

UN PROYECTO DE BERNARDO SIMON DE PINEDA PARA EL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA REAL DE SEVILLA

por

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ

La arquitectura y la retablística sevillana del seiscientos en el plano de la investigación sufre numerosas lagunas. Autores como Gestoso, López Martínez, Hernández Díaz, Bago y Quintanilla, Sancho Corbacho, Muro Orejón y Pérez Escolano entre otros, han contribuido con aportaciones documentales y análisis de importancia decisiva a colmar este vacío, pero aún está por realizar el estudio sistemático y profundo de las principales figuras del momento. Sobre Bernardo Simón de Pineda, artífice de la segunda mitad del siglo, existen algunos datos para reconstruir parte de su labor retablística¹ y escasa información documental referente a su actuación como arquitecto. El hallazgo de este proyecto viene a arrojar algo de luz sobre la última fase de la obra del gran maestro antequerano.

El dibujo, hallado casualmente entre planos modernos de la ciudad en el Archivo Municipal de Sevilla, está realizado sobre una cartulina de 102 × 71 cms. que en fecha posterior ha sido fijada a otra más resistente evitando así deterioros que ya la parte inferior del pliego había sufrido irremediablemente. El estado de conservación, con todo, es bastante bueno aunque la superficie del papel está algo sucia. El diseño fue realizado a plumilla en una tinta sepia, hoy bastante degradada, que sirvió así mismo para dar los efectos de profundidad, volumen y claroscuro mediante una aguada; sobre este dibujo monócromo se procedió a imitar mármoles y jaspes de diferentes tonos a la acuarela. Las excepcionales dotes que como dibujante poseía Pineda quedan probadas en las figuras del retablo, diseñadas a lápiz con trazo agilísimo.

Las búsquedas en los archivos Municipal y Catedralicio han resultado infructuosas hasta el momento. Es preciso, pues, atenerse a los datos que facilita el propio proyecto. La firma del autor, en primer lugar, se encuentra

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Papeletas para la Historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla, 1931, pp. 15-21.

en el pedestal de la urna y, aunque incompleta por desperfectos del papel, es reconstruible: «B...imón de Pineda inve». En el borde inferior del pliego se pueden leer con cierta dificultad, a un lado la escala en varas en que fue proyectado el retablo, y a otro, la fecha de ejecución de su traza: «Sevilla 28 de junio de 1689». Más arriba, en el frente de la mesa del altar, aparecen la fecha y firma de la aprobación del proyecto: «Aprobada por la R1. Cámara a 11/ de 8re de 89/ je. Arpo de Sevilla». En el ángulo superior izquierdo puede leerse también «Diseño de Sevilla/ Letra E.», inscripción cuyo significado desconocemos pero que induce a pensar que el proyecto salió de la ciudad, quizás para ser visto en la Corte, como el que en 1671 hiciera Francisco de Herrera con el mismo fin, y en el cual actuó Pineda como juez y valorador².

El retablo se proyectó para ser colocado en el testero de la Capilla Real de la Catedral sevillana, concretamente en el arcosolio que se forma entre dos grandes balaustres apilastrados y el entablamento al que estos sirven de apoyo. Centrado en este espacio se encontraba y encuentra actualmente el primitivo retablo de talla en piedra. Aquellos elementos que servirían de marco al retablo, están dibujados en la lámina del proyecto de modo simplificado y algo falseados en su diseño.

La intervención de Pineda no sólo suponía la renovación del retablo mayor sino una reforma en el presbiterio en base a un criterio innovador de acuerdo con el momento artístico: las escalinatas que suben a él serían reestructuradas, y en vez de ascender en línea recta como las actuales, lo haría describiendo un doble recorrido curvilíneo más acorde con la planta semicircular del edificio (fig. 2). Este doble recorrido curvilíneo confluiría en el retablo, punto focal óptico y espacial de la citada capilla. Las nuevas escalinatas llevarían una sencilla balaustrada y sus contrahuellas irían placadas con jaspes como el retablo, constituyéndose así, desde un punto de vista cromático, en continuación visual del mismo. Las superficies planas que originan las nuevas gradas, tanto las frontales como las interiores, están cajeadas y talladas con relieves alusivos a las victorias obtenidas por el rey S. Fernando, conquistador de la ciudad y fundador de esta capilla en la que se veneran sus restos. A este respecto, también el plan de Pineda hace aportaciones de interés, pues presenta un proyecto de urna —tampoco llevado a cabo—, de tamaño menor que la actual y de diseño bastante original (fig. 1). Tanto la que hoy existe como los proyectos que de ella se conocen³, presentan una urna de forma tradicional cuyo lado frontal era abatible hacia adelante con

² RODRÍGUEZ DE QUESADA, J. J., *Fundación de la Capilla Real de Sevilla...* Manuscrito del siglo XVIII. Biblioteca Colombina. Sevilla, fols. 44 vto. y 44 bis.

³ SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de S. Fernando*. Bol. de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1973, pp. 93-141.

el objeto de exponer a la visión de los fieles devotos el cuerpo incorrupto del Santo los días señalados. Pineda, además de proyectar una urna de plata de este tipo, la introduce, cubierta por un tejido rojo a modo de dosel, en una especie de estructura protectora de jaspe sostenida desde abajo por dos angelitos. El diseño de esta vitrina tiene un carácter puramente arquitectónico: sobre el pedestal de la urna, apoyados en la amplia peana que sirve de apoyo a la misma, se levantan en el frente cuatro elegantes pilares terminados en ménsulas a modo de capitel, que soportan el entablamiento. Este, se quiebra en su tramo central levantándose y dejando bien visible la urna funeraria que contiene. De los tres vanos que origina esta estructura, los dos laterales se hallan coronados por encima del entablamiento con dos cupulillas trasdosadas superpuestas a tambores rebajados. El vano central, más alto que los laterales, se corona a su vez con otra cupulilla, esta vez de tambor más alto y con volutas que le sirven de apoyo. Toda esta arquitectura se halla poblada de figurillas cuyo significado analizaremos más adelante.

En lo referente al retablo, posee una sola calle y dos cuerpos (lám. I). Sobre altos pedestales de perfil de ménsula que encuadran la mesa de altar, más baja que aquéllos, se levantan dos columnas salomónicas cuyo fuste helicoidal y exento de decoración, desarrolla seis vueltas y media muy proyectadas a derecha e izquierda respectivamente, comenzando y terminando en espiras. Ambos fustes disminuyen progresivamente en diámetro conforme ascienden, y se coronan con capiteles historiados sobre los que se apoyan trozos de entablamiento que elevan la cornisa. Por encima de ésta, en sus extremos, aparecen los ángulos de un frontón partido y curvado, cuyas molduras más externas se rizan en espiral hacia adentro. Cobijados bajo estos elementos y adaptando su postura el espacio triangular propio de los extremos de un frontón, aparecen dos rollizos angelotes que hacen de atlantes. Dentro de este primer cuerpo del retablo, sobre la mesa de altar, se coloca un banco de molduras pétreas y aplicaciones de metal dorado, en el centro del cual se sitúa el sagrario. Este, ricamente decorado, presenta en su frente un medallón oval de plata repujada, sostenido por dos ángeles y con el tema ligeramente sugerido en el dibujo. Por encima del banco, ocupando por completo la única calle de este cuerpo del retablo, se halla la gran hornacina central. Cinco ángeles de tamaño natural rodean la composición; uno de ellos, situado justamente sobre el sagrario, sostiene con aparente esfuerzo la sólida peana de jaspe que sirve de apoyo a la Virgen. Otros dos, a ambos lados, le ayudan con una mano mientras con la otra sujetan ricos tejidos tras los que aparece la imagen. Los dos restantes apartan, asimismo, con ambas manos las cribas del dosel que penden de una galería con forma de corona sostenida por dos angelitos. Este dosel se corona con un nudo hipo-

téticamente colgado de una argolla que nace del intradós del arco semicircular de la hornacina y se adorna con un complicado lazo de cintas. Bajo el citado dosel aparece el tabernáculo de plata que se conserva aún hoy y que fue respetado en éste y en otros proyectos porque, según la tradición, fue «la tienda de campaña en que puso a esta soberana Reina el Sto. Rey»⁴. Bajo este templete se cobija la venerada imagen, que aparece en el proyecto con el traje de corte de la época de los Austrias. Encima de la hornacina, en las enjutas formadas entre ésta y la cornisa, se sitúan dos angelotes que portan símbolos marianos. Entre ellos, ocupando el lugar de la clave del arco y sobre una cartela ovalada de hojarasca, aparece el Espíritu Santo.

Al nivel del segundo cuerpo, apoyadas sobre el trasdós de las grandes volutas del frontón curvo, hay dos figuras alegóricas marianas. Este segundo cuerpo del retablo, levantado sobre un zócalo de poca altura, está constituido básicamente por un marco de moldura mixtilínea encuadrado por dos pilas-trillas con capitel de ménsula y un entablamento que en su parte central se curva en semicírculo bajo el impulso que sufre el propio marco al adaptarse a la circularidad del sol emblemático que contiene en su interior. Este símbolo está rodeado por angelotes que revolotean entre nubes, y es sujetado por un ángel que mira hacia abajo como si solicitara la atención del fiel que contempla el retablo. A ambos lados del entablamento curvado, sirviendo de remate a las pilastras laterales antes citadas, se colocan de pie dos angelitos que también portan símbolos marianos. Entre ellos dos, arrodillados sobre la cornisa, se apoyan dos ángeles que sujetan la corona real, cúspide de toda la composición.

En un principio pensamos que pudiera tratarse de un proyecto para una arquitectura efímera, campo en el que este arquitecto poseía amplia experiencia, pero una serie de razones argumentaban en contra de ello; en primer lugar, consta por documentos que en la mente de todos estaba el proporcionar una nueva urna de plata para los restos de S. Fernando y un nuevo retablo para la Virgen de los Reyes, sustituyendo el existente de Luis Ortiz hecho en 1647⁵, poco adecuado, según los capellanes reales del momento, a la categoría del edificio y a la importancia de la imagen. En segundo lugar, la reforma de las escalinatas del presbiterio resulta obra más apropiada a una labor de fábrica que de tramoya. A esto hay que añadir que la arquitectura efímera es de carácter conmemorativo y no tenemos noticias de que el año 1689 ni fechas en torno a él, tuviesen un sentido similar. Por ello, y pese a la existencia de argumentos que no ignoramos y que pudieran poner en entredicho esta afirmación, creemos que se trata simplemente de un proyecto para la construcción de un retablo en los mate-

⁴ RODRÍGUEZ DE QUESADA, J. J., ob. cit., fol. 33.

⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y artística*. Sevilla, 1890, t. II, p. 334.

riales que en el dibujo se indican. En cualquiera de ambos casos el análisis del proyecto resultaría válido ya que, como se sabe, el arquitecto de esta época es eminentemente diseñador, proyectista, y sus trazas se utilizaban en muchos casos indistintamente para retablos en madera, para portadas, etc.

Al no conocer, sin embargo, los términos exactos en que fue redactado el contrato de la obra, es difícil asegurar los materiales que serían empleados en la construcción de la misma, pero puede obtenerse una idea aproximada analizando el proyecto que, al estar policromado nos da algunas sugerencias en este sentido. Lo que en el dibujo aparece en color claro y que corresponde a toda la labor de molduraje e ingleteado del retablo, puede tratarse de un material mármoleo de este tono, ya que, al combinarlo con jaspes, resulta extraño pensar en una materia menos noble que ésta. En el mismo mármol blanco se esculpen las figuras del segundo cuerpo y los angelotes de las enjutas correspondientes al primero. Asimismo, los relieves de las escalinatas aparecen tallados en este material. Los soportes, entablamento y superficies cajeadas o limitadas por molduras, están labrados en siete diferentes tipos de jaspe que varían de tono según su colocación. Algunos elementos decorativos que en origen fueron plateados, hoy aparecen negros, otros están dorados en el dibujo, lo que hace pensar en la utilización del bronce.

El análisis de los elementos empleados en la construcción y decoración de esta obra lleva a incluirla de una forma clara dentro de la producción retablística que Pineda venía desarrollando. La mayor parte de los elementos empleados proceden del vocabulario formal contemporáneo y específico del autor; así, por ejemplo, las columnas salomónicas de seis vueltas y media fueron ya utilizadas en 1670-73 en su retablo para la iglesia de S. Jorge en el Hospital de la Santa Caridad en Sevilla; también las ménsulas de la cornisa son exactamente iguales a las que decoran su retablo de la iglesia de Santa Cruz de la misma ciudad; los pilares con capitel de ménsulas invertidas que soportan la urna, tienen su paralelo en el mismo sagrario del retablo que Pineda realiza para la iglesia del Hospital sevillano, e incluso el doble frontón partido y curvo del sagrario de este último, es una versión barroquizante del que, con diseño más depurado, se contempla en el de la Virgen de los Reyes. También repite en los altares mayor y laterales de la iglesia del citado Hospital, así como en los retablos que ejecutó para la capilla de S. Onofre en Sevilla, el tipo de marco mixtilíneo, curvado semicircularmente en su caña superior, con que define el segundo cuerpo de su obra de la Capilla Real, al tiempo que comba y quiebra en geométrico ingleteado el correspondiente entablamento y cornisa que encuadraban al referido marco. Las figuras alegóricas marianas de este retablo también tienen su reflejo en la conocida obra de la Santa Caridad, realizadas allí por

el célebre escultor, colaborador en tantas ocasiones de Pineda, Pedro Rol-dán. Otros elementos aparecen, si no con carácter innovador, sí al menos con gran originalidad; así, los capiteles que coronan ambas columnas son distintos; sobre una fila de pencas en su base, se alzan en el de la izquierda, adosadas a sus ángulos, dos águilas que arquean el cuello emulando la forma de las volutas que sustituyen, mientras que el de la derecha adosa dos putti que, a modo de atlantes, simulan sostener el entablamento. Los pedestales de las columnas salomónicas, por otro lado, no guardan ya la tradicional forma paralelepípedica sino que adosan en su cuarto superior un toro convexo con perfil de voluta del que cuelga a modo de guardamalleta una placa recortada como las que caracterizarán la arquitectura sevillana de la centuria siguiente.

Toda la capilla está cargada de contenidos simbólicos cuya comprensión exige un análisis global de todo el conjunto. En el proyecto, pues, es preciso efectuar una lectura coordinada de los tres sectores que forman el conjunto retablo-urna-escalinatas, para comprender el significado total. El contenido iconográfico de la obra de Pineda no guarda relación aparente con el seguido en la decoración de la capilla⁶ y su lectura ha de comenzarse de abajo a arriba. En este orden han sido establecidos claramente tres niveles valorativos cuya respectiva trascendencia aumenta progresivamente en altura. Al primero de estos niveles, el terrenal, corresponden los relieves proyectados para las escalinatas, cuyo temas, alusivos todos ellos a los triunfos militares del rey conquistador, ensalzan la faceta humana del fundador de la capilla, cabeza de la monarquía en su momento y brazo armado de la Iglesia Católica que en 1668 lo beatifica y tres años más tarde confirma su canonización. Los motivos de los relieves; corazas, cascos, espadas, lanzas, bandera, etc., constituyen un canto a las aptitudes militares del rey y evocan necesariamente el ajuar funerario de un monarca guerrero. En la zona de la derecha se representan armamentos del período barroco mientras que la parte izquierda se reserva para la impedimenta de época clásica. En el nivel inmediatamente superior, donde se sitúan los restos del rey canonizado, las referencias a éste se enfocan a un nivel ontológicamente superior. Los personajes que en el pedestal aparecen en hornacinas, apenas reconocibles, deben ser dos figuras alegóricas. Más arriba, ya al nivel de la urna, delante de cada pilar, se ven colocadas cuatro representaciones de Virtudes. Por encima de éstas, sobre las cúpulas que coronan el edículo de la urna, cuatro diminutos angelitos muestran atributos difícilmente identificables por su reducido tamaño. No obstante la dificultad del análisis concreto de todos los personajes, una idea permanece nítida; se trata de la glorificación del rey cano-

⁶ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., *La capilla Real de Sevilla*. En prensa.

nizado y la enumeración de sus cualidades como rey y como católico ejemplar. El tercer nivel del retablo está básicamente dedicado a ensalzar la figura de la Virgen. Tan sólo el medallón del sagrario se aparta de este ciclo mariano, pues presenta a S. Leandro bendiciendo a S. Hermenegildo. Curiosamente este mismo tema ilustra el actual frontal del altar mayor de la Capilla, realizado a principios del siglo XVIII por José de Villaviciosa⁷. Las alabanzas a la Virgen están extraídas de las Sagradas Escrituras y especialmente de las Letanías Lauretanas, Stella Matutina, Rosa Mystica, Regina Pacis, Vas Spirituale, Sedes Sapientiae, etc. La gran corona real, alusiva al nombre de la imagen titular, conecta además con la Casa Real, fundadora de esta capilla y mecenas de la obra.

En 1683 Simón de Pineda contrataba un retablo para la capilla mayor de la parroquia de Villarasa (Huelva)⁸; de obras posteriores tan sólo nos queda constancia documental, de ahí la gran importancia de este proyecto que se convierte así en la única muestra del estilo del célebre arquitecto en la etapa final de su obra, hubiera sido, en caso de realizarse, el segundo retablo de jaspe, pues, desde el trascoro que Zumárraga realizó para la Catedral, no se vuelve a usar este material en Sevilla hasta el siglo XVIII bien avanzado. Tras un silencio de seis años en la obra de Pineda aparece, pues, este retablo con un aire distinto y difícil de explicar por falta de eslabones intermedios. Su carácter marcadamente arquitectónico y un aparente clasicismo tras el que late un profundo sentido barroco del diseño, definen escuetamente su estilo que se integra de lleno en el más puro barroco seiscentista sevillano. Esta sobriedad en el diseño pudiera acaso deberse a la dureza del material en que se trabajaría o quizás a las especiales condiciones de austera solemnidad que debía reunir una obra como esta que, por añadidura, debía ser aprobada en la Corte, donde por estas fechas aún daban sus últimos coletazos el estilo de los seguidores de Herrera.

Confluyen pues, en esta obra culminante de la producción de Pineda, una calculada trabazón tectónica sólida y grave, y dos escenas a la que esta estructura sirve de marco teatral: La Virgen de los Reyes bajo un dosel, entre nubes y ángeles, y, más arriba, la apoteósica revelación de un radiante sol que muestra las iniciales de la Inmaculada Concepción. Si la gran aportación de Pineda a la retablística sevillana fue su sentido plenamente barroco de la decoración y la introducción por vez primera del elemento espacial en un retablo —y esto ya lo hizo dieciocho años antes al proyectar el de la Caridad—, en este que nos ocupa, da el gran paso definitivo que, con el sentido profético que ilumina la creación de los grandes artistas, conecta el barroco de ambas centurias. Si en la obra de 1670 definió este espacio

⁷ SANZ SERRANO, M.^o Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1977, p. 257.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, ob. cit., p. 19.

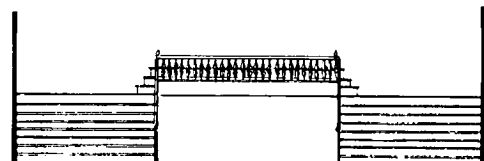
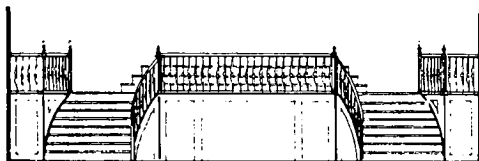
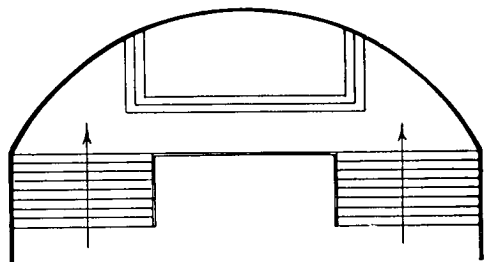
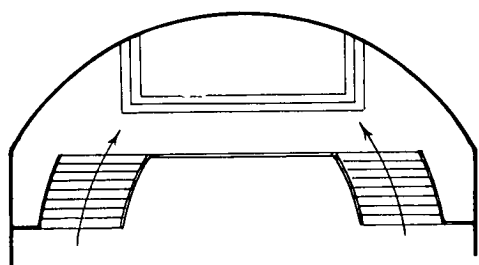
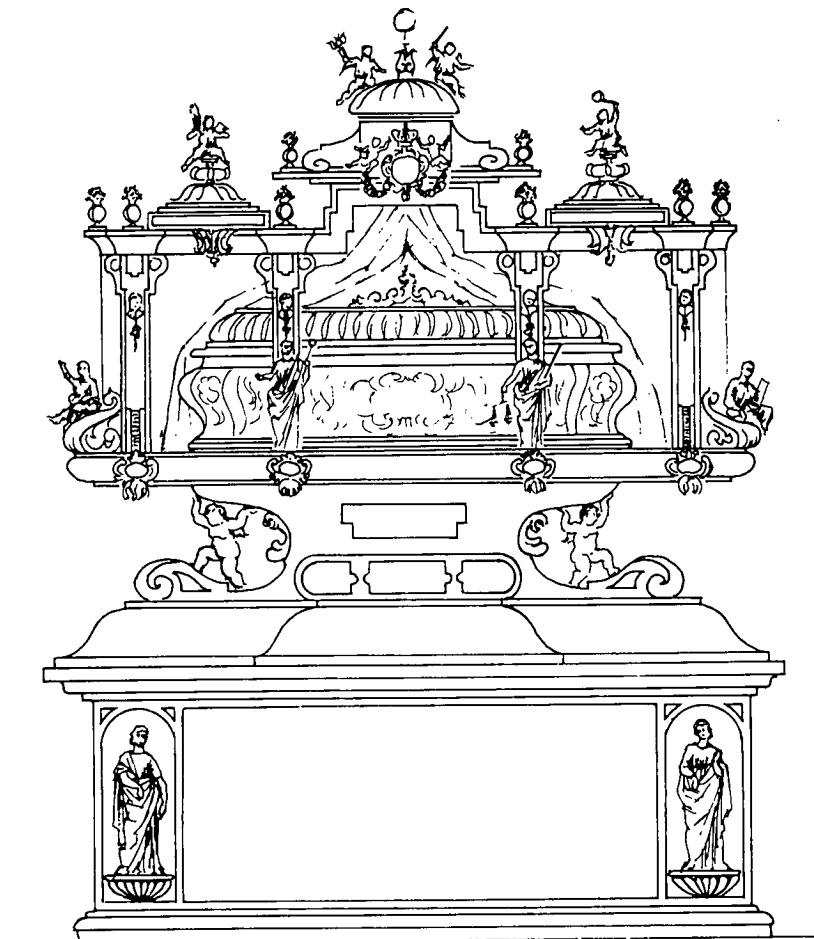
mediante un lenguaje exclusivamente arquitectónico como era el simulacro de una cúpula sobre pechinas, ahora se valdrá de un dosel, recurso netamente tramoyístico utilizado aquí con aparatoso sentido teatral y enfatizado por el coro de ángeles dorados que lo rodean. Este peculiar empleo del dosel con función de baldaquino se usará en el siglo XVIII y será desarrollado ampliamente por Pedro Duque Cornejo que lo empleará ya en 1716-18 en su retablo para la Virgen de la Antigua en la Catedral Granadina⁹. Este mismo sentido innovador llevó a Pineda a emplear en el segundo cuerpo el disco solar con las iniciales de la Virgen. ¿Qué nuevas fuentes de inspiración indujeron al autor a componer estas dos escenas que evocan en última instancia la obra de Bernini? ¿Puede pensarse, por el contrario, en un contacto al final de su obra con el barroco, más vanguardista, de Andalucía oriental? El paso siguiente hubiera sido el desbordamiento orgánico de líneas y formas que aquí aún respetan la ley del marco. Pero esta tendencia, en cierto sentido italianizante, no encontraría eco posterior; la evolución del retablo sevillano siguió un curso muy distinto, tomando una vez más como protagonista el elemento más geométrico que creara el barroco europeo: el estípite, apartándose así de la línea sugerida en esta obra. Será la escuela castellana y de modo especial la de Toledo, la que lleve estos postulados a sus últimas consecuencias con la segunda generación de los Tomé.

Esta obra, cuya trascendencia reside no tanto en sus elementos novedosos cuanto en la fecha de su proyecto, aún revela esa vena profundamente manierista que alimentó el riguroso diseño matemático de la arquitectura sevillana hasta el siglo de la Ilustración. Participa ya, no obstante, de la pictoricidad y la amable elegancia del arte del setecientos. Se han roto aquí los rígidos cánones arquitectónicos que durante toda la centuria habían encorsetado la creación artística en esta ciudad, emprendiéndose ahora la carrera de un barroco más ilusionista que, en aras de un arte propagandístico y persuasivo no duda al manipular del modo más dramático, materiales, formas, espacios y colores.

⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco Granadino*. Granada, 1956, p. 149.



Dibujo para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla. Archivo Municipal de Sevilla.



1. Esquema de la urna funeraria para los restos de San Fernando.—2. Reforma del presbiterio de la Capilla Real de Sevilla: a) Presbiterio reformado. b) Estado actual.