

BERNARDO SIMÓN DE PINEDA, *ARTÍFICE POR SUS OBRAS DIGNO DE ETERNA ALABANZA. PRESTIGIO, PROYECTOS FRUSTRADOS Y OBRAS DESAPARECIDAS*

POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA

Bernardo Simón de Pineda fue uno de los principales protagonistas del panorama artístico sevillano de la segunda mitad del XVII. Aquí analizamos cómo sus mayores esfuerzos se dirigieron a intervenir en los grandes proyectos de la Catedral, algunos de los cuales no llegaron a realizarse, como el retablo de la Capilla de la Virgen de los Reyes o el destinado al Sagrario. Con la información que nos proporciona un testamento inédito, rastreamos también otras obras que no han llegado a nuestros días: el retablo mayor de los Clérigos Menores y el de la Capilla de "El Silencio".

Bernardo Simón de Pineda was a main representative artist in the sevillians arts of XVII century second half. As altarpieces builder, we study as he made a big effort to share in Cathedral's great projects, some of which never were performed, as King's Virgin chapel altarpiece or Sacred chapel main altarpiece. With the information that provide an unpublished testament, we deepen in other disappear works as Clerigos Menores main altarpiece, and "Silence" chapel altarpiece.

Hace ya más de una década nos aproximamos a la figura de Bernardo Simón de Pineda, dando a conocer nuevos datos sobre su vida familiar, descendencia y producción artística¹. Aunque desde entonces algunos autores han vuelto sobre la figura de tan atrayente personalidad del barroco sevillano² pocas, por no decir ninguna, han

1. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Notas sobre el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda", *Atrio*, nº 1, 1989, págs. 67-80. Una síntesis fue presentada previamente en el *Simposio nacional Pedro de Mena y su época*, Granada-Málaga, 1989. Id.: "El arquitecto de retablos antequerano Bernardo Simón de Pineda. Aportaciones sobre su vida y obra", *Actas del Simposio nacional...* Málaga, 1990, págs. 513-524.

2. Entre los trabajos aparecidos después de nuestro artículo podemos citar BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "El Sagrario de la Cartuja de las Cuevas", *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, págs. 145-162. CUÉLLAR

sido las aportaciones de relieve, que permitan una nueva visión del maestro distinta a la plasmada por Paulina Ferrer en una obra ya clásica dentro de la historiografía artística andaluza³. En las líneas que siguen profundizamos en el conocimiento de su andadura profesional, centrándonos en sus relaciones con la Catedral en calidad de “consultor artístico”, así como destacamos algunos proyectos hoy inexistentes pero que debieron ser de notable importancia. Para ello manejamos una serie de documentos inéditos, entre los que sobresale el testamento otorgado por el artista en 1696⁴.

Junto a realizaciones de la talla del retablo mayor de la Caridad y otros desaparecidos como el de San Agustín, El Pópulo o los Descalzos Trinitarios, hay que contemplar el prestigio que gozo en su época, en los años de la implantación del pleno barroco en Andalucía, palpable en la estrecha vinculación que mantuvo con figuras de la talla de Murillo, Valdés Leal y Pedro Roldán, con los que constituye importantes compañías artísticas, siendo frecuente la comparecencia de los citados en calidad de fiadores de sus contratos, para posteriormente asumir dorados, estofados, pintura de lienzos o talla de esculturas. Según era costumbre desde el XVI, la ejecución de grandes retablos aglutinaba la labor de múltiples artífices y en la segunda mitad del XVII estos encumbrados artistas formaban un grupo consolidado, predilecto de los más destacados patrocinadores del momento, cómo eran el Arzobispo, Cabildo Catedralicio, algunas órdenes religiosas y hasta ciertas hermandades y parroquias. El impulso decisivo debió venir de su actuación en los fastos de 1671⁵.

CONTRERAS, Francisco de P.: “Nuevos documentos sobre la Hermandad del Vía Crucis y Ntra. Sra. de La Palma. Retablo para su capilla. Obra de Bernardo Simón de Pineda”, *Tabor y Calvario*, nº 17, 1991, pág. 47. FERRER GARROFÉ, Paulina: “Tres retablos-marco en la Catedral de Sevilla. Análisis y aportación documental”, *Laboratorio de Arte*, nº6, 1993, págs. 285-296. HERRERA GARCÍA, Francisco J. y QUILES, Fernando: “Retablos y esculturas sevillanos en Almonte”, *Atrio*, nº 7, 1995, págs. 45-56. RODA PEÑA, José: “Bernardo Simón de Pineda y el paso de la Oración en el Huerto”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº426, 1995, págs. 43-47. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador*, Sevilla, 2000, págs. 169-175 y 490. HALCÓN, Fátima: “El retablo salomónico”, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, págs. 3-100, sobre Pineda véanse las páginas 19-39. RODA PEÑA, José: “Nuevas noticias sobre Matías de Arteaga y la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla”, *Matías de Arteaga. Pinturas Eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 2003, págs. 54-55. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón y PASTOR TORRES, Álvaro: “El Altar de la Soledad en el Convento del Carmen: una obra de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 530, 2003, págs. 208-213. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: “Nuevas aportaciones documentales sobre el paso de la Oración del Huerto de Bernardo Simón de Pineda”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 548, 2004, págs. 726-727.

3. FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982.

4. La década de los noventa debió representar para Pineda el declive de sus capacidades físicas, tal como observa en un testamento otorgado el 2 de Enero de 1690, en el que no firma por no tener fuerzas. No transcribimos este documento pues no aporta novedades respecto a lo ya conocido de la familia del autor ni hace menciones de interés profesional. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 5.142, año 1690, fols. 1r.-2v. Para el testamento de 1696 véase apéndice documental, documento nº 1.

5. A propósito cita Ortiz de Zúñiga, refiriéndose a Murillo, Valdés, Roldán, Ribas y Pineda: *...sobresalieron como maestros, afianzando en lo venidero bastante (cuando antes no lo tuviesen tan merecido y granjeado) el crédito de lo excelente y consumado de sus artes, bastante a ladearlos a*

El dominio del dibujo era la llave para intervenir, a la misma altura que los pintores, en grandes programas decorativos, como los ocasionados por las fiestas de la canonización de San Fernando. Esta necesidad explica su continuada presencia en la “Academia de Murillo”, fundada en 1660, a cuyas sesiones asiste Pineda con regularidad⁶. Su permanente relación con la Catedral, nos ofrece cumplidas muestras de ese reconocimiento de su habilidad en el diseño, en la integración de diferentes elementos artísticos para conseguir un todo efectista. Sabemos, por ejemplo, que la Capilla Real, deseosa de abrir lámina que mostrase los decorados de este recinto con motivo de las fiestas de 1671, eligió en un primer momento a Bernardo Simón para efectuar el dibujo previo. Sin embargo, el precio impuesto por el artífice, le haría desistir de sus intenciones iniciales⁷.

Otra prueba más de este creciente crédito artístico que merece para la institución catedralicia, lo tenemos en que fuera uno de los consultores sobre el proyecto presentado por Francisco de Herrera “el joven”, para la confección de la nueva urna de plata de San Fernando, trono y tabernáculo de Ntra. Sra. de los Reyes, tasado y evaluado en 1671, en unión de Pedro Roldán, Diego de León, maestro platero y Francisco Rodríguez Escalona, maestro cantero⁸. A partir de entonces se implicará en los proyectos de reforma de la Real Capilla. Sabemos que, en 1674, Bernardo Simón, junto al pintor Matías de Arteaga, elevarían su propuesta personal de urna y reforma del presbiterio, de la que únicamente conocemos la memoria redactada por ambos⁹.

La solución adoptada por Pineda y Arteaga, expuesta en la expresada memoria de 1674, pretendía una mejor visualización de la imagen mariana. Por las someras indicaciones del documento se desprende que Pineda y Arteaga preveían la elevación

los mas celebrados artífices de la antigüedad Griega y Romana. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares...*, tomo V, Sevilla, 1796, pág. 242.

6. Dice Ceán que *...fue uno de los principales fundadores de la Academia sevillana el año de 1660, y además, concurrió a sus estudios y contribuyó á sostener sus gastos hasta el de 72*. CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario...* t. IV, Madrid, 1800, pág. 99. Sobre la Academia sevillana véase *El manuscrito de la Academia de Murillo*, edición al cuidado de Antonio de la Banda, Sevilla, 1982.

7. 1671-VII-16. *Este día hizieron Ron. el Sr. Galindo de que avía ofrecido Doña Cathalina Gaviria dar ducientos Rles. para hazer nuevo berdugados a la SSma. Ymagen de Ntra. S^o. = Y el Sr. Don Franco. Leonardo que pedia por hazer el dibujo Berdo. Simon sesenta pos. y se Acordó que si se hizieran los Berdugados se le de qta. a dicha D^a Cathalina Gaviria para que de los ducientos Rles de su oferta = Y se cometió al Sor. Don Franco. Leonardo busque quien haga mas barato el dibuxo y lo concierte y de qta...* Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Secc. XI, Archivos depositados, Capilla Real, Autos capitulares, leg. n^o 6, fol. 12 v.

8. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando”, *Estudios de Arte Sevillano*, Sevilla, 1973, págs. 102-103.

9. Documento dado a conocer por QUILES GARCÍA, Fernando: “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, n^o 75-76, 1999, págs. 230-232. No cabe la menor duda de que el citado proyecto fue ideado por Pineda y Arteaga. Así se desprende de la declaración final del mismo, donde señalan *...que llegamos a idear y demostrar el diseño, q. emos hecho con el favor, y ayuda de No. Señor, y de la Ssma. Me. de los Reyes...*

tanto de la urna fernandina, cómo de la Virgen, mediante tarimones de madera. Los cambios afectan también a los barandajes preexistentes, ahora planeados de metal dorado, y a la propia urna-relicario. La correspondiente traza que debió acompañar a este documento no se conserva. No puede tratarse del conocido dibujo que representa la reforma de urna y escalinatas, atribuido a Bernardo Simón (lám. 1), pues la memoria explicativa señala una serie de letras que distinguen algunos elementos, inexistentes en el citado dibujo y, además, este último carece de muchos detalles comentados en el aludido documento de 1674¹⁰.

Sin embargo, no está descaminada la atribución de ese dibujo, conservado en el Archivo de la Catedral de Sevilla, a Pineda. Es más, si analizamos con detenimiento un proyecto posterior, el de presbiterio y retablo de 1689 firmado por nuestro artista (lám. 2), comprobaremos que, en lo que a escalinatas, urna y banco del retablo respecta, coincide en lo esencial con el citado dibujo. Sin duda, las ideas expuestas en la memoria de 1674, en gran parte expresadas en el referido dibujo (lám. 1), serían retomadas en el proyecto general de 1689 (lám. 2).

Alfonso Pleguezuelo, primero, y Paulina Ferrer, después, analizaron en extensión esta magnífica traza de Bernardo Simón¹¹, tan endeudada con soluciones barrocas italianas y que pretendía potenciar el efecto escenográfico de la capilla. Si en un principio, tal como expresa el propio Pineda en el aludido documento de 1674, se quiso evitar a toda costa la sustitución del antiguo retablo de Ortiz de Vargas, y la ruptura de parte del testero para incorporar uno nuevo, en 1689 se ha apostado por una profunda reforma del presbiterio, de modo que este último proyecto supone la solución más atrevida de cuantas fueron evaluadas a lo largo de dos décadas. Este planteamiento significa no sólo proveer una nueva urna para el cuerpo del Santo Rey, sino que va mucho más allá y compromete toda la cabecera de la capilla por medio de un retablo sin par, que venía a elevar la imagen de la Virgen y a rodearla de un aparatoso pabellón y ángeles, de inequívoco acento berniniano.

Si hasta el momento, para la urna, todo habían sido limitaciones de orden económico, ahora parece que la imaginación se dispara y es una lástima que todo quedara en la utopía ante la carencia, una vez más, del numerario preciso. Hoy podemos avanzar algo sobre las razones de tamaño proyecto, en unos momentos donde todo eran dificultades. Detrás del mismo mediaban las intenciones patrocinadoras de un comitente de excepción: el Arzobispo Jaime de Palafox y Cardona¹². Ni que decir tiene, su afán

10. FERNÁNDEZ ARAMBURU, R y SERRANO BARBERÁN, C.: *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, págs. 88-89. OLIVER, A.; PORTÚS, J. y SERRERA, J.M.: *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Madrid, 1989, pág. 154.

11. Aunque procede de la Catedral, hoy se conserva en el Archivo Municipal. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla", *B.S.E.A.A.*, t. 47, 1981, págs. 335-342. FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón...* op. cit. págs. 89-101.

12. Junto a la documentación citada a continuación, que certifica las intenciones del prelado, no debemos olvidar que en el lugar correspondiente al frontal, en el diseño que comentamos, figura la aprobación del propio Arzobispo, expresando *Aprobada por la Rl. Camara a 11 de 8re de 89/je. Arpo de Sevilla* (Jaime Arzobispo de Sevilla). PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: op. cit. pág. 336.

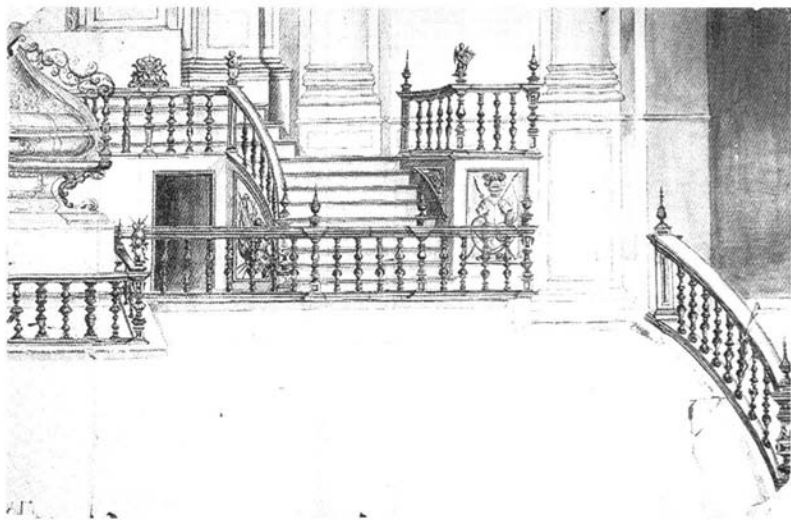


Lámina 1. ¿Bernardo Simón de Pineda y Matías de Arteaga? Proyecto de urna y barandaje para la Capilla Real. Décadas de los 70-80 del siglo XVII. Archivo de la Catedral de Sevilla.

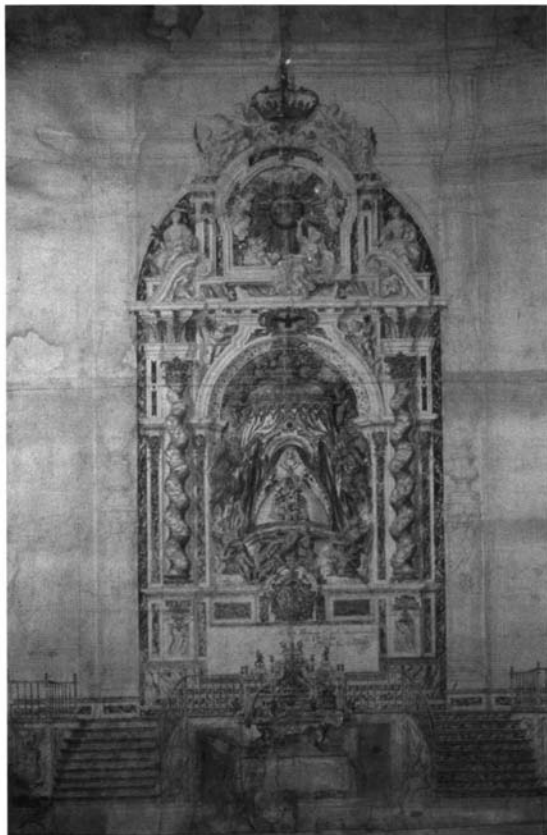


Lámina 2. Bernardo Simón de Pineda. Proyecto de retablo y reforma del presbiterio de la Capilla Real. 1689. Archivo Municipal de Sevilla.

de perpetuar y vincular su memoria a la Virgen de los Reyes y a la monarquía, le harían concebir una reforma total del presbiterio, que subrayara mediante un cuidadosa puesta en escena, la presencia de la tumba de San Fernando y a la vez potenciara la devoción a la patrona de la ciudad, por otra parte vinculada al Rey Santo. Intenciones devocionales, así como de alegato monárquico se entremezclan.

Un informe inédito del platero Juan Laureano de Pina, en el que da cuenta del estado de la urna puesta bajo su responsabilidad y fechado el 16 de Mayo de 1717¹³, recapitula sobre las intenciones del citado Arzobispo Palafox de proveer nuevo retablo, más suntuoso que el anterior –el actual– en el que la imagen mariana ganaba altura, para lo que era necesario romper o intervenir en la superficie muraria de la capilla, circunstancia poco apetecible y arriesgada, decisiva a la hora de tomar una determinación, pues eran muchas las dudas que creaba sobre la seguridad y permanencia de la fábrica. Tal como señala Pina, la muerte del Arzobispo desterraría definitivamente aquella idea y, no cabe duda, el proyecto aludido por el maestro platero de un *retablo de piedras y metales para el altar de N^o Sra. apreciado según el diseño en una cantidad crecidísima...*, no es otro que el creado por Bernardo Simón (lám. 2).

La intención de reformar por completo el presbiterio de la Capilla Real, añadiendo nuevo retablo, parece que surge en 1681, unos años antes de la llegada de Palafox a la sede hispalense. Un informe anónimo y sin fechar, que nosotros estimamos de los primeros años del XVIII, quizás debido a un arquitecto de retablos relevante como Jerónimo Balbás¹⁴, recapitula igualmente sobre el proceso que ha seguido la remodelación del presbiterio. Alude también con claridad al proyecto de Pineda, a quien califica de *artífice por sus obras digno de eterna alabanza*, a la par que observa distintos inconvenientes en su plan, entre otros la poco recomendable ruptura del muro y cornisas, precisa para encajar el nicho y remate, aparte de resultar insatisfactoria la colocación de la Virgen pues *...no se logró que se viese, sino estando en pie los fieles que arrodillados...* y observando además que *De subirse el nicho de Nuestra Señora se sigue una incomodidad grande, pues siempre que se aia de vestir, se aia de poner una escalera por delante del altar por no averse hecho el dibuxo con camarín, ni aver lugar para ello que teniendolo se evitara lo referido...*¹⁵.

Así pues, los propósitos de Palafox, recreados por Bernardo Simón, no pasaron del deseo. Tal como ha puesto de relieve Pleguezuelo¹⁶, hubiera sido el primer retablo pétreo del Barroco sevillano, para cuya confección el retablista debería haberse valido

13. Véase apéndice documental, documento nº 2.

14. Esta idea se desprende de las palabras finales del informe cuando, después de exponer los inconvenientes de confeccionar el proyecto de Pineda, de un retablo pétreo, declara: *Y últimamente aviendo considerado estas dificultades he discurrido para que con mas lucimiento y novedad sin romper la pared se pueda hazer y executar un retablo mas hermoso que de piedra. SI EL SER ESPAÑOL NO ME ACOBARDA PROMETO SI NECESARIO FUERE DAR DEMOSTRADO DE MATERIA QUE SE PUEDE HAZER EL DICHO RETABLO PONIENDOLO POR OBRA SIEMPRE QUE SE ME MANDARE FIADO DEL AUXILIO DIVINO. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: op. cit. pág. 136.*

15. *Ibidem*, págs. 135-136.

16. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: op. cit. pág. 341.

de los expertos canteros cántabros radicados por entonces en la ciudad, algunos de ellos ocupados en las obras de la Colegial, con la que también había estado vinculado Pineda a propósito de las iniciales pretensiones salomónicas del templo¹⁷. Mucho me temo que, junto a las razonables dudas suscitadas, también debió jugar en contra de la propuesta, la longeva tradición sevillana de retablos lignarios. Hubiera sido todo un reto para el entonces cincuentenario Pineda, demostrativo a la vez de sus altas miras profesionales. De la importancia del mismo y del eco que debió suscitar en el ambiente artístico del momento, dan buena prueba las referencias documentales ya indicadas.

Ante las pocas perspectivas de realización que presentaba el retablo de la Capilla Real, el maestro arquitecto vuelve a intentar vincular su memoria al principal de los templos sevillanos mediante una obra de excepción, capaz de asegurar esa *eterna alabanza* que debió estimularle en sus realizaciones. Otra vez vuelve a fijarse en la capacidad y deseos edilicios del Arzobispo Palafox. El testamento otorgado por el artista en 1696 introduce una sustanciosa noticia de otro gran proyecto frustrado. Fue el pretendido retablo mayor del Sagrario, para el que confeccionó trazas, también dotadas de gran calidad artística y enorme tamaño (1 x 2 varas), pero desgraciadamente perdidas¹⁸. Según sus últimas voluntades, sabemos que el proyecto fue realizado sin mediar solicitud alguna, con la esperanza de ser contratado para su puesta en práctica, anhelo que no llegaría a cuajar pues, como se sabe, hasta 1706 no darían comienzo los trabajos orientados a dotar de retablo al altar mayor de la parroquia catedralicia, tarea puesta al cuidado del zamorano Jerónimo Balbás, quien habría de seguir ideas propias. Algunos de los datos proporcionados por Pineda dicen de la excepción y cuidado que debió caracterizar a la *traza y dibujo*. Ya citamos sus enormes dimensiones, pero además es muy expresivo que tardara un año en su composición y fuera provista de bastidor y marco. Sin duda, superaba a la ya comentada de la Capilla Real y por sí sola debió constituir una auténtica obra maestra. Si esto no basta, la peripecia de este proyecto resulta llamativa pues, nos cuenta Pineda, fue tal la admiración que produjo al Canónigo Juan de Loaysa que, previa autorización del retablista, la llevó a la contemplación del Arzobispo, sin que dos años después hubiera sido devuelta, por lo que encarga a sus herederos su reclamación.

Aquí volvemos a tropezar con elementos habituales de las grandes empresas retablísticas: afamados maestros arquitectos, notorios impulsores como es el caso de Loaysa y comitentes capaces, tal fue el Arzobispo Palafox. Sin embargo, la falta de recursos volvería a paralizar la idea. Cuando, una década después, se retoma y acomete, los gustos y formas en uso habían dado un gran salto, de manera que la propuesta de Pineda sería desestimada o, quizás, ni llegara a ser considerada. Sin lugar a dudas, la relación entre el maestro antequerano y el Canónigo Loaysa, uno de los máximos impulsores de la actualización artística de la Catedral en la segunda mitad del XVII y primeros años del XVIII, parte de los días en que ambos coinciden en la Academia.

17. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: op. cit. págs. 169-175.

18. Véase apéndice documental, documento nº 1.

En 1669-70 figura el instruido clérigo entre sus integrantes¹⁹. Debíó estrechase durante la proyección y montaje de las tramoyas y decorados de la canonización de San Fernando, en 1671, donde la intervención de Loaysa, guiado por Justino de Neve, resultó fundamental, constituyendo su auténtica prueba de fuego en la gestión de los asuntos catedralicios. Es posible que la decisión de Pineda, de elaborar el diseño para el retablo del Sagrario, se deba a las indicaciones del eclesiástico, mejor conocedor de los deseos de su prelado y de las necesidades suntuarias de la seo²⁰. No olvidemos que entre los grandes empeños de Loaysa estuvo la renovación del monumento de Semana Santa, la confección del altar de Corpus, el aderezo del sagrario del altar mayor, etc. Especial celo debíó profesar al recién estrenado Sagrario, templo que deseaba ver concluido en lo que a ornato interno respecta y donde el retablo mayor era un capítulo esencial. Cuando en 1692 fue renovado su nombramiento como mayordomo mayor, los capitulares justifican su decisión *...por el grande celo y aplicación que dho. sr. canonigo tiene a las cosas de la fabrica, esperando el Cav^o que con su vigilancia y cuydado se han de concluir con toda perfeccion la obra del Sagrario, y la Colgadura, que para servicio de esta Santa Yglesia ha ofrecido el comercio desta ciudad...*²¹. La oportunidad para dotar de retablo mayor al templo sacramental parece que llega el 8 de Enero de 1694. Ese día el Cabildo acuerda aplicar al ansiado retablo un legado de 200 ducados, cantidad a todas luces insuficiente para la realización de la obra, pero que al menos permitiría iniciar el proyecto²². No volvemos a tener noticias de esta tentativa, sin embargo no hay duda que sería a partir de entonces cuando Bernardo Simón pone en marcha su inventiva para trabajar, según dice, durante todo el año en el proyecto de la que hubiera sido obra cumbre de la retablística del momento. Esta frustrada ocasión coincidió con la terminación de los reparos efectuados en la cúpula y cabecera de la capilla, iniciados en 1692²³.

Hoy conocemos intentos anteriores para proveer de ornato a la cabecera de la parroquia catedralicia. Bajo los auspicios del mayordomo Ramírez de Arellano, en 1660, comenzó a planearse la disposición de un retablo acorde a la importancia y grado de barroquización del recinto. Aquél proyecto parece que comprendía un gran retablo a

19. *El Manuscrito...* op. cit. pág. 38.

20. Varios autores han esbozado la biografía de Juan de Loaysa personalidad, aunque no artista, decisiva en la promoción artística en la Sevilla de finales del XVII. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos de Sevilla...* t. II, Sevilla, 1887, págs. 25-39. En esta obra figura un relato autobiográfico que el Canónigo dejó manuscrito en las *Memorias sepulchrales de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla en Epitaphios, capillas, entierros*, Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 59-4-4, fols. 310-321. Véase también MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, t. I, Sevilla, 1922, págs. 380-381.

21. A.C.S. Autos capitulares, leg. n.º 81 (1691-92), fol. 131 r. (Lunes, 24 de Noviembre de 1692).

22. Era un legado de 200 ducados que había dejado en su testamento el mercader Antonio Rodríguez. Citado en QUILES, Fernando: "De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (1607-1666)", *Laboratorio de Arte*, n.º 16, 2003, pág. 146, n. 51.

23. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, págs. 74-77 y 119-130.

modo de respaldo, al que se anteponía un tabernáculo de mármoles, ideado a partir de estampas flamencas. Nada de ello se ejecutó, si bien fue ensayado como arquitectura efímera en las fiestas inmaculistas de 1662 y, en 1663, sería descartada su confección, pues se encomienda un nuevo proyecto del que no tenemos más noticias. Es posible que entonces ya diera alguna idea Bernardo Simón de Pineda. Desde aquel momento todo fue provisorio en la cabecera del templo sacramental, así lo viene a demostrar el decorado para las fiestas fernandinas de 1671, cuya construcción estuvo precisamente a cargo de Bernardo Simón²⁴, o las vagas noticias que hablan de un banco con sagrario y la efigie de un Cristo atado a la columna²⁵. Loaysa, con la intervención de Pineda, viene así a retomar la vieja aspiración, sobre la que vuelve a pesar la insuficiencia económica. El momento apropiado llegaría con la toma de posesión del Cardenal Manuel Arias, como titular de la Archidiócesis Hispalense, en 1704. Loaysa, en unión del Canónigo Valentín Lampérez, volvería a intervenir en tamaña empresa, en calidad de diputado y a la vista de la documentación conocida, es posible que su gestión fuera decisiva para la elección del proyecto de Balbás²⁶. Podría haber tenido presente la traza de Bernardo Simón, fallecido a finales de 1703 ó principios de 1704, sin embargo la modernidad y el nuevo signo de las formas balbasianas fueron determinantes a la hora de seleccionar su opción. Por fin se cumplía un sueño, que el entusiasta canónigo no vería del todo finalizado, al sorprenderle la muerte en 1709. Lo conservado en la Catedral de Pineda, aunque notable, se queda corto si lo comparamos con los proyectos frustrados. Eran obras de grandes vuelos, tanto la destinada a la Capilla Real, cómo al Sagrario.

Si nos adentramos en el resto de la actividad conocida del autor, no será difícil comprobar su inmersión en las extendidas y habituales prácticas del taller, atendiendo encargos de acuerdo a los términos y condiciones acostumbradas, muchos veces en unión de artistas que proveen la iconografía, como los escultores Pedro Roldán y Alfonso Martínez o el pintor Juan de Valdés Leal, a quienes les unió intereses profesionales. La mayoría de las veces consta su responsabilidad sobre las trazas precisas.

24. Pineda siguió para el ornato de la cabecera del Sagrario, una traza de Matías de Arteaga, cuyas formas conocemos mediante el célebre libro de Torre Farfán. RODA PEÑA, José: "Nuevas noticias..." op. cit. págs. 54-55.

25. Al respecto véase FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: op. cit. págs. 56 y 67. RECIO MIR, Álvaro: "Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra: Los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662", *Archivo Español de Arte*, nº 301, 2003, págs. 55-70. QUILES, Fernando: "De Flandes..." op. cit. págs. 141-146.

26. *Este día los señores canónigos Don Juan de Loaysa y Dr. Don Valentín Lampérez, canónigos Diputados nombrados por su excelencia para la obra del Retablo mayor del Sagrario, dixeron que en virtud de la misión que les estava dada por el Cabildo en primero de este mes avían participado a su excelencia el señor Arzobispo Nuestro Prelado la elección del diseño que el cabildo avía escogido para el Retablo del Sagrario de esta Santa Iglesia en el Jerónimo Barbás, vezino de Cádiz, y que aviéndolo entendido dicho señor Arzobispo avía aprobado dicho diseño yestimaba mucho las repetidas atenciones del Cabildo.* Auto capitular de 10 de Diciembre de 1705. CARO QUESADA, M. S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*, vol. III de las "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz", Sevilla, 1992, pág. 260.

Un caso excepcional es el retablo mayor del Hospital de la Misericordia (1668-70), cuyo contrato especifica que las trazas le fueron facilitadas por los responsables de la casa hospitalaria²⁷. Quizás ello explique cierto distanciamiento de las propuestas tradicionales de Pineda, especialmente la falta de sentido escenográfico del cuerpo central si bien, no podemos ignorar las dificultades del marco arquitectónico, consistente en una cabecera estrecha y muy vertical.

Dentro de esta línea de atención a las congregaciones religiosas, vamos a llamar la atención sobre un conjunto de retablos, de los que algunos se conservan, como es el de la iglesia de Clérigos Menores, o del Espíritu Santo, actual parroquia de Santa Cruz. Conocemos una serie de retablos destinados a diversas capillas de las naves laterales: el de Sta. Ana (1670-71), sin duda el mejor de todos ellos, Ntra. Sra. de la Soledad (1672) y Ntra. Sra. del Mar (1678)²⁸. Su realización se debe a la iniciativa privada y no parece que respondan a un programa decorativo preestablecido, tal como evidencia su desigual calidad y forma. Ahora sabemos que los Clérigos Menores pretendieron un retablo mayor puesto al cuidado de Pineda. Según expresa en el testamento que manejamos²⁹, el padre Manuel de Ocampo, provincial de la orden, le había encomendado *... la hechura del Retablo del Altar principal de la casa del Spiritu Sto. desta ciud. en quarenta mill Rs. de von. a cuiu cuenta tengo Rezividos quinze mill setecientos y cinquenta Reales...* además de aclarar que estaba ya asentada la mitad del retablo en su emplazamiento. Por las cantidades mencionadas podemos intuir que se trataba de una empresa de gran calidad artística, sin llegar a los niveles del mayor de la Caridad. Estaría en línea con el del Hospital de la Misericordia o el desaparecido de los Descalzos, a juzgar por el precio de estos últimos³⁰. Si echamos mano de los datos conocidos sobre la construcción de este templo, podemos asegurar que ese retablo no llegó a concluirse y, además, el cuerpo que debió instalar Pineda, pronto fue desmontado para proceder a la ampliación de la cabecera del templo. Sabemos que las obras de la iglesia, pretendida con grandes ínfulas³¹, dieron comienzo en 1655. En 1667 estaba finalizado el cuerpo, estrenado en 1674, pero faltaba la cabecera, cuyo levantamiento planteaba problemas económicos, pues era preciso

27. *... conforme lo demuestra una traza que para ello se me ha entregado a mi el dicho principal firmada de los señores Don Diego Caballero de Cabrera padre maior de la dicha casa y Don Pedro Caballero de Illescas y Juan de Santo Domingo, hermanos de l dicha cassa y cavalleros diputados para este negocio...* GESTOSO Y PÉREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés leal*, Sevilla, 1917, pág. 98.

28. Sobre todos ellos y la documentación que generaron véase FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón...* op. cit. págs. 33-36.

29. Véase apéndice documental, documento nº 1.

30. FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón...* op. cit. págs. 25, 27, 45.

31. Cita Ortiz de Zúñiga: *... labrado fuerte y hermoso cuerpo de iglesia, la capilla mayor que falta, y el resto del Convento que se va labrando, se espera llegarán a ser de lo mejor de esta Ciudad, así como ocupan lo mas estimado de su situación, y como tienen el aplauso merecido de su ejemplo y fruto.* ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: op. cit. t. V, pág. 60.

la enajenación de una serie de casas que ocupaban el lugar donde debía localizarse³². Podemos comprender así, que las tres naves fueran cerradas a la altura del crucero y, ante la incertidumbre existente para la continuidad de las obras, se diera por buena la ubicación, en este testero provisional, del correspondiente retablo. Desconocemos la fecha exacta del compromiso otorgado por Pineda, que estimamos debió tener lugar a lo largo de la década de los ochenta, cuando se veía casi imposible la continuidad del proyecto. En 1696 nuestro autor señala que el retablo estaba inconcluso. No parece lógico que llegara a terminarse, siendo definitivamente desmantelado a partir de 1701, año en el que se materializó la adquisición del espacio preciso y dieron comienzo las obras del profundo presbiterio y coro, de acuerdo al proyecto elaborado por el maestro mayor de obras José Tirado³³. Los trabajos del crucero y cabecera se prolongaron hasta el año de 1728, a comienzos del cual quedó inaugurado³⁴. Para entonces, los restos del retablo acometido por el taller de Bernardo Simón, debieron parecer obsoletos, por lo que se piensa en una nueva máquina, más a tono con la estética del momento, definitivamente contratada en 1735 con Felipe Fernández del Castillo y Benito de Hita y Castillo³⁵.

Siguiendo con el repaso de proyectos desaparecidos, vamos a destacar otro retablo del que hasta ahora no teníamos noticia, citado en las últimas voluntades. En ellas se alude a un retablo destinado a entronizar a la imagen de Jesús Nazareno, de la cofradía homónima, actualmente mejor conocida por “El Silencio”. Algunas noticias teníamos de las intenciones de la Hermandad de dotar de nuevo retablo a la venerada imagen de Jesús Nazareno, en los últimos años del XVII, quizás debido a la necesidad de disponer de mayor espacio en la hornacina central para insertar la nueva cruz de carey³⁶. En 1684 ya estaba en mente de los hermanos la confección del nuevo retablo³⁷, todavía falto de remate en 1696. La obra no debió ser de gran porte, pero resulta interesante la mención a una modificación que debió introducir el maestro cuando ya estaban en curso las operaciones de ensamblaje y talla, y consistió en *reduzir ocho columnas derechas a salomónicas q. con efecto execute pr. precio de quinientos Rs.*

32. Para lo concerniente a las obras de este templo véase HEREDIA, M. del Carmen y ROMERO, Purificación: “La antigua y la actual parroquia de Santa Cruz”, *Archivo Hispalense*, nº 175, 1974, págs. 139-170.

33. *Ibidem*, págs. 147-151.

34. *Ibidem*, pág. 151. *Se concluyó felizmente a fines del año pasado la Capilla Mayor de la iglesia del Espíritu Santo, de los Clérigos Menores, cuyo estreno se celebró en el presente con gran solemnidad en ocho fiestas, a que dio principio el Cabildo Eclesiástico el 31 de Enero, y continuaron otros cuerpos y corporaciones con igual pompa y ostentación.* MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales Eclesiásticos y seculares...* tomo I, Sevilla, 1887, pág. 192.

35. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, págs. 540-541.

36. Así lo estima GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: *Estudio histórico – institucional de la primitiva hermandad de los nazarenos de Sevilla (vulgo “El Silencio”)*, Sevilla, 1987, pág. 138.

37. Ese año Dña. María Josefa de Perea dejó en su testamento 100 ducados, para ayuda del retablo que pensaban hacer. *Ibidem*, pág. 138.

*de von*³⁸. Podemos intuir que el retablo se estructuraba mediante dos salomónicas gigantes y otras cuatro, repartidas a cada lado en grupos de dos, de menor escala, completando un total de ocho soportes torsos. Es posible que desapareciera hacia 1724 cuando se derribó la capilla, para dar inicio las obras de reconstrucción que no finalizaron hasta 1742, según trazas de Diego Antonio Díaz³⁹. Sin embargo, algunos datos de mediados del XVIII nos informan de un retablo articulado por salomónicas en idéntica disposición a las señaladas⁴⁰, como igualmente ilustra un grabado de esos momentos (lám. 3). Podrían tratarse de los mismos soportes confeccionados por Pineda, adaptados a un nuevo retablo o, también es probable, el esquema del anterior inspiraría al de nueva factura.

Por último, las cláusulas testamentarias permiten profundizar en la realidad cotidiana que afecta al maestro en esos momentos finales de su trayectoria humana. Un rasgo llamativo es la desaparición de su descendencia masculina. Habíamos señalado la venida al mundo de dos vástagos, uno de nombre Salvador, fallecido en 1684 cuando cursaba estudios en Salamanca, seguramente iba para clérigo, y otro llamado Juan Esteban, nacido en 1666 y desaparecido ya en 1696, en circunstancias que ignoramos⁴¹. Únicamente le rodean, al otorgar testamento, sus cuatro hijas y esposa, en compañía de sus yernos, a los que llama “hijos”. Especial relevancia tiene uno de estos, Juan de Valencia, casado en segundas nupcias con su hija Francisca Gregoria, el mejor conocido de sus aprendices y continuador de su estela y que, a estas alturas, debió asumir la dirección del taller, finalizando proyectos inconclusos del viejo Pineda o dando forma a otros que diseña en estos instantes⁴². Es muy sintomático de esta realidad el diseño de 1694 para el retablo mayor del Sagrario, al que ya nos hemos referido. Sin un taller consolidado y bien tutelado no hubiera sido creíble la propuesta.

El viejo matrimonio ha quedado al cuidado de dos de sus hijas, Agustina y María Petronila, casada con el Dr. Don Pedro de Figueroa, uno de los albaceas, circunstancia que reconoce Bernardo Simón. En esta situación permanecían en 1700. Así lo refleja un padrón parroquial que además informa de la presencia en el hogar de dos esclavas y otros posibles sirvientes⁴³. Ya hemos señalado la importancia de la tenencia de

38. Véase apéndice documental, documento nº 1.

39. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: op. cit. págs. 113-114. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *Noticias de arquitectura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, págs. 63-65.

40. En las entrecalles laterales definidas por salomónicas, figuraban dos ángeles. Los soportes estaban recorridos por vides y la hornacina central disponía de dos salomónicas de menor escala. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: op. cit. pág. 138. Estas características nos aproximan a la obra de Pineda, no siendo extraña la reutilización de los soportes.

41. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Notas...” op. cit. págs. 67-68.

42. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia”, *Atrio*, nº 3, 1991, págs. 55-62.

43. En este padrón de la parroquia del Salvador, consta que en el comienzo de la calle Sierpe moraban Berndo. Simón de Pineda / D^o Isabel Cavallero / Dor. Dn. Pedro de Figueroa / D^o María Petronila de Pineda / D^o Agustina de Pineda / Josepha Petronila esclava / María Nicolasa esclava / María Rufina Veguilla / Ignacio Pérez / Manuel González. Dado a conocer por GÓMEZ PIÑOL, Emilio: op. cit. pág. 490.



Lámina 3. Grabado que representa el retablo del Cristo de "El Silencio". Siglo XVIII.
Hermandad de "El Silencio".

esclavos como exponente del nivel de vida del mestro⁴⁴, esclavos que solían provenir de Lisboa, y hasta es posible aventurar que el antequerano actuara de intermediario de los traficantes lisboetas, cómo sugieren algunos documentos⁴⁵.

Cómo sospechó Paulina Ferrer⁴⁶, la década de los noventa y los primeros años del XVIII estuvieron marcados por el declinar de sus facultades físicas para las operaciones del taller pero no para el dibujo y la planificación. Junto a las menciones de enfermedad e incapacidad de los testamentos, podemos agregar una elocuente noticia al respecto, donde el viejo maestro se desentiende de la fianza de unas casas pertenecientes a la Catedral, alegando estar *ymposibilitado de trabajar por estar baldado*...⁴⁷. No es extraño que los últimos trabajos conocidos acusen diversidad de manos y un descenso notable en la calidad, así ocurre con el retablo de la Virgen de la Esperanza en la Colegiata de Antequera, realizado a partir de 1693, o el mayor de la parroquia de Escacena, de 1692⁴⁸.

Después de dar a conocer la vinculación familiar y profesional de Juan de Valencia no hemos vuelto a saber de discípulos o aprendices activos en su taller. Algo podemos aportar al respecto, aunque seguimos con nombres que poco o nada dicen en la arquitectura de retablos sevillana. En primer lugar cabe citar a un Francisco Pérez, hijo de Cristóbal Pérez de Olmedo y Victoria de Pineda, quien accedió como aprendiz en Abril de 1687 y unos meses después, en Enero de 1688, abandona el taller argumentando el maestro no poder seguir cumpliendo el compromiso⁴⁹. Con el nombre de Francisco Pérez de Pineda conocemos a una serie de artífices, preferentemente

44. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Notas...", op. cit. pág. 70.

45. En esa dirección apuntan poderes como el siguiente: Bernardo Simón de Pineda, maestro escultor vecino de la calle Sierpes, otorga poder a Domingo Daguiar, maestro confitero y familiar del Sto. Oficio de la Inquisición de la ciudad de Lisboa, para que cobre de Francisco Jorge de Silva, vecino de Lisboa, cien pesos de plata de ocho reales cada uno, que este último cobró de Manuel Cordeiro, según un poder que le había otorgado. A.H.P.S. Secc. Protocolos notariales, leg. nº 11.116 (1685), ofº 17, fol. 66r.-v. 1685-II-16.

46. FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón...* op. cit. pág. 16.

47. *Este día se leió una petición de Bernardo Simón de Pineda Mro. Maior de Arquitecto y Joseph de Portillo Mro. que fue de Platero, fiadores de Juan Baupta. Lara, de unas casas // en calle de escorias, y porque el dho. Juan Baupta. a muchos años hizo biaje a las Yndias, y Joseph Portillo a Dias que murió, y el ha quedado solo ymposibilitado de trabajar por estar baldado, pide se le admitan dichas casas y el Cabº la cometiº a los señores Visas. para que bean y Refteran.* A.C.S. Autos Capitulares, leg. nº 83, fols. 54v.-55r. (1696-X-22).

48. ROMERO BENÍTEZ, Jesús: "Infancia y obra antequerana del retablista Bernardo Simón de Pineda", *Boletín de Arte*, nº 3, 1982, págs. 147-168. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Notas...", op. cit. pág. 74.

49. Victoria de Pineda, viuda de Cristóbal Pérez de Olmedo, madre de Francisco Pérez de Olmedo, lo pone a aprender el arte de escultor con Bernardo Simón de Pineda, durante cinco años. Residirá en su casa, atendiendo a su familia, a cambio le enseñará el oficio, le dará la comida, ropa de vestir y curará cuando enferme, siempre que la enfermedad sea inferior a 15 días y no revista contagio. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 5.638 (1687) ofº 8, fol. 288 r.-v. 1687-IV-8.

Bernardo Simón de Pineda, maestro escultor, declara que cancela la escritura de aprendizaje de Francisco Pérez, otorgada con su madre Victoria de Pineda, viuda de Cristóbal Pérez de Olmedo, alegando no poder seguir cumpliendo el compromiso otorgado el 8 de Abril del año pasado. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 5.639 (1688) ofº 8, fol. 24 r.-v. 1688-I-16.

pintores, activos en las últimas décadas del XVII y primeras del XVIII. Uno de ellos, discípulo de Murillo, está mejor conocido⁵⁰. Sobre el resto apenas hay información solvente, si bien podríamos aventurar que el inicialmente discípulo de Bernardo Simón fuera un ensamblador del mismo nombre activo en las primeras décadas del XVIII, del que se han documentado trabajos de ensamblaje en Sevilla, Carmona y Paradas, localidad esta última donde, junto a José de la Barrera, concluye el retablo de la sacramental⁵¹. A este arquitecto de retablos debió unirle especial amistad, si no lazos familiares, pues volvemos a encontrarles contratando juntos otro retablo para el Oratorio de San Felipe Neri y, además, Pérez de Pineda actúa como testigo en el testamento que otorga Barrera en 1718⁵². Las causas del rápido abandono del taller de Pineda las ignoramos, quizás surgiera alguna desavenencia. Llamamos igualmente la atención sobre el nombre de su progenitor, Cristóbal Pérez de Olmedo, ya difunto en 1687. Nos preguntamos, aunque es imposible de precisar mientras no avancen los conocimientos, si pudiera tratarse del apenas conocido escultor Cristóbal Pérez, de cuya actividad hay constancia en la década de los setenta y principios de los ochenta, conservándose en la actualidad dos obras de su quehacer como son el Cristo yacente de la Hermandad de la Sagrada Mortaja (Sevilla) y un Crucificado de las Trinitarias en Jerez, fechado en 1683⁵³, tallas de apreciable calidad adscritas a la estética roldanesca.

Otro discípulo del que tengo noticia fue Alonso de Morales, ingresado en el taller en 1669 por tiempo de cinco años⁵⁴ y del que no consta más información en las décadas posteriores. Los niveles de exigencia del taller debieron ser altos y no debe extrañar que la insuficiente capacidad de muchos jóvenes les hiciera abandonar su aprendizaje.

50. CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario...* op. cit. t. IV, pág. 81. QUILES GARCÍA, Fernando: *Noticias de pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, págs. 183-187.

51. En 1704 se obligó a realizar un retablo para los Carmelitas Descalzos de Carmona, hoy desaparecido. HERNÁNDEZ, SANCHO, COLLANTES: *Catálogo...* t. II, Sevilla, 1943, pág. 169. El contrato otorgado junto a José de la Barrera, para continuar el sacramental de Paradas, lleva fecha de 29 de Septiembre de 1709. Quizás fuera propuesto por Juan de Valencia, supervisor de esta obra. PASTOR TORRES, Álvaro: "La capilla sacramental de Paradas: una obra bicentenario y un retablo salomónico inédito", *Atrio*, nº 6, 1993, págs. 49-62.

52. Se trataba de un retablo colateral, concertado el 12 de Febrero de 1711. El testamento otorgado por José de la Barrera y su esposa lleva fecha de 10 de Septiembre de 1718. Sobre estas noticias véase CARO QUESADA, M. Salud: op. cit. págs. 40-45. Este maestro debió trabajar preferentemente en el entorno de Sevilla, así José Duque Cornejo declara en su testamento, de 1709, que le debe la hechura de un San Miguel que le encargó para Écija, obra sin duda destinada a algún retablo ensamblado para esa localidad. *Ibidem*, pág. 83.

53. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario...* t. I, Sevilla, 1899, pág. 229. MARISCAL, Miguel A. y POMAR, Pablo: "Un crucificado del escultor sevillano Cristóbal Pérez en Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, nº 9, 2003, págs. 103-104.

54. Alonso de Morales, hijo de Ignacio de Morales y Ana de Tapia, entra a aprender el oficio de ensamblador y entallador con Bernardo Simón de Pineda, vecino de la collación del Salvador, en la calle Sierpes, por tiempo de cinco años. Lo asistirá en su casa sin poderse ausentar, a cambio, el pupilo, percibirá comida, ropa, zapatos y la atención de cualquier enfermedad. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 11.894 (1669 - 1), 1669-II-17.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1.

1696-IX-30. Bernardo Simón de Pineda otorga testamento (sólo transcribimos los pasajes de interés). A.H.P.S. Secc. Protocolos notariales, leg. nº 5.150, año 1696, fols. 767-769.

En el Nombre de Dios nro. Sr. Todo Poderoso amen. Sepase como yo Bernardo Simon de Pineda y Paramo, Maestro arquitecto y escultor vezº desta ciud. de Sevª en la collacion de nro. Sr. Sn. Salvor. natural q. soy de la ciud. de Antequera hijo lexmo. de Bernardo Simon de Pineda y Paramo y Dª Mayor de Avila, difuntos q. dios aya, estando enfermo aunq. no en cama, con algunos achaques havituales y en mi juicio y entendimto. natural cumplida y buena memoria tal que Dios nro. Sor. a sido servido de me querer dar (...) ordeno este mi testamto. en la manera siguiente.

(...)

Declaro tener ajustado y concertado con la hermd. y cofradia de Jhs. Nazareno la hechura del Retablo dondesta el ssmo. Xpto. en precio de diez mill Rs. de von. conforme al dibujo y trazas q. esta para ello exda. y por mi y en mi poder y al preste. esta executado dho. retablo hasta el segundo cuerpo y cobrado de dho. precio lo q. corresponde y para el tercer cuerpo tengo hecho en mi casa el tablado q. sirve para la fundazon. y una tabla grande de zedro pª las puertas de // el Camarin y rezividos en quenta de los tres mill Rs. q. del dho. precio corresponden a dho. terçer cuerpo cient Rs. de von. y por quanto despues deste consierto hizieron aumento enesta obra de reduzir ocho columnas derechas a salomonicas q. con efecto execute pr. precio de quinientos Rs. de von. en q. se ajusto dho. aumento de obra pr. mano de Dn. Joan Phe. de Tovar de horden de los oficiales de dha. cofradia declaro se me deven dhos. quinientos Rs. y mando se cobren.

Declaro tener ajustado con el Muy Rdo. Pe. Manuel de Ocampo de los Clerigos menores siendo provincial la hechura del Retablo del Altar principal de la cassa del Spiritu Sto. desta ciud. en quarenta mill Rs. de von. a cuiu cuenta tengo Rezividos quinze mill setecientos y cinquenta Reales y pª esto tengo exdo. del dho. Retablo y asentado hasta la mitad con poca diferencia como del se Reconozera, mando q. en vista de lo obrado se ajuste la quenta y se cobre lo q. del dho. precio se me deviere.

Declaro q. de mi voluntad y con animo de entrar en la exon. de la obra hize y execute pr. mi una traza y dibujo de Retablo pª el Sagrario de la Santa Ygª desta ciud. y su Altar mayor en q. me ocupe casi todo el año de mill ssos. y Noventa y quatro, tiene dos varas de largo y una de ancho y esta puesta en Bastidor con una moldura negra, teniendole puesto en las casas de mi morada lo vio el Sr. Dn. Joan de Loaysa Canonigo en dha. Santa Ygleçia el qual me hizo grande ynstancia en q. se lo dejase llevar en confianza pª q. lo viese el Yllmo. y Revermo. Sor. Arzobispo desta ciud. pr. cuiu motivo se lo permiti y con efecto se llevo en su poder el dho. Sr. Canonigo la dha. traza y dibujo y a cerca de dos años q. lo tiene a su cargo y aunq.

por mi parte se le a pedido su restituzon. a mi poder, no a sido posible conseguirlo. quiero y es mi voluntad se le pida y cobre la dha. traza y dibujo o q. mis herederos dispongan del como de vienes mios propios.

Declaro que tengo libro de quenta y Raçon con partidas claras de las cantidades q. me deven y de restos de otros de mi Arte quiero sg. be y pase por lo contdo. en dho. libro y se cobre lo q. pr. el constare deverseme.

Declaro q. desde principio de Julio proximo pasado deste presente año viven en mi casa y compañía los dhos. Dr. Dn. Pedro de Figueroa y D^a Maria Petronila su mugr. mi hija al cargo de los q. estamos yo y la dha. D^a Ysavel de Mena y Porras mi muger y nra. familia dandonos // alimentos y pagado la casa en q. vivimos en atencion de q. por mi estado de salud yo e dado de mano a mi exercicio pr. estar ympedido y no poder trabajar y porq. unos y otros vienes q. al preste. estan juntos en nras. casas no se confundan Declaro q. en mi libro de quenta y raçon se hallara memoria de los vienes con q. al preste. me hallo y q. todos los demas q. parecieren en dhas. nras. casas son propios de los dhos. Dr. Dn. Pedro de Figueroa y su muger nra. hija pr. haverlos traído a ellas los susodhos. con sus personas.

Y para pagar y cumplir este mi testamento deajo y nombro pr. mis albaçeas a los dhos. D^a Ysavel de Mena y Porras mi muger, Dr. Dn. Pedro de Figueroa, Joan de Valencia, y Joan Perez de las Cuebas mis hijos a los quales y a cada uno ynsolidum doy poder cumplido de albaceazgo en forma pra. q. entren en todos mis vienes y hazienda poniendoles el cobro combeniente y los vender y rematar en almoneda puca. o fuera deella o la parte q. baste dar cartas de pago finiquitos lastos e chanzas. ...

Y cumplido y pagado lo contdo. eneste mi testamento en el Remaniente q. quedare de todos mis vienes deudas dros. y acciones y otras q. gra. cosas q. me pertenezcan deajo y nombro por mis lexmas. y unibersales herederas a las dhas. D^a M^a Petronila, D^a Franca. Gregoria, D^a Paula Jossepha y D^a Augustina de Pineda y Paramo, mis hijas lexmas. y de la dha. D^{ña}. Ysavel de Mena y Porras....

... fha. la carta en Sevilla estando en las casas de la morada del otorgte. en treynta dias del mes de Septiembre de mill ssos. y novta. y seis años, y el otorgte. a. q. yo el ssno. publico doy fee conozco lo firmo en este Rexto, testigos Joan Delgado destrada y Thomas Delgado destrada, vezos. desta ciud. en la collazon. de nro. Sr. Sn. Salvador. y Diego Ruiz Jurado sno. de Sev^a.

Documento nº 2.

1717-V-16. Juan Laureano de Pina, maestro platero, da cuenta del estado de la urna que elabora para el cuerpo de San Fernando y recuerda la intención frustrada de elaborar un retablo de mármoles, hacía más de dos décadas (sólo transcribimos las pasajes referentes al retablo). A.C.S. Secc. VIII. Varios, leg. nº 37 (7). Cuadernillo 1.

...porque suponiendo hazer al mesmo tiempo retablo de piedras y metales para el altar de N^{ra} Sra. apreciado segun el diseño en una cantidad crecidissima, y en que el Sr. Dn. Jaime de Palafox queria añadir una nueva idea para el cuerpo de Sr. S. Leandro levantando el trono de N^{ra} Sra. mas de vara y media, o dos, se trabajaron con esta idea y para este fin muchas piezas de plata oi enteramente inutiles, porque con la muerte de dho. Sr. Arzobispo cesso este intento y toda la obra, sin aver fundamento para creer que el Rey quiera empeñarse ni seguir aquella particular idea llena de inconvenientes, ni executar ya dho. retablo, imposible en la coiuntura presente, y aun en otra no necessario si el que esta sirviendo se renovase, y pudiese, con mejor efecto, y pequeño gasto; y sobre todo con el arrojio de aver de romper el arco grande del muro y centro de la capilla, que incluie la coronacion donde esta la imagen de Dios Padre, intento sino imposible de excesivo costo y aun peligro, y con el ierro de elevar a tal distancia la imagen de N. S^a que enteramente se perdería el consuelo de su vista, pues aun en la que esta oy se logra con dificultad, siendo este el principal objecto a que se deve mirar, como lo es N. S^a de toda la Cap^a y su adorno, y de los que van a ella...