

## **EL RETABLO DE LA ERMITA DE BELÉN DE PILAS (SEVILLA), OBRA DEL CÍRCULO DE BERNARDO SIMÓN DE PINEDA. DEDUCCIONES A PARTIR DE UN ESTUDIO FORMAL**

Ignacio J. López Hernández, Universidad de Sevilla

---

### **Introducción**

Diferentes son las metodologías de las que se vale el historiador del arte a la hora de enfrentarse a una investigación histórico-artística. Si bien todas juegan a favor de dilucidar la realidad de la obra de arte, a veces el enfrentamiento de algunas de ellas presenta conclusiones contrapuestas. Esto, lejos de constituir una fisura en la metodología científica del historiador, da lugar a nuevas reflexiones que redimensionan el fenómeno artístico abriendo a ulteriores investigaciones.

Es aquí desde donde surge este trabajo, escrito como alternativa a la tradicional atribución del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Pilas (Sevilla) al ensamblador Francisco Dionisio de Ribas como obra realizada en origen para el convento sevillano de la Asunción. Así, observando la obra desde un enfoque formalista, aparecen nuevos interrogantes a los que la documentación conservada no da respuesta, de modo que esta aparentemente consolidada autoría, al buscar refrendo en el estudio estilístico de la obra, manifiesta evidentes contradicciones.

A estas primeras conclusiones se llegará desde el análisis histórico y formal de la evolución del modelo salomónico en la retablística sevillana: se estudiará el surgimiento del retablo salomónico en la Andalucía occidental como un hito con innegables orígenes en la provincia de Cádiz. A partir de entonces observaremos cómo este tipo de retablo adquirirá desarrollo pleno en la Sevilla del último cuarto del siglo XVII de la mano de Bernardo Simón de Pineda, al que encontraremos muy próximo a cada uno de los pasos que se darán desde el surgimiento del primer modelo y hasta la culminación del suyo propio. Este análisis evolutivo dará las claves para establecer un cronograma estilístico a tenor de los repertorios compositivos y ornamentales utilizados en cada una de las etapas de desarrollo de la retablística salomónica, permitiendo de esta manera descartar la atribución del retablo mayor de la ermita pileña como una obra de 1652 del ensamblador cordobés. Sí, en cambio, podremos reubicarlo entre los últimos años del siglo XVII y principios del XVIII dentro del círculo de Bernardo Simón de Pineda a raíz del análisis formal que se hará de la obra.

## Origen y difusión del retablo salomónico

La definición de la columna salomónica halla su origen en los soportes helenísticos de fuste entorchado usados en la antigua pérgola del altar mayor de San Pedro del Vaticano, hoy conservados en los pilares de la basílica, y que la tradición consideró procedentes del bíblico Templo de Salomón. Será en la Roma del Quinientos cuando estas columnas despierten un enorme interés, como se evidencia de sus alusiones pictóricas en obras de maestros como Rafael, Ludovico Mazzolino, Marcello Venusti o Pellegrino Tibaldi<sup>1</sup>. Pese a las continuadas citas pictóricas, sólo encontramos un aislado uso arquitectónico de ellas en el Cortile della Cavalleriza del Palazzo Ducale mantuano, obra de 1556 de Giulio Romano en la que se opta por un modelo de cuatro espiras. Será Jacopo Barozzi da Vignola en 1562, quien por vez primera, en su *Regola delli cinque ordini d'architettura*, tenga en cuenta el uso de la columna en un contexto teórico, dando la fórmula para convertir columnas rectas en "*torcidas a semejanza de aquéllas que están en Roma en la Iglesia de San Pedro*", resultando un prototipo de diecisiete módulos y seis espiras<sup>2</sup>. Sin embargo, será Bernini quien, al levantar el baldaquino de San Pedro, cree un referente mucho más directo, al dar testimonio tangible, ya no sólo de una nueva forma columnaria, sino de un orden completo de deslumbrante plasticidad y, además, de profundo contenido simbólico, redimensionando el significado de los relieves de pámpanos y vides al situarlos en el contexto de un altar eucarístico.

Por su parte, la introducción de la columna salomónica en la arquitectura de retablos tendrá su origen en la Catedral de Santiago de Compostela, al levantar Bernardo Cabrera en torno a 1625 el altar de la Capilla de las Reliquias<sup>3</sup>. Sin embargo, quizá resulte para la época más trascendente el proyecto de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid, al utilizar en distintas escenas del Triunfo de la Eucaristía marcos arquitectónicos con columnas torsas<sup>4</sup>. Aunque la realización del proyecto no concluirá hasta 1636, ya en años posteriores a 1628 circulaban por nuestro país numerosas estampas que debieron acelerar la asimilación de una columna que no tardó en recalar en territorio andaluz, donde encontraremos el primer gran ejemplo de retablo salomónico en la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada, con la obra de Francisco Díaz de Ribero (1630-1633)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México DF, UNAM, 2002, pág. 69 y ss.

<sup>2</sup> BAROZZI, Jacopo. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*. Madrid, 1593, Lámina nº XXXI. Traducción de Patricio Caxés.

<sup>3</sup> BONET CORREA, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984, págs. 263-265.

<sup>4</sup> Cfr. TORMO, Elías. *La apoteosis eucarística de Rubens, los tapices de descalzas reales de Madrid*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1942.

<sup>5</sup> BAIRD, Joseph A. *Los Retablos Del Siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*. México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pág. 34.

Por otro lado, el inspirador del modelo salomónico en la Andalucía occidental debió ser el flamenco José de Arce a raíz de su intervención en el retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera en 1637. Hoy día desaparecido, fray Esteban Rallón describía sus columnas de "*aguas con sus reflexos y vueltas que comúnmente llaman salomónicas*", a las que se les adherían motivos de parras, pámpanos y racimos de uvas<sup>6</sup>. Sin duda alguna, la influencia de Bernini debió ser notoria, pues de forma muy próxima tuvo que vivir la erección del Baldaquino de San Pedro, modelo directo en el que seguramente se inspiró durante el transcurso de su etapa romana. Esta obra será referente para el levantamiento de futuros retablos salomónicos, hecho que tendrá lugar durante la década de los cuarenta en Sevilla y Cádiz a partir de las propuestas de Felipe de Ribas y el extremeño Alejandro Saavedra.

Será el cordobés quien introduzca en Sevilla el modelo directamente desde Jerez, ya que según parece pudo participar en la realización del retablo cartujo. De esta forma, a partir de los trabajos ejecutados allí, encontramos un puente directo en la traslación del modelo romano a la capital hispalense. Felipe de Ribas desarrollará el orden salomónico en el retablo mayor de la Merced de Sevilla en 1646, aceptándose esta fecha como la de inicio del periodo salomónico en la ciudad, encontrando definitivo asiento durante el tercer cuarto de siglo<sup>7</sup>. Esta obra hoy perdida fue descrita por fray Juan Guerrero como un gran retablo de orden salomónico gigante que se disponía sobre banco de jaspe negro y se coronaba por un ático con el relieve de la Revelación de la Orden, distribuyéndose verticalmente en tres calles, albergando las laterales dobles hornacinas y la central un manifestador y un nicho para la titular de la orden<sup>8</sup>.

La pronta muerte de Felipe de Ribas, nada más concluir la obra, privará a la ciudad de conocer una más que segura serie de trabajos derivados de ésta. No obstante, su hermano Francisco Dionisio de Ribas debió conocer de buena mano su realización, pues se antoja segura su intervención directa en su factura, sobre todo en los meses finales, cuando ya Felipe comenzaba a enfermar gravemente. Sin embargo, durante las décadas posteriores a la muerte de Ribas, se establece un intervalo temporal en la ciudad en el que no se levantarán obras de la magnitud de la realizada por el maestro cordobés. No podemos considerar, en cambio, esta elusión al nuevo orden una falta de interés ni de desconocimiento, pues el propio Francisco Dionisio de Ribas introducirá la columna en uno de los relieves del retablo legado por su hermano en San Lorenzo, donde muestra la visita de San Lorenzo al Papa Sixto II con dos columnas torsas al fondo, recubiertas

---

<sup>6</sup> HALCÓN, Fátima. "El Retablo Salomónico", en *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, Fundación El Monte y Universidad de Sevilla, 2000, págs. 4-5.

<sup>7</sup> DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985, pág. 206.

<sup>8</sup> PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "El convento de la Merced calzada de Sevilla (Actual museo de Bellas Artes) a la luz de la relación de Fray Juan Guerrero (Mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pág. 553.

de nuevo con motivos eucarísticos<sup>9</sup>. Aun así, no encontraremos obra alguna documentada en la que se afiance esta tipología hasta 1655, cuando Martín Moreno concierte el retablo de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla. Serán por tanto siete años los que disten entre la *opera prima* del retablo salomónico sevillano y el siguiente ejemplo de estas características; así como diez entre este último y el siguiente documentado que saldrá del nuevo taller de Francisco de Ribas, el de los Jácome, también para la iglesia metropolitana. Resulta cuanto menos anecdótico ver cómo una columna que vendrá a dar definición al retablo del pleno barroco, tardará tanto en consolidarse en la ciudad de Sevilla, máxime cuando encontramos en el altar del convento mercedario un punto de inflexión tan notable en la obra de Felipe de Ribas, de cuyo bagaje será heredero su hermano Francisco Dionisio. Quizá, el motivo principal de este hecho hemos de buscarlo en la profunda crisis que tendrá lugar tras la peste de 1649, periodo en el que si bien se realizaron obras, no debió ser propicio para la creación o asentamiento de nuevas fórmulas.

Generalmente al estudiar la historia del retablo barroco sevillano, se alude a la cadena de influencias expuesta hasta ahora, olvidándose a veces un posible segundo influjo externo que, con raíz común en la obra de Arce, pudo arraigar con anterioridad al modelo de Ribas. Se hace referencia con ello a la relevancia que debió alcanzar en el desarrollo del retablo salomónico los trabajos en Cádiz del maestro ensamblador Alejandro Saavedra<sup>10</sup>. Durante las décadas que van de 1630 a 1670 el extremeño se convirtió en el arquitecto de retablos más reconocido de Cádiz. En su obra radica el asiento del orden salomónico que introducirá Arce, pues suyos eran los trabajos de ensamblaje del retablo de la Cartuja de Jerez desde 1636. Fruto de este contacto, como hiciera a su vez Felipe de Ribas en Sevilla, Saavedra experimentará pronto con este soporte al ser incluido ya con interpretación propia en el concurso de trazas para el nuevo retablo de la antigua catedral de Cádiz, actual parroquia de Santa Cruz, comenzando los trabajos en 1640 para interrumpirse de forma constante a lo largo de dos décadas<sup>11</sup>. El resultado es un bello retablo de un cuerpo principal con ático y cinco calles, las dos más extremas en ángulo recto por ajustarse a las reducidas paredes del presbiterio. En esta obra se conjuga el tardomanierismo de tradicionales columnas estriadas y hornacinas rematadas en frontis, con el barroquismo de una calle central hundida por una exedra, flanqueada en ambos niveles por las neonatas columnas salomónicas, muy posiblemente cercanas a las introducidas por Arce en la Cartuja. Por el contrario a lo que ocurrirá en Sevilla con la muerte del mayor de los Ribas, en Cádiz se consolidará el modelo con el siguiente trabajo de Saavedra, el retablo mayor concertado en 1650 con los jesuitas para la iglesia de Santiago, de nuevo en

---

<sup>9</sup> DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller...*, op. cit., pág. 247.

<sup>10</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. "Alejandro de Saavedra, entallador", en *Archivo Hispalense*, nº 10, 1945, págs. 121-198.

<sup>11</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. "Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano", en *Archivo Hispalense*, nº 136, 1966, págs. 121-149.

Cádiz, realizado paralelamente a otras obras para el Duque de Medinaceli en la capilla del Palacio del Puerto de Santa María y la Iglesia de San Agustín.

Es en estos momentos cuando debemos atender a las correspondencias compositivas entre aquello que se hacía y se hará en Cádiz y Sevilla, ya no sólo por la influencia que se acaba de citar, sino por las constantes idas y venidas de artistas entre ambas ciudades. Son años de enorme actividad en el taller de Saavedra por el contrario a lo que sucedía en Sevilla, motivo principal por lo que podemos mantener que la consolidación del retablo salomónico tuvo lugar en Cádiz desde donde saldrán noticias que pudieron hacer impulsar el latente modelo sevillano introducido por Felipe de Ribas durante los cuarenta. En este contexto se ha de tener en cuenta un hecho que podría resultar trascendente para el afianzamiento de una nueva manera de entender el barroco salomónico de futuro éxito en la capital sevillana, desligado –sólo parcialmente– de lo que se hará en el taller de Ribas y que bien podría tener sus orígenes en el taller de Saavedra. Gracias a la investigación de Romero Torres sabemos que el 14 de febrero de 1651, Gabriel Gómez de la Cámara, vecino gaditano, tutela el aprendizaje durante un periodo de seis años de un joven Bernardo Simón de Pineda, de apenas catorce años de edad, con el ensamblador extremeño<sup>12</sup>. El antequerano, procedente de un tibio aprendizaje en su localidad natal, se introduce en el seno de un laborioso obrador en donde encontrará las pautas de inicio para la configuración de su futura máquina barroca. Con Saavedra parece ser que permanecerá sin incidencias durante los seis años contratados, periodo en el que debió asimilar con firmeza el esquema compositivo salomónico y la concepción espacial más allá del retablo telón, como se puede intuir claramente en la obra realizada para la Catedral Vieja de Cádiz<sup>13</sup>. Abandonado el taller gaditano aparece ya documentada su presencia en Sevilla a partir de 1659 en el círculo del escultor Juan Pérez Crespo<sup>14</sup>. También próximo a Crespo estará el escultor Alfonso Martínez, asiduo colaborador de Saavedra en Cádiz, y quien constituiría por tanto el vínculo del antequerano entre ambos talleres. Igualmente, Pineda participará en el retablo de la Concepción Grande de la Catedral<sup>15</sup>, donde se documenta también la intervención de Martínez. Es así que se puede trazar, siguiendo el camino desde Cádiz, la relación de Pineda con otro hito de la retablística salomónica sevillana, debiéndose situar aquí el punto de arranque hacia la consecución de su modelo propio del pleno barroco referenciado en el Hospital de la Caridad, si bien atendiéndose a las conquistas previas de los Ribas, Cano y Ortiz de Vargas. Este camino pasa por el afianzamiento del prototipo salomónico de cinco espiras del Hospital de la Misericordia y el hundimiento de la hornacina central del retablo de Santa Ana de Santa Cruz, para así llegar a la independencia del núcleo central con la

---

<sup>12</sup> ROMERO TORRES, José Luis. “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006. pág. 178-180.

<sup>13</sup> *Ibidem*. pág. 182.

<sup>14</sup> *Ibidem*. pág. 186.

<sup>15</sup> FERRER GARROFÉ, Paulina. “Tres retablos-marcos en la Catedral de Sevilla. Análisis y aportación documental”, en *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, págs. 286-289.

inclusión de un templete y la adquisición de plasticidad y esbeltez en el orden columnario al introducir una sexta torsión. El resultado de todos estos avances será la transformación del retablo en una máquina fastuosa de vigoroso esplendor, que lejos de levantarse como telón, avanza y retrocede creando espacios novedosamente teatrales.

### ***El Retablo de la Ermita de Nuestra Señora de Belén de Pilas***

El 19 de junio de 1873 el arzobispado de Sevilla hace entrega al párroco de Pilas, Don Cristóbal Pérez y Romero, de un retablo "*con dos cuerpos, tallado y dorado con columnas salomónicas y dos cuadros al óleo incrustados en el mismo de dos varas y media de alto y seis y cuarta de ancho*" (sic), procedente del exclaustro convento de monjas mercedarias de la Asunción<sup>16</sup>. Hoy es posible saber del origen del retablo incluyéndolo dentro de la nómina de altares de los que Félix González de León hace relación en la descripción del convento en su *Noticia Artística* de 1844, siendo identificable como uno de los dos dedicados a los Santos Juanes dispuestos uno frente al otro. Acerca del retablo del Bautista dice: "*Luego sigue al lado del Evangelio el altar del comulgatorio, también de mal gusto, y estaba dedicado a San Juan Bautista [...] El altar tiene cuatro pinturas muy malas*"<sup>17</sup>. El cronista se retractará de este último dato más adelante en un apartado de correcciones y adiciones, contando un total de seis lienzos<sup>18</sup>. Por su parte, el de San Juan Evangelista es escuetamente descrito como "*en todo igual al del Bautista que está enfrente*", conteniendo también seis pinturas.

El primero se corresponde con el concertado por Francisco Dionisio de Ribas con Luisa de Ayora en 1651, según contrato hallado en protocolos notariales por Dabrio González<sup>19</sup>. A través de él conocemos algunos pormenores de la obra: "*el retablo del señor San Juan Bautista [...], al lado del Evangelio [...] he de hacer y labrar de madera de cedro y borne y conforme a la tabla y monte del dicho retablo que está firmada de mi, el dicho Francisco de Ribas [...] Primeramente en el nicho principal del dicho retablo he de hacer y poner una figura de San Juan Bautista de todo relieve, y el nicho de arriba del segundo cuerpo ha de llevar la escultura historiado el Bautismo de San Juan Bautista, todo ello conforme a buena obra, hecho y acabado en toda perfección de maestro artífice del dicho arte. Asimismo en los seis nicho de los lados del*

---

<sup>16</sup> FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993, págs. 207-225; Certificamos su recepción en el año de 1874 cuando, según el Libro de Juntas de la Hermandad de Belén, se arbitran medios para montarlo. Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de Belén de Pilas, *Hermandad de la Santa Vera-Cruz y Madre de Dios de Belén de Pilas. Libro de juntas y cabildos desde el año 1759*, fol. 72r.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta M.N. Ciudad de Sevilla*. Sevilla, Don José Hidalgo y Compañía, 1844, Tomo I, pág. 186.

<sup>18</sup> *Ibidem*. págs.258-259.

<sup>19</sup> DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller...*, op. cit., pág. 411.

*dicho retablo he de hacer y pintar las figuras de los santos que se me ordenare, la cual dicha pintura ha de ser de la mano de Bartolomé Murillo, pintor vecino de esta ciudad, todo ello de buena obra, y las columnas del dicho retablo han de ir revestidas de lo que mejor pareciere*"<sup>20</sup>.

Se deduce hasta ahora que la obra se formaba a partir de un cuerpo principal dividido por columnas en tres calles, cuya central albergaría la figura de San Juan Evangelista, de bulto redondo, y las laterales dos parejas de lienzos con representación de santos; el conjunto se remataría con un ático con un relieve del Bautismo de Cristo flanqueado por dos cuadros que completarían el total de seis contratados por Luisa de Ayora y contados por González de León.

El retablo coincide en su totalidad con la estructura del de Pilas, una vez obviemos las sustituciones de las imágenes principales por la de la patrona en la hornacina central y otros lienzos en los huecos restantes. Así, en estudios como los de Fátima Halcón y María Josefa Caro se ha considerado la obra, con toda lógica, como la realizada por Francisco Dionisio de Ribas, dato que ha sido reproducido en otras publicaciones<sup>21</sup>. Sin embargo, se elude en ambos estudios el retablo frontero descrito por González de León como igual al del Bautista. Deducimos que, si bien puede que no se tratase de una semejanza estilística, sí al menos resulte ser igual estructuralmente, sobre todo atendiéndose a que en la aludida corrección cuenta también González de León un total de seis lienzos para este retablo, de ahí que nos sea posible proponerlo como el que hoy se encuentra en Pilas. Esto último pensamos, atendiendo al repertorio ornamental utilizado en el retablo, que será analizado en base a la evolución estilística antes estudiada, primero para descartar la autoría de Ribas, y en segundo lugar para adscribir su realización a un contexto concreto.

Para ajustarnos con mayor certidumbre a la obra original contamos en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla con una fotografía de 1936 en la que se advierte un mayor grado de integridad al conservar la disposición original de la mutilada calle central con la mesa de altar, la peana y el escudo mercedario que remata el arco. Así, el retablo se estructura en un sotobanco del que sobresalía la mesa de altar, seguida en una faja superior, por un banco dividido como es habitual en módulos que se corresponden con los elementos estructurales del cuerpo principal. De esta manera bajo las columnas se disponen ménsulas con tarjas que se enrollan hacia arriba para formar dos volutas oblicuas sobre las que reposan directamente las basas. Entre éstas se colocan, ligeramente retraídos, paneles con decoración de tarjas y roleos, con tratamiento simétrico y talla muy plana. En el centro, donde en 1936 encontrábamos un bordado con el anagrama de Jesús, hoy se ubica el sagrario, para el que se ha habilitado una peana,

---

<sup>20</sup> *Ibidem*. La obra fue ejecutada, según se desprende de las cartas de pago entregadas en 1651 y 1652.

<sup>21</sup> HALCÓN, Fátima. *El Retablo Barroco...*, op. cit., pág. 358; CARO, M<sup>a</sup> Josefa. "El retablo mayor de la Ermita de Ntra. Sra. de Belén", en *Sobre Historia de Pilas*, Vol. II, Pilas (Sevilla), Ayuntamiento, 2004, págs.83-100; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., et. al. *Guía artística de Sevilla y su provincia II*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004, pág. 55.

al desaparecer la mesa de altar, rellenándose los huecos sobrantes a ambos lados con sendos paneles. El cuerpo principal se articula en las tres calles por medio de cuatro columnas salomónicas, sobre las que se apea un entablamento, continuo sólo en la cornisa, al romperse el arquitrabe y el friso por el avance de la calle central que acoge el escudo mercedario entre decoración vegetal de nuevo muy plana. En las calles laterales se disponen cuatro pinturas entre sencillos enmarques. El ático aparece ampliamente desarrollado, casi como segundo nivel del retablo, dividiéndose en tres calles, siguiendo a las inferiores. En las laterales, se abren dos marcos rematados en frontis, más desarrollados decorativamente que los inferiores, aunque guardando las proporciones del lienzo. En el centro avanza ligeramente la caja donde en origen debió situarse un relieve, tal como también proyectó Ribas, o bien un cuadro. Esta estructura se ha trabajado de forma compleja a modo de coronamiento del conjunto: la caja es flanqueada por dos pilastras tratadas con relieve vegetal de acantos y tarjas, dibujándose en ella un quebrado relieve de enmarque que da paso a un frontón curvo con cintas y relieves carnosos, cuya cornisa inferior se rompe para introducir una tarja con decoración de cueros recortados; a su vez el frontón se remata de nuevo con una amplia tarja de la que sobresale una cruz, no apreciable en la fotografía de 1936, aunque probablemente original.



Fig.1. *Retablo mayor*. Ermita de Nuestra Señora de Belén, Pílas (Sevilla).  
Fotografía de Antonio Sancho. 1936.  
Propiedad de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Reparando en el orden columnario del retablo, cuentan sus salomónicas con seis espiras muy pronunciadas, con gargantas que se estrangulan notablemente acentuando la cadencia de entrantes y salientes, desplegándose a su vez en superficie relieves con el tradicional motivo de



pámpanos y racimos de uvas. Con estos pocos datos, el modelo parece alejarse de un fuste salomónico propio de mediados del siglo XVII sevillano, según desarrollamos más arriba. Así se observa si atendemos a la trayectoria que la columna tendrá en su definición en la retablística de la Andalucía occidental. De este modo, en el primer ejemplo conservado de Saavedra, veíamos unas salomónicas de suave torsión, resultando cuatro espiras y media de enorme sutileza; al mismo tiempo, el fuste es decorado en su tercio inferior por un estriado que continúa el patrón helicoidal que traza las torsiones de las espiras, mientras en el resto se encaraman motivos eucarísticos de vides. El diseño conecta directamente con las columnas del baldaquino vaticano, lo que acredita la anterior tesis por la que Saavedra se constituía como continuador del modelo columnario berniniano, heredado desde Arce. Le seguiría el tipo de fuste propuesto por Felipe de Ribas en la Merced, que debió transitar entre este último y el utilizado en el retablo de la Concepción grande de la Catedral, en el que se ha completado una quinta espira, desapareciendo el señalamiento del tercio inferior. Contemporánea a la anterior, de 1658, encontramos la columna del retablo de los Jácome, primera obra salomónica documentada de Francisco Dionisio de Ribas. Estas columnas se desarrollan de nuevo en torno a cinco espiras muy sutiles en las que apenas quedan definidas sus gargantas, marcando, en cierto modo una involución con respecto al retablo anterior. Es por ello bastante improbable que siete años antes de esta obra, dispusiera Francisco de Ribas una tipología columnaria como la analizada en el retablo de Pilas, descartándose, en este punto, su autoría.

No obstante, siguiendo con el análisis evolutivo del fuste salomónico, observaremos una mayor correspondencia entre las columnas de Pilas y los nuevos modelos de Bernardo Simón de Pineda, quien advertirá en este soporte una posibilidad de mayor plasticidad y movimiento. Así, añadirá una sexta espira, reduciendo su inclinación, y profundizando en las gargantas. El resultado es una columna de elegante esbeltez sin recurrir a la verticalidad de las espiras, dando al mismo tiempo una cadencia más pausada al ritmo voluble de las torsiones. Esta columna definirá sus líneas en los retablos que saldrán bien del taller del propio Pineda o de obradores de discípulos como Cristóbal de Guadix o el menos conocido Juan de Valencia. Así por ejemplo en obras como el retablo del Santísimo de la parroquia trianera de Santa Ana, de 1693, con intervención de los tres ensambladores, asistiremos al inicio de la expansión de un modelo que de la mano de Guadix y Valencia se extenderá por el primer tercio del siglo XVIII.

Aun cuando no adquieren la magnificencia de ejemplos como los de la Caridad, los fustes del retablo de Pilas son claramente deudores del tipo nacido de este jalón de la retablística sevillana. Así por ejemplo, se entenderá mejor la vinculación si confrontamos la obra con otras más humildes del taller de Pineda, como el retablo contratado por el presbítero D. Francisco del Toro y Valderas para el altar mayor de la parroquia del Divino Salvador de Escacena del Campo

en 1692<sup>22</sup>. Haciendo una comparativa entre ambas obras veremos cómo se asemejan tanto en el número de torsiones como en el tratamiento plano de los relieves, si bien no se advierte el perfil ovoide de las espiras que sí se presenta en las de Pilas. Otras obras de discípulos directos del antequerano, como Cristóbal de Guadix, abundan en estas correspondencias estilísticas, siendo, probablemente, la reducida obra documentada de Juan de Valencia la que mejor se ajusta a las formas del retablo pileño. Quizá la columna que más se asemeja al prototipo del altar de Pilas no se encuentre en un retablo, sino en la sillería coral que Juan de Valencia hace en 1701 para la Cartuja de Sevilla, actualmente en la Catedral de Cádiz. El desnudo diseño de sus columnas dibujada en sus espiras un ligero perfil ovoide apreciado en el altar de la ermita de Belén, repitiéndose a su vez la proporción de seis espiras. De similares características también serán las columnas de la mayoría de retablos documentados de Valencia, tales como el de la capilla de Santa Ana de Dos Hermanas (1702); el remate del retablo mayor de la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (1704); el mayor de la iglesia parroquial de Bornos (1707); y el retablo de la capilla de la Piedad del Baratillo del Arenal (1707).

Más allá del fuste, aparecen nuevas correspondencias ornamentales entre las formas de la escuela de Pineda y el altar pileño, al compartir ambos un tipo de capitel por primera vez desarrollado en la Caridad en las columnas, no salomónicas, que enmarcan la escena principal. Su particularidad radica en disponer los caulículos del orden corintio invertidos, esto es, enrollados hacia el interior. Esta forma, por básica que pudiera parecer, apenas ha sido utilizada en la retablística desarrollada hasta el momento. Este capitel se convertirá en un signo distintivo de la escuela de Bernardo Simón de Pineda, presente en un amplio elenco de retablos del propio ensamblador así como de sus discípulos. Abundan en esta consideración elementos ornamentales del retablo de Pilas, otra vez de evidente similitud con los modos compositivos de la escuela del antequerano, como pueda ser la resolución del friso en base a una consecución de motivos de configuración simétrica, dispuestos consecutivamente sin relación entre ellos, más con intención de relleno que guiados por un afán propiamente creativo. De esta manera observamos frisos de retablos menores como los de Escacena del Campo, los del círculo de Guadix en la actual parroquia de la Magdalena o el de Bornos de Juan de Valencia. Igualmente asimilable es el frontón de remate del ático, en la línea de los barrocos coronamientos de las grandes máquinas de la escuela de Pineda.

Por todo esto, no es aventurado concluir que estamos ante un retablo surgido del taller o la escuela de Bernardo Simón de Pineda, fechable entre la última década del siglo XVII y las dos primeras del XVIII. A sabiendas de que el retablo procede de los desamortizados del antiguo convento de la Asunción de Sevilla, y no siendo posible identificarlo, como hasta ahora se ha

---

<sup>22</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco J. “Notas sobre el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda”, en *Atrio*, nº 1, 1989, pág. 72-74.

hecho, con el documentado de manos de Francisco Dionisio de Ribas, sí podremos hacerlo con el retablo fronterizo dedicado a San Juan Bautista, que con toda seguridad le fue análogo estructuralmente, según se deduce de la descripción de Félix González de León. Dos apreciaciones contribuyen a confirmar tales consideraciones. En primer lugar, se conservan en el Convento de Santiago de la Espada, donde hoy radica la congregación de monjas de la Asunción, dos imágenes de los Santos Juanes que por tamaño bien pudieron ser las titulares de ambos retablos. Se trata la talla de San Juan Bautista de una figura de factura propia de mediados del XVII, emparentable con el estilo de Francisco Dionisio de Ribas si obviamos las intervenciones de épocas posteriores. Por su parte, la imagen de San Juan Evangelista tributa a formas escultóricas derivadas de la obra de Pedro Roldán, encajando por tanto cronológicamente con la obra de Pilas.

Igualmente, han de tenerse en cuenta las pinturas que se exponían originariamente en ambos retablos. Ya supimos acerca de las del retablo de Francisco Dionisio de Ribas que habrían de ser de Murillo, según rezaba el contrato con Luisa de Ayora. Por otro lado, Félix González de León añade en el aludido apartado de correcciones que por entonces en los retablos se hallaban malas copias de 1811 de las obras originales conservadas en la galería de Aniceto Bravo, siendo todas debidas al pintor Juan Simón Gutiérrez<sup>23</sup>. Siguiendo a estas pinturas, en el mismo año en que se publica la *Noticia Artística*, José Amador de los Ríos edita su *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, donde al tratar la Galería de Bravo dice, en relación a los discípulos de Murillo con representación en ella, que “*de estos artistas deben llamar la atención siete lienzos de Simón Gutiérrez que estuvieron colocados en dos altares de la Iglesia de las monjas de la Asunción*”<sup>24</sup>. Esta mención debe causar extrañeza, pues Gutiérrez no gozaba entre los académicos del momento de mucha consideración. Es así que puede llegar a pensarse que la certeza de su factura derive de los cuadros del retablo del Evangelista, extendiéndose la atribución a los del altar del Bautista, obras, cuanto menos, del taller de Murillo, teniéndose en cuenta que hacia 1651 Gutiérrez contaba sólo con 17 años<sup>25</sup>. Aunque hoy día los lienzos originales se encuentran desaparecidos, es bastante probable que los “*dos cuadros al óleo incrustados*” que contenía el retablo dado al párroco de Pilas en 1873 sean copias de los conservados en la galería de Bravo. Éstos son identificables con los dos cuadros del ático donde figuran San Juan Evangelista y Santiago de peregrino, iconografías citadas en la relación de cuadros de la galería tanto por González de León como por Amador de los Ríos<sup>26</sup>. La

---

<sup>23</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN. *Noticia artística...*, op. cit., Tomo I, pág. 259.

<sup>24</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1844, pág. 428.

<sup>25</sup> Otras fuentes sitúan el nacimiento del pintor en 1643, lo que haría más improbable su participación en el retablo del Bautista. QUILES GARCÍA, Fernando. “Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez”, en *Atrio*, nº 0, 1988, págs. 103-113.

<sup>26</sup> Se debe tener en cuenta una posible reordenación del repertorio iconográfico al realizarse las sustituciones en 1811, de ahí que quizá ambos lienzos pudieran tratarse de copias de los originales del taller de Murillo,

representación de los dos santos de medio cuerpo encaja con las escuetas descripciones de ambos historiadores, siendo posible concluir que las pinturas son efectivamente las copias colocadas en 1811 según los originales adquiridos por Aniceto Bravo. El que el retablo de San Juan Evangelista contuviera seis pinturas de Juan Simón Gutiérrez –en activo entre 1675 y 1718– constituye finalmente una nueva aproximación al contexto cronológico y artístico en el que ubicamos esta obra hoy conservada en Pilas.



Fig. 2. *Retablo mayor*. Ermita de Nuestra Señora de Belén. Pilas (Sevilla). Círculo de Bernardo Simón de Pineda. 1690-1720h. Fotografía del autor.

---

al ser más lógica su distribución iconográfica tal y como ya estudiaron Dabrio González y Villar Movellán (Véase DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa et al. “El retablo del Bautista en la Asunción de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, nº 195, 1982, págs. 13-30). No obstante, esto no contradice nuestra conclusión final, pues se atiene sólo a los seis lienzos contenidos en origen en el retablo de San Juan Evangelista, independientemente de su dispersión posterior.



Fig. 3. *Detalle*. Retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Belén. Pilas (Sevilla). Círculo de Bernardo Simón de Pineda. 1690-1720h. Fotografía del autor.