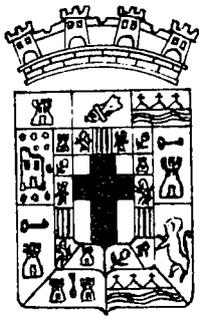


LA PINTURA MURAL SEVILLANA DEL SIGLO XVI Y SU INFLUENCIA EN MEXICO

Juan Miguel Serrera



ALMERIA



CADIZ



CORDOBA



GRANADA



HUELVA



JAEN



MALAGA



SEVILLA

Hasta fechas muy recientes han sido muy escasos los estudios realizados sobre la pintura mural mexicana del siglo xvi. A su actual revaloración han contribuido los importantes hallazgos efectuados últimamente, el conocimiento de la actuación de indígenas en su elaboración, su carácter modificador de la arquitectura y su condición de innovadora con respecto a otras artes, debida a la sistemática utilización de grabados, lo que la convirtió en un auténtico laboratorio de formas del arte mexicano del siglo xvi y, aún, de etapas posteriores.

Habiéndose publicado ya numerosos trabajos parciales, el estudio global de la pintura mural mexicana del siglo xvi requerirá su confrontación con la andaluza, y más en concreto sevillana, de esa misma cronología. De hecho, el conocimiento de números numerosos ejemplos de pintura gótico-mudéjar sevillana ha posibilitado ya su conexión con la mexicana de esas mismas características, viéndose en la primera el punto de arranque de la segunda. No habiéndose estudiado hasta ahora la pintura mural andaluza renacentista, sus relaciones con la novohispana de ese mismo estilo resultaba imposible, no pudiéndose determinar por tanto sus concomitancias y divergencias.

Dentro del ámbito artístico sevillano del siglo xvi, el más estrechamente unido al mexicano de esa centuria, es un hecho de sobra comprobado, la importancia y trascendencia que tuvieron las pinturas murales en la aceptación, desarrollo y divulgación de las formas artísticas renacentistas. Continuando una larga tradición propiciada por las especiales características estructurales de la arquitectura gótica sevillana, los pintores de esta ciudad al adoptar los nuevos modos, no hicieron sino sustituir los temas gótico-mudéjares por los renacentistas. Con estos se pintó toda la ciudad, recubriéndose, incluso, la Giralda, símbolo de la ciudad y emblema de las tierras de su Arzobispado.

El paso del tiempo y, cuando no, los hombres, han hecho desaparecer la mayoría de esas pinturas. Se conservan, no obstante, numerosos testimonios. Entre ellos, es quizás, el más importante, o por lo menos el más estudiado, el de las pinturas que recubren las salas y las galerías de la Casa de Pilatos¹. A estos ejemplos ya conocidos hay que sumar otros todavía sin analizar. Entre estos últimos hay que reseñar los fragmentos aparecidos en la escalera del actual Museo de Bellas Artes de Córdoba, los murales que representan a la Virgen de la Antigua y a San Cristóbal conservados en la clausura del convento sevillano de Santa Clara y el conjunto de pinturas al fresco que recubre buena parte del convento de Santa Inés de Sevilla.

En el convento citado en último lugar, fundado en 1374, por Doña María Coronel², las pinturas murales se extienden por el claustro del noviciado, el refectorio, el gran claustro central, la antigua enfermería y la sacristía. Ejecutadas unas en torno a 1550, fechadas otras en 1575 y realizadas otras en el último cuarto del siglo xvi, constituyen por su número y cronología uno de los ejemplos más representativos de la pintura mural sevillana renacentista.

Las más antiguas parecen ser los fragmentos conservados en el claustro del noviciado, espacio abierto fechable a comienzos del segundo tercio del siglo xvi situado al sur del gran patio central. De planta rectangular y doble galería porticada en tres de sus frentes, el cuerpo bajo se modula a través de arcos peraltados enmarcados por alfices que apean sobre columnas de mármol y el alto por medio de arcos escarzanos, asimismo encuadrados por alfices, que descansan sobre columnas de mármol situadas sobre un antepecho corrido.

Las pinturas se encuentran únicamente en la galería superior, lo que no quiere decir que la inferior no hubiera estado también pintada. Los paramentos que se conservan son pequeños, correspondiendo a la crestería que remataba el zócalo que recubría los dos tercios inferiores de los muros de la galería y a la decoración a base de casetones que ennoblecía el intradós de los arcos de este mismo espacio.

El primer fragmento lo integran roleos y pináculos alados muy similares a los que configuran el remate de las pinturas de personajes de la antigüedad de las galerías altas de la Casa de Pilatos de Sevilla, contratadas en 1539 por Alonso Hernández y terminadas por Diego Rodríguez³. Fechables de acuerdo a estas concordancias en torno a 1545 las pinturas del convento de Santa Inés, su ejecución pudo correr a cargo de Diego Rodríguez. Planteamiento válido teniendo en cuenta las estrechas relaciones existentes a lo largo del siglo XVI entre la comunidad de monjas de éste convento y la familia de los Enríquez de Ribera, uno de cuyos miembros mandó ejecutar en 1575 las pinturas murales de la sacristía.

El segundo paramento lo constituyen una serie de casetones con florones al centro situados en el intradós de uno de los arcos. Los temas decorativos, estructuras y ordenación que presentan siguen muy de cerca los de los casetones que figuran en los folios XLIII vto. y LVII y LXXV de los libros tercero y cuarto de arquitectura de Sebastián Serlio. Ejecutadas estas pinturas hacia 1545, el hecho de que la primera versión castellana de estos libros se editó en Toledo en 1552 hace suponer que su autor se inspiró en ejemplares italianos; extremo éste fácilmente aceptable si se tiene en cuenta la rápida difusión de estos libros en Sevilla⁴.

De estos dos fragmentos, el segundo es el que guarda una mayor relación con los murales mexicanos del siglo XVI. Como en muchos de éstos, los casetones coadyugan a conferir una nueva dimensión estilística y espacial a las estructuras que recubren. En el caso del convento del Santa Inés enfatizan el carácter renacentista del claustro del noviciado, cuyos arcos decoran al modo de los de un monumento de la antigüedad clásica o de la Italia del renacimiento.

Muchos más importantes y completas que estas pinturas son las del claustro principal del convento, denominado tradicionalmente El Herbolario. De planta trapezoidal y doble galería en sus cuatro frentes, el cuerpo bajo lo modulan arcos peraltados que apoyan sobre columnas de mármol y el superior arcos escarzanos encuadrados por alfices que asimismo descansan sobre columnas de mármol. Las pinturas murales que lo decoran se encuentran únicamente en la galería superior. Los muros de la baja están recubiertos por un zócalo de azulejos de cuenca de mediados del siglo XVI, lo que hace suponer que nunca estuvieron pintados.

Las pinturas se extienden a lo largo de toda la galería superior, no interrumpiéndose su desarrollo nada más que por la presencia de la escalera de acceso y la ventana y las puertas que comunican la parte alta del claustro con la primitiva enfermería y los antiguos dormitorios del convento (fig. 1). De 1,90 metros de altura, ocupan solamente la zona central de los muros, distando 1,50 metros del suelo. La superficie pictórica se articula a base de paneles rectangulares, dispuestos horizontalmente, separados por otros más pequeños de la misma estructura, colocados verticalmente. Los primeros los configuran paneles en los que alternativamente aparecen escenas del Antiguo Testamento y paños de grutescos y los segundos los conforman hornacinas con imágenes de Santos (figs. 2 y 3).

Los paneles con escenas y con grutescos están subdivididos en tres franjas horizontales, sirviendo las inferiores, de 0,30 metros de alto por 0,80 metros de ancho, y las superiores, de 0,25 metros de alto y 0,80 metros de ancho, de enmarque a las centrales, de 0,80 metros de alto y 1 metro de ancho. En los dos casos las cenefas de los extremos están decoradas con roleos y grutescos, repitiéndose con ligeras variantes los mismos motivos a lo largo de toda la galería. Los paneles con hornacinas, colocados verticalmente, miden 1,90 metros de alto por 0,40 metros de ancho, sobresaliendo por los extremos de la línea que configuran los paneles horizontales. Esta disposición contribuye a romper la monotonía de la superficie pictórica, que de esta forma queda articulada rítmicamente a través de paneles alternativamente horizontales y verticales. Estos últimos se subdividen en tres zonas dispuestas horizontalmente. La inferior la constituyen ménsulas fingidas formadas por hojas de acanto. Sobre ellas des-

cansan los dados que constituyen la segunda, decorada con grutescos que adoptan unas veces forma de pequeños «candelieri» y otras de máscaras vegetales. Encima de los dados van las hornacinas fingidas que conforman la superior. De 0,80 metros de alto y 0,40 metros de ancho cada una, están enmarcadas por arcos de medio punto que apean sobre columnas toscanas con los extremos decorados con hojas de acanto. Un friso de 0,25 metros de alto compuesto a base de grutescos, flameros que descansan sobre máscaras vegetales y escudos de la orden franciscana corre por encima de los distintos paneles. Al centro de las hornacinas se sitúan los escudos franciscanos. Los encuadran los flameros que aparecen sobre máscaras vegetales, los cuales, al estar situados en la misma vertical que las columnas, acentúan la división y, al mismo tiempo, rítmica sucesión de los paneles. La alternancia acompañada de éstos la enfatiza asimismo la disposición de los roleos que figuran sobre los registros con escenas y con grutescos, axialmente colocados en torno a un eje central (figs. 2 y 3).

La distribución general de estas pinturas guarda ciertas analogías con la de los zócalos de azulejos pintados sevillanos, del último cuarto del siglo XVI, los cuales a través de su exportación a Lima y, aunque todavía no comprobada, a México, pudieron influir en la ordenación de las pinturas murales de esos dos virreinos.

La aparición en Sevilla de zócalos de superficie plana decorados con grutescos se vincula con la llegada a principios de siglo a esta ciudad de Niculoso Pisano. El fue quien introdujo en Sevilla esa técnica y esos motivos, que en parte desaparecerían tras su muerte, acaecida en 1529⁵. De hecho, hasta el último cuarto del siglo XVI no vuelven a emplearse con profusión ese procedimiento y esos motivos decorativos, firmando y fechando en 1575 y 1576 Alonso García los zócalos de azulejos pintados de la capilla mayor del convento de Santa Clara y de la capilla de Animas de la parroquia de Santa Ana, los primeros de esta segunda etapa que de nuevo se decoran con grutescos y se ordenan por medio de pilastras compuestas a base de «candelieri»⁶.

Perdida la técnica de los azulejos pintados tras la desaparición del taller de Niculoso Pisano, la visión del ciclo pictórico del gran claustro del convento de Santa Inés evidencia que las pinturas sirvieron de enlace temático y compositivo entre los zócalos de azulejos pintados decorados con grutescos del primer y último cuarto del siglo XVI. Con respecto a estos últimos, aquellos con los que las pinturas de Santa Inés guardan una más estrecha relación son los del salón de Carlos V del Alcázar, contratados en 1575 por Cristóbal de Augusta⁷. Al igual que las pinturas, el zócalo del Alcázar se articula a través de paneles dispuestos alternativamente horizontal y verticalmente. Los primeros se subdividen, lo mismo que en el convento, en tres cenefas horizontales. Los de los extremos son estrechas y sirven de enmarque a la central, configurada a base de grutescos. Los paneles verticales los configuran hermes, desempeñando compositivamente estas figuras un papel similar al de los Santos de las hornacinas del convento. Remata y unifica el conjunto un friso en el que aparecen alegorías de las virtudes sosteniendo escudos de armas, cooperando éstos, al igual que los escudos franciscanos de Santa Inés, a articular armoniosamente los paneles. Estos están separados por listeles de azulejos de color azul, cumpliendo una función similar a las gruesas líneas negras que reticulan las pinturas del convento.

La disposición de estas pinturas es distinta a las del claustro anterior, diferenciando asimismo de la habitual en los claustros de los conventos mexicanos del XVI. Insertas en un espacio arquitectónico renacentista creado por columnas de mármoles genoveses, no desempeñan, como la mayoría de las mexicanas y las del patio del noviciado, una función arquitectónica, limitándose, por el contrario, a desarrollar los tradicionales valores decorativos y simbólicos de las pinturas. De ahí que a excepción de las columnillas y balaustres pintados que perceptiblemente fingen sostener los arcos de los extremos del claustro y de los enmarques de las

hornacinas, en ellas no aparezcan elementos arquitectónicos configuradores, como es frecuente en las mexicanas, de espacios ilusorios.

Adecuada su distribución a las medidas de los muros que recubren, su desarrollo se interrumpe al llegar a los vanos, no circunscribiéndolos o encuadrándolos, como suele ocurrir en Nueva España. Enmarcados los huecos originales por yeserías mudéjares afines a las del palacio de Las Dueñas, las pinturas no tienen por qué enfatizarlos; criterio éste contrario al seguido comúnmente en los claustros mexicanos, en los que el tratamiento decorativo de los vanos suele resolverse por medio de las pinturas.

Las del claustro de El Herbolario están ejecutados al fresco⁸. Muy deterioradas, en numerosos puntos la capa de soporte se ha desprendido, agrietándose en otros. Asimismo, y por efecto de las goteras, la superficie pictórica está muy barrida en algunos sitios. A pesar de estos desperfectos causados por el transcurso del tiempo, el lamentable estado en que ahora se encuentran las pinturas se debe fundamentalmente a las «restauraciones» de que fueron objeto. Una de ellas, no documentada, debió acometerse a principios del siglo XVIII. En esa época se velaron pudorosamente los desnudos de nuestros primeros padres, originalmente cubiertos únicamente por las tradicionales hojas y a partir de entonces enfundados en camisas pardas. En esa misma etapa se retocaron algunas escenas, siendo de las más afectadas la de Moisés salvado de las aguas por la hija del Faraón. Esta figura y las de sus acompañantes debieron en un principio estar vestidas, como lo están los restantes personajes del conjunto, a la moda del siglo XVI (fig. 6), estándolo a partir de la restauración al uso de principios del siglo XVIII.

Con independencia de estas modificaciones, el aspecto que hoy en día tienen las pinturas se debe a la «restauración» llevada a cabo en 1853 por la Madre Sor María de la Salud García, testimoniada por la leyenda que aparece sobre el dintel de acceso a la galería⁹. Como indica esta inscripción, la bien intencionada pero inexperta artífice «renovó» por completo las pinturas. Además de sustituir por otros, como luego se verá, algunos de los Santos de las hornacinas, remarcó intensamente a base de gruesas líneas negras los enmarques o listeles de todos los paneles; repintó gran parte de las escenas, completando los fragmentos perdidos y delineó de nuevo las figuras, aunque limitándose la mayoría de las veces a marcarles los perfiles. Esto último da a las escenas un aire de dibujos coloreados, siendo una de las que mejor se aprecia esto la de la destrucción del ejército del faraón en el Mar Rojo y el canto de María (fig. 7). Lo mismo hizo con los paneles de grutescos, diferenciándose a simple vista los que renovó totalmente de los que no sufrieron tanto su «benéfica acción». Estos últimos presentan un dibujo mucho más fino y calígrafo que los otros, conservando además gran parte del sombreado original (fig. 11). Los otros, contorneados por gruesas líneas negras, han perdido los efectos lumínicos, desapareciendo de los temas vegetales la jugosidad y vivacidad que aún conservan los otros paneles.

Mucho más aparatosas y espectaculares que las modificaciones del dibujo resultan las del colorido, totalmente alterado en 1853 por Sor María de la Salud García. Donde más se detecta en este sentido su intervención es en los paneles de grutescos. Los fondos de los menos afectados conservan, aunque retocado, el colorido original; en unos casos verdoso y en otros azulado. Sobre estas capas así coloreadas se recortan los grutescos, en los dos casos pintados de ocre. La gama cromática y el dibujo de los paneles de grutescos que Sor María de la Salud rehizo contrastan vivamente con los de los anteriormente señalados. En éstos los fondos son grisáceos, encontrándose también algunos pintados en rojo oscuro. Sobre estas superficies uniformemente coloreadas la autora de la renovación dibujó de nuevo a base de trazos negros los grutescos, pintándolos de un gris-blancuete más claro que el de los pla-

nos de base. A consecuencia de los repintes estos grutescos presentan un perfil duro y seco, habiendo desaparecido de ellos la volumetría y riqueza cromática que aún mantienen los no retocados.

Una renovación similar a la de los paneles con grutescos sufrieron las hornacinas y las cenefas que encuadran los registros. Las columnas que enmarcan las hornacinas están pintadas, seguramente siguiendo el criterio original, como si fueran de jaspes verdes veteados, estándolo las hojas de acanto de los extremos de amarillo-oro viejo. Los dados sobre los que fingen descansar son los fragmentos más retocados de todo el conjunto. Repintados en unos casos de azul-grisáceo y en otros de verde-azulado, los grutescos que los adornan son ahora grises y blanquecinos, observándose, no obstante, en algunos puntos el ocre tocado de blanco con el que estuvieron coloreados en un principio. La misma gama cromática que los dados presentan las cenefas que encuadran los paneles con escenas y grutescos. Mejor conservadas, lógicamente, las de la parte superior, éstas mantienen el colorido original, apareciendo unas veces el fondo pintado de verde y otras de ocre. En el primer caso los roleos y grutescos que las decoran son ocre y en el segundo verdes.

Los colores de los paneles con escenas del Antiguo Testamento son los que menos han sufrido las consecuencias de la renovación de 1853. Al no presentar planos de fondo unitariamente coloreados, Sor María de la Salud se limitó, la mayoría de las veces, a repintar las figuras, retocando, por el contrario, muy someramente los paisajes. Los colores que empleó fueron el azul, el verde, el ocre, el rojo oscuro y el blanco. Al aplicarlos, en ocasiones, no ajustándose al contorno de las figuras, se aprecia que la gama cromática utilizada por la monja clarisa franciscana se atiene a la original. Esta resulta más viva e intensa, diferenciándose los tonos indeterminados del siglo XVI de los uniformes aplicados a mediados del siglo XIX.

El comentario de la renovación efectuada en 1853 hace innecesario el señalar que las pinturas murales de la galería superior del claustro denominado El Herbolario estuvieron desde un principio intensa y variadamente coloreadas. Este dato, unido al testimonio de otros conjuntos de pinturas murales del siglo XVI conservados en el antiguo reino de Sevilla, evidencia una vez más el hecho de que los murales sevillanos de esa época fueron policromos. Regla que confirma el que sólo en algunos casos, y ello en fragmentos secundarios, se empleara la bicromía blanco-negro.

La variada cromática de las pinturas del gran claustro del convento de Santa Inés contrasta con la sobriedad de los murales de los conventos mexicanos del XVI. Aunque entre estos últimos hay numerosos ejemplos que demuestran lo contrario, lo normal es que en ellos se empleen preferentemente el blanco y el negro. Derivando de una manera inmediata de los murales andaluces, y más en concreto de los sevillanos, generalmente policromos, en un principio el predominio de esta bicromía en Nueva España pudo deberse, entre otras causas, al empleo casi sistemático de grabados, de por sí carentes de toda referencia cromática. Adoptado originalmente esta bicoloridad por razones de índole técnica, con posterioridad se haría norma, coexistiendo ésta con la que mantenía vigente en Nueva España el sistema policromo de los murales andaluces. Uno de los cuales, el del gran patio central del convento de Santa Inés de Sevilla, hay que considerar de los ejemplos más representativos.

Estilísticamente estas pinturas, muy simples e ingenuas, no son de gran calidad fechándose aproximadamente entre 1545 y 1550. A pesar de su uniformidad, en ellas se advierte la intervención, al menos, de dos maestros, por ahora sin identificar. Las figuras de uno de ellos son de canon corto y de gran corpulencia, siendo las del otro muy delgadas y de un canon más esbelto. Tanto uno como otro repiten una y otra vez los mismos tipos, encuadres e, incluso, composiciones. De ahí que sea fácil atribuir al primero, entre otras, las escenas de la

Creación de Adán, la Expulsión del Paraíso y la Destrucción del ejército del faraón en el mar Rojo (fig. 7), vinculándosele, además de otras, al segundo las de la Creación de Eva, la Construcción del arca de Noé y la torre de Babel (fig. 4).

Los esquemas compositivos que emplean ambos maestros son muy elementales. Sólo las escenas que narran la historia de Adán y Eva son algo más complejas, debiéndose esto a su dependencia con respecto a modelos grabados. En efecto, teniendo en cuenta lo común de esta temática, resulta lógico comprender que a los pintores les resultara difícil el sustraerse a la tentación de representarlas de acuerdo con alguno de los modelos grabados que versalizaron ese tipo de composiciones. De todos ellos, los pintores del claustro siguieron más de cerca los ejecutados en 1540 por Aldegrever ¹⁰, derivando directamente de uno de estos la composición de la Creación de Eva.

Los esquemas compositivos de las restantes escenas son muy elementales, destacando por su ingenuidad los de los pasajes que transcurren en espacios interiores. Estos sólo son tres. Dos narran la historia de los hijos de Isaac y uno la entrega por doña María Coronel, fundadora del convento, del libro de Reglas a la primitiva comunidad. Teniendo en cuenta la unidad temática de las dos primeras, en las que se narra la promesa de la primogenitura a Esaú y la usurpación de ésta por Jacob, los hechos transcurren en un mismo ámbito, conjugándose en éste de forma irreal espacios internos y externos. No diferenciándose éstos en aras de una mayor claridad temática y visual, algunos de los personajes están al mismo tiempo fuera y dentro de la escena, compuesta de éste modo siguiendo un lenguaje visual de origen teatral.

En los pasajes que acontecen al aire libre los personajes aparecen en el primer término de las composiciones, situándose equilibradamente en unos casos al centro y en otros en los extremos. Una línea ondulante marca la división entre el cielo y la tierra, ocupando esta última, por lo general, el tercio inferior de la superficie pictórica (fig. 9). Los paisajes que marcan los planos de base están resueltos por medio de unos cuantos elementos de clara significación simbólica. Una simple elevación del terreno adquiere en unos casos el valor de una montaña o de un cabezo (fig. 5), asumiendo en otros esa misma forma el pabel de una roca. Más reales, desde el punto de vista pictórico, resultan los árboles, de troncos delgados y follaje tratado a base de pinceladas muy sueltas (fig. 5).

Totalmente convencionales son las arquitecturas que jalonan los paisajes, repitiéndose en la mayoría de los paneles las mismas esquemáticas estructuras. Las únicas que alcanzan un gran desarrollo son las que dan cuerpo a la ciudad de Betulia que sirve de telón de fondo al canto triunfal de Judit (fig. 8). Conjunto urbano cercado de murallas con puertas de carácter renacentista en cuyo centro se alza una gran torre, en esta visión idealizada de la Betulia bíblica hay que ver un reflejo de la Sevilla de mediados del siglo XVI; hipótesis avalada por el hecho de que la escena acaecida en 1374, en que doña María Coronel entrega el libro de Reglas a las primeras monjas del convento que figura en otro panel se desarrolla en un claustro renacentista que reproduce el de El Herbolario.

El carácter simbólico y polivalente de los elementos paisajísticos y arquitectónicos de estos murales concuerda con el que tenían las estructuras que configuraban las decoraciones efímeras sevillanas del siglo XVI. Partícipes ambas modalidades artísticas de un mismo lenguaje representativo y simbólico, las pinturas de Santa Inés guardan una estrecha relación con los «passos» o altares levantados en 1594 en la calle Sierpes con motivo del Corpus Christi, conocidos a través de los dibujos preparatorios de su autor, el licenciado Reyes Messía de la Cerda. Presentando, por otro lado, rasgos similares a las pinturas de Juan Bautista de Amiens, el único «Maestro de hacer invenciones» del Corpus Christi sevillano del siglo XVI del que por ahora se conocen obras ¹¹.

Rasgos estilísticos totalmente opuestos a los de estas escenas presentan los paneles con grutescos. De clara ascendencia italiana, sorprende la importancia que se les concedió en un claustro conventual. Tratados con igual categoría que los paños con escenas, la masiva presencia de los grutescos en la decoración pintada de El Herbolario testimonia la aceptación de las formas renacentista en Sevilla; evidente aún más si se tiene en cuenta la fecha de su ejecución y el carácter religioso y recondito del recinto que decoran.

Muy unitarios en cuanto a su composición, estos paneles responden a la tipología difundida por todo el arte occidental por los grabados de esta temática ejecutados en Italia a finales del primer cuarto del siglo XVI¹². Totalmente simétricos, se articulan en torno a un eje central. Este lo constituyen, por lo general, un «candelieri», figurando la mayoría de las veces en la base una máscara vegetal, al centro un balaustre y en el remate un angelito con las alas extendidas. A su alrededor se disponen axialmente cartelas, trofeos, pájaros, delfines, angelitos, hombres-follaje, cabezas y máscaras vegetales y pájaros y leones mitad animales, mitad vegetales.

Como ocurre en la mayoría de los grutescos ejecutados en Sevilla durante el siglo XVI, los distintos temas que integran estos paneles derivan directamente de grabados italianos, procediendo, asimismo, de ellos, la forma como se estructuran. Pero al igual que ocurre en otros casos, ningún panel reproduce claramente un sólo grabado. Sus autores —probablemente dos— fusionaron, adaptaron y transformaron unos cuantos modelos a la hora de componer un sólo panel, simplificándolos, la mayoría de las veces, en cuanto a desarrollo en vertical y en cuanto a número de figuras.

El repertorio de grabados que manejaron incluía, entre los de otros, obras de Zoan Andrea, Nicoletto Rosex da Modena, Giovanni Antonio da Brescia, Agostino Veneziano, Aldegrever y del llamado Mestro S. G. Del primero tomaron, entre otros elementos, las máscaras vegetales, los pajaritos, los trofeos, los angelitos y los animales marinos, articulándolos, sin embargo, de acuerdo a los grabados de Nicoletto Rosex da Modena y de Giovanni Antonio da Brescia. De estos dos últimos maestros seleccionaron, asimismo, los delfines situados en la base de los «candelieri», los pájaros-leones con cabeza vegetales, los escudos colgados de cintas, las máscaras vegetales y los angelitos con las alas desplegadas sosteniendo guirnaldas que suelen coronar los «candelieri»¹³ (figs. 10 y 11). Un origen distinto tienen los paneles integrados por hombres-follajes, representados de acuerdo a una tipología difundida, entre otros, por los grabados de esa temática de Aldegrever, Jacopo Francia, Agostino Veneziano y el maestro S. G.¹⁴ (fig. 12).

Aunque estos grutescos del convento de Santa Inés no se diferencian en cuanto a origen de los que decoran los conventos mexicanos, copiados, asimismo, la mayoría de las veces no de un solo grabado, sino de varios a la vez, la disposición que adoptan en el claustro sevillano difiere totalmente de la que asumen en México. Allí los grutescos se suelen circunscribir a las franjas o frisos divisorios de los paneles, sirviendo, asimismo, por lo general de enmarque a las escenas. Subordinados, pues, a los temas narrativos propiamente dichos, no desempeñan temática y compositivamente un papel tan relevante como en el caso del claustro principal del convento de Santa Inés, en el que, por otro lado, no hay que olvidar que los grutescos son tratados como no lo serán en los zócalos de azulejos pintados del último tercio del siglo XVI.

Hasta ahora no se sabe quiénes fueron los autores de las pinturas de El Herbolario. Igual ocurre con respecto al artífice del programa iconográfico que visualizan, aunque por su entidad podría pensarse en alguna de las monjas que por entonces vivían en el convento. Sea esto verdad o no, lo que sí es cierto es que la ordenación temática de las treinta escenas del

Antiguo Testamento y de las sesenta y siete figuras de Santos que integran el claustro esta en íntima relación con la vida monástica.

Una primera lectura evidencia el valor ilustrativo de estas pinturas, visualizadoras de la revelación divina contenida en las Sagradas Escrituras. Cifrándose solamente al Antiguo Testamento, estas escenas narran en imágenes los ciclos que van desde Adán hasta Moisés y desde Moisés hasta Jesucristo. El primero lo integran las historias de nuestros primeros padres, de Noé, de Abraham y de Isaac y sus hijos y el segundo lo constituyen las historias de Moisés y de Judit, ésta última en íntima relación temática con la escena que cierra el ciclo: la Visión de la Sibila Triburtina a través de la cual se visualiza aquí la venida al mundo de Jesucristo y, por lo tanto, la definitiva redención del género humano.

El ciclo se inicia en el panel situado a la izquierda de la escalera de acceso a la galería, concluyendo en el emplazado al otro lado del hueco de la escalera (Dibujo núm. 1) ¹⁵. De acuerdo con un plan preestablecido, las escenas se suceden a tenor de la narrativa bíblica, no inspirándose en ésta nada más que dos escenas. La primera es la de la muerte de Caín por Lamec, tomada de la *Glosa Ordinaria* de Walafrid Strabon ¹⁶ y la segunda es la visión de la Sibila Triburtina, una leyenda de origen clásico recogida en las páginas de la *Leyenda Dorada* ¹⁷ (fig. 9).

Una segunda lectura del ciclo pictórico muestra los valores marianos del programa iconográfico que desarrolla; rasgos nada extraños en la Sevilla de mediados del siglo XVI. De acuerdo con esta segunda interpretación, las pinturas visualizan la pérdida de la gracia original del género humano por culpa de una mujer y la redención del mismo por intercesión de otra. De ahí que el ciclo se inicie con Eva y concluya con María, quien al vencer a la serpiente causante del pecado de la primera, dio la definitiva victoria al linaje de la mujer. Este triunfo de María, prefigurado en el Judit, cuyo canto victorioso entona en el panel inmediato (fig. 8), se visualiza en el claustro a través de la visión de la Sibila Triburtina, quien al preguntarle Augusto si nacería algún hombre más grande que él le contestó que el niño que veía en el seno de la Virgen rodeada por los rayos del Sol.

El programa que configuran a las escenas se complementa con el que constituyen los Santos y Santas que aparecen en las hornacinas, dispuestos allí para servir de ejemplo a las monjas que transcurrían por el claustro. En unos casos los Santos se eligieron por los valores doctrinales que representaban, figurando entre estos alguno de los Padres de la Iglesia. En otros se escogieron por la especial devoción que tenían en esas fechas, encontrándose entre estos San Roque y San Sebastián, éste último representado todavía siguiendo las directrices iconográficas contenidas en la *Leyenda Dorada*. Un criterio similar motivó la elección de las Santas, representándose, entre otras, a Santa Lucía, Santa Cecilia, Santa Catalina de Alejandría y a Santa Agueda, como ejemplos a seguir por las monjas. Teniendo en cuenta el carácter religioso de éstas, la mayoría de las Santas aparecen vestidas de monjas, manteniéndose en algunos casos, como en el de Santa Marta y Santa Mónica, el criterio iconográfico de la *Leyenda Dorada*. Por estos mismos motivos la mayoría de los Santos y Santas que integran el programa pertenecen a órdenes religiosas. De éstas, la que cuenta con más representantes es la franciscana, lógico si se tiene en cuenta que la comunidad que reside en el convento pertenece a la orden de las clarías clarisas franciscanas. A tenor de esta intencionada elección, no es extraño que aparezcan Santos y Santas fundadores de órdenes religiosas, dispuestos en las hornacinas para servir de ejemplo a las monjas en su vida religiosa. Entre los primeros figuran San Francisco, Santo Domingo de Guzmán, San Agustín y San Francisco de Paula y entre las segundas Santa Clara, Santa Paula y Santa Escolástica.

Si se observa en el plano del claustro la ubicación de los Santos se advierte que su distribución no es totalmente arbitraria, existiendo dos zonas especialmente significadas. Una la constituye el ángulo Sur-Oeste, localizándose en ella Santos sevillanos, entre ellos San Leandro, San Isidoro, Santa Fulgencia y Santa Florentina. La otra se sitúa en el extremo opuesto, encontrándose reunida en ésta Santos vinculados con la orden franciscana y, más en concreto, con el convento sevillano de Santa Inés. Entre los primeros están San Francisco y Santa Clara y entre los segundos Santa Inés, patrona del convento, y doña María Coronel, fundadoras del mismo y ya en aquella época incluida entre las Santas de la orden. Una última observación se puede hacer con respecto a la distribución de los Santos. Esta es que los que aparecen en las hornacinas que enmarcan los vanos de ingreso a la galería son franciscanos, apareciendo a ambos lados de la puerta situada en el muro Sur San Luis de Tolosa y San Diego de Alcalá y en los laterales de la que comunica con el antiguo dormitorio San Francisco y Santa Clara, estos últimos los dos grandes Santos de la orden.

Con independencia de cualquier valoración estilística, el estudio iconográfico de las figuras de los Santos que aparecen en las hornacinas pone de manifiesto que algunos son posteriores a la fecha de ejecución de las pinturas, habiéndose alterado, por tanto, parcialmente el programa inicial del claustro. Entre los Santos que se pintaron con posterioridad a 1550 están San Cayetano y San Felipe Neri, fundadores, respectivamente, de los teatinos y de los filipenses, órdenes del siglo XVIII. A estas figuras hay que sumar la de Santa Teresa, muerta cuando ya se habían pintado estos frescos. La presencia en una hornacina de una imagen de Nuestra Señora de la Salud a simple vista pintada sobre una figura anterior hace pensar que fue Sor María de la Salud García quien al repintar el conjunto en 1853 sustituyó unas figuras por otras, introduciendo con tal motivo en el programa iconográfico general del claustro una imagen de la Virgen de su advocación.

Coetánea a las pinturas de El Herbolario es la Última Cena, ejecutada al fresco que preside el refectorio. Este se encuentra situado en el lado Sur del gran claustro del convento comunicándose con él a través de un arco cairelado enmarcado por yeserías. El tercio inferior de los muros aparecen recubiertos por paneles de azulejos de tipo cuenca, cubriéndose la estancia por medio de una simple estructura de madera plana. Esta adquiere el aspecto de un artesonado clásico gracias a las pinturas que la recubren. Una primera capa recrea el color de la madera. Sobre ésta aparecen dibujados con gruesos trazos negros las vigas y casetones cuadrados y hexagonales que ilusoriamente configuran el artesonado, contribuyendo a acentuar la «fingida realidad» de éste los florones de madera que penden del centro de los casetones. Inspirados éstos en Serlio, lo clásico de la compartimentación que generan se ve atenuado por el mudejarismo estructural y ornamental de las vigas que entrecruzan el artesonado.

Aunque no están ejecutadas al fresco ni directamente sobre el muro como las mexicanas, el carácter ilusorio y sustitutivo de estas pinturas concuerda con el que asumen gran parte de los murales novohispanos del siglo XVI. Como en el caso, entre otros, del refectorio de Actopan, los fingidos casetones que cubren el de Santa Inés contribuyen a dotar de un aspecto clásico al recinto. No pudiéndose en el caso sevillano relacionar la utilización de este recurso con la carencia de artífices capacitados para este tipo de trabajos en madera, la presencia de un falso artesonado en el refectorio de Santa Inés vendría determinada por razones de índole económica y por la rapidez de su ejecución. Causas que, unidas a otras más específicas, entre ellas la falta inicial de maestros que supieran ejecutarlos en madera, asimismo propiciaron que en México los artesonados pintados sustituyeran en numerosas ocasiones a los de madera. Con esto se observa, una vez más, como a uno y otro lado del Atlántico unos mismos problemas se resolvieron de idéntica forma.

De acuerdo con una tradición secular, el refectorio lo preside una representación de la Última Cena (fig. 13). De grandes dimensiones 2,48 metros de alto por 3,75 metros de ancho, se sitúa en el testero, ocupando la zona del muro comprendida entre el zócalo de azulejos y el techo. Pintada al fresco, su estado de conservación es bastante precario. La humedad ha provocado en algunas zonas el abombamiento de la capa de soporte, desprendida en algunos puntos. La superficie pictórica ha desaparecido en el ángulo inferior izquierdo, resultando también afectadas en este sentido otras zonas más pequeñas. Totalmente repintada, la inscripción que aparece en una cartela situada en el extremo inferior izquierdo testimonia la restauración de que fue objeto en 1802¹⁸. En esta fecha se repintó por completo el mural, perdiéndose así el colorido original y los efectos de claroscuro que contribuían a acentuar la volumetría y espacialidad de la composición. Asimismo se delinearon de nuevo las figuras y la arquitectura que las encuadra. A consecuencia de esto las imágenes aparecen fuertemente contorneadas por una línea negra, lo que les da el aspecto de dibujos coloreados. Fechable al igual que las pinturas de El Herbolario entre 1545 y 1550, su ejecución debió correr a cargo de alguno de los maestros que intervinieron en la decoración del recinto anterior citado, pudiéndose relacionar estilísticamente con el autor, entre otras, de la Creación de Adán, La expulsión del Paraíso y la Destrucción del ejército del Faraón en el mar Rojo.

De acuerdo seguramente con la comunidad, este maestro reprodujo en el refectorio del convento la Última Cena que Leonardo pintó en el de Santa María delle Grazie de Milán, copiándola de uno de los grabados atribuidos al maestro del Libro de Horas de los Sforza¹⁹. Aunque las variantes con respecto a esta estampa son mínimas, nada hay más lejano del espíritu de la Cena de Leonardo que esta Última Cena del convento sevillano que la reproduce. No conociéndola, seguramente, nada más que a través de grabados, su autor no pudo, o no supo, captar los valores espaciales y lumínicos de la gran obra de Leonardo. No siendo, además un gran maestro, tampoco supo interpretar felizmente el grabado que le sirvió de base. Todo esto, unido al hecho de que los personajes aparezcan con nimbos dorados, hace que esta Última Cena recuerde más a una obra de principios del siglo xv que a una de finales de ese mismo siglo. Arcaísmo más evidente aún si se tiene en cuenta que se pintó en torno a 1545-1550.

Rasgos estilísticos bien distintos a los de la Última Cena del refectorio presentan las pinturas al fresco de la sacristía, situada detrás de la cabecera de la iglesia. Recinto de planta rectangular, está cubierto por medio de un arcosonado de madera —en este caso real— compuesto a base de casetones cuadrados con rosetas al centro, apareciendo los muros revestidos por un zócalo de azulejos de tipo cuenca. Las pinturas murales que lo decoran ocupan el testero, articulado en torno a una gran hornacina. En esta aparece pintado el Calvario, figurando arrodillado al pie de la cruz María Magdalena y situándose a ambos lados la Virgen y San Juan. Ocupan las enjutas las figuras de San Francisco de Asís y de San Antonio de Padua, ornamentando el intradós del arco medio punto que constituye la hornacina pinturas en forma de grutescos. Sobre la clave del arco aparece el pelícano eucarístico, asimismo ejecutado al fresco.

El estado de conservación de estas pinturas es lamentable. Se han desprendido numerosos fragmentos de la capa de soporte, habiéndose perdido parte de la figura de la Magdalena. La superficie pictórica de la parte inferior derecha ha desaparecido en gran parte, resultando afectado el renglón inferior de la leyenda que, en una cartela situada al pie de la cruz, fecha el conjunto. Muy barrido todo él, el colorido que presenta no corresponde al de la fecha de ejecución, sino al de una restauración, no testimoniada como las del claustro o el refectorio, llevada a cabo a principios del siglo xix. En esta época se rehicieron los grutescos del intradós de la hornacina y la greca que la enmarca, interviniéndose asimismo en el grupo del Calvario y en las figuras que lo encuadran.

Según la cartela situada al pie de la cruz, afortunadamente recogida íntegra por Gestoso, este mural se ejecutó en 1575 por orden de doña Catalina Enríquez de Ribera, en esa fecha abadesa del convento²⁰. Una simple comparación con las restantes pinturas al fresco del convento evidencia que éstas de la sacristía no son obra de ninguno de los maestros que intervinieron en el claustro. De cronología más avanzada, su estilo difiere del renacentista de esos paramentos, encuadrándose, por el contrario, dentro de la corriente manierista dominante en la pintura sevillana del último cuarto del siglo xvi. Denotando la mano de un gran maestro, su ejecución hay que vincularla a alguno de los pintores que trabajaron para la Casa de los Ribera. De estos, con el que están más cerca estas pinturas es con Luis de Vargas, quien según el testimonio de Pacheco pintó el retrato de la segunda Duquesa de Alcalá²¹. Muerto, sin embargo, en 1567, su realización debió correr a cargo de alguno de sus discípulos o imitadores. No obstante, lo que sí es claro es que este Calvario se encuadra estilísticamente dentro del manierismo florentino definidor de la obra de Luis de Vargas, derivando compositiva y estilísticamente del que en 1560 pintó Vasari para la iglesia del Carmen de Florencia²².

De acuerdo con el carácter manierista de la pintura del centro de la hornacina están los grutescos, muy retocados, del intradós del arco que la cobija, cuya fragilidad y artificiosidad constructiva los diferencia de los renacentistas de El Hervolario. Más arcaizantes y convencionales que el Calvario resultan las figuras de San Francisco de Asís y de San Antonio de la Enjutas, resueltos de acuerdo a unos principios renacentistas. Los temas ornamentales, totalmente rehechos, que configuran la cenefa pintada que encuadra estas pinturas están tomados de Serlio, reproduciendo la greca que figura en uno de los proyectos para laberintos de jardines que aparecen en el folio LXXVII del libro IV.

Posterior a estas pinturas y de un maestro sumamente arcaizante es el tríptico ejecutado al fresco en uno de los muros de la antigua enfermería del convento, localizada en una de las salas que se abren a la galería superior del gran claustro central. Pintado como si se tratara de un tríptico de madera colgado de la pared, lo componen, al igual que éstos, tres paneles separados por listeles y coronados por una crestería inspirada en la de las pinturas de El Hervolario. En el central, de 1,90 metros de alto por 1,15 metros de ancho, aparece pintada la Inmaculada y en los laterales, de 1,80 metros de alto y 1,61 metros de ancho cada uno, San José y San Antonio de Padua (fig. 14).

Rodean a la Virgen los símbolos con los que se alude en la letanía lauretana, figurando sobre estos una filacteria en la que aparece escrito el versículo séptimo del canto cuarto del *Cantar de los Cantares*. Esta composición sigue la del grabado de la Virgen Apocalíptica publicado en París en 1505 por Thilman Herver, base de gran parte de las interpretaciones inmaculadistas de la pintura española del siglo xvi. Con respecto a él, las únicas modificaciones que a nivel compositivo introduce el hasta ahora anónimo autor de estas pinturas son las de suprimir la figura de Dios Padre e incorporar la del Niño Jesús, habitualmente representado éste junto a su madre en las versiones de la Inmaculada del xvi.

Fecha el tríptico en el último cuarto del siglo xvi, el arcaísmo compositivo del panel central no es extraño dentro del panorama de la pintura sevillana de esa época, representándose en ésta a la Inmaculada de acuerdo con esta iconografía hasta bien entrado el siglo xvii. Más afines estilísticamente a su cronología resultan las figuras de San José y de San Antonio de Padua de los paneles laterales, siendo frecuente en la pintura sevillana de finales del siglo xvi y principios del xvii el resalte a base de oro de los brocados de las vestiduras que presentan las tres imágenes.

La visión de este tríptico reclama inmediatamente su comparación con el de igual técnica, estructura y temática del convento franciscano de Huejotzingo. Al igual que en el de Santa Inés, éste está pintado al fresco, integrándolo, asimismo, tres fingidos paneles, encuadra-

dos igualmente por listeles de idénticas proporciones que los sevillanos. En el central aparece representada la Inmaculada, derivando su composición, si bien más directamente, del mismo grabado que el panel sevillano. A ambos lados aparecen Santo Tomás y Scoto, desempeñando compositiva e iconográficamente estas imágenes una función similar a las de San José y San Antonio de Padua en el mural de Santa Inés. Formando parte de un conjunto de pinturas el tríptico mexicano y aislado el sevillano, la policromía de éste último —tan distinta perceptiblemente a la bicromía del de Huejotzingo— acentúa en él el carácter ilusorio de este tipo de obras, acentuado en su caso por la fingida crestería que lo remata.

Con independencia del problema cronológico que plantean estas dos obras, el hecho de que en el convento de clarisas franciscanas de Santa Inés y en el de frailes de esa misma orden de Huejotzingo se encuentren dos pinturas al fresco que imitan un tríptico evidencia, una vez más, las concordancias existentes entre las pinturas murales andaluzas y mexicanas del siglo XVI, no desvirtuadas, en esencia, por los rasgos que las diferencian.

NOTAS

- 1 LLEO CAÑAL, Vicente.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 43-44, figs. 5 y 7.
- 2 GESTOSO Y PEREZ, José.: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889, vol. 1, pp. 275-280.
- 3 LLEO CAÑAL, Vicente.: *Nueva Roma*, op. cit. p. 43, figs. 5.
- 4 Con respecto a la utilización de modelos serlianos en el arte sevillano, cf. Morales, Alfredo J.: *Modelos de Serlio en el arte sevillano*, «Actas del I Congreso Español de Historia del Arte», Trujillo, 1977. Del mismo autor, cf. *Pervivencia de esquemas manieristas en la decoración arquitectónica barroca de Osuna*, «Archivo Hispalense», Sevilla, 1980, núm. 190, pp. 79-89.
- 5 Con relación a Niculoso Pisano y la introducción de la técnica de azulejos pintados en Sevilla, cf. Sancho Corbacho, Antonio.: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1948, pp. 5-6. Asimismo, Morales, Alfredo J. *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, 1976. Del mismo autor, *Francisco Niculoso Pisano y los azulejos sevillanos del siglo XVI*, «Actas del I Congreso de Historia de Andalucía», Córdoba, 1978, vol. II, pp. 223-235.
- 6 SANCHO CORBACHO, Antonio.: *La cerámica*, op. cit. pp. 13-22, láms. 1-22.
- 7 SANCHO CORBACHO, Antonio.: *La cerámica*, op. cit. p. 11. Asimismo, Morales, Alfredo J. *Francisco Niculoso Pisano y los azulejos*, op. cit. pp. 230-235, láms. 3-5.
- 8 Encontrándome en la actualidad en unión de Elisa Pinilla estudiando las pinturas murales de la sala de Grados de la Antigua Universidad de Osuna y del claustro de la Colegiata de esa misma ciudad —ejecutadas las primeras entre 1540 y 1548 y las segunda entre 1545 y 1555— el estudio técnico que de ellas lleva a cabo Elisa Pinilla, autora del trabajo *Pinturas medievales de la Rábida. Su conservación*, Jerez de la Frontera, 1976, servirá de base a un posible estudio comparativo entre las técnicas pictóricas de los murales mexicanos y sevillanos del siglo XVI.
- 9 «Renovo estas pinturas la R.^a M. Sor María de la Salud García / Año de 1853 siendo Abs.^a la M. Sor María Gertrudis Romero».
- 10 HOLLSTEIN, F. W. H. *German engravings, etchings, and woodcuts. (ca. 1400-1700)*, Amsterdam, (s.a), vol. 1, núm. 1, pp. 6-7.
- 11 Con respecto a los dibujos de Reyes Messía de la Cerda, cf. Lleó Cañal, Vicente. *Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI*, «Archivo Español de Arte», 1975, núms. 190-192, pp. 243-258. Con relación a las pinturas de Juan Bautista de Amiens, cf. Serrera, Juan Miguel. *La Obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, «Maestro de hacer invenciones» del Corpus Christi sevillano del siglo XVI*, «Homenaje al profesor Hernández Díaz, Universidad de Sevilla, Sevilla, (en prensa),
- 12 DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance et la décoration des demeures*, Londres, 1969, pp. 95-96.
- 13 Con respecto a los grabados de Nicoletto Rosex da Modena, cf. Hind, Arthur M. *Early italian engraving*, Londres, 1948, vol. V, núms. 102, 103 y 105, pp. 135-136, figs. 689, 690 y 691. En relación a los grabados de Giovanni Antonio da Brescia, cf. Hind, Arthur M. *Early italian*, op. cit. vol. V, núm. 45, p. 50, fig. 556.
- 14 Sobre los grabados de Aldegrever, cf. Hollstein, F. W. H. *German*, op. cit. vol. 1, p. 123. Con respecto a los de Jacopo Francia, cf. Hind, Arthur M. *Early*, op. cit. vol. V, núm. 18, p. 235, fig. 823. En relación a los modelos de Agostino Veneziano y del Maestro S. G., cf. Berliner, Rudolf. *Modelos ornamentales en los siglos XV a XVIII*, Barcelona, (s.a.) pp. 19-20, láms. 36, 40 y 77.
- 15 *Gr. Grutescos.*
Escenas: A.—Creación de Adán. B.—Creación de Eva. C.—La tentación de Adán. CH.—Primera promesa de redención. D.—La expulsión del Paraíso. E.—Adán y Eva sujetos al trabajo. F.—Sacrificios de Caín y Abel. G.—Caín mata a Abel. H.—Muerte de Caín por Lamec. I.—El anuncio a Noé del diluvio. J.—La construcción del arca de Noé. K.—El escar-

nio de Noé borracho. L. — La torre de Babel.
 LL. — La dispersión de los pueblos descendientes de Noé. M. — La mujer de Lot. N. — El encuentro de Abraham y Melquisedec. Ñ. — Isaac camino del sacrificio. O. — El sacrificio de Isaac. P. — Eliecer y Rebeca junto al pozo. Q. — Isaac promete la primogenitura a Esaú. R. — Jacob usurpa la primogenitura. S. La escala de Jacob. T. — La Sma. S.^a D.^a M.^a Fernández Coronel fundadora de este convento. U. — Moisés salvado de las aguas por la hija del Faraón. V. — La mula de Balaam. W. — La destrucción del ejército del Faraón en el mar Rojo y el canto de María. X. — Moisés recibe las tablas de la Ley. Y. — Moisés en la cima del monte Sinaí. Z. — Judit muestra la cabeza de Holofernes.

8. — La visión de la Sibila Triburtina.
 Santos: 1. — San Bernardino. 2. — San Buenaventura. 3. — San Ezeario. 4. — Santo Tomás. 5. — San Diego de Alcalá. 6. — San Luis (de Tolosa). 7. — San Francisco de Paula. 8. — Santo Domingo. 9. — San Isidoro. 10. — San Leandro. 11. — San Fulgencio. 12. — Santa Florentina. 13. — San Fernando. 14. — San Antonio de Padua. 15. — El arcángel San Miguel. 16. — Santa Cecilia. 17. — San Sebastián. 18. — Santa Catalina (de Alejandría). 19. — San Vicente. 20. — Santa Cristina. 21. — San Agustín. 22. — Santa Paula. 23. — San Ambrosio. 24. — Santa Catalina de Siena. 25. — San José. 26. — Santa Apolonia. 27. — San Roque. 28. — Santa Bárbara. 29. — San Blas. 30. — Santa Agueda. 31. — San Antón. 32. — Santa Gertrudis. 33. — San Cayetano. 34. — Santa Elena. 35. — San Cristóbal. 36. — San Leonardo. 37. — Santa Lucía. 38. — San Longino. 39. — Santa Escolástica. 40. — San Jorge. 41. — Santa Rosa (de Viterbo). 42. — San Esteban. 43. — La Inmaculada Concepción. 44. — San Tenorio. 45. — Santa Inés. 46. — San Lázaro. 47. — Santa Teresa. 48. — San Lorenzo. 49. — San Francisco. 50. — Santa Clara. 51. — El ángel de la guar-

da. 52. — San Juan Bautista. 53. — El arcángel San Rafael. 54. — San Silvestre. 55. — Santa Marta. 56. — San Martín. 57. — Nuestra Señora de la Salud. 58. — San Bonifacio. 59. — Santa Mónica. 60. — San Pedro. 61. — Santa Isabel. 62. — San Felipe Neri. 63. — El arcángel San Gabriel. 64. — Santa Margarita de Cortona. 65. — San Telmo. 66. — Santa Rita. 67. — San Emidgio.

- 16 REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1956, tomo II, vol. 1, pp. 99-100.
- 17 VORAGINE, Jacques de la. *La Légende Dorée*, vol. II, p. 70. (Se cita por la edición publicada en París en 1976).
- 18 «Se renovó este quadro siendo abadesa la mui R.^a M. S.^a Nicolasa Ley y lo costeó la M. S.^a Feliciano de la Concepción Gómez siendo refitolera en el año de 1802».
- 19 HIND, Arthur M. *Early*, op. cit. vol. V, núm. 9, pp. 88-89, lám. 616.
- 20 En la actualidad esta leyenda esta parcialmente perdida, habiéndose desprendido parte de la capa de soporte correspondiente al renglón inferior. En este figuraba la fecha de ejecución, afortunadamente recogida por Gestoso. Según éste la leyenda completa era la siguiente: «Esta obra mano hazer la muy ilustre señora / doña Catalina Enríquez de Ribera / Abadesa en el año de 1575». cf. Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental*, op. cit. vol. 1, pp. 283-284.
- 21 PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, vol. II, p. 153. (Se cita por la edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956).
- 22 Con respecto al cuadro de Vasari, cf. Barocchi, Paola. *Vasari pittore*, Milán, 1964, p. 121, lám. XXI.