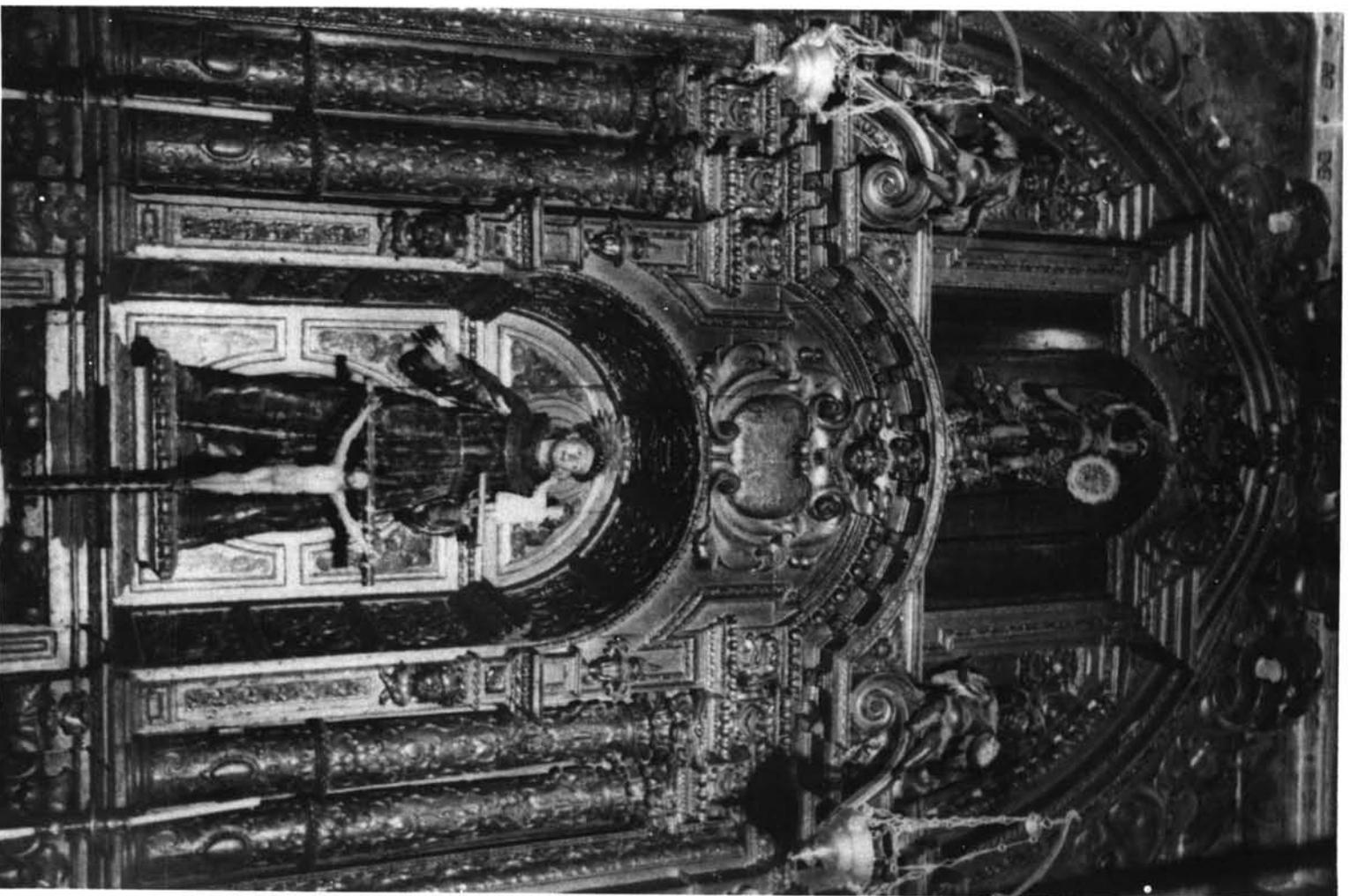
La obra inédita a la que hacía referencia, no se conserva por desgracia, haciendo imposible su análisis comparativo con las que han llegado hasta nosotros. A pesar de ello, dada su naturaleza, nos ofrece una nueva faceta en la producción de Simón de Pineda. Se trata de unas arcas para guardar la cera de la catedral, que el artista labró en el verano de 1667. La noticia de esta obra la facilitan tres pagos fechados el 30 de julio, el 19 de agosto y el 24 de septiembre del citado año¹⁰. En los dos primeros la cantidad entregada fue de 34.000 maravedís, indicándose en los libramientos que son a "quenta delas arcas que esta haciendo"¹¹. Por su parte, el pago correspondiente al mes de septiembre alcanzó los 81.600 maravedís y fueron "de-resto de 4.700 reales en que se consertaron las arcas quehiso para la cera". Resulta imposible conocer las características estructurales y decorativas de dichas arcas, aunque posiblemente destacasen más por su carácter funcional que por sus valores artísticos. De cualquier forma, el interés de esta obra radica en que nos descubre una nueva vertiente en la producción de Simón de Pineda. Hasta el momento presente se conocían sus trabajos como retablista y como arquitecto de obras efímeras. A partir de ahora debe recordarse que su obra abarcó un campo más amplio, que su producción incluyó diferentes tipos de manifestaciones, en realidad todas aquellas

por consiguiente, siguió en uso el viejo Sagrario ubicado en la galería norte del patio de los Naranjos. Al respecto véase, FALCÓN MARQUEZ, Teodoro, *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.

⁹ Dicho retablo fue contratado en 1670, finalizándose en junio de 1671. Cfr. FERRER GARROFE, Paulina, op. cit., p. 33.

¹⁰ A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1667. Fols. 10, 11 y 13 v.º, respectivamente.

¹¹ En el primer libramiento se le denomina maestro ensamblador, mientras que en los dos restantes se le llama maestro escultor. Ibidem.



Sevilla. Iglesia del Sagrario. Retablo de San Antonio, por Bernardo Simón de Pineda.



Sarriells. Inscricio del Sagrario. Detalle del retablo de San Antonio, por Bernardo Simón de Pineda.

que correspondían a su oficio de maestro ensamblador y que eran requeridas por la clientela.

Pasando al terreno de las hipótesis, trataré a continuación de una obra en la que considero que el maestro debió intervenir. Me refiero a la construcción de la caja que para guardar la gran custodia procesional de la catedral se realizó entre 1668 y 1669. La monumental custodia elaborada por Juan de Arfe a finales del siglo xvi sufrió una serie de reformas y renovaciones entre 1667 y 1668, llevadas a cabo por el platero Juan de Segura¹². Como complemento a esta operación se acordó editar un libro explicativo de la custodia y de su contenido simbólico, para el que se encargaron, a modo de ilustraciones, una serie de grabados a Valdés Leal¹³. Este hecho evidencia el orgullo que sentía el Cabildo de poseer tan extraordinaria pieza e indica su interés por dar a conocerla y por divulgar sus transformaciones. De dicho libro no parece haberse conservado ningún ejemplar. Sin embargo, existen en la Biblioteca Capitular y en el Archivo de la Catedral varios manuscritos debidos a Fernando de la Torre Farfán, cuyo texto se identifica con el del mencionado libro¹⁴. Esta obra pone de manifiesto que el Cabildo era consciente de la importancia de la renovación llevada a cabo en la custodia. Por eso, no debe sorprender que se idease construirle una gran caja que la preservara durante el tiempo del año en que no estuviera en uso. Guardada en la misma, dentro de la Sacristía Mayor, se evitaría su deterioro y, sobre todo, el robo de alguna de sus piezas¹⁵.

La primera noticia referente a dicha caja corresponde a un pago efectuado el 9 de junio de 1668 a "Domingo Camayo (sic) mercader de madera por el precio dela madera que dio para la caja dela Custodia"¹⁶. El día 23 del mismo mes el citado personaje recibió 27.370 maravedís "porla madera que adado hasta estedia"¹⁷. Pero el pago más significativo es el siguiente: "Treinta y seis mill noveçientos y settentayoch maravedís quepor libranza de 19 de jullio pago a Bernardo Simon maestro escultor por el precio de dos trozos de caoba para la caja dela Custodia"¹⁸. De dicho libramiento, consecuencia de la certificación cursada el día anterior por don Justino de Neve y por el notario del Cabildo don Manuel de Toledo y Tavira, a los contadores de la fábrica, se conserva un recibo con la firma del artista¹⁹. Ni en aquélla, ni en éste se señala intervención directa de Simón de Pineda en la obra de la caja. De hecho, de los documentos mencionados se desprende que su cometido fue el de simple abastecedor de material. Sin embargo, el sentido artístico y no sólo funcio-

¹² Para todo lo referente a la custodia de la catedral sevillana, véase, SANZ SERRANO, M.ª Jesús, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978.

¹³ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1917, p. 100-101.

¹⁴ A.C.S. Fol. 388. *Descripcion panegirica dela custodia dela Santa Yglesia Metropolitana i Patriarcal dela ciudad de Sevilla y explicacion exornada de sus symbolos, Motes i Geroglyficos asi los que la ilustraron antiguos, como los que la perfeccionan modernos. Dedicada a su Illustrisimo y Reverendissimo señor Dean i Cabildo por Don Fernando dela Torre Farfan indigno sacerdote natural desta misma ciudad de Sevilla*.

¹⁵ Este ha sido una de las principales causas de la desaparición de piezas del tesoro de la catedral. El tema ha sido tratado por PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., "Platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, p. 586-587.

¹⁶ A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1668. Fol. 10. Debe tratarse de la misma persona que con el apellido Camaño aparece en 1667 entregando tablas para andamios en la reparación de la Sala Capitular. A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1667. Bol. 17.

¹⁷ A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1668. Fol. 10 v.º En el libramiento se le denomina "caudalero de maderas".

¹⁸ Idem. Fol. 11 v.º

¹⁹ A.C.S. Recibos y Papeles sueltos.

nal de la obra, como se deduce de una serie de pagos por elementos metálicos, por terciopelo carmesí para forrarla, de oro para dorarla, de fleco de oro para rematar su interior²⁰, hacen sospechar que el maestro pudo diseñarla e incluso ejecutarla, adornándola con las labores de talla habituales en su producción. Su participación en dicha obra es bastante factible, pues Simón de Pineda venía trabajando de manera habitual para la catedral desde 1661, año en que realizó el marco del lienzo que remata el retablo de Santiago, siendo la culminación de su actuación artística en la misma los diseños del triunfo a Fernando III, en las fiestas por la canonización de dicho rey en 1671²¹. Abundando más en el tema, pienso que a su labor en la caja de la custodia puede hacer relación el pago de 78.000 maravedís que se le efectuó el 24 de diciembre de 1668 "deresto de 12.200 reales de vellon en que sean concertado las obras de escultura queahecho hasta este dia"²². Desgraciadamente dicha caja no se conserva, pues la que actualmente cobija la gran custodia de Arfe en la Sacristía Mayor es una obra probablemente realizada en el siglo XIX. Tal vez esta caja sea coetánea a las reformas efectuadas en el mencionado recinto, producto de las cuales fue la destrucción de las antiguas cajonerías y la realización por Miguel Albiu de unas nuevas estructuras de madera, que hoy guardan el tesoro y el relicario de la catedral sevillana²³. Esta sustitución ha impedido que se conservara la realizada en 1668, lo que imposibilita la confirmación de la atribución a Bernardo Simón de Pineda, en tanto que no se descubra nueva documentación al respecto. De confirmarse la intervención del maestro, habría que insistir en su vertiente de simple ensamblador, bien distinta a la de gran creador de máquinas ilusorias y de escenográficas estructuras, por las que hasta el presente se le ha valorado.—ALFREDO J. MORALES.

JERONIMO DE CABRERA, UN PINTOR DEL SIGLO XVII

La consideración de Jerónimo de Cabrera como un pintor del siglo XVII es una idea que, en principio, parece estar ya expuesta en el estudio realizado sobre este artista por los profesores Angulo y Pérez Sánchez en su libro sobre la Historia de la

²⁰ El 6 de febrero de 1669 se entregaron 39.440 maravedís "a Pedro Muñoz zerrajero de rresto de mayor cantidad que importo el herraje dela caja dela custodia y parigueltas". El 13 de marzo se pagaron 112.404 maravedís "a Juan Agustin Moreno por terciopelo carmessi, paralacaja dela custodia". El día 28 de mayo Diego de Espinosa recibió 19.634 maravedís "por oro que dio para guarnizion delafunda delacaxa delacustodia". El mismo día se libraron al sedero Pedro Pérez 14.042 maravedís "por oro y flueco para ladichafunda delacustodia". A.C.S. Mayordomía de fábrica. 1669. Fols. 2 v.º, 3 y 5, respectivamente.

²¹ Sin duda alguna el triunfo erigido a San Fernando fue la obra efímera más destacada de cuantas se levantaron en la catedral para celebrar su canonización. Tales arquitecturas son conocidas gracias al libro de Fernando de la Torre FAREÁN titulado *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rei San Fernando III de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Sobre la intervención de Bernardo Simón de Pineda en las mismas, véase FERRER GARROFÉ, Paulina, op. cit., p. 40, 67-85.

²² A.C.S. mayordomía de Fábrica. 1668. Fol. 17. Desconozco con que base Ferrer Garrafé relaciona dicho pago con el marco de la Inmaculada que preside la Sala Capitular de la catedral, pues en el libramiento no se alude, para nada, al mismo. Cfr. FERRER GARROFÉ, Paulina, op. cit., p. 47.

²³ Sobre la realización de las cajonerías, su destrucción y el reaprovechamiento de algunos de sus relieves, véase, MORALES, Alfredo J., *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 68-72.