

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

| | |
|---|--|
| FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla | ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense |
| BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura | CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla |
| BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla | PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla |
| ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla | ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla |

CONSEJO DE REDACCIÓN

| | |
|--|--|
| LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla | VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla |
| ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla | ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla |
| JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla | SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla |
| ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide | ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla |
| ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla | ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba |
| MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla | FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla |
| ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla | |

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI

ISSN 0210-4067

SUMARIO

| | PÁGS. |
|--|---------|
| PRESENTACIÓN | 11-12 |
| ARTÍCULOS | |
| HOMENAJE AL PROFESOR FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA | |
| PÁGS. | |
| PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ | |
| Homenaje de <i>Archivo Hispalense</i> al profesor Francisco Márquez Villanueva <i>in memoriam</i> | 15-23 |
| Bibliografía de Francisco Márquez Villanueva. <i>Archivo Hispalense</i> | 24-25 |
| Su estudio sobre <i>La lozana andaluza</i> | 27-29 |
| FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA | |
| El mundo converso de <i>La lozana andaluza</i> | 31-39 |
| REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO | |
| PÁGS. | |
| JOSÉ GARCÍA-TAPIAL Y LEÓN | |
| Rehabilitación del monasterio de Santa Clara de Sevilla | 43-64 |
| ÓSCAR GIL DELGADO | |
| Santa María la Blanca de Sevilla: templo de tres religiones. Estudio arquitectónico | 65-97 |
| FERNANDO MENDOZA CASTELLS | |
| Intervenciones en la iglesia de San Luis y capilla doméstica | 99-116 |
| HISTORIA | |
| PÁGS. | |
| INMACULADA CARRASCO GÓMEZ, ALEJANDRO JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, PILAR LAFUENTE IBÁÑEZ, ANTONIO MARTÍN PRADAS Y PATRICIA ARENAS RODRÍGUEZ | |
| La historia del patio de San Laureano de Sevilla a través de las excavaciones arqueológicas (2002-2007) | 119-167 |
| JUAN CARTAYA BAÑOS | |
| Los pleitos del marqués de Gelo en el fondo de la Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Nuevas fuentes documentales para el estudio de los fundadores de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla | 169-196 |

| | |
|--|---------|
| ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ De nuevo, sobre el pendón real de la Catedral | 197-214 |
| JAVIER FERNÁNDEZ MARTÍN Análisis sociodemográfico de la parroquia de San Andrés de Sevilla (1632-1662) | 215-233 |
| IGNACIO GONZÁLEZ ESPINOSA Aproximación a la demografía ecijana en época de Felipe III: collaciones de Santa María y Santa Bárbara | 235-266 |
| CLARA MACÍAS SÁNCHEZ, SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA La plaza de San Fernando de Carmona (Sevilla). Evolución urbana y artística, usos sociales y funciones simbólicas | 267-292 |

ARTE

PÁGS.

| | |
|--|---------|
| M. ^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN Dibujos arquitectónicos del antiguo convento franciscano de Aguas Santas de Villaverde del Río | 295-308 |
| SIGMUND MÉNDEZ Lo ideal-imaginario en la teoría pictórica de Francisco Pacheco | 309-344 |
| GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Aportación al catálogo de pintura mural del convento de Santa Clara de Sevilla. Descripción de dos ejemplos medievales por recuperar | 345-362 |
| CARLOS PETIT Francisco Murillo Herrera (1878-1951). Catedrático de Arte | 363-384 |

MISCELÁNEA

PÁGS.

| | |
|---|---------|
| FRANCISCO AMORES MARTÍNEZ El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII | 387-397 |
| GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Una pintura de las ánimas del Purgatorio inédita de Lucas Valdés | 399-403 |
| NEREA V. PÉREZ LÓPEZ <i>La caída de Murillo</i> , primer concurso de pintura de la Academia de Cádiz | 405-414 |
| INMACULADA RÍOS COLLANTES DE TERÁN Noticias sobre las rejas de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla | 415-440 |
| ROSA MARÍA SALAZAR FERNÁNDEZ El grabador José Braulio Amat y Garay y las tarjetas de visita en el siglo XVIII | 441-449 |

RESEÑAS

PÁGS.

FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO: *Casas Sevillanas. Desde la Edad Media hasta el Barroco*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

453-455

FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE: *Las Reales Atarazanas de Sevilla*

POR RAFAEL CÓMEZ

455-456

ILLÁN MARTÍN, MAGDALENA: *Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte español contemporáneo*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

456-459

JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO: *Anatomía de la catedral de Sevilla*

POR JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA

459-462

RODA PEÑA, JOSÉ: *Pedro Roldán. Escultor (1624-1699)*

POR FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

462-464

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

465-467

CONCURSO ANUAL DE MONOGRAFÍAS «ARCHIVO HISPALENSE». BASES PARA EL AÑO 2014

469-473

Arte
~

Aportación al catálogo de pintura mural del convento de Santa Clara de Sevilla.

Descripción de dos ejemplos medievales por recuperar



GREGORIO MANUEL MORA VICENTE

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Como antecedente a la rehabilitación del convento de Santa Clara de Sevilla se llevaron a cabo trabajos de investigación arqueológica, que han aportado novedades para su conocimiento, evolución cronológica y decorativa. En ese contexto se realizaron varios catálogos de elementos originales que podían ser integrados en la musealización del conjunto; el repertorio pictórico contó con fichero propio por su variedad y riqueza. En el presente artículo seleccionamos dos ejemplos medievales, que pueden aumentar la nómina de los conocidos en la ciudad y servir como llamada para su futura restauración.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, convento de Santa Clara, pintura mural, Pentecostés, epigrafía.

ABSTRACT: As background to the rehabilitation of the convent of Saint Clare of Seville were carried out archeological research, which has provided new to your knowledge, time course and decorative. In this context there were several catalogs of original features that could be integrated into the set musealization, the pictorial repertoire featured file itself for its variety and richness. We selected two examples of medieval, which can increase the list of those known in the city and serve as a call for future restoration.

KEY WORDS: Seville, convent of Santa Clara, mural painting, Pentecost, epigraphy.

Durante las obras de rehabilitación del convento de Santa Clara de Sevilla dirigidas por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento, se realizaron diferentes inventarios de elementos de la Comunidad que se habían mantenido en el edificio tras el traslado de la congregación. Esta tarea se ocupó de diferentes categorías tanto mueble como asociada a soluciones arquitectónicas. Un catálogo al margen se ocupó en exclusiva de las pinturas murales que decoran el edificio, clasificándolas cronológica y temáticamente¹.

1. MORA VICENTE, Gregorio Manuel. *Inventario y descripción de las pinturas murales del Convento de Santa Clara de Sevilla. Antecedentes a propósito de su futura restauración* (2005).

La necesidad de este trabajo partía de la ejecución de la Primera Campaña de Estudios Arqueológicos de apoyo a la Restauración, que se han llevado a cabo sobre el edificio en diferentes fases desde el año 2003, cuando fueron descubiertos nuevos ciclos que aumentaban considerablemente la nómina conocida del conjunto². Aunque su aparición era esperada según la dinámica decorativa de este tipo de edificios, buena parte de ellos sorprendieron por su calidad. Desde entonces, la Dirección Técnica estableció unas pautas de actuación encaminadas a determinar el estado de conservación y la situación de las mismas. Fruto de esa iniciativa, se realizó un plan de catas que afectó a toda la superficie³.

Finalizado, se abrió un nuevo camino de intervención que tuvo como misión calibrar el estado de las pinturas y su composición, encargándose de ello el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, cuya intervención cristaliza en un documento técnico que finalizaba recogiendo la «necesidad de ejecutar un estudio histórico-artístico que permitiese determinar el valor de los restos pictóricos hallados, proporcionando criterios de intervención para la puesta en valor de las mismas».⁴ Como resultado a esa demanda realizamos el citado documento de inventario y catalogación de las pinturas. De aquel se extrae el presente artículo, en el que hemos seleccionado dos exponentes situados en la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, los cuáles evidencian un buen estado de conservación, y permanecen a la espera de ser recuperados.

EL MONASTERIO

La fundación del convento de Santa Clara se produce por iniciativa Real en 1289, situándose sobre unas casas que pertenecieron al infante Don Fadrique⁵. Desde entonces

2. OLIVA MUÑOZ, Pablo; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. «De Palacio a Monasterio. Génesis y Transformación del Real Monasterio de Santa Clara». En *Arqueología de la Arquitectura*, 2011 (8), pp. 141-162. El artículo resume un proceso de trabajo que se inicia en 2003 y estuvo caracterizado por su ejecución desde un punto de vista multidisciplinar. Agradecemos a los autores que hayan puesto a nuestra disposición el informe final de los resultados obtenidos.

3. Proyecto dirigido por D. José García-Tapiel y León y D.^a Carmen Hernández Rey. El *Informe de la ejecución de catas sobre pinturas murales en el convento de Santa Clara de Sevilla* fue realizado por la empresa adjudicataria de las obras, JBA, *Construcciones Belido*, a lo largo del mes de diciembre de 2003. Toda esta enorme labor fue dirigida por la restauradora D.^a Carmen Enríquez Díaz.

4. IAPH. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. *Informe de urgencia sobre el estado de conservación de las pinturas murales en el Convento de Santa Clara de Sevilla*. Sevilla, 5 de junio de 2004. Incluye dos anexos: Estudio de Mortero y Análisis estratigráfico de pinturas murales (inédito).

5. «Por facer bien e merced a las dueñas del monasterio de Sancta Clara de Sevilla, tenemos por bien de les dar las casas que fueron de D. Fadric, que son en Sevilla con su guerta e con todas sus pertenencias en que fagan su monasterio». Toro, 15 de noviembre de 1289. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla*. Tomo I. Reed. Sevilla, 1988, p. 383. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*. V. III. 1^a ed., Sevilla, 1892. Reed. 1984, pp. 55-63; GONZÁLEZ, Julio. *Repartimiento de Sevilla*. Sevilla, 1998, p. 384. CÓMEZ RAMOS; Rafael. «Las casas del infante don Fadrique y el convento de Santa Clara en Sevilla». En *Historia, Instituciones y Documentos*, 2007 (34), pp. 99-116.

la vida monástica no se ha visto interrumpida hasta el año 1998, cuando la Comunidad de Hermanas es trasladada y el convento, a excepción de la iglesia, es comprado por el Ayuntamiento de Sevilla.

Aunque desde los inicios gozó de estipendios reales y de otras donaciones particulares, no parece probable que la primitiva organización palacial sufriese un proceso de renovación. De hecho, en lo que restó del XIII y casi la totalidad del XIV, la congregación viviría adaptada a los espacios del Infante, centrándose los esfuerzos edilicios en la construcción de la primitiva iglesia⁶. El templo sufrirá un posible traslado y varias reformas a lo largo de su historia, perfilando su estructura actual, adquirida a partir del XV. A la espera de la lectura del archivo de la comunidad, (custodiado actualmente en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla), el conocimiento cronológico del edificio se basa en contadas referencias. Por ejemplo sabemos que en 1349 fue enterrado en el convento el obispo de Silves don Álvaro de Pelagio, cuya tumba permanece en la sala de enterramientos (*de Profundis*), del convento.

El siguiente expediente comprende un amplio abanico de reformas a lo largo de los siglos XVI-XVII, cuyo resultado es la configuración del actual monasterio. Se ponen en relación con este proceso la confección del claustro, la culminación de la definitiva iglesia, la delimitación de la sala *de Profundis*, el refectorio y compás; además del adecentamiento de otros espacios, como la celda prioral, los dormitorios, el claustro de novicias, etc. Algunos hitos se relacionan con esta cronología; el principal es un relieve esculpido en uno de los capiteles del claustro principal, que data la obra en 1532⁷. A esta fecha se vincula el atrio y sus elementos, columnas, alfarjes de cubierta de las galerías, paños de azulejos y pintura que ornamentan las galerías, refectorio y dormitorios.

Con buena parte del edificio formado, entre 1620-22 hicieron reformas en la iglesia por parte de Juan de Oviedo y Miguel de Zumárraga, proyecto del que forman parte Martínez Montañés y el ceramista Hernando de Valladolid. Posiblemente la configuración del *Compás* de entrada a la clausura obedezca a este periodo. A partir de entonces, sabemos de la ejecución progresiva de obras menores, que se basan en la apertura de puertas, capillas y ventanas que rompen de manera evidente la fábrica original. La datación de estas obras es muy difícil, desarrollándose entre finales del siglo XVIII y comienzos del XX.

Desde entonces comenzaría a transformarse perdiendo parte de su superficie y adaptando sus antiguas dependencias a las nuevas reglas de clausura. En el año de 1998, el mal estado y la escasa congregación que acogía motivaron el traslado de la

6. PÉREZ DEL PRADO, Mercedes. «La iglesia de Santa Clara, una piedra preciosa sumida en una incógnita». En *Aparejadores*, 1998 (53). La primera noticia de la iglesia es del año 1290, dice textualmente: «ayudando con largas limosnas la Reina Doña María para la fábrica de la Iglesia» (...) «empezose en aquellos años, quedando por ventura terminada la gran nave que la forma con sus artesonados, retocados más tarde y aún quizá en parte totalmente renovados»

7. DYG / E FCY / T ABA / DESA 1.532 ANOS.

Comunidad al sevillano convento de Santa María de Jesús, de la misma advocación clarisa. Desde entonces quedaron vacíos de noviciado y maternidad sus muros, hasta la compra de la mayor parte del recinto (excepto iglesia y aledaños), por parte del Ayuntamiento de la ciudad. A partir de ahí, la Gerencia de Urbanismo emprende un programa de obras que tiene como fin su rehabilitación. Actualmente el edificio se encuentra restaurado parcialmente, encontrándose en uso el claustro principal, sus galerías y algunas estancias (la antigua ropería alta y la nave de dormitorios)⁸.

LA PINTURA MURAL

En el caso de las pinturas murales del convento de Santa Clara de Sevilla, hasta el año 2003 su conocimiento estaba limitado a los escasos restos conservados. A nuestro juicio su estudio es complicado, tanto por los agentes que han ocasionado su destrucción o mala conservación (deterioro progresivo de las fábricas, picado de la superficie previo a nuevos enlucidos, repintes y reparos con diferente material, técnica y pericia); como por la poca información que conocemos. Las primeras descripciones del convento conocidas no se producen hasta el siglo XIX, momento en el que ya permanecían ocultos varios ciclos pictóricos descubiertos durante el proceso de intervención arqueológica⁹.

El grupo estimado hasta 2003, estaba formado por las siguientes representaciones¹⁰:

Planta baja. Sala de *Profundis*: *Virgen de la Antigua* y *San Cristóbal*. Refectorio: *Abrazo místico de la Cruz*.

Planta alta. Sobre la celda prioral. *San Jorge*. En la antigua Ropería: *Santa Clara*, *Virgen con niño*, *San Juan*, *Tetramorfos*.

A partir de los trabajos ejecutados como apoyo a la rehabilitación del edificio, puede decirse que ha aumentado la nómina de estos ciclos, incluso parte de los mismos se encuentra actualmente restaurado. Para su identificación y correcta situación en el convento incorporamos en el presente artículo dos planos de planta baja y primera¹¹,

8. Actualmente el edificio funciona como centro cultural dependiente del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS) del Ayuntamiento. Su nombre ha cambiado a *Espacio Santa Clara*.

9. OLIVA MUÑOZ, Pablo; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. 2011. (ob. cit).

10. GESTOSO Y PÉREZ, José (ob. cit). Describe el espacio de la Ropería, donde se conservaban restos murales de Santa Clara y San Juan Bautista, además de altar de Virgen con Niño. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. «La pintura mural sevillana del siglo XV y su influencia en México». En *Primeras jornadas de Andalucía y América*. La Rábida, Huelva, 1981, t. II, p. 323 ss. Casi un siglo después se refiere a este conjunto, si bien destaca las pinturas conservadas en la sala de *Profundis*, que representan una Virgen de la Antigua y un San Cristóbal. LÁZARO CHAMORRO, Francisco. «El Convento de Santa Clara. Los Bienes Artísticos» II. En *Aparejadores*, 2003 (65). Menciona todo el conjunto visible en el convento en ese momento. En planta baja las pinturas de la sala de enterramientos de la Virgen de la Antigua y San Cristóbal, detalles en el refectorio. En planta alta Representación de Santa Clara, San Juan y tetramorfos en la Ropería.

11. La base de esta planimetría ha sido confeccionada por D. Luis Alberto Núñez Arce.

en los que se numeran las habitaciones que contienen decoración (FIGS. 1 Y 2). Finalmente la nómina ha aumentado como sigue:

Planta Baja (FIG. 1).

- Sala de *Profundis* (estancias 1-3). A las representaciones conocidas de San Cristóbal y la Virgen de la Antigua, se añaden los restos relacionados con el sepulcro de Doña Leonor de Guzmán. Lo más importante ha sido la documentación de una escena de conjunto que creemos puede identificarse con una representación de Pentecostés, a la que después nos dedicaremos.
- Vano de comunicación entre claustro principal y zona de tornos (4). Sobre este arco se desarrolla un programa iconográfico de difícil conocimiento, si bien pueden apreciarse dentro de la composición motivos florales e inscripciones.
- Refectorio. Aparte de la visión del Abrazo Místico de la Cruz (5-6), encontramos una representación alegórica de la Cruz de Malta rodeada por una inscripción que alude a la Trinidad. Las dos pinturas se colocan sobre el dintel de acceso al comedor, una cara al mismo y la otra en el anterrefectorio que lo precede. Actualmente este ciclo ha sido completamente rehabilitado.
- Escalera secundaria (7). Es un espacio formado con posterioridad al claustro. Ofrece la única cronología exacta de las pinturas, en 1704. Se aprecia una inscripción alusiva a la condición virginal de María.
- Alrededores del claustro de las Novicias (8). El estudio paramental planteado en esta zona ofreció el conocimiento de una serie de arcos de ladrillo apuntados. Al menos un caso quedan huellas de su decoración en la rosca, mediante inscripción en letra gótica, e intradós con decoración floral.

Planta alta (FIG. 2).

- Torre sobre celda prioral (9). A la conocida escena del San Jorge se une un personaje femenino que forma parte de la iconografía de la escena. También fue descubierta una inscripción en letra gótica que rodea la sala, con mensaje mariano; es el segundo ciclo descrito en detalle en el artículo.
- Claustro (10-14). En las cuatro crujías del mismo así como en el paramento que ciega el flanco de poniente, han aparecido zócalos pintados de diferente decoración; se distinguen hasta tres tipos de composición que aúnan el espíritu mudéjar con las tendencias renacentistas.
- Antigua ropería vieja (13). Conocíamos la representación de Santa Clara, San Juan Bautista, y *Tetramorfos*. Las investigaciones en este punto han contribuido a acercarnos al ciclo completo que decoraba la sala, El testero lo ornaba la representación de la cruz en el calvario, triunfal y rodeada por los instrumentos de la Pasión. A este conjunto rodeaba el citado *Tetramorfos*. El ciclo ha sido completamente rehabilitado.

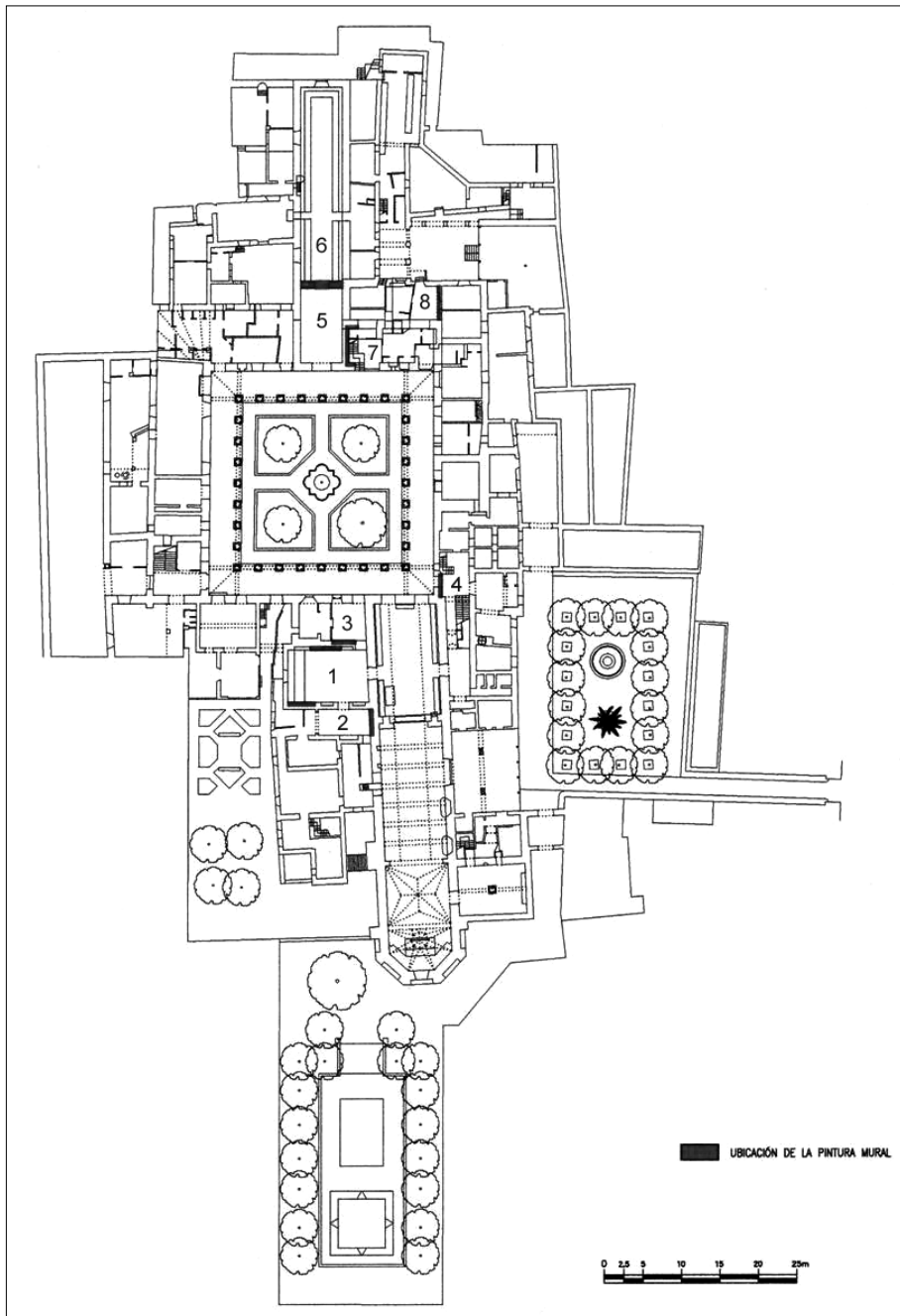


FIG. 1. Planta baja del monasterio de Santa Clara donde se numeran las estancias que contienen decoración pictórica. Plano: Luis Núñez Arce.

Entre las nuevas escenas podría identificarse la estigmatización de San Francisco, así como el Milagro de Santa Clara en el convento de San Damián, ambas iconografías típicamente franciscana. Estas escenas y personajes habían sido eliminadas al cambiar la sala de uso, pasando de enfermería a Ropería, a comienzos del siglo XX¹².

Sobre el repertorio se pueden hacer algunas consideraciones. A nivel cronológico, las series pictóricas no responden a una cronología exclusiva, son fruto de la evolución general de la Comunidad. Tras los estudios realizados puede rebajarse la datación de partida al siglo XV, siendo estos ciclos los que merecen mayor atención por su calidad y estado de conservación. Podemos acercarnos a este momento por sus variantes estéticas, poniéndolas en relación con la evolución de la pintura hispalense, en la que conviven aportaciones externas (perspectiva, fondos, volúmenes...), con la tradición mudéjar.

En cuanto al tema, se prefieren escenas de conjunto. En el caso de Santa Clara de Sevilla, los episodios fundamentales son los referidos a la Pasión de Cristo, vida de la Virgen, Hechos de los Apóstoles, pasajes relativos a la hagiografía de los santos fundadores (Santa Clara y San Francisco de Asís), y otros cuyo culto tiene relación con la congregación o con la estancia que ocupan. También es importante el mensaje escrito, que puede acompañar a las composiciones o convertirse en protagonista. Esta caligrafía incorpora rasgos propios de cada periodo artístico, apreciándose una vinculación con la miniatura de manera muy clara en los ciclos del XV.

Sobre su estado de conservación, solo en algunos casos la capa pictórica se picó antes de la cubierta de cal u otros revoques posteriores. Toda la superficie pictórica recuperada da muestras de haber sido repintada y reparada en varias ocasiones; restauraciones que se ejecutarían por las propias hermanas en muchos casos. También los cambios de distribución que ha sufrido el convento han provocado la eliminación u ocultación de sus decoraciones. A pesar de ello, se procuró mantener aquellas que resultaban más representativas.

En cuanto a la técnica pictórica general, los resultados de las investigaciones precedentes coinciden en considerar el temple como proceso de elaboración básico de estas pinturas, como aglutinante del color se emplea la cola animal¹³. La calidad del soporte pictórico varía, está compuesto por varias capas de cal y arena. Es exclusiva esta mezcla

12. Aparte se encuentran por todo el complejo restos de pintura en altares y capillas desmanteladas, con decoraciones florales, o mensajes alusivos a la concepción virginal de María.

13. En algunas zonas, como las pinturas de la torre, ha sido difícil determinar el tipo de aglutinante empleado. Parece que se trata de cola animal, si bien las dudas quedan disipadas al usarse colores incompatibles con la propia técnica del fresco o del *fresco a secco* posteriormente descrita, como son algunos tipos de verde y azul. Tampoco se han apreciado huellas de jornadas que organizaran el trabajo. RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la Técnica y Estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media; Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002.

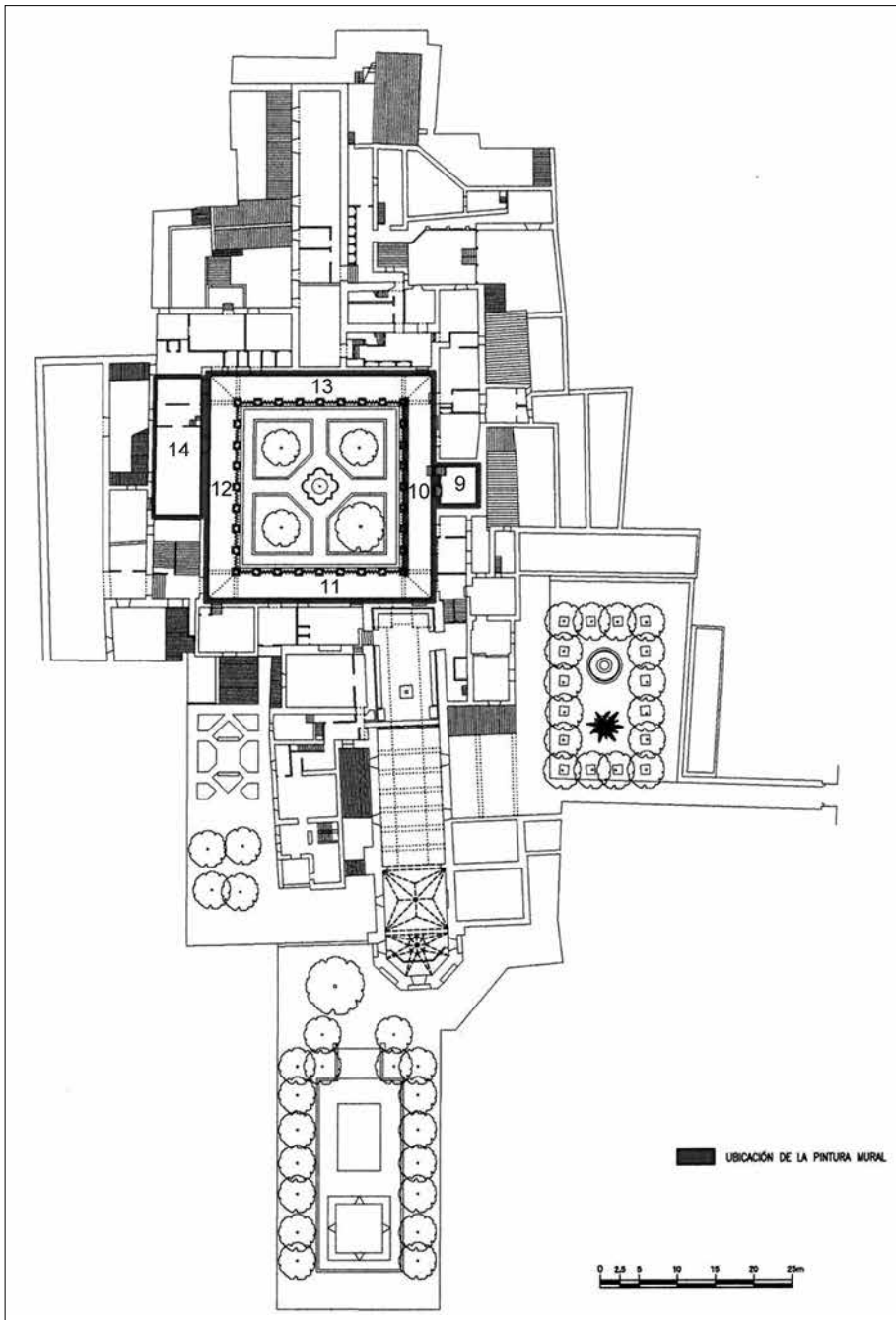


FIG. 2. Planta alta del monasterio de Santa Clara donde se numeran las estancias que contienen decoración pictórica. Plano: Luis Núñez Arce.

en el primer mortero de aplicación sobre el muro, ya que en el resto de las capas podemos encontrar la presencia de otros materiales como arcilla, paja, yeso, etc.; variando las proporciones de los mismos en función de la textura final y su espesor.

La pintura al temple sobre pared permite la utilización de más colores que el fresco, la comprobación inmediata del resultado del color al pintar sobre el mortero seco y la posibilidad de añadir correcciones, raspando o superponiendo el pigmento. De manera general esta fue la técnica utilizada en Andalucía durante toda la Baja Edad Media¹⁴. Entre las técnicas auxiliares destaca el uso del estarcido consistente en imprimir una misma imagen sobre una superficie, de forma repetitiva pasando pintura a través de una plantilla. Este sistema es muy evidente en la Pentecostés de la sala *de Profundis*, que presentamos a continuación. En este ejemplo también destacan las aplicaciones de oro, sobre todo en nimbos y decoraciones de fondo. El uso de los mismos viene a seguir esquemas tradicionales, y en muchos casos está acompañado del relieve del enlucido para conseguir efectos de mayor expresividad.

Con respecto a los pigmentos, la mayoría proceden de tierras naturales, molidos y tamizados. Por la documentación estudiada, sabemos que su elaboración corría a cargo de cada maestro. El uso de colas de origen animal para fijar los colores al soporte ocasionaba su pérdida de calidad, volviéndolos quebradizos. Sin embargo el hecho de pintar sobre una superficie seca permitía la yuxtaposición, las veladuras y los retoques.

LA DECORACIÓN DE LA SALA DE PROFUNDIS

Uno de los ejemplos más importantes del conjunto pictórico de Santa Clara de Sevilla, es el mural descubierto parcialmente en la sala *de Profundis*, lugar que ocupó el cementerio de la Comunidad. Actualmente ha perdido su sentido, puesto que las tumbas se trasladaron tras el proceso de exclaustación. Se concibe en tres partes que se desarrollan de sur a norte partiendo del claustro principal del convento. La primera de estas habitaciones tiene un carácter de antesala, la segunda la compone la capilla de enterramiento, con orientación marcada por un altar hacia Levante, siendo el espacio principal del conjunto y el que más carga pictórica recibió. El tercer ámbito está más afectado por las reformas posteriores, permaneciendo allí la tumba del obispo de Silves¹⁵. Por los resultados ofrecidos por la intervención arqueológica sabemos que esta

14. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649. Reed. Madrid, 1990. Según Pacheco, el primer pintor que utilizó con soltura la técnica del fresco en Sevilla fue Luis de Vargas en el año de 1555, en una imagen de la Virgen del Rosario que decoraba los muros del convento de San Pablo de la ciudad. Según su parecer, el dominio de esta técnica suponía la maestría de un pintor, consintiendo el uso del temple como complemento dentro del proceso creativo.

15. Se trata de un sepulcro rectangular sobre cuatro leones que portan la caja. En su frente, transcurre una procesión de frailes bajo arcos apuntados, y sobre estos se dispone una filacteria con el título y nombre del finado. Este yace a tamaño natural en la tapa del catafalco, tocado con mitra y vestido de hábito. Sus manos sustentan su báculo, otro león tumbado se coloca junto a los pies. Fue tallada en mármol blanco, si bien



FIG. 3. Conjunto de tres personajes que forman parte de la composición de la sala *de Profundis* del convento de Santa Clara de Sevilla. Foto del autor.

zona estuvo afectada al construirse la actual iglesia entre los siglos XV y XVI, perdiendo su estructura original que pudo albergar el templo primitivo del convento.

El muestrario iconográfico que vamos a encontrar en la sala es variado, centrándonos en el contenido dispuesto en el muro sur de la capilla funeraria, donde se aprecia un mural que hemos identificado como la representación de *Pentecostés* o Venida del Espíritu Santo a María y los Apóstoles.

Actualmente la composición está cubierta por una capa de enlucido de cal que se extiende por toda la pared. La escena alcanza unas dimensiones de dos con noventa metros de base por tres con cuarenta de altura, aunque sus márgenes laterales pudieron ser mayores, al abrirse de manera traumática pequeñas hornacinas y arcosolios en

su imagen ha cambiado por la policromía aplicada a fines del XIX, tal como evidencia la comparación de las siguientes fuentes: GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia histórico-artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla, reed. 1973, pp. 197-198: la describe: «de mármol con excelentes relieves de muy delicado cincel», por lo que debió ser policromado a partir de 1844. En la descripción de GESTOSO Y PÉREZ, José (ob. cit., 1889, reed. 1984), la tumba se encontraba policromada. El obispo se instaló en Sevilla unos años antes de su muerte, acaecida en 1349. Desde entonces reposa en esta sala.

el paramento. Tienen estas obras afectación sobre la superficie pictórica, provocada en la mayoría de los casos por desconocimiento de su existencia, al ejecutarse cuando el muro estaba encalado y seguramente se había perdido la memoria del ciclo.

Tras la finalización de los trabajos se dejaron visibles cinco figuras. Destaca en ellas la utilización de nimbos dorados tallados. Con respecto a su colocación, al menos tres de ellas forman claramente un grupo, y se sitúan superpuestas, logrando con ello sensación de profundidad.

Aunque solo contamos con pequeñas catas abiertas en el mural, sus características técnicas y la aplicación sobre el paramento de luz rasante, han permitido componer esquemáticamente la escena¹⁶. La filiación con la representación de Pentecostés viene de la disposición y actitud de los personajes. La identificación de la figura central con la Virgen María permitió relacionar el pasaje con temas de su vida. Además, puede apreciarse como todos los personajes alzan su mirada a un punto que centra el cuadro a una altura superior. Basándonos en modelos iconográficos semejantes, identificamos este punto con el espíritu Santo, que debe estar representado como Paloma.

Aparte de la dirección de las miradas, caen sobre las imágenes unas líneas de pan de oro, que se vinculan a los rayos de fuego con los que se manifiesta la Venida del Espíritu Santo sobre cada personaje. Las figuras se representan a un tamaño algo menor del natural. Hay una tendencia hacia los rostros ovalados y los ojos almendrados. Sus expresiones son serenas, también sus gestos. Están individualizadas, apreciándose en ellas un aspecto de serenidad ante la contemplación del Hecho. Una sensación de Humanismo envuelve todo el mural.

Para alcanzar esa expresión se hace gala de un dibujo caracterizado por la línea sinuosa, cuyo rastro se sigue en los trazos de la cara, cuello y la definición de ojos, boca o cabello. Su presencia aporta expresividad a las actitudes, y facilita la contemplación de la composición, que se efectúa desde un plano inferior. Poco se puede adelantar de sus vestimentas hasta la apertura y consolidación de toda la superficie pictórica. El marcado de los pliegues se plantea por medio de trazos engrosados según el volumen de cada prenda.

La disposición de los personajes es muy llamativa, organizados en dos grupos de cinco y seis figuras centrados por la imagen de la Virgen, que no tiene ningún tratamiento especial sobre el resto. Cada grupo se desarrolla en distintas alturas, evitando la sensación de abigarramiento y la superposición de sus rostros. La reunión queda

16. El hecho de que los nimbos estén grabados sobre el mortero de base permite vislumbrar su situación siguiendo esta sencilla técnica. De esa manera se ha podido establecer un esquema de composición y distinguir los personajes que forman parte de la escena, entendiendo que cada uno está tocado por esta aureola. Así se define un personaje central femenino, del que conocemos su rostro, que está rodeado de otros once personajes que hemos identificado como el resto de los apóstoles, pudiendo vislumbrarse un duodécimo nimbo, que compondría la escena según su esquema tradicional, en la que figuran los doce personajes a pesar de que Judas no debió formar parte del Hecho.

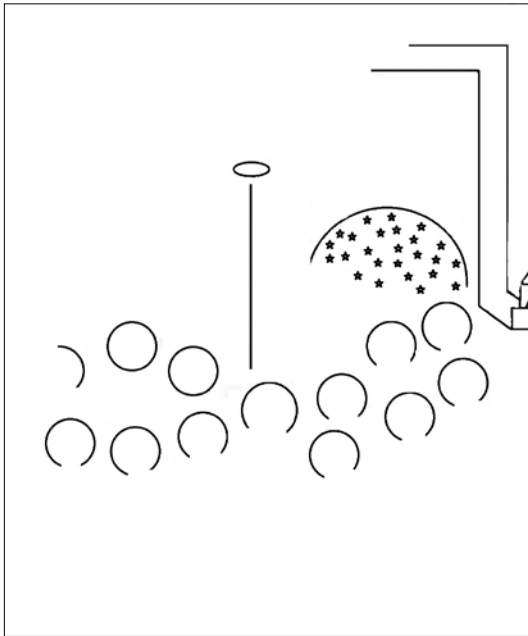


FIG. 4. Croquis de los restos visibles de la escena de Pentecostés. Sala *de Profundis* del convento de Santa Clara de Sevilla.

cobijada bajo una estructura de tres arcos de medio punto, siendo mayor el central¹⁷. En el mural de Santa Clara, la cubierta tiene una intencionalidad simbólica. Como base se utilizan colores neutros sobre los que se disponen de manera repetida estrellas y flores tetra folias, dispuestas mediante estarcido. Cada una identifica los planos en los que se da la representación, esto es Cielo y Tierra.

Alrededor la composición está enmarcada por una gruesa línea de bandas a modo de cornisa. Por fuera de la misma se crea un decorado arquitectónico indeterminado, a los pies del cual aparece, abocetada, una monja orante. Actualmente desconocemos si pertenece al original o se trata de un repinte posterior. La utilización de arquitecturas como fondo de la composición consigue diferentes niveles de lejanía. La profundidad entre los personajes que centran la composición se logra mediante su situación en distinto plano.

Por la interpretación del pasaje, los personajes rodean a la Virgen, la envuelven no por su calidad de Madre de Dios, sino por su identificación con la Iglesia Cristiana, cuyo nacimiento marca esta escena. La santidad de los protagonistas queda patente por los nimbos decorados que tocan sus cabezas; para lograr ese efecto se recurre a la

17. Se trata de un recurso repetido por la pintura medieval. A menudo se pone en relación con los marcos de las composiciones sobre tabla, si bien se trata de una tradición que se remonta al arte Bizantino y que tendrá un amplio desarrollo en el campo de la miniatura.

incorporación de técnicas auxiliares, como el pan de oro y el grabado sobre el mortero. Todas las aureolas presentan un trabajo diferente, entre bandas perpendiculares, diagonales, en damero o rombos. La incisión sobre el mortero de base seguía estos esquemas, marcando líneas circulares que daban una sensación mayor de profundidad. También se usa el dorado en los rayos que desprende el Espíritu Santo.

Como se ha venido anunciando, a pesar de contar con una superficie reducida de pintura, su estudio nos lleva a identificar la escena como *Pentecostés*¹⁸. Según el relato estaban reunidos los Apóstoles y María, cuando se manifestó el Espíritu Santo, siendo este el instante captado en la composición¹⁹.

Estilísticamente puede datarse la imagen en torno al segundo tercio del siglo XV²⁰, vinculándose a la corriente del Gótico Internacional. Por definición, esta tendencia incorpora formas italianas del Trecento y aportaciones flamencas, francesas y alemanas. Como rasgos generales al estilo, puede apreciarse en la composición sevillana un sentimiento de humanismo logrado por la ondulación de la línea, lo estilizado de las figuras y la suavidad de formas y expresiones.

Hay elementos de la tradición medieval, como los nimbos dorados tallados, o el enmarque de la escena bajo arquerías que representan la bóveda celeste; e incorporaciones renacentistas, como los marcos arquitectónicos y el paisaje urbano de fondo. Por último, puede apreciarse un guiño a la tradición local con detalles ornamentales mudéjares, hojas de acanto, estrellas o las flores dispuestas mediante estarcido.

En la cultura hispalense, la tendencia internacional se documenta desde la primera mitad del Cuatrocientos, cuando la ciudad se convierte en un foco de atracción de artistas en torno a la Catedral²¹. La pintura será uno de los campos en los que mejor se plasme el estilo, tanto en su vertiente iluminada como parietal²².

18. Descrito en Hechos de los Apóstoles 2: 1-41.

19. REAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona, 1996, p. 613. CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía cristiana*. Madrid, 2001. pp. 159-160. El episodio es muy importante porque señala el fin de la misión de Jesús y el inicio de la Era Apostólica, es decir, de la Iglesia cristiana. Tradicionalmente el papel central en la escena lo ocupa la Virgen con los Apóstoles rodeándola, mientras que el Espíritu Santo se presenta sobre sus cabezas en forma de paloma, que dirige rayos de fuego a cada personaje. El modelo compositivo se da con frecuencia en el Arte cristiano Occidental de la época, siendo escasas sus variantes. Un paralelo directo cronológica e iconográficamente sería el mural pintado en el claustro de la Catedral de León por Nicolás Francés sobre 1440, recientemente restaurado.

20. Para acercarse a su conocimiento hemos recurrido a las obras generales: GUDIOL RICART, J. «Pintura gótica». En *Ars Hispaniae*. Madrid, 1955. CAMÓN AZNAR, José. «Pintura Medieval Española». En *Summa Artis. Historia General de Arte Hispánico*, Vol. XXII. Madrid, 1966. PAREJA LÓPEZ, Enrique. «El arte de la Reconquista cristiana». En *Historia del Arte en Andalucía* T. II. Sevilla, 1990. PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles. *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*. Barcelona, 1992. AZCÁRATE, José María. *Arte Gótico en España*, Madrid, 2000.

21. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986.

22. LAGUNA PAUL, Teresa. Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV. En *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in flanders and Abroad*. Leuven, 1995. En este artículo se presenta la existencia de varios talleres que atendían a las demandas eclesiásticas y seglares, en los cuáles se percibe una división del trabajo en la confección de los códices. El estudio de manuscritos datados

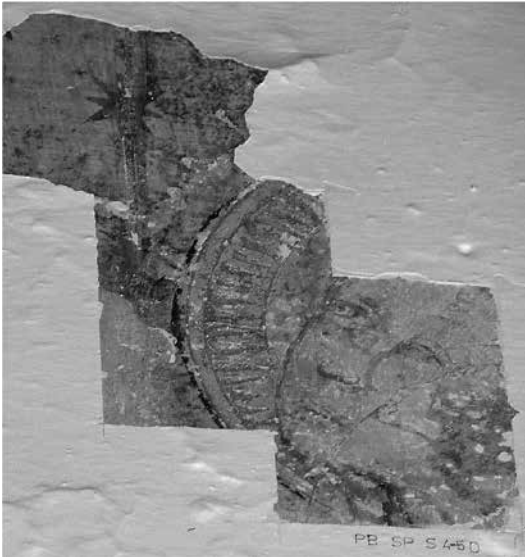


FIG. 5. Retrato de la Virgen María. Sala de *Profundis* del convento de Santa Clara de Sevilla. Foto del autor.

Por buscar lugares comunes con otros murales, serán los conservados en el monasterio de San Isidoro del Campo, los paralelos más cercanos geográfica y cronológicamente. Aunque estos se deben al trabajo de varios maestros a lo largo de los dos últimos tercios del XV, hay características comunes al ciclo de Santa Clara; como el gusto por los rostros ovalados y la importancia de la línea en el resultado final de la composición. Hay también una coincidencia en algunos detalles técnicos, como el uso de plantillas para recrear motivos mudéjares, o el relieve de los nimbos dorados sobre el mortero de base. Con respecto al uso de los marcos arquitectónico, también pueden verse en los ciclos de la sala capitular del conjunto de Santiponce.

Esta coincidencia abunda en la existencia de una escuela pictórica andaluza en siglo XV, que tiene como particularidad la incorporación del sustrato mudéjar al lenguaje Internacional, encontrándose cada vez más ejemplos de este tipo, religiosos y civiles²³.

indica que la iluminación obedece durante el primer tercio de siglo a una pluralidad de influencias enraizadas en la centuria anterior junto con otra sevillana, de ascendencia italiana. Esta última tiene una evolución propia, configurada ya en los años treinta con un predominio de modelos internacionales toscanos y sieneses, y relacionable con otros centros hispanos vinculados a preladados hispalenses (Toledo, Guadalupe o Badajoz), la decoración sevillana es floral de tradición mudéjar.

23. PEMAN PEMARTÍN, César. «Las pinturas murales de Santa María de Arcos». En *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1930. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Pintura Medieval en Córdoba*. Córdoba, 1974. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Huelva, 1978. *La pintura gótica mudéjar en los Sitios Colombinos*. Córdoba, 1978. MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. «Las



FIG. 6. Retrato de Apóstol. Sala de *Profundis* del convento de Santa Clara de Sevilla. Foto del autor

LA DECORACIÓN DE LA CELDA PRIORAL

La celda prioral fue otro de los espacios en los que se documentaron restos de pintura mural en la campaña arqueológica de 2003, que permitió el entendimiento completo de este espacio, que amortizaba una torre de planta cuadrada.

El elemento había permanecido exento desde su construcción en siglo XIII, compuesto por un único cuerpo cerrado por armadura poligonal. Aprovechando la elevada altura de los paramentos (la cubierta se disponía a ocho metros), se desarrolló por sus cuatro frentes un friso epigráfico dispuesto a cinco metros y medio del piso. Esta decoración perdió su sentido durante la ampliación del XVI, cuando el bastión quedó compartimentado en tres plantas.

A pesar de la antigüedad de su soporte, hemos de establecer para la pintura una datación posterior, dentro de la organización conventual, posiblemente durante la primera mitad del siglo XV. Nos ha llevado a esa cronología las características de la grafía, utilizando una letra gótica minúscula en la que abundan los detalles decorativos

pinturas de la antigua mezquita catedral hispalense. Estudio cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas». En *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1983 (201), pp. 173 ss. Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense a fines de la Edad Media. En *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1993, (6). RESPALDIZA LAMA, Pedro. «Las pinturas murales mudéjares». En OLIVA ALONSO, Diego. (Coord.) *Restauración Casa Palacio Miguel de Mañara*. Sevilla 1993. La pintura mural. En *San Isidoro del Campo 1301-202. Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla, 2002.



FIG. 7. Pentecostés que decora el atrio de la Catedral de León, obra de Nicolás Francés sobre 1440.

vegetales y afligranados. El mensaje se escribe en castellano, si bien debido a su estado de conservación no ha podido transcribirse por completo. La inscripción rodea el interior de la torre, de unos 4'80 m de lado. El grosor de la banda epigráfica es de 0'42, disponiéndose a una altura del piso de la segunda planta entre 1'38 / 1'80. Originalmente estuvo dispuesta para ser vista desde la planta inferior, a cinco metros y medio del pavimento.

Se realizó al temple sobre mortero de cal. La inscripción se desarrolla como filacteria alrededor de la torre. El texto se dispone entre dos líneas paralelas, la exterior es un trazo grueso de almagra, al interior una línea fina negra; ambas marcan la altura de las letras. Al interior se dispone el mensaje, separado por molduras cartelas lobuladas. Para la grafía se emplea un tipo de letra gótica de tipo textual, caracterizada por la acentuación de sus ángulos y el engrosamiento de sus trazos, lo que produce una letra alta y estrecha, el resultado final es un carácter elegante, de trazo (*ductus*) rectilíneo. Tradicionalmente, el uso de este tipo de letra posibilitó la introducción de formas autóctonas. En nuestro caso, esta aportación se basa en el empleo de redondillas, tallos florales, filigrana, y rizados que acompañan cada trazo recto. Esa ondulación de los tallos unida a las decoraciones florales descritas, son préstamos mudéjares al mensaje, y derivan de la tradición hispalense.



FIG. 8. Restos del friso epigráfico de la celda prioral del convento de Santa Clara de Sevilla, puede leerse la palabra *Gloria*. Foto del autor.

En cuanto a las cartelas que separan el mensaje, están formadas por los mismos trazos externos que la epigrafía, dibujando una forma lobulada que acoge diferentes motivos ornamentales. En la única que se aprecia con claridad se da la representación del Cordero Místico, aunque este es obra posterior. Originalmente pudo darse en cada una motivos esenciales de la iconografía conventual, como la Cruz o los monogramas de Cristo (IHS, XPS), y Ave María. El empleo de estas molduras también es una variante mudéjar, repetida decoraciones como los forjados de madera.

El estado de conservación de estas pinturas es deficiente. A esta situación ha contribuido la ejecución de obras de en el interior de la torre desde antiguo. Como dijimos el friso estaba compuesto para ser visto y leído desde la planta baja (única) de la torre. La iluminación se conseguiría por medio de vanos abiertos entre la inscripción y la cubierta de madera. La primera rotura del mural se llevó a cabo con la apertura de cuatro nuevos óculos, tetralobulados y arquivoltados, que rompen someramente el marco superior del epígrafe.

Respecto a la lectura iconográfica, hasta que no se realice la transcripción completa del mensaje se pueden dar pocos datos. La lectura de términos como *GLORIA* o *MATER* puede interpretarse como parte de una oración a la Virgen, Este mensaje está separado por cartelas ornamentales, la mayoría por descubrir. Hemos datado el conjunto entre fines del siglo XIV y del XV, según las decoraciones que acompañan a

la letra gótica, al carácter ondulado de las mismas y las ornamentaciones florales de las molduras y cartelas, que entendemos herencia de la tradición mudéjar sevillana. La intrusión de estas formas es también patente en el campo de la miniatura, estableciendo un estilo propio en esta centuria²⁴. Las pinturas se desarrollan sobre una de las fábricas más antiguas del edificio, pertenecientes al palacio de D. Fadrique, datado por registro arqueológico en siglo XIII. Sin embargo no podemos retraer su origen a dicha cronología, tanto por el mensaje, propiamente conventual; como por el uso de la Gótica Textual Castellana, desarrollada desde la segunda mitad del siglo XIV.

Hasta aquí la descripción de estos ciclos medievales, finalizamos con la esperanza de que esta pequeña aproximación permita verlos pronto recuperados.

24. La profesora Laguna Paúl ha estudiado este fenómeno, estableciendo un tipo sevillano que aunaría a esta tradición local formas de la iluminación francesa e italiana.