



El Herbolario.

Marina Mercado Hervás

INDICE

Introducción

Ficha técnica

Estudio Histórico-artístico

Estudio Técnico y material

Estado de conservación

Documentos adjuntos

Bibliografía

Notas

Créditos

Introducción

Esta publicación forma parte del Trabajo de Investigación llevado a cabo durante el periodo de tiempo de 1989 a 1992 para la realización de mi Tesis Doctoral titulada "La Pintura Mural del siglo XVI del Convento de Santa Inés de Sevilla", y defendida en 1992.

Al término de este estudio los resultados obtenidos fueron muy satisfactorios no sólo por profundizar en la técnicas y materiales constituyentes de las obras en estudio, sino también por la aportación documental y gráfica que se hace sobre un Conjunto pictórico de carácter casi desconocido. Además se elaboró una completa evaluación sobre el estado de conservación de las mismas y se analizaron las causas y los efectos de cada uno de los daños.

Es de destacar que gracias a la total apertura de la "clausura", facilitada por la Comunidad de este Convento, fue posible el estudio de las pinturas "In situ", pudiendo así localizar cada uno de los daños y documentarlos gráficamente con fotografías, diapositivas y esquemas de daños, al igual que se pudo llevar a cabo una recogida de muestras pictóricas para su posterior análisis científico.

Durante el periodo de estudio se produjo el desplome fortuito de uno de los paneles del "Herbolario", en concreto el de la escena cuarta, pudiendo aportar la documentación fotográfica previa a este percance, considerada de sumo interés para su futura reconstrucción.

Ficha Técnica

- TIPO DE OBRA: Pintura Mural
- AUTOR: Anónimo
- TEMA: Escenas bíblicas, santos y grutescos
- CRONOLOGÍA: S.XVI (1540 - 1550)
- ESTILO: Renacentista
- ESCUELA: Sevillana
- MODALIDAD: Original
- DISPOSICIÓN: Conjunto Pictórico
- TÉCNICA: Fresco con retoques en seco
- SOPORTE: Muro
- DIMENSIONES: 98'50 metros cuadrados
- LOCALIZACIÓN: Claustro Principal o Herbolario

- PROPIEDAD: Convento de Santa Inés de Sevilla
- CATEGORÍA ARTÍSTICA: Obra de interés artístico
- ESTADO DE CONSERVACIÓN: Muy deteriorado. Mala adherencia estratigráfica, con bolsas, grietas, desniveles y señales de golpes en el intónaco. Mutilaciones del muro. Pérdidas de preparación y película pictórica. Repintes, transformaciones y reconstrucciones, pasmados de color. Manchas de humedad, sales (carbonatos) y chorreones de agua infiltrada. Gran acumulación de polvo, restos de materiales de construcción, excrementos de aves, microorganismos.
- FECHAS DE RECONOCIMIENTOS: 1988, 1990 y 1996
- OBSERVACIONES: Acusado empeoramiento entre la primera inspección ocular y la segunda, debido fundamentalmente al mal estado de las techumbres y las intensas lluvias. Tras la restauración de éstas en 1991 se consigue paralizar el continuo deterioro de las pinturas produciéndose un estancamiento en su estado de conservación.

Estudio Histórico-artístico

Antecedentes históricos

Para analizar y comprender en su totalidad el Conjunto Pictórico es necesario analizar los antecedentes históricos y el entorno social en el que se realiza la obra, realizar un estudio estilístico y formal, indagar sobre la autoría y cronología de las mismas y por último realizar un análisis iconográfico y simbólico de la temática representada.

En este apartado se va a analizar el Marco Artístico e Histórico del momento, imprescindible para situar correctamente las pinturas en su entorno histórico y determinar su estilística.

Con el estudio de la historia del Real Monasterio de Sta^a Inés y las causas de su fundación nos ayudará a comprender mejor la lectura iconográfica.

Por último el estudio de la ubicación de las pinturas dentro del edificio y más concreto, dentro del Claustro Principal, aportará las pautas necesarias para justificar su tipología, estructura formal, su tamaño y su distribución a lo largo de las galerías del mismo.

Marco artístico

La introducción de las formas renacentistas en España coincide con el comienzo de la unificación española a mano de los Reyes Católicos y al crecimiento de su poder e influencia política. Así pues este hecho es contemporáneo a la conquista de Granada o el descubrimiento de América.

El Renacimiento español se caracteriza fundamentalmente por el carácter eminentemente religioso, dejando de lado temas paganos y mitológicos, aunque en la misma Sevilla se conservan pinturas con este tipo de iconografía como son las de la galería alta de la Casa de Pilatos y la antigua casa del poeta Arguijo. El primer tercio del siglo XVI se caracterizó en pintura por una tímida asimilación de modelos y elementos decorativos italianos como se puede ver en la temática, elementos decorativos y el gusto por las formas concretas, todo esto sobre una base fiel a la técnica flamenca.

En España no se conoció el Cuatrocentismo Florentino hasta la primera década, introducido de la mano de pintores como Alejo Fernández y Juan de Borgoña, ambos de origen Septentrional pero formados en Italia, por ejemplo, el primero aportó a Córdoba el gusto por las perspectivas arquitectónicas del Cuatrocentismo Umbrío. En este mismo periodo, los pintores Yáñez y Llanos llevan a Valencia el estilo Renacentista de Leonardo con influencias de la escuela Veneciana y Umbría.

A mediados del siglo, surgirán en el panorama pictórico español tres fuertes personajes: Pedro de Campaña, de origen flamenco, pero con influencias rafaelescas; el holandés Hernando Esturnio, más conocido por Storm, con características más manieristas y el aragonés Cosida. Finalmente, en el último tercio del siglo XVI, coincidiendo con el reinado de Felipe II, se desarrolla en España un estilo propio, diferenciado del europeo en el que toma auge el manierismo de Miguel Ángel.

En cuanto a la técnica, aunque la preferida por los pintores en el siglo XVI fue la tabla, también se trabajó la pintura mural, y más concretamente el fresco, realizado principalmente por artistas italianos o españoles formados en Italia, como son Aquiles y Mailer entre los primeros y Becerra, Juan de Borgoña y Luis de Vargas entre los segundos.

A diferencia de otras, la Escuela Sevillana se caracteriza por la fuerte tradición flamenca, a la que se une las nuevas tendencias rafaelescas, que fueron introducidas bruscamente en Sevilla, sin etapas intermedias de transición por Pedro de Campaña. En lo referente a la técnica italiana de pintar al fresco fue introducida en esta ciudad por Luis de Vargas, según cita Pacheco en su obra "El Arte de la Pintura": "Fue el primero que traxo a esta ciudad la manera italiana de pintar al fresco".

El convento

El Convento de Santa Inés fue fundado en el año de 1374 por D^a María Coronel, hija de D. Alfonso Fernández Coronel y esposa de D. Juan de la Cepeda. Las vicisitudes por las que pasó D^a María hasta la fundación de éste Convento comenzaron cuando D. Pedro I de Castilla, prendado de la misma, ordenó matar a su esposo, y le confisca todos sus bienes, viéndose obligada a buscar refugio en la ermita de San Blas, en la parroquia de Omnium Sanctorum. Pero al no encontrarse bien protegida del acoso del monarca, decidió ingresar y procesar en el Monasterio de Santa Clara y para poner fin a su tragedia, se desfiguró el rostro, arrojándose aceite hirviendo sobre el mismo.

Muerto D. Pedro a manos de su Hermano, Enrique II de Trastámara y tras acceder al trono, restituye a D^a Maria Coronel y sus hermanas todo lo incautado del patrimonio familiar, según carta de 4 de junio de 1366. Este hecho llevaría a la citada a la fundación del Monasterio.

La Bula pontificia de fundación fue otorgada por el Papa Gregorio XI, en 1374, tras los consentimientos preceptivos del General de la Orden Franciscana y las monjas de Santa Clara. El Convento se construirá sobre casas de la familia Fernández Coronel, que serán adaptadas a su nueva función con la construcción de una Iglesia, campanario y cementerio. Además les serán cedidas casas de D. Juan Rodríguez Tello y una parte de la calle Zapateros, donada por el Cabildo de Sevilla. La fundación de éste Convento coincide con un momento de calma relativa, gracias al establecimiento en Castilla de la dinastía de los Trastámara, así como la aparición en Andalucía de sus dos casas más importantes, los Medinaceli y los Niebla.

Ubicación de la obra dentro del convento

El Real Monasterio de Santa Inés se sitúa entre las calles Doña M^a Coronel y Sor Ángela de la Cruz, teniendo su acceso por la primera de ellas, a través de dos pequeños compases situados a ambos lados de la iglesia. La [tipología](#) del edificio es un caso especial entre los monasterios franciscanos de clarisas, apartándose del modelo ideal, ya que se fundó aprovechando antiguos palacios, transformados para ese fin.



Planta del edificio. * **Ubicación del "Herbolario" y las pinturas**

El Conjunto Pictórico en estudio se encuentra ubicado en las galerías altas del Claustro Principal, más conocido como el "Herbolario", el cual fue construido en el siglo XVI, presentando una planta trapezoidal con doble galería y cuatro frentes; de arcos peraltados en la planta y escarzanos en la superior encuadrados ambos por alfil plateresco y sostenidos por columnas de mármol sobre pedestal.

Estudio estilístico y formal

Para realizar un estudio completo estilístico y formal de las pinturas se ha contemplado los siguientes apartados: análisis y descripción del Estilo de la

obra, que en este caso se trata del más puro renacentista, además se vincula con su Escuela, en concreto con la Sevillana. También se han analizado las influencias externas tanto italianas como alemanas que marcaron notablemente al artista creador. Por último se realiza una descripción formal exhaustiva del conjunto pictórico.

Estilo

Las pinturas del Herbolario forman un Conjunto Pictórico de estilo claramente Renacentista. La distribución de los temas ornamentales son de raíz clásica, alternando temáticamente imágenes de santos, escenas bíblicas del Antiguo Testamento y grutescos, remitiéndonos así, al modelo de distribución propia de este estilo, el cual representa una galería de personajes y héroes de la antigüedad combinada con hechos sobresalientes de sus vidas.

Los recursos formales, como la utilización de edículos clásicos para cobijar las figuras, grutescos y cenefas, así como la alternancia de estructuras verticales y horizontales, también nos recuerda algunos de los esquemas compositivos utilizados por los grandes maestros renacentistas, siendo un recurso muy utilizado para romper la monotonía y linealidad compositiva creada por una representación pictórica de este tipo.

Estéticamente son unas pinturas de calidad media, imitando los citados modelos clásicos, pero con una notable simplicidad de formas y linealidad en el dibujo. Estas cualidades se acentuarán aún más en las reconstrucciones y renovaciones efectuadas por una mano de actitudes artísticas más limitadas que las de su creador en el siglo XVI, dándole un carácter más ingenuo e infantil.

Escuela

Se puede encuadrar dentro de la Escuela Sevillana, ateniéndonos a las características artísticas similares con otras pinturas realizadas en el S.XVI en esta ciudad. Un ejemplo significativo de este tipo de pintura lo tenemos en las que se encuentran ubicadas en la galería alta o de los "uomini famosi" del claustro principal de la Casa de Pilatos, que representan una serie de personajes célebres de la antigüedad, alternando al igual que se hiciera en Santa Inés, la distribución de paneles verticales para las figuras y horizontales en las escenas.

Muy característico de la Escuela Sevillana es la decoración mediante grutescos, desarrollada en Sevilla a lo largo del S.XVI. Con la llegada a esta ciudad de Niculoso Pisano a principios del siglo se creará Escuela y una manera muy especial de representación del grutesco en azulejería pintada, un ejemplo del tratamiento técnico es la portada del Convento de Santa Paula. Pero tras la desaparición del taller de Niculoso Pisano, no se perdería la temática y composición pictórica, sino que se mantendría tanto en azulejería como en pintura, evidenciándose en la estrecha relación existente entre las pinturas del Herbolario y los azulejos del salón de Carlos V del Alcázar, contratados por Cristóbal de Augusta en 1557, en el cual, al igual que en el

Herbolario, la disposición compositiva juega con la alternancia de paneles horizontales y verticales. Los primeros también se subdividen en tres cenefas horizontales, las de los extremos son más estrechas sirviendo de marco de la central, formada de grutescos. Los verticales, configurados por Hermes, desempeña compositivamente el mismo papel de los santos en Santa Inés. Por último remata y unifica el conjunto un friso en el cual aparece alegorías de la virtudes sosteniendo escudos de armas, con la misma función que tenían los escudos franciscanos en el Herbolario. Estos están separados por listeles de azulejos azul es, cumpliendo la función de las líneas negras que reticulaban las pinturas del Convento de Santa Inés.

Influencias

Los paneles corresponden a la tipología difundida a lo largo del siglo XVI por los grabados italianos y alemanes, pero éstos no son reproducciones idénticas de los modelos sino que fueron variados, mezclados los elementos compositivos y transformados a gusto del artista, resultando algo más simples tanto en composición como en cantidad de motivos decorativos.

En los Grutescos, el repertorio que se manejó estaba compuesto por maestros "italianos y alemanes".

(a) Entre "los italianos" encontramos a:

ZOAN ANDREA, del cual tomó las máscaras vegetales, trofeos, pajaritos, angelitos y animales marinos, articulados a la manera de los grabados de Nicoletto da Modena y Giovanni Antonio da Brescia.

De NICOLETTO ROSEX DA MODENA, se tomó su manera de articular las máscaras y los motivos vegetales, los delfines situados en la base de los "candelieri", pájaros, leones con cabezas vegetales, hombres-follaje, escudos colgados de cintas, máscaras vegetales, y los angelitos con alas desplegadas que sostienen las guirnaldas que coronan los candelieri.

De GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA también se tomaría su modo de articular los elementos ornamentales, siendo el modelo de los paneles con motivo de grutesco y de las cenefas que enmarcan los mismos.

De JACOPO FRANZIA se empleará como modelos los hombres-follaje.

De MARCO DENTE serán además de los motivos vegetales, los jarrones centrales de la composición, ángeles y caretas.

(b) Entre los alemanes tenemos a:

ALDEGREVER, del cual se tomará los esquemas compositivos ejecutados en 1540, los hombres-follaje, máscaras y la composición de las cenefas.

ALBRECHT ALTDORFER, del cual la estructura de los "candelieri" y las cenefas.

LUCAS VAN LEYDEN, los dragones con patas de cabra, cuerpo de ave, cabeza de león humanizado y cola vegetal.

HANS SEBALD BEHAM, las cabezas-follaje base de los "candelieri" y centro de la decoración decorativa.

Las Escenas presentan un esquema compositivo bastante elemental, sólo las que narran la historia de Adán y Eva son algo más complejas debido a las marcadas influencia de distintos modelos de grabados, como es el caso de Aldegrever. También llegarán influencias de Miguel Ángel a través de grabados de otros maestros, inspirados en la composición de dichas escenas de la Capilla Sixtina, como el grabado realizado por Giulio Bonasore con el tema "La creación de Eva", el cual, al igual que lo hiciera el artista del Herbolario, coloca a Adán echado en el lado inferior izquierdo, mientras Dios levanta del costado de éste el cuerpo de Eva. La otra escena con influencia de Miguel Ángel es "La expulsión de Adán y Eva del Paraíso", inspirada del grabado de Marcantonio Raimondi.

Los Santos presentan clara influencia de las pinturas de la Casa de Pilatos, en la Galería alta, tanto por su distribución como composición, al ser introducidos en pequeñas hornacinas con columnas laterales que sustentan un arco de medio punto.

Descripción formal

Formalmente, este conjunto juega con la alternancia de estructuras verticales (santos) y horizontales (escenas y grutescos) para romper la monotonía y linealidad compositiva propia de una representación pictórica de este tipo. Cada tema, santo, escena o grutesco están separados unos de otros mediante una gruesa línea negra que actúa como retícula interna de la composición pictórica.

Los paneles verticales los configuran los santos, enmarcados por columnas toscanas que sustentan un arco de medio punto. Sus medidas varían entre los 0'80 y 0'90 m. de alto, por 0'45 y 0'53 m. de ancho. Las figuras se posan sobre un basamento con decoración de grutesco, con 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho, situándose en su parte inferior unas fingidas ménsulas en forma de hoja de acanto. En la zona superior se sitúa un friso que se une, a su vez, con el resto de los paneles horizontales. Este friso, de 0'25 m. de alto, está compuesto también por grutescos flameros que descansan sobre máscaras vegetales y escudos de la orden franciscana que coincide con la parte superior de las hornacinas de los santos.

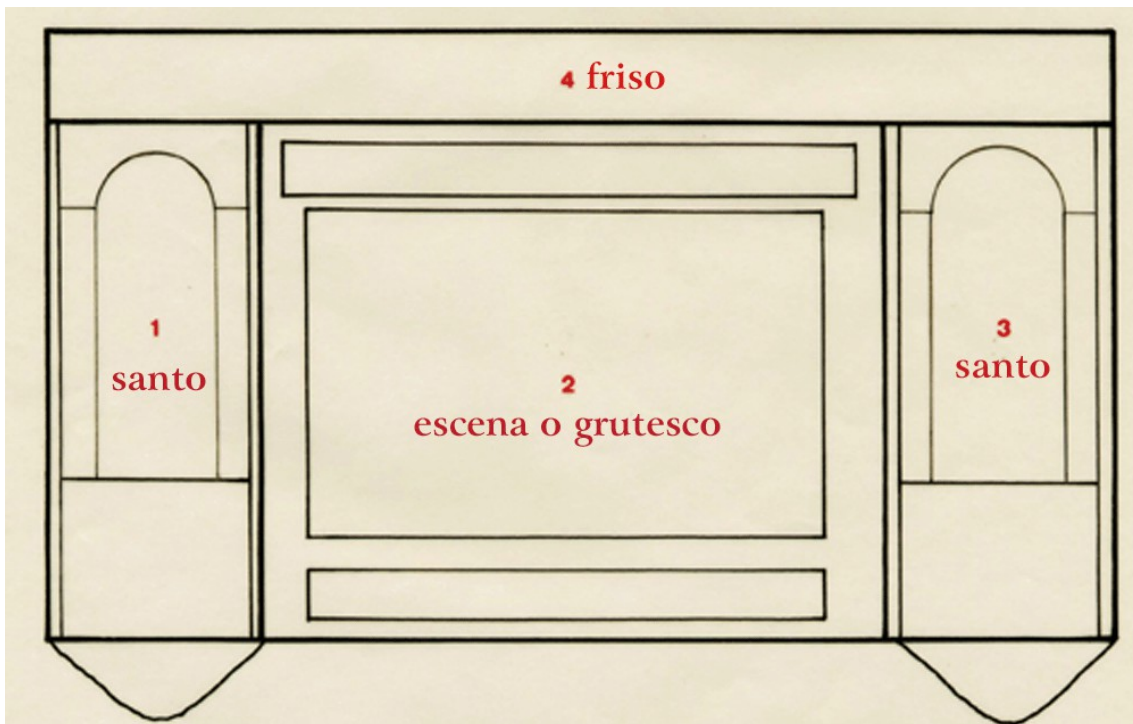
Los paneles horizontales están integrados por los grutescos y las escenas bíblicas. Estos se subdividen en tres cenefas. Las dos externas son más estrechas y sirven de marco a la central, en la cual se representa el tema, mientras que en las externas estarán decoradas con motivos ornamentales de

grutescos. Las medidas de la cenefa central oscilan entre los 0'74 y 0'92 m. de alto, por 1 y 1'23 m. de ancho, en las escenas, y los 0'71 y 0'81 m. de alto por 0'61 y 1'20 m. de ancho, en los grutescos y las cenefas externas miden 0'20 m. de altura.

Los grutescos responden a la tipología difundida en todo Occidente por los grabados de esta temática ejecutados en Italia a finales del primer cuarto del S. XVI, de esquema compositivo simétrico, articulando todo el motivo en torno a un eje central que constituye, por general, un "candelieri", figurando la mayoría de las veces una máscara vegetal en la base, un balaustre en el centro y un angelito con las alas extendidas en el remate. A su alrededor se disponen axialmente cartelas, trofeos, pájaros, delfines, hombres-follaje, angelitos, cabezas, máscaras vegetales, pájaros, leones mitad animales, mitad vegetal

Los esquemas compositivos de las escenas son simples y elementales. Los personajes aparecen siempre en primer plano. En las escenas de interior, los introduce en espacios bastante reducidos y limitados, con algunos intentos de búsqueda de perspectiva, como se puede apreciar en la escena 21: "Jacob usurpa la primogenitura". Mientras que en las escenas de exterior crea un ambiente amplio, con dos planos, divididos por una línea de horizonte dibujada por el contorno ondulante de las montañas del fondo. Los personajes, comparten el primer plano con decoración vegetal y pocos elementos complementarios.

Por último, el esquema compositivo de los santos se reduce a la colocación de éstos en una pequeña hornacina, con un espacio muy reducido donde difícilmente se podría introducir algún elemento más.



Autoría y cronología

El Conjunto Pictórico está fechado entre 1545 y 1550, no conociéndose documento o testimonio escrito u oral que pueda certificar tal dato.

También se desconoce la autoría de las pinturas ya que no están firmadas ni tampoco ha aparecido ningún documento o testimonio oral sobre el tema. Sólo se puede decir que pudieron ser realizadas por un artista que conocía bien la técnica del fresco, se ha pensado incluso en la posibilidad de que fueran varios artistas los autores del Conjunto pictórico, al distinguirse distintas tipologías, una con un trazado más suelto, figuras alargadas y más proporcionadas, como las de las escenas: "La creación de Adán"(E.1) o "La destrucción del ejército del Faraón en el Mar Rojo" (E.26) y otras con un trazo más tosco e ingenuo, figuras cortas y corpulentas, tales como las de las escenas: "La creación de Eva"(E.2) o "La construcción del arca de Noé" (E.13).

Análisis iconográfico y simbólico

Las pinturas del Herbolario, presentan una fuerte carga iconográfica y simbólica resumida en el clásico tema de la lucha del Bien sobre el Mal, vista desde tres temas diferentes: Escenas Bíblicas, Iconografía de Santos y los Grutescos, que como se verá más adelante, a pesar de ser un tema pagano, puede adquirir por contaminación un significado religioso e incluso moral.

Las Escenas representadas poseen un fuerte contenido religioso, sirviéndose de los textos bíblicos para exponer el poder de Dios y su deseo de redención después del pecado, para lo cual comienza el ciclo pictórico con la creación del hombre y el pecado original, pasando por las promesas de redención, hasta llegar al anuncio del Salvador. Según San Pablo, el pecado entró en el mundo por Adán y Eva, hecho catastrófico que llevó a Dios a la primera promesa de Redención, a su expulsión del Paraíso.

Pero también se puede hacer otra lectura de la creación del hombre como ejemplo de Humanización del mundo e incluso hay historiadores que interpreta la "creación de Adán" como alegoría de la Encarnación de Cristo. Por otro lado, las pinturas visualizan la pérdida de la gracia original por culpa de una mujer y la redención del mismo por intercesión de otra. De ahí que comience por Eva y concluya con María, quien vencerá la serpiente que causó el pecado. La redención sería visualizada por otra mujer, la Sibila Tiburtina, a la cual le preguntaría el César Augusto si habría de nacer otro más grande que él, contestando que el niño que veía en las entrañas de la Virgen rodeada de rayos de Sol.

Los Santos presentan un programa modelo y de ejemplo moral para las monjas residentes en el convento. En unos casos se eligieron por los valores doctrinales que representan, figurando entre ellos algunos padres de la Iglesia, como San Pedro; pero en otros casos se escogieron por la devoción que se les tenían por aquella época, como es el caso de San Roque, San Sebastián o San Cristóbal. Con las santas pasa igual, como Santa Cecilia, Santa Lucía o Santa

Águeda. También aparecen santos fundadores de órdenes religiosas como Santo Domingo, San Francisco de Paula, San Agustín, Santa Paula, San Francisco, Santa Clara o Santa Escolástica.

Hay que señalar que no todos los santos representados son originales, sino que muchos fueron transformados en el S.XVI, cambiando el programa iconográfico por otro más moderno. Así tenemos que San Cayetano (S.33) y San Felipe (S.62) son los fundadores respectivamente de los teatinos y los filipenses, ambas órdenes del siglo XVIII, por tanto no pueden ser originales. Por otro lado tenemos a Santa Teresa (S.47), que no había muerto aún cuando se realizaron las pinturas. La representación de Nuestra Señora de la Salud hace pensar que fue Sor María de la Salud quien proyectó las sustituciones, incluyendo en el nuevo programa la figura de la Virgen de su advocación. Otros santos transformados son Santa Florentina (S.12), Los Arcángeles San Miguel (S.15), San Rafael (S.53), San Gabriel (S.63) y el Ángel de la Guardia (S.51), Santa Gertrudis (S.32), Santa Elena (S.35), San Cristóbal (S.36), Santa Rosa (S.41), La Inmaculada Concepción (S.43), San Francisco (S.49), Santa Clara (S.50), San Pedro (S.60), Santa Margarita de Cotonia (S.64) y Santa Rita (S.66).

La ubicación de todos los santos no es arbitraria, sino que siguen un programa preciso, con zonas de especial significado:

En el ángulo Suroeste se sitúan los santos sevillanos como San Isidro (S.9), San Leandro (S.10), San Fulgencio (S.11) y Santa Florentina (S.12).

En el ángulo Noreste se sitúan los santos vinculados con las órdenes franciscanas y más concretamente con el convento como Santa Inesita (S.45), San Francisco (S.49), Santa Clara (S.50) y M^a Coronel, considerada en aquel momento como santa (E.23).

En el muro Sur, a ambos lados de la puerta de acceso se sitúan otros dos franciscanos, San Diego de Alcalá (S.5) y San Luis de Tolosa (S.6).

Por último, en el muro Este se sitúan la mayoría de mártires, alternándose con los doctores de la Iglesia, obispos y diáconos.

Los Grutescos son el único tema laico que aparece a lo largo de toda la galería, con el único fin de decorar. Según Gombrich, "el grutesco podría encuadrarse en la teoría del "decorum" y al contrario de un objeto, estos no tienen que aparentar gravedad, estando permitido en el Renacimiento que el grutesco se formara sin dichas normas siendo recomendada por autores como Vasari su realización. En los frescos del Herbolario se introdujo este tema con el fin de relajar la fuerte carga del programa religioso, que tanto las escenas, como los santos imponían una obligación moral, así como un modelo de comportamiento.

Pero a los grutescos también se le puede encontrar una lectura simbólica, ya que forman parte de la fantasía interna del hombre. Según Gombrich, "si consideramos aisladamente una de estas imágenes y las colocamos en un lugar destacado de un edificio solemne, cualquiera estaría en

su derecho de buscar una significación simbólica profunda. El grutesco se convertiría en un jeroglífico que habría que descifrar". En los frescos del Herbolario, son capaces de captar y mezclar el simbolismo de las escenas como si de un espejo se tratase, llegando a la transfiguración de las figuras aladas en angelitos y de los monstruos en diablos, apareciendo de nuevo el tema del Bien sobre el Mal, articulados en la misma composición como elementos complementarios.

Estudio técnico y material

En este apartado se estudia todo lo referente a la Técnica de ejecución y el material con el que se ha realizado la obra en su conjunto, analizando también el entorno de ésta y su historia material a lo largo del tiempo. La realización del estudio Técnico y Material ha sido posible gracias a los medios disponibles en el "Departamento de Pintura" de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en colaboración con el "Instituto de Ciencias de los Materiales" y el "Instituto de Recursos Naturales y Agro-biología de Sevilla"

Características técnicas

Para el estudio de la técnica nos hemos basado en el estudio "in situ" de las pinturas y el análisis de las muestras extraídas de las mismas, llegando a la conclusión del empleo generalizado del fresco y fresco con retoques en seco para los fondos de las escenas, aunque en algunas ocasiones se ha utilizado falso fresco, sobre todo en las escenas reconstruidas.

Como bien es sabido, la ejecución de las pinturas al fresco consiste en aplicar sobre un mortero húmedo de cal y arena el pigmento desleído en agua y cuando el mortero comienza a secarse, el hidróxido de cal (Ca(OH)_2) contenido en éste emigra a través del mismo hasta llegar a la superficie, perdiendo el agua por su evaporación, que al contacto con el anhídrido carbónico del aire (CO_2), vuelve a formarse carbonato de cal (CaCO_3), mientras que en el falso fresco, el mortero está seco y los pigmentos son aplicados con "leche de cal", con lo cual crea una película superficial de carbonatación muy fina.

Para entender mejor cual pudo ser el proceso de ejecución de nuestras pinturas, se recurrió al estudio de las muestras recogidas y a las referencias literarias existentes sobre el tema, remitiéndonos a los textos de Pacheco: "El Arte de la Pintura", que no sólo nos habla sobre las grandezas del fresco, considerándola "varonil y eterna", sino que también describe la técnica de ejecución, consistente en "pintar en un día y de una vez", las herramientas de trabajo, como "pinceles de sedas de escobillas, largos y de punta, grandes y pequeños", maestros que la han trabajado esta técnica y obras de los mismos, como "Cesar Arbasia, Mateo Pérez de Alesio, Antonio Mohedano" y otros, e incluso hace advertencias con los retoques en seco, no aprobando esa manera de pintar, ya conocía los problemas que acarreaban.

Las pinturas están ejecutadas por jornadas coincidiendo cada una de ellas con los distintos temas iconográficos. El medio de transferir el dibujo ha sido tanto por incisión directa, para estructuras lineales, como indirecta para figuras y grupos compositivos.

Características materiales

Los materiales constituyentes de la obra se han estudiado por separado, analizando cada uno de los estratos constituyentes de las pinturas.

EL SOPORTE

Empleo generalizado de muros de tapial, construidos con ladrillo cocido y adobe, en los mejores de los casos y barro aglutinado con materiales de despojo como trozos de tejas o cacharros de barro, huesos y fibras de origen vegetal.

El grosor es variable, entre los 60 y 80 cm., dependiendo de su función dentro del convento.

Sus dimensiones oscilan entre los 5 ó 6 metros de altura y una largura que varía según el muro teniendo así las siguientes medidas:

Muro Sur: 20,50 metros

Muro Oeste: 30,34 metros

Muro Norte: 29,35 metros

Muro Este: 35,45 metros

LA PREPARACIÓN

La preparación la integran tres morteros de cal y arena.

Las primeras, conocidas como el "arriccio" son las capas más próximas al muro, con una proporción menor de cal:

En la primera (1 volumen de cal y 3 arena) y mayor, tiene un grosor mayor, siendo la más profunda e irregular al estar en contacto con todas las deformaciones del muro, oscilando entre los 2 y 3 cm de grosor

En la segunda (2 volúmenes de cal y tres de arena), su grosor también varía, oscilando entre 1 y 2 cm.

La tercera capa la forma el "intonaco", con la misma composición, pero se difiere de las anteriores en un grosor más fino del grano y aumentar la cantidad de cal (3 volúmenes de 3 de cal y 3 de arena), con el fin de preparar una superficie mucho más lisa e idónea para recibir la película de color y formar una unidad al secarse. Su grosor oscila ente 1 cm y varios milímetros.

Además del hidróxido de cal y la arena, se ha podido apreciar la presencia de fibra vegetal (paja) con el fin de retener la humedad del mortero durante el proceso de ejecución de las pinturas y para hacer menos quebradizos los morteros. Este hecho es apreciable a simplemente por la pérdida superficial de parte de estas partículas. También ha podido ser identificada al aparecer una porción seccionada transversalmente en una de las estratigrafías estudiadas.

LA PELÍCULA PICTÓRICA

La paleta empleada es muy reducida, utilizando básicamente pigmentos de origen mineral, que son los más resistentes a la luz, a los agentes atmosféricos y a la acción cáustica de la cal, como son las tierras ocres, tierras sienas y rojas (óxido de hierro), tierras verdes (celadomita y glauconita), el azul ultramar o azurita (lapislázuli) y esmaltes, negro de carbón, sombras y blanco de cal o de S. Juan.

El grosor resultante de la capa pictórica no es mayor de 1 milímetro, resultando una textura relativamente fina.

PELÍCULA SUPERFICIAL:

Las pinturas no presentan capa de protección ninguna al tratarse de pintura mural pero si podemos distinguir una gran cantidad de materiales ajenos a la obra original, siendo analizados con detalle en el apartado estado de conservación de la película superficial del como son:

Repintes al óleo sobre original, varias capas de cal, acumulación de polvo, material de construcción microorganismos, sales solubles (sulfatos) e insolubles (carbonatos), excrementos de aves, etc.

Análisis científicos

Para comenzar este estudio se trató de identificar tanto la técnica como los pigmentos empleados, para ello se recogieron una serie de muestras de cada uno de los conjuntos pictóricos y valiéndonos de un Microscopio Óptico Tri-ocular con cámara incorporada se procedió al fotografiado de las muestras, con lo que se consiguió una importante documentación gráfica de microfotografías a color de los cortes estratigráficos.

Este primer paso se ha completado con el análisis químico de las muestras en un Microscopio de barrido (SEM) y en un Microanálisis se ha obtenido información sobre los componentes básicos de cada una de las muestras seleccionadas.

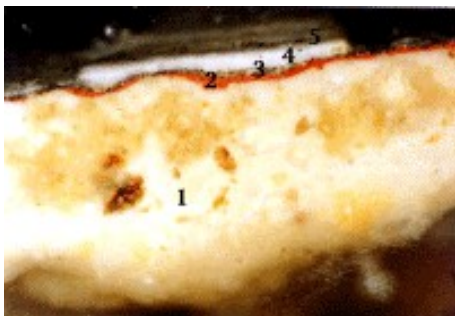
De los análisis realizados se deduce que la técnica empleada para la ejecución de las pinturas fue el fresco, al identificarse en cada muestra

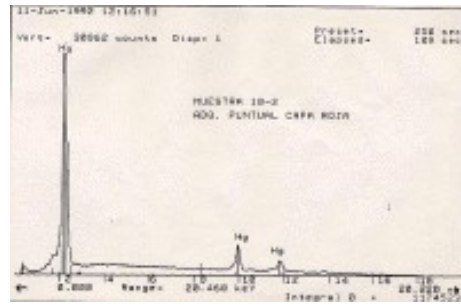
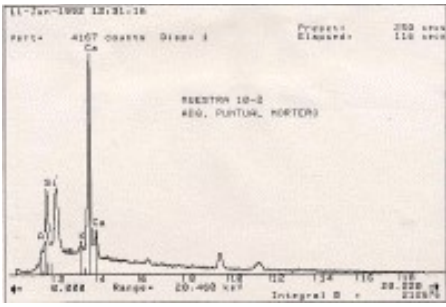
estudiada la presencia en la capa de preparación de "carbonato cálcico" y minerales a base de "silicios, hierro, plomo, aluminio y potasio, propios del mortero de cal y arena.

Los pigmentos empleados principalmente son de origen mineral, más resistentes a los agentes atmosféricos y a la acción cáustica de la cal, entre ellos las tierras rojas, ocres y verdes, la azurita, la malaquita o el blanco de cal (ver en los análisis adjuntos)

- 2.- Rojo bermellón o de cinabrio mortero (cal y arena) y rojo (mercurio: Hg)
- 3.- Azul (azurita) y Verde (malaquita), (carbonato básico de cobre: Cu)
- 4.- Anaranjado (tierra) (arcilla silícea: Fe, Pb, Al, Si, K)
- 5.- Rojizo (sombra) (arcilla silícea) y corte de fibra vegetal

Estratigrafías

MUESTRA: 10.2	LOCALIZACION: Grutesco 21 AUMENTOS: x 50 NUMERO DE ESTRATOS: cinco
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preparación: mortero de cal(Ca) y arena: silicatos (Si), potasio (K), hierro (Fe) y aluminio (Al). 2. Película de color rojo: bermellón o rojo de cinabrio. Sulfuro de mercurio (Hg). 3. Película grisácea: polvo y suciedad. 4. Película de cal: (Ca) 5. Película superficial: polvo y eflorescencias salinas.
(A) ESPECTRO DEL MORTERO	(B) ESPECTRO DEL COLOR ROJO

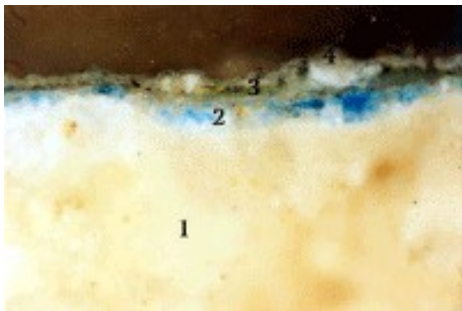


MUESTRA: 11.1

LOCALIZACION: Vestido en E.20

AUMENTOS: x 200

NUMERO DE ESTRATOS: cuatro



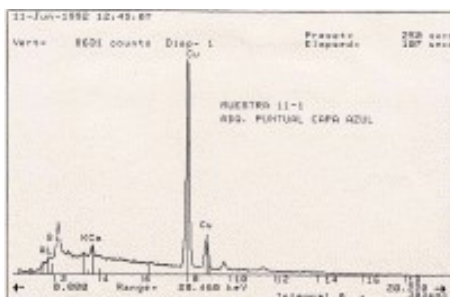
1. Preparación: mortero de cal(Ca) y arena: silicatos (Si), potasio (K), hierro (Fe) y aluminio (Al).

2. Película de color azul: azurita o carbonato básico de cobre (Cu)

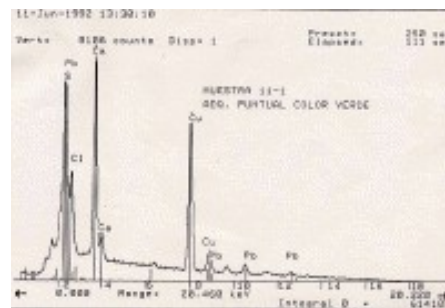
3. Película de color verde: malaquita o carbonato básico de cobre (Cu)

4. Película superficial: polvo y eflorescencias salinas.

(A) ESPECTRO DEL COLOR AZUL



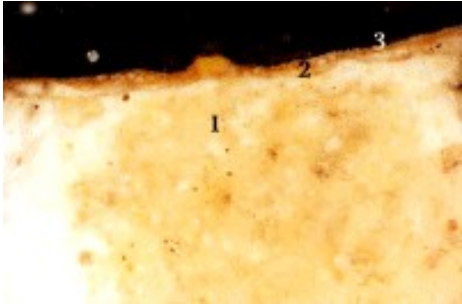
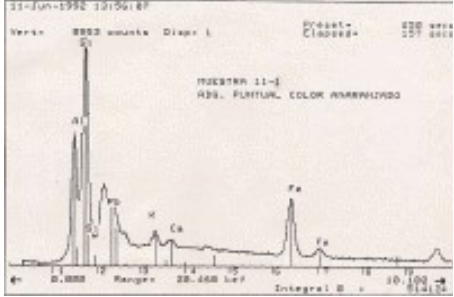
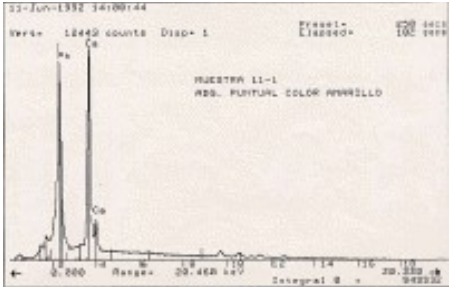
(B) ESPECTRO DEL COLOR VERDE



MUESTRA: 11.2

LOCALIZACION: suelo de E.20

AUMENTOS: x 50

	NUMERO DE ESTRATOS: tres
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preparación: mortero de cal (Ca) y arena: silicatos (Si), potasio (K), hierro (Fe) y aluminio (Al). 2. Película de color anaranjado: tierra ocre anaranjado o arcilla silícea compuesta de hierro (Fe), plomo (Pb), aluminio (Al), silicatos (Si) y potasio (K). 3. Película superficial: polvo y eflorescencias salinas.
<p>(A) ESPECTRO DEL COLOR ANARANJADO</p> 	<p>(B) ESPECTRO DEL COLOR AMARILLO</p> 

Entorno de la obra

El entorno de la obra es amplio al estar ubicadas en la galería superior del claustro Principal, siendo la distancia media del espectador 1'5 metros aproximadamente. Al encontrarse en exterior, aunque cubierto, su iluminación es muy buena, gozando de luz natural aunque no incide directamente los rayos solares.

El ambiente climático puede resultar bastante cambiante, oscilando entre las bajas temperaturas y elevado índice de humedad ambiental propias del invierno y el calor seco del verano.

Historia material de la obra

Las pinturas del Herbolario fueron realizadas hacia la mitad del siglo XVI, posiblemente con dinero de la dote de Doña Catalina de Ribera, que ingresa como religiosa del convento de Santa Inés de Sevilla en 1536.

En 1706 se producen reparaciones en el convento con transformaciones arquitectónicas en la galería alta de este claustro, como se puede ver en el documento encontrado en los Libros de Cuentas del Monasterio (ver Doc.1). Gran parte de estas transformaciones consistieron en la apertura de vanos, más concretamente de puertas y ventanas.

Para comprender mejor todos los cambios efectuados se han hecho una numeración comparativa entre el orden temático original y el actual, marcando los cambios producidos, así como sendos esquemas representativos.

ORDEN TEMÁTICO ORIGINAL	ORDEN TEMÁTICO ACTUAL
<p>MURO ESTE:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Grutesco 1 2. E.1: Creación de Adán - ventana original 3. Grutesco 2 	<p>MURO ESTE:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Grutesco 1 2. E.1: Creación de Adán - ventana original 3. Grutesco 2
<p>MURO SUR:</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. S.1: "S. Bernardino" 5. E.2: Creación de Eva 6. S.2: "S. Buenaventura" */parcialmente perdido 7. Grutesco 3 8. Grutesco 4 9. S.3: "S. Eseario" 10. Grutesco 5 11. S.4: "Stº Tomás" 12. E.3: Tentación de Adán 13. S.5: "S. Diego"- puerta original 14. S.6: "S. Luis" 15. Grutesco 6 16. S.7: "S. Fº de Paula" 17. E.4: Primera promesa de Redención 18. S.8: "Stº Domingo" 19. Grutesco 7 20. S.9: "S. Isidoro" 	<p>MURO SUR:</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. S.1: "S. Bernardino" 5. E.2: Creación de Eva 6. S.2: "S. Buenaventura" */parcialmente perdido *puerta nueva 7. Grutesco 3 8. Grutesco 4 9. S.3: "S. Eseario" 10. Grutesco 5 11. S.4: "Stº Tomás" 12. E.3: Tentación de Adán 13. S.5: "S. Diego" puerta original 14. S.6: "S. Luis" 15. Grutesco 6 16. S.7: "S. Fº de Paula" 17. E.4: Primera promesa de Redención 18. S.8: "Stº Domingo" 19. Grutesco 7

- 21. E.5: La Expulsión del Paraíso
- 22. Grutesco 8
- 23. S.10: "S. Leandro"
- 24. E.6: Adán y Eva sujetos al trabajo.
- 25. S.11: "S. Fulgencio"

MURO OESTE:

- 26. Grutesco 9
- 27. S.12: "Stª Florentina"
- 28. E.7: Sacrificios de Caín y Abel
- 29. S.13: "S. Fernando"
- 30. Grutesco 10
- 31. S.14: "S. Antonio de Padua"
- 32. E.8: Caín mata a Abel
- 33. S.15: "Arcángel S. Miguel"
- 34. Grutesco 11
- 35. S.16: "Santa Cecilia"
- 36. E.9: Muerte de Caín por Lamec
- 37. S.17: "S. Sebastián"
- 38. Grutesco 12
- 39. S.18: "Stª Catalina de Alejandría"
- 40. E.10: El anuncio a Noé del Diluvio
- 41. S.19: "S. Vicente"
- 42. Grutesco 13
- 43. S.20: "Stª Cristina"
- 44. E.11: La construcción del Arca de Noé
- 45. S.21: "S. Agustín"
- 46. Grutesco 14
- 47. S.22: "Stª Paula"
- 48. E.12: El escarnio de Noé borracho.
- 49. S.23: "S. Ambrosio"
- 50. Grutesco 15
- 51. S.24: "Stª Catalina de Siena"
- 52. E.13: La Torre de Babel.

- 20. S.9: "S. Isidoro"
- 21. E.5: La Expulsión del Paraíso
- 22. Grutesco 8
- 23. S.10: "S. Leandro"
- 24. E.6: Adán y Eva sujetos al trabajo.
- 25. S.11: "S. Fulgencio"

MURO OESTE:

- 26. Grutesco 9
- 27. S.12: "Stª Florentina"
- 28. E.7: Sacrificios de Caín y Abel
- 29. S.13: "S. Fernando"
- 30. Grutesco 10
- 31. S.14: "S. Antonio de Padua"
- 32. E.8: Caín mata a Abel
- 33. S.15: "Arcángel S. Miguel"
- 34. Grutesco 11
- 35. S.16: "Stª Cecilia"
- 36. E.9: Muerte de Caín por Lamec
- 37. S.17: "S. Sebastián"
- 38. Grutesco 12
- 39. S.18: "Stª Catalina de Alejandría"
- 40. E.10: El anuncio a Noé del Diluvio
- 41. S.19: "S. Vicente"
- 42. Grutesco 13
- 43. S.20: "Stª Cristina"
- 44. E.11: La construcción del Arca de Noé
- 45. S.21: "S. Agustín"
- 46. Grutesco 14
- 47. S.22: "Stª Paula"
- 48. E.12: El escarnio de Noé borracho
- 49. S.23: "S. Ambrosio"
- 50. Grutesco 15
- 51. S.24: "Stª Catalina de Siena"

53.S.25: "S. José"
54. Grutesco 16
55.S.26: "Stª Apolonia"
56.E.14: La división de los pueblos descendientes de Noé
57.S.27: "S. Roque"
58. Grutesco 17
59.S.18: "Stª Bárbara"
60.E.15: La mujer de Lot
61.S.29: "S. Blas"
62. Grutesco 18
63.S.30: "Stª Águeda"
64.S.31: "S. Antón Abad"
65.E.16: El encuentro de Abraham y Melquisedec
66.S.32: "Stª Gertrudis"
67. Grutesco 19
68.S.33: "S. Cayetano"

MURO NORTE

69.S.34: "Santa Elena"
70.*E.17 ? del orden original
71.S.35: "S. Cristóbal"
72. Grutesco 20
73.S.36: "S. Leonardo"
74.E.18: Isaac camino del sacrificio. *E.17 actual
75.S.37: "Stª Lucía"
76. Grutesco 21
77.S.38: "S. Longino"
78.E.19: El sacrificio de Isaac. *E.18 actual
79.S.39: "Stª Escolástica"
80. Grutesco 22
81.S.40: "S. Jorge"
82.E.20: Eliecer y Rebeca junto al pozo. *E.19 actual
83.S.41: "Stª Rosa"
84. Grutesco 23

52.E.13: La Torre de Babel
53.S.25: "S. José"
54. Grutesco 16
55.S.26: "Stª Apolonia"
56.E.14: La división de los pueblos descendientes de Noé
57.S.27: "S. Roque"
58. Grutesco 17
59.S.18: "Stª Bárbara"
60.E.15: La mujer de Lot
61.S.29: "S. Blas"
62. Grutesco 18
63.S.30: "Stª Águeda"
64.S.31: "S. Antón Abad"
65.E.16: El encuentro de Abraham y Melquisedec
66.S.32: "Stª Gertrudis"
67. Grutesco 19
68.S.33: "S. Cayetano"

MURO NORTE:

69.S.34: "Stª Elena"
70.*Ventana nueva *E.17 original
71.S.35: "S. Cristóbal"
72. Grutesco 20
73.S.36: "S. Leonardo"
74.E.17: Isaac camino del sacrificio. *E.18 original
75.S.37: "Stª Lucía"
76. Grutesco 21
77.S.38: "S. Longino"
78.E.18: El sacrificio de Isaac. *E.19 original
79.S.39: "Stª Escolástica"
80. Grutesco 22
81.S.40: "S. Jorge"
82.E.19: Eliecer y Rebeca junto al pozo. *E.20 original
83.S.41: "Rosa"

85. S.42: "S. Esteban"
86. E.21: Isaac promete la primogenitura a Esaú. *E.20 actual
87. 86.- S.43: "La Inmaculada Concepción"
88. Grutesco 24
89. S.44: "S. Tenorio"
90. E.22: Jacob usurpa la Primogenitura. *E.21 actual
91. S.45: "Stª Inesita"
92. Grutesco 25
93. S.46: "S. Lázaro"
94. E.23: La escala de Jacob. *E.22 actual
95. S.47: "Stª Teresa"
96. Grutesco 26
97. S.48: "S. Lorenzo"
98. E.24: ? *Grutesco 27 actual
99. S.49: "S. Francisco"
100. *Grutesco 27. *puerta nueva
101. S.50: "Stª Clara"

MURO ESTE:

102. Grutesco 28
103. S.55: "El Ángel de La Guardia"
104. E.25: ? *E.23: "La Sma Sª Dª Mª Fernández Coronel, fundadora de este Convento" actual
105. Grutesco 29 ? *puerta nueva actual
106. S.52: "S. Juan Bautista"
107. E.26: Moisés salvado de las aguas por la hija del Faraón. *E.24 actual
108. S.53: "El Arcángel S. Rafael" */parcialmente perdido
109. Grutesco 30

84. Grutesco 23
85. S.42: "S. Esteban"
86. E.20: Isaac promete la primogenitura a Esaú. *E.21 original
87. S.43: "La Inmaculada Concepción"
88. Grutesco 24
89. S.44: "S. Tenorio"
90. E.21: Jacob usurpa la Primogenitura. *E.22 original
91. S.45: "Stª Inesita"
92. Grutesco 25
93. S.46: "S. Lázaro"
94. E.22: La escala de Jacob. *E.23 original
95. S.47: "Stª Teresa"
96. Grutesco 26
97. S.48: "S. Lorenzo"
98. Grutesco 27. *E.24 original
99. S.49: "S. Francisco"
100. *Puerta nueva *G.27 original
101. S.50: "Stª Clara"

MURO ESTE:

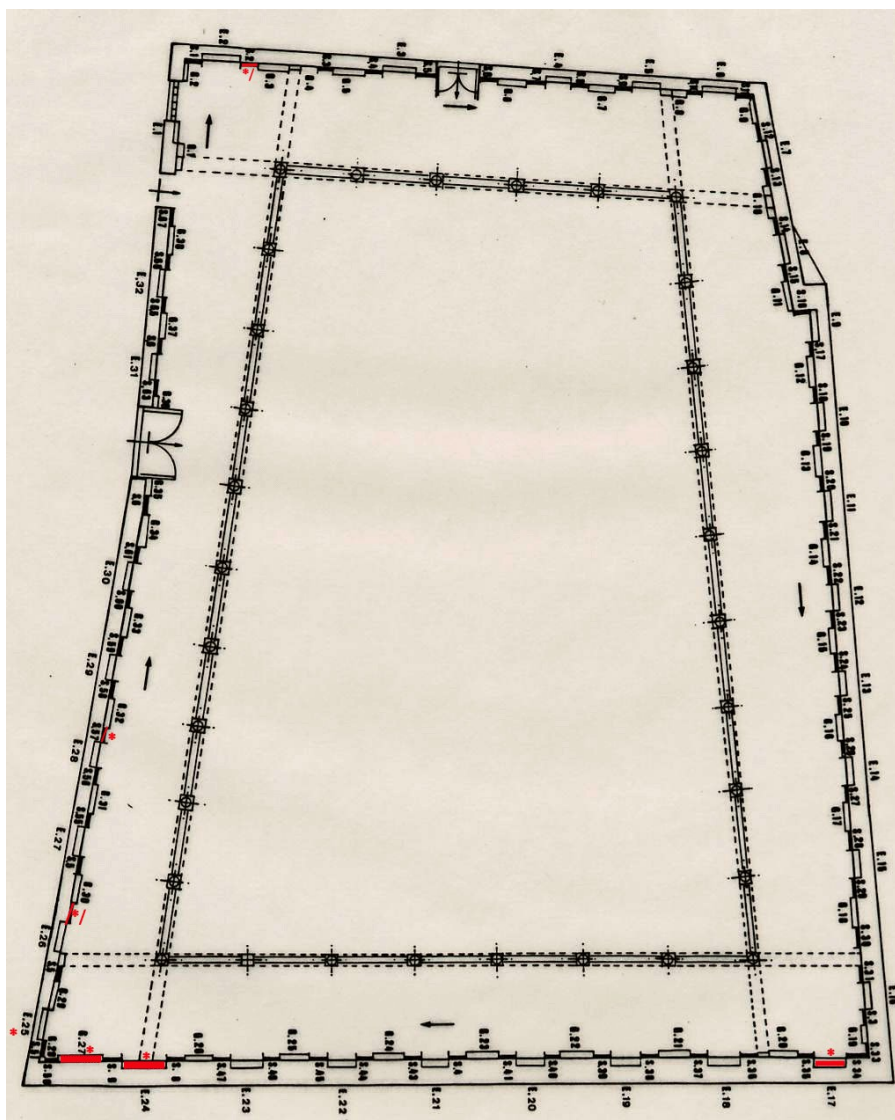
102. Grutesco 28
103. S.55: "El Ángel de La Guardia"
104. E.23: La Sma Sª Dª Mª Fernández Coronel, fundadora de este Convento. *E.25 original
105. *Puerta nueva *Grutesco 29 original
106. S.52: "S. Juan Bautista" y *ventana nueva
107. E.24: Moisés salvado de las aguas por la hija del Faraón. *E.26 original
108. S.53: "El Arcángel S. Rafael" */parcialmente perdido

110.	S.54: "S. Silvestre"	109.	Grutesco 30
111.	E:27: La mula de Balaam. *E.25 actual	110.	S.54: "S. Silvestre"
112.	S.55: Stª Marta	111.	E:25: La mula de Balaam. *E.27 original
113.	Grutesco 31	112.	S.55: Stª Marta
114.	S.56: "S. Martín"	113.	Grutesco 31
115.	E.28: La destrucción del ejército del Faraón en el Mar Rojo y el canto de María. *E.26 actual	114.	S.56: "S. Martín"
116.	S.57: ? *Nª Sª de la Salud" actual	115.	E.26: La destrucción del ejército del Faraón en el Mar Rojo y el canto de María. *E.28 original
117.	Grutesco 32	116.	S.57: "Nª Sª de la Salud" *original ?
118.	S.58: "S. Bonifacio"	117.	Grutesco 32
119.	E.29: Moisés recibe las Tablas de La Ley. *E.27 actual	118.	S.58: "S. Bonifacio"
120.	S.59: "Stª Mónica"	119.	E.27: Moisés recibe las Tablas de La Ley. *E.29 original
121.	Grutesco 33	120.	S.59: "Stª Mónica"
122.	S.60: "S. Pedro"	121.	Grutesco 33
123.	E.30: Moisés encima del Monte Sinaí. *E.30 actual	122.	S.60: "S. Pedro"
124.	S.61: "Stª Isabel"	123.	E.28: Moisés encima del Monte Sinaí. *E.30 original
125.	Grutesco 34	124.	S.61: "Stª Isabel"
126.	S.62: "S. Felipe Neri"	125.	Grutesco 34
127.	Grutesco 35	126.	S.62: "S. Felipe Neri"
128.	Puerta original	127.	Grutesco 35
129.	Grutesco 36	128.	Puerta original
130.	S.63: "El Arcángel S. Gabriel"	129.	Grutesco 36
131.	E.31: Judit muestra la cabeza de Holofernes. *E.29 actual	130.	S.63: "El Arcángel S. Gabriel"
132.	S.64: "Stª Margarita de Cotonia"	131.	E.29: Judit muestra la cabeza de Holofernes. *E.31 original
133.	Grutesco 37	132.	S.64: "Stª Margarita de Cotonia"
134.	S.65: "S. Telmo"	133.	Grutesco 37
135.	E.32: La visión de la Sibila Triburtina. *E.30 actual	134.	S.65: "S. Telmo"
136.	S.66: "Stª Rita"	135.	E.30: La visión de la Sibila Triburtina. *E.32 original

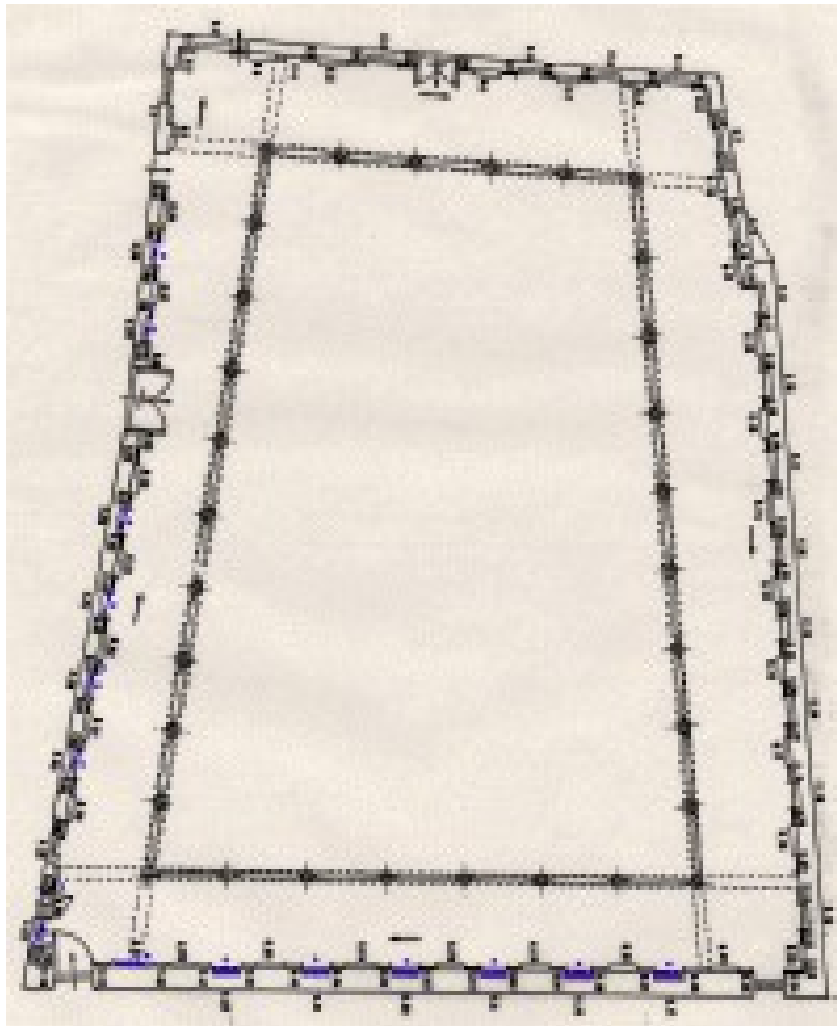
137.	Grutesco 38	136.	S.66: "Stª Rita"
138.	S.67: "S. Edmigio"	137.	Grutesco 38
		138.	S.67: "S. Edmigio"

<ul style="list-style-type: none"> • * temas iconográficos desaparecidos • */ temas iconográficos parcialmente desaparecidos • *cambios temáticos
--

ORDEN TEMATICO ORIGINAL



ORDEN TEMATICO ACTUAL



En 1853 las pinturas fueron "renovadas" por Sor María de la Salud, según consta en la cartela situada sobre el arco de acceso al claustro, pero no se puede afirmar si realmente fue ésta quien lo hizo o las encargó a otra persona, puesto que según las Actas Capitulares de 1853, gozaba del cargo de sacristana.



Lo que sí se puede confirmar es que la gran mayoría de las actuaciones pictóricas realizadas sobre las pinturas corresponden a la misma época siendo el ejemplo más evidente la transformación sufrida en el santo 57, que representa la imagen de N^a S^a de la Salud, temática que sin duda debió ser encargada por la citada monja con motivo de su onomástica.



La ausencia de testimonio escrito u oral sobre otras posibles actuaciones, no descarta la posibilidad de que existieran otras anteriores. Considerando la presencia de artistas en los Libros de cuentas del Convento, algunos de los cuales fueron nombrados en determinadas épocas como sus pintores, se podría pensar en la posibilidad de que en algún momento tocaran

las pinturas. Así, entre los años 1688 y 1706 encontramos a Francisco Pérez y Thomas Martín como inquilinos de casas de la comunidad; y entre 1725 y 1739 a Pedro Blanco y Joseph de Ortega (ver Doc. 2, 3, 4 y 5)

Hay otras actuaciones de las cuales tampoco se conoce la fecha exacta, aunque se piensa que son anteriores a la ejecución de las pinturas. Se trata del cerramiento de vanos, posibles puertas y ventanas que formaban parte de la estructura arquitectónica del antiguo palacio y que fueron cegadas al ser transformado en el Convento. Estas se detectan por la presencia de descomunales grietas que parten del suelo llegando casi al techo. Otra horizontal corta a forma de dintel el espacio delimitado por las anteriores, dibujando así el perfil del vano.

También se aprecian por las diferencias entre los morteros, llegando en algunos casos a pérdida de adherencia, bolsas e incluso desplomes, como se verá más adelante. En otros casos sólo los diferencia la textura o el color.

El deseo de proteger las pinturas mediante su total o parcial cubrimiento, se viene realizando desde la antigüedad hasta hoy, con resultados en unos casos acertados y en otros menos. Un ejemplo de esto es la colocación el siglo XVII de unas enormes velas a lo largo del claustro, con el fin de aislar a las galerías del fuerte calor y la incidencia directa del sol (ver Doc.6).

En este siglo se han producido algunas intervenciones en las cubiertas, enfocadas a solucionar el problema de las filtraciones de agua de lluvia por el mal estado de las mismas, así como consolidación del soporte. Se pueden señalar la realizada en 1903 por D. Manuel Gómez, aunque su actuación probablemente se centró más en las techumbres de la sala contigua al claustro o dormitorio alto, según los grafismos que se encuentran en las vigas de dicha sala.

En 1979, se haría una intervención de emergencia en las techumbres más dañadas del Herbolario y se consolidaron algunas pérdidas de mortero. Esta actuación estuvo dirigida por el arquitecto D. Rafael Manzano Martos, durante las obras de restauración del Noviciado. En el verano y otoño de 1989, se volverá a realizar un tratamiento de emergencia a las mismas cubiertas, con apuntalamiento de aquellas que se encontraban en peor estado, como son las del muro Oeste. Con este tipo de actuaciones, se ha podido paralizar temporalmente, las intensas infiltraciones que deterioraron las pinturas pero sin llegar a resolver definitivamente el problema, hasta la actuación definitiva en el verano de 1992. Para la protección de las pinturas durante las obras de las techumbres se colocaron unos enormes plásticos a todo lo largo de los muros pintados, cumpliendo su cometido, aunque también han causado daños ya que han pasado un largo periodo de tiempo reteniendo una cámara de aire con exceso de humedad en invierno y de calor en verano, siendo, además, el instrumento de azote de fuertes vientos.

Apertura de vanos

Son varias las transformaciones sufridas en el soporte ocasionados por aperturas y cerramientos vanos, en esta ocasión estudiaremos las aperturas de puertas y ventanas.

El primer cambio arquitectónico consiste en la apertura de una puerta de acceso del Claustro Principal o "Herbolario" al claustro pequeño o del "Noviciado". Está situada en el muro Sur y con su apertura mutila la basa de San Buenaventura (S.2), así como la esquina inferior derecha de la escena segunda: "La creación de Eva" y la esquina inferior izquierda del grutesco 3.



El siguiente cambio arquitectónico es la creación de una ventana en el muro Norte, dando al dormitorio situado en el reverso de éste. Con su apertura ocasionará la destrucción la escena 20, del orden original) situada entre Santa Elena (S.34) y San Cristóbal (S.35) con posible tema sobre Abraham o Isaac, cambiando así, el orden temático original.

Las aperturas de sendas puertas en el rincón Noreste, una situada en el muro Norte, con acceso a los dormitorios y otra en el muro Este, con acceso a la sala de costura, también alteraron el orden temático original, ya que la primera destruyó el grutesco 27 del orden original y la segunda mutiló parte del grutesco 30. La puerta primera fue creada en 1783, según consta en la inscripción que aparece en la cornisa del marco de la misma.



Por último, en el muro Este también se abrió otra ventana que da a la sala de costura, mutilando la esquina inferior derecha de la escena 24: "Moisés salvado de las aguas por la hija del faraón", los pies y basa del Arcángel San Rafael (S.53) y la esquina inferior izquierda del grutesco 31.

Estado de conservación

En general el estado de conservación del Conjunto Pictórico es bastante precario, siendo entre otros, la humedad y la mano del hombre los agentes de deterioro que más han incidido, apreciándose de forma general:

Mala adherencia estratigráfica, con bolsas, grietas, desniveles y señales de golpes en el intónaco.

Mutilaciones del muro. Pérdidas de preparación y película pictórica.

Repintes, transformaciones y reconstrucciones, pasmados de color.

Manchas de humedad, sales (carbonatos) y "chorreones" de agua infiltrada.

Gran acumulación de polvo, restos de materiales de construcción, excrementos de aves, microorganismos.

La obra fue estudiada y analizada entre febrero de 1988 y marzo de 1990, observándose un acusado empeoramiento entre la primera inspección ocular y la segunda, debido fundamentalmente al mal estado de las techumbres, hecho que afortunadamente fue subsanado tras la reparación de éstas en 1991.

Agentes de deterioro

El estado de conservación del Conjunto Pictórico es bastante precario, siendo varios los orígenes de los agentes de deterioro que han incidido.

Por un lado nos encontramos los abióticos, que son aquellos factores de naturaleza no biológica que alteran física o químicamente a la obra, como es el caso de la humedad, los cambios climáticos y otros agentes meteorológicos como el viento o las vibraciones.

Por otro lado nos encontramos los agentes bióticos son aquellos de origen biológico que por la acción de los seres vivos sobre las obras producen daños físicos sobre las mismas, siendo la mano del hombre uno de los peores, así como la acción de animales, aves, roedores, insectos, microorganismos entre otros.

Agentes abióticos

La humedad

El origen de la humedad presente en el Herbolario es básicamente ambiental, al encontrarse en un claustro al exterior. A pesar de estar protegidas por la galería, el mal estado de sus techumbres ha ocasionado numerosas filtraciones de agua de lluvia.

La humedad ambiental ha producido serias alteraciones tanto en el soporte como en los enlucidos y la película de color. En el muro se han producido problemas de desmoronamiento, abombamientos, grietas y desniveles, que se reflejan en una mala adhesión del conjunto estratigráfica y pérdidas de los morteros menos estables. Por otro lado, las sales solubles existentes dentro del muro emigran a través de los morteros y el enlucido hasta llegar a la superficie pictórica, sobre la que cristalizan al evaporarse el agua. Esta cristalización, tanto en superficie como en profundidad, disgregará mecánicamente el mortero y la pintura, produciendo las eflorescencias salinas.

La película pictórica también sufre alteraciones químicas de algunos pigmentos como resultado de la combinación de la humedad con polución y la contaminación atmosférica, disgregándose la cal integrante en el mortero del enlucido, produciéndose alteraciones físicas- químicas, la pérdida de color, y la aparición de sales en superficie.

La humedad "descendente" producida por filtraciones de agua de lluvia a través de las cubiertas en mal estado, no sólo ha afectado a la estructura interna de la obra, sino que además ha depositado sobre la superficie pictórica las sales solubles (nitratos o sulfatos) que suelen encontrarse en los materiales de construcción, en la techumbre o en el mismo muro, siendo depositados sobre la superficie pictórica con los consecuentes problemas que esto acarrea.

También favorece a la aparición de microorganismos, hongos y líquenes que se manifiestan en forma de manchas superficiales de diversos colores, alterando las capas de color y preparación, y provocando así, su caída.

Hay otras alteraciones debidas a otros agentes meteorológicos como la erosión eólica, vibraciones. Las corrientes de aire, en espacios abiertos, portan pequeñas partículas de polvo y arena, incluso de agua de lluvia que erosionan las superficies pintadas, además el viento aumenta la circulación del aire, acelerando la evaporación, con lo cual provoca la cristalización de las sales del interior del muro y superficie pictórica.

Las vibraciones ocasionadas por movimientos sísmicos ayudaron al desplome de una gran bolsa de mortero desprendido situado en la parte central de la escena cuarta.

Agentes bióticos

LA ACTUACIÓN DEL HOMBRE

La mano del hombre quizás haya sido el elemento degradante más dañino que ha actuado sobre las pinturas. Su intervención ha sido variada, por un lado las ha alterado mediante intervenciones arquitectónicas sobre el muro pintado, mutilando parte de las pinturas al abrir puertas y ventanas en el claustro, por otro lado, mediante intervenciones pictóricas retocándolas, repintándolas y transformándolas en su totalidad cambiando el tema iconográfico, agravando el aquellas zonas en las que se le ha aplicado varias capas de cal para ocultar las pérdidas ya existentes o para facilitar las transformaciones de algunas escenas. Así mismo, una técnica poco cuidada y una mala selección de los materiales, ha afectado en menor medida a la obra, puesto que sólo se ha localizado este problema en un par de grutescos.

ACCIÓN DE AVES, INSECTOS Y MICROORGANISMOS.

Hay otros daños causados por la presencia de otros seres vivos como animales, aves, insectos o microorganismos. Las aves que habitan en las techumbres han dañado superficialmente las pinturas al arañarlas con sus aleteos e impregnarlas con sus excrementos, alterando en parte la superficie pictórica. Por otro lado, cierto número de insectos han taladrado agujeros o bien se han adaptado a los ya existentes para establecer allí su hábitat, con el

consiguiente deterioro progresivo de la zona por la reacción química de las sustancias que segregan, fomentando también la aparición de cámaras de aire en el interior del muro.

Descripción de daños

Debido al mal estado de las pinturas en su conjunto se ha analizado por estratos apreciándose distintos tipos de daños en el que afecta tanto al conjunto estratigráfico como a cada uno de los distintos niveles, empezando por las mutilaciones, grietas y abombamientos en el soporte, pasando por la pérdida y disgregación los morteros que integra la preparación y por último las pérdidas de película pictórica, repintes sobre la misma, aparición de sales en superficie, polvo, suciedad, microorganismos, excrementos de aves, etc.

Soporte

Gran parte de los problemas ocasionados en el soporte están provocados por las aperturas y cerramientos de vanos como son puertas y ventadas, ocasionando pérdidas considerables de muro en el primer caso y aparición de grietas, desniveles y desplome de morteros en el segundo.

Pero no nos podemos olvidar de los daños ocasionados por la humedad de "infiltración" a causa del mal estado de la techumbre siendo las zonas más afectadas el muro Sur y el rincón Suroeste, detectándose con más intensidad en los morteros en la película pictórica y la superficie pictórica.

Cerramientos de vanos

El primer cerramiento de vano localizado se trata de una puerta cegada, posiblemente de acceso al claustro del Noviciado, éste se encuentra en el muro Sur, localizándose entre el Santo 7: San Francisco de Paula, la escena 4: "La primera promesa de redención" y el santo 8: Santo Domingo. Este cerramiento debió ser anterior a la realización de las pinturas puesto que la escena coincide con el programa iconográfico original, aunque las pinturas no eran originales porque presentaban unas características distintas al resto, pudiendo corresponder a una posible reconstrucción realizada tras un desprendimiento anterior.

Tras una primera inspección ocular realizada en marzo de 1988, se pensó que esta zona pudiera estar pintado sobre el cerramiento de una puerta de acceso a la nave contigua al apreciarse una gran bolsa a causa de la mala adhesión del mortero al muro, así como una secuencia de grietas que dibujaban el vano cerrado.

En una segunda inspección realizada en febrero de 1990 se pudo confirmar al producirse el desplome de la bolsa, dejando al descubierto la estructura interna del muro, apreciándose la viga de madera que actuaba como dintel de la puerta y la estructura de ladrillo cocido que rellenaba el hueco.



Otro caso de cerramiento de vano se localiza en el muro Oeste, coincidiendo con el grutesco 15, Santa Catalina de Siena (S.24), "La torre de Babel" (E.13) y San José (S.25).

En este caso posiblemente se trate del cerramiento de un balcón del antiguo palacio con salida a la calle Sor Ángela de la Cruz, también debió ser anterior a la realización de las pinturas. Fue detectado por las grietas que lo dibuja y al apreciarse un ligero desnivel con el resto del muro. Tras una ocular no se distinguen diferencias técnicas o de tratamiento, tan sólo al observar las muestras al microscopio, se ha podido apreciar una insignificante variación en la combinación de los pigmentos, pero la composición del mortero es idéntica,

por lo que debieron ser realizados sobre el revoque original. A diferencia del anterior, goza de una buena adherencia del conjunto estratigráfico.



Por último, existe otro cerramiento de vano anterior a la ejecución de las pinturas, situado en el lugar donde actualmente se encuentra la ventana que da al antiguo dormitorio en el muro Norte. Debió corresponder al cerramiento de un arco de acceso a la sala contigua al patio del antiguo palacio, que posteriormente se convertiría en dormitorio del Convento y en la actualidad corresponde a una de las salas de exposiciones de Santa Inés.

El arco fue detectado por las enormes grietas con forma curvilínea que dibujaban su contorno en la esquina superior izquierda de Santa Elena (S.34) y en la esquina superior derecha del grutesco 20, pero estas grietas además se remiten en el reverso del muro, lo cual indica que no es una simple fisura del muro sino que tiene gran profundidad.

Por el mal estado del soporte se han producido desplomes de mortero, afectando a parte de la pintura y dejando al descubierto la estructura interna del muro, apreciándose claramente la disposición de los ladrillos en forma de arco, sobre todo, en las pérdidas ocasionadas en la cara que da al dormitorio.



GRIETAS

Los fuertes cambios climáticos han producido movimientos del muro, haciéndose visibles en las desmesuradas grietas, estando localizadas las más importancia en los siguientes paneles:

MURO SUR:

Las primeras grietas se encuentran entre San Francisco de Padua (S.7), Primera promesa de redención (E.4) y Santo Domingo (S.8). De esta manera, se ha podido detectar el cerramiento de una puerta.



También aparecen grietas en la escena de "La expulsión del Paraíso" (E.5) y los grutescos 6 y 8, en la escena de la expulsión del Paraíso, siendo la más representativa la del grutesco 6, con una apertura de hasta 10 cm. y con pérdida de mortero.



MURO OESTE.

Aparece otra grieta por el cerramiento de otra puerta en el grutesco 14. También aparecen grietas pero de menor envergadura en la escena "Caín mata a Abel" (E.8), San Miguel (S.15), "La muerte de Caín por Lamec" (E.9), G.12, "La construcción del arca de Noé" (E.11), G.15 y 16



MURO NORTE

Existen numerosas grietas alrededor de la ventana del dormitorio, apreciándose en el grupo de Santa Elena (S.33), San Cristóbal (S.36) y el G.20, presentando además grandes desniveles y pérdidas de mortero ocasionado por los movimientos de la madera que actúa como dintel de la ventana.

En el mismo muro también se aprecian numerosas grietas en el grutesco 21, Stª Escolástica (S.39), Isaac promete la primogenitura a Esaú (E.20), La Inmaculada (S.43), G.24 y 27, San Lorenzo (S.48).



MURO ESTE

En este paramento sólo aparecen grietas en la escena "Moisés recibe las Tablas de la Ley" (E.27) y en el grutesco 39.

Preparación

El mal estado del soporte, la humedad y las intervenciones en el muro han sido también las causas de los daños del mortero, produciéndose desprendimientos, blosas, grietas, mala adhesión entre los elementos constituyentes del "arriccio" y problemas de sulfatación.

Nuevos morteros

En el caso de desplome del mortero y posterior repellado, se distinguen dos tipos, aquel que ha sido repellado de nuevo con morteros distintos al original, los más antiguos ha sido con mortero de cal y arena, otros con yeso y por último, los más recientes con cemento, en otros con cemento.

Los primeros corresponden a pérdidas en grietas y agujeros que han sido rellenados con estuco de cal y arena. El mortero de estas grietas es coloreado después de su colocación, de ahí que hayan perdido el color.





Los morteros de yeso se han aplicado tras producirse la caída del mortero original, debido a la gran acumulación de humedad contenida en los muros, acentuada por la filtración de agua de lluvia en la zona, correspondiendo a San Felipe y el grutesco 35 situados junto a la puerta del coro. Actualmente se encuentran en mal estado, ya que el yeso es un elemento muy higroscópico y sensible a la humedad, llegando a su desmoronamiento y pérdida de color en forma de lascas.

Los estucos de los agujeros, en su mayoría son de color, entonando directamente con el resto de la pintura como es el caso del localizado en el G.15 (Fig.38), (Fig.35) Santa Elena (S.34).



En el caso del cemento corresponde a San Fulgencio (S.11) y los Grutescos 9, 19, 20 y 21, siendo el más reciente y de tamaño más considerable el caso del grutesco 20, realizado tras una de las intervenciones arquitectónicas de esta época.

Pérdidas de morteros

Los daños más significativos son las pérdidas de preparación, ya sea por golpes, arañazos o desprendimientos del mortero por mala adhesión del mismo al soporte, siendo el caso más evidente de pérdida de mortero el producido en

el grupo de San Francisco (S.7), "La primera promesa de redención" (E.4) y Santo Domingo (S.8).

En este caso, la adhesión del mortero al soporte está ocasionada por el hinchamiento en la madera del dintel de la puerta cerrada en esa zona, causada por la humedad, que provocó una enorme bolsa. Posteriormente tras producirse una serie de [movimientos sísmicos](#) causó la caída definitiva del mortero desprendido.



Otro caso de características similares, aunque se desconoce el momento de su caída es el producido en la parte superior de la cabeza de Santa Elena (S.34). La mala adhesión de sus morteros también es debido a la acción de la humedad sobre el dintel de madera de una ventana, produciendo además grietas y desniveles considerables.

También se produce pérdida de preparación por el desprendimiento de las pequeñas partículas de fibra vegetal integrantes en el mortero, creando una superficie en forma de picotazo, apreciándose en toda la obra.



Aparece gran cantidad de agujeros de distinto tamaño que responden a motivos diferentes: los pequeños, con distribución casi lineal y situados en los laterales de las basas de los Santos, debieron ser causados por algún soporte alineado a lo largo de la galería. Los de mayor tamaño, se deben fundamentalmente a pérdidas de mortero o a causa de golpes. Y por último, un tercer grupo con un tamaño muy reducido, que coinciden con el claveteado de puntas u objetos punzantes, siendo en su mayoría aprovechados por insectos en busca de habitáculo y alimento.

Película pictórica

El agua de lluvia infiltrada, ha producido "goterones" con arrastres de materiales de construcción en la superficie pictórica, además ha aumentado considerablemente el índice de humedad, favoreciendo la aparición de eflorescencias salinas, que provocan manchas de sulfatos y carbonatos, desestabilizando la superficie del "intonaco", con la apariencia de ampollas en las capas de pintura, llegando a producir las pérdidas generalizadas de color. Las zonas más afectadas por las goteras son el muro Sur, en su zona central y esquina Suroeste y el muro Este en el rincón Noreste. Pero el daño principal es la pérdida cromática, producida en unos casos por la disgregación del pigmento y en otros por desprendimiento en forma de lascas.

Otro de los problemas es el producido por la acción directa sobre las pinturas como repintes oleosos sobre le original, transformaciones y reconstrucciones de algunos de los motivos iconográficos.

Pérdida de color

La pérdida cromática está producida en unos casos por la disgregación del pigmento y en otros por desprendimiento en forma de lascas.

La disgregación del color puede estar producida por causa biológica, como es el caso de las tierras rojas y los ocreos empleados en las hornacinas de los santos y en los motivos decorativos de las cenefas, por ejemplo, Santa Apolonia.





También se produce este tipo de pérdida en los fondos y los motivos vegetales que fueron aplicados en seco, como se puede ver en la escena 3: "La tentación de Adán".

La pérdida cromática en forma de lascas se ha producido en las reconstrucciones sobre un mortero inadecuado, en unos casos de cal sin apagar y en otros sobre yeso, como en la escena 23 y el grutesco 35.



Las transformaciones

Son producidas a consecuencia de cambios de gustos temáticos y no por pérdida, por lo que se aprovecha el santo original, utilizándolo como base del nuevo.

Por tanto consisten en modificar al santo cambiando sus atributos, posición de pies, manos y nombre, como es el caso de N^a S^a de la Salud (S.57) o el de St^a Florentina (S.12), San Miguel (S.15), San Agustín (S.21), St^a Gertrudis (S.32), St^a Rosa (S.41), La Inmaculada (S.43), Santa Teresa (S.47), San Pedro (S.60), San Felipe Neri (S.62), St^a Margarita (S.64) y Santa Rita (S.66).

El cambio de atributos a veces ha obligado a modificar la posición de manos e incluso de pies, con lo cual también obliga a cambiar ropajes e incluso colores de los mismos, en el caso de N^a S^a de la Salud podemos encontrar hasta tres al aparecer las originales.

En algunos casos, como también sucede en N^a S^a de la Salud (S.57) se aprecian letras del nombre original a través del nuevo, a pesar de haber sido cubierto por una capa de color rojizo para ocultarlo, lo que dificulta su identificación.



Las reconstrucciones

Están realizadas en su mayoría, sobre grandes zonas de pérdidas de película pictórica, por mutilaciones del soporte o pérdida del mortero original; con lo cual, se desconoce si se trata de los mismos temas o por lo contrario han sido sustituidos por otros.

En otros casos es aplicada directamente sobre el muro también encalado, a causa de su pérdida total o por un cambio temático producido por el deseo de incluir una nueva escena al considerarla de gran importancia, como es el caso de la escena en la que aparece Doña M^a Coronel fundando el convento (E.25).

Muchas de estas transformaciones están realizadas sobre el muro encalado, que en unos casos cubren la pintura original, como es el caso de San Cristóbal (S.35) o la cenefa inferior del grutesco 19, en el cual se distinguen, a través de la pérdida de color, el mortero y la película pictórica original, a los que se superponen la cal y el color falso.



También se puede apreciar casos en los que el mal estado del soporte ha producido la pérdida total de la obra, siendo renovado no sólo el color, sino también el mortero, como es el caso del grupo pictórico localizado en el muro Este, junto a la puerta de acceso al coro, integrados por la escena 28: "Moisés encima del Monte Sinaí", San Felipe Neri (S.62) y los grutescos 35 y 36, todos ellos realizados sobre un nuevo mortero de yeso.

Los repintes

Las pinturas presentan repintes oleosos en casi todos los temas aunque son aplicados de varias maneras, una simple y más generalizada, con materia pictórica muy diluida y otra más intensa, con materia más densa y pastosa.

En el primer caso se limita al retoque de las encarnaduras, ropajes de figuras y fondos, para potenciar más las luces y sombras, apreciándose principalmente en los santos, grutescos y escenas de los muros Sur y Oeste, como se puede ver en la escena: "la dispersión de los pueblos descendientes de Noé, resultando estar muy repintada sobre todo en las figuras.



La otra consiste en el repaso total o parcial del tema, bien sobre el original, como sucede en el Grutesco 38, apreciándose una gran diferencia con el Grutesco 4 que no está retocado. También se encuentra este tipo de repinte en San José (S.25), San Lázaro (S.48), San Bernardino (S.1), San Francisco de Paula (S.7), Stº Domingo (S.8) o en la Escena 4: "Primera promesa de redención".

Además de los repintes anteriormente citados también aparecen totalmente repasada la retícula que divide los distintos paneles, con una fuerte línea negra.

Película superficial

Sobre la Superficie Pictórica aparecerán no sólo los repintes citados en el apartado de película pictórica, sino que además aparecen distintos tipos de eflorescencias salinas que se manifiestan en forma de manchas blanquecinas que alteran el color original de la obra, pero también presenta distintas capas

de cal, así como materiales de construcción, polvo y suciedad, excrementos de aves, etc.

Sales en superficie

El agua de lluvia infiltrada, ha producido manchas verticales en gran parte de la superficie pictórica causadas por el arrastre de materiales de construcción, desestabilizando la superficie de la pintura, llegando a producir la pérdida de color y presencia de sales solubles como sulfatos e insolubles como carbonatos y nitratos. Las zonas más afectadas por las goteras son el muro Sur, en su zona central y esquina Suroeste y el muro Este en el rincón Noreste.



Además el aumento considerablemente del índice de humedad ha favorecido a la aparición de eflorescencias salinas insolubles como carbonatos, resultando unas manchas blanquecinas similares a las de un pasmado que se dispersan a través de las grietas del mortero, como se puede apreciar en la escena 12: "El escarnio de Noé borracho".



También se aprecia en algunos repintes, que aparentemente crea un velo blancuzco superficial, variando los colores del fondo, como se puede apreciar en la basa de San Luis, en la cual el color verde del fondo se vuelve gris azulado en el lado izquierdo, correspondiendo a la zona repintada.

DOCUMENTOS ADJUNTOS

Doc.1. LIBRO DE CUENTAS (1706) Fol.196, (año 1706)

Memoria de lo qu. seagastado En los reparos qu. sean/hecho en el Convento de Sta.Ines.

Primeramente, el Claustro desembolverlo y desolarlo de Nuevo de/ lladrillo de Junto y cortar el Pozo delas Casas portener co-/ municacion con elsumidero. Mas una Puerta quese abriode/ un Claustro a otro Para elUso dela Comunidad consu/ puerta nueva. Mas una Ventana Nueva para el Dormitorio./ Mas allinar todas las Ventanas de los Dormitorios. Mas/ una Ventana para el Lavadero. Mas unVastidor nuebo/ y allinar la Puerta dela Guerta y acer la Campana/ dela Cocina del lavadero. Mas remendar los Claustros/ Vajos ajolambrados como estalos demas y otros diferentes/ reparos Entodo lo Restante del Convto. qu. entodo lo qual/ sea gastado los siguientes.....

- Primeramte,30 dias de Mtro Albañil a Diez Rs, Cada día..... U300
- Más 48 Jornales delos oficiales de Albañil aRazon de ocho Rs..... U384
- Más 20 Jornales del Mro. Carpintero á ocho Rs..... U160
- Más 40 Jornales delos oficiales de Carpo. á Siete Rs..... U280

(Fol.196v) 1U124

- Más el Postigo del transito Ventana del Dormitorio y Ventana del Lavatorio y Vastidor delapuerta dela Guerta y allinos de Ventanas de los Dor.mitorios.....

U200

- Más 240 Peonadas á 4 Rs..... U960
- Más 29 Caizes de Cal á 20 Rs..... U580
- Más 24 Cargas de Hiesso á 18 Rs..... U432
- Más 400 Clavos de Alfagia á 15 Rs el ciento..... U060
- Más Una Suma de Clavos de entablar.....

U047

- Más Una Zerradura consu cerrojo y 16 nudos/ de gonzes..... U020
- Más 36 Tablas de Flandes á 6 Rs..... U216
- Más 62 Ladrillos de Chapadura vedria/ dos á 2 Rs..... U124

- Más 270 Jolambrillas á 2 quartos..... U059
 - Más 150 Piezas quadradas á 3 quartos..... U053
 - Más 3000 Ladrillos Laspados á 98 Rs.elmillar..... U294
 - Más 380 Cargas degranza á 2 qtos..... U0891/2
 - Más 34 Cargas de Arena á 3 quartillos..... U0251/2
 - Más del Raspado deAguas dela Soleria..... U055
 - Más una fanega de Cal de Morón..... U012
 - Más 3 @ de vino á 10 Rs.qu.sele dio a la gente..... U030
- (fol.197) 4U381
- Más detraer y llevar la Madera prestada yde trallas yEspuertas.....

U080

Que Todo Monta..... 4U461

Las quales cantidades segastaron/ Por mimano como Mro.de dhas obras/ y Por mano demi S^a la Abb^a Ypor/ Verdad lo firmo oy Domingo 10/ de Abril de 1707

(Fdo) JUAN RUIZ

Doc.2. LIBRO DE CUENTAS (1688-1691), Fol.8; N124, (año 1688)

"FancoPerez, nro. pintor Paga detributo tres mill y quatrocientos mrs. encada un año carganse afin de diciembre..."

Doc.3. LIBRO DE CUENTAS (del 1 de mayo de 1706 a diciembre del mismo año) Fol.24; N149; 50 y 51:

"Thomas Martín, nro. pintor paga de porvida sobre la mitad de tres casas en el Alfalfa..."

Doc.4). LIBROS DE CUENTAS DE ARRENDAMIENTOS (de 1725 en adelante.) Fol.13, N114, casas en los erbolarios arr. templ. 37 Rs:

"Pedro Blanco Pintor arrendo esta casa pasa deste N1 de Julio de 1725 en precio de 37 Rs cada un mes...hasta fin de abril de 1735"

Doc.5. LIBROS DE COBRANZAS DE ARRENDAMIENTOS (de julio de 1735 á julio de 1739) Fol.13, "N114, casas en los erbolarios arto templ:

"Joseph de Ortega Pintor las hice en precio de tres Rs cada mes y deve afin deJunio de 1735 doscientos cincuenta y ocho Rs".

Doc.6. LIBROS MENSALES del año 1715, Fol. 153:

"Lino paraunabela del claustro/ Más se abonan un mill y cien Rs. que valen treinta y siete mill y quatrocientos/ marv. qu.importo el lienzo, en hebillas y cordeles de la vela que se hizo para el claustro..."

Bibliografía

Aspectos Históricos Artísticos

Angulo Iñiguez, Diego. Pintura Sevillana de principios del XVI. Revista Española de Arte, nº V, 1935.

Angulo Iñiguez, Diego. Pintura española del siglo XVI. ARS HISPANIAE, T. XII. Madrid, 1954.

Angulo Iñiguez, D. Historia del Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Laboratorio de Arte. V.1.

Blum, Andre. Contributions a des études sur les peintures graveurs de XV siecle.

Bosque. Artistas Italiens en España. Colección Paronámica.

Buendía, Rogelio y Santiago, Sebastián. Pintura del Renacimiento, Historia del Arte Hispánico, III. Madrid, 1980.

Camón Arnaz, José. Pintura española del siglo XVI. SUMMA ARTIS. T. XXIV.

Collantes de Terán y Delorme, F. Patrimonio Monumental y Artístico del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1967.

Checa, Fernando. Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600. Cátedra. Madrid, 1983.

De Contreras, Juan; Historia del Arte Hispánico. Tomo III. Salvat, Barcelona 1940.

Gestoso y Pérez, José. Sevilla Monumental y Artística. Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Sevilla, 1984.

Gestosos y Pérez, J. Guía Artística de Sevilla. Barcelona, 1962.

Hernández Díaz. El Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla.

Humanes Bustamante, Alberto. Santa Inés. APAREJADORES. Nº 114, septiembre 1984. Colegio oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Sevilla.

Mercado Hervás, Marina. Tesis Doctoral: La Pintura Mural del Siglo XVI en el Convento de Santa Inés de Sevilla.

Morales Martínez, Alfredo y otros. Guía Artística de Sevilla y Provincia. Diputación Provincial. D. L. Sevilla, 1981.

Morales Martínez, A. Francisco Niculoso Pisano y los azulejos sevillanos del siglo XVI. "Actas del I Congreso de Historia de Andalucía". Córdoba 1978 Vol. II.

Morales Martínez, A. Francisco Niculoso Pisano. ARTE HISPALENSE, nº 14. Sevilla, 1948.

Morales Martínez, A. Modelos de Serlio en el Arte Sevillano. Actas del I Congreso Español de Historia del Arte. Trujillo, 1977.

Muñoz O. M. Bibliografía de Doña M^a Coronel. Autógrafo original, del P.J.F. (año 1797). Archivo del Convento de Santa Inés.

Rodríguez Lláñez, Laureano. Catalina de Ribera. Una monja Moguereña en la Sevilla del siglo XVI. Montemayor. Fiestas Patronales 84. Moguer, 1984.

Sancho Corbacho, Antonio. La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI. Sevilla, 1948.

Sancho Corbacho, A. Catálogo Arqueológico y Artístico de Sevilla.

Sánchez Mantero, Rafael. Sevilla y su Provincia. Gever. Sevilla, 1984.

Serrera Contreras, Juan Miguel. La Pintura Mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses y Real Sociedad Colombina Onubense.

Serrera Contreras, J.M. Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI. Archivo Hispalense, Sevilla, 1977.

Valdivieso González, E. y Morales Martínez, A. Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura. Arenas Pineda. Sevilla, 1980.

Iconografía y Simbología

Delaborde, Henri Auri. La Gravure Florentine, au XV. GAZETTE DEX BEAUX-ART. Años: 1859, 1866, 1869, 1870.

Gombrich, Ernst H. El legado de Apeles. Madrid: Alianza, 1985.

Gombrich, E.H. Imágenes Simbólicas. Madrid: Alianza, 1986.

Hollstein, F.W.H. Genman engravings, etchings and woodcuts (ca.1400-1700) Vol.I, nº1, Amsterdam (s.a).

Rudolf Berliner. Modelos Ornamentales de los siglos XV al XVIII, Vol.1, 2 y 3. Labor (S.A.).

Reau, Louis. Iconografía del Arte Cristiano. Vol. I, II, III. Universidad Francesa. París 1956.

Roig, J. Fernando. Iconografía de los Santos. Omega. Barcelona, 1950.

Tomás Sanmartín. Grabados de los siglos XV-XIX. Catálogos.

Trens, Manuel. María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español. PLUS-ULTRA, Madrid, 1946.

Vorágine, Santiago de. La Leyenda Dorada. Vol.1 y 2. Madrid: Alianza, 1987.

Aspecto Técnico

Baldini, Umberto. Teoría del Restauero, e unitá di Metodología. Vol. I y II. Nardini, Florencia, 1988.

Casaroli, Agostino. Michelangelo e la Sixtina. La Tecnica il restauero il mito. Fratelli Palombi, Roma 1990.

Conti, Alessandro. Storia del Restauero e della Conservazione della opera d'arte. Electa: Milano, 1988.

Danti, Cristina; Matteiri, Mauro; Moles, Arcangelo. Le Pinture Murali. Tecniche, Problemi, Conservazione. CENTRO DI, Florencia, 1990.

Doener, Max. Los Materiales de la Pintura y su empleo en el Arte. Reverté. Barcelona, 1982.

Duda'A. Rudolf y Rejl. Lubos. La Gran Enciclopedia de los minerales. Susaeta. Praga, 1986.

Matteini, M. y Morales, Arcangelo. La Chimica nel Restauero. I Materiali dell'Arte Pittorica. Nardini, Florencia, 1989.

Mora, Paolo y Philippot, Paul. Técnica y Conservación des peintures murales. Informe del Comité Internacional d'Estudes pour la Conservation des Biens culturels et de L'ICOM Washington - Nueva York, 1965.

KERMES. Arte e Tecnica del Restauero. nº 1 ál 12, Nardini. Florencia (1988 - 1991).

OFFPRINTED FROM. Studies in Conservation, 27 (1982) 25-30.

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura. Cátedra. Madrid, 1990.

Pancella, Renato. Peintures Murales:10 ans d'activite. Ecole Polytechnique Federale de Lausan Laboratoire de Conservation de la Pier 32, Chemin de bellerive CH.1007. Lausanne.

Perusini, Gioseppina. Il Restauero dei dipinti e della scultura lignea. Del Bianco Ed 1989.

Plenderleith, H.J. La Conservación de Antigüedades. Artes gráficas Soler. Valencia, 1967

Sáiz-Jiménez, C. y R A, Sanson. Microorganisms and environmental pollution as deterior a ting agents of the frescoes of Santa María de la Rábida, Huelva. Spain. ICOOM.

NOTAS

1. "Biografía de Doña M^a Coronal". Autógrafo original del P.J.F. Muñoz O.M. (año 1797), página 5

"...Nació en el año de 1330. Casó esta Hermosísima, Y honores/ta, Señora con D. Juan de la Cerda/hijo de D. Luis de la Cerda.."

2. P.J.F.Muñoz. Op.cit. página 11

"...Con la noticia de la derrota de la gen/te de D.Juan de la Cerda, y su prisión, despacho/ el Rey Ordenes al consejo de /Sevilla y Alballetero maior. RuizPe/rez de Castro año 1357.para que le/ quitasen la vida al mencionado Cer/da, de moliesen, y sembrasen de sal/ su palacio, y le confiscaran los bienes,/ y los de D. Albar Pérez, de Guzmán/ sin reserba delos Dotes de sus mugeres..."

3. P.J.F.Muñoz. Op. cit. pág.14

"...afligida y desan/ parada se retira el mismo año de 1357/a una Hermita de S. Blas que sus/ ante pasados habían Edificado en unos/ Jardines o vergeles que tenían en la colla/cion de St^o Marina..."

4. P.J.F.Muñoz. Op.cit.pp.17-18.

"...Supo esta Señora quel Rey benia de/ terminado a usar dela biolencia para logr/ar sus desordenados deseos, no hallando recur/so en lo humano para evadirse de sutorpe/za, advitro por soberana inspiracion, una/ que aunque mi costoso, hizores plandecer su pudicia digna deponeren/ olbido alas mas famosas, e ylustres He/roinas de la Castidad. Puso acalentar un poco de aceite/ y quando estaba en sumaior herbor, lo vertió sobre/su agraciado rostro, de modo que tirado /en el, le cogio la maior porcion el lado hiz/ quierdo, salpicandole lo restante del dere/cho y corriendo, por el blanco/ alabastro de su vien formada garganta has/ta rebasar en su honesto pecho, la/dejo tan lastimosamente herida, y lla/ gada, como sifuera leprosa,cuya vista/ horrorizaba y apagada, los impetus mas/ fogosos dela sensualidad mas desenfre/nadas y liscenciosa, guardando el estimable/ pudor de suacenebrada castidad..."

5. P.J.F.Muñoz. Op.cit. pp. 20-21.

"...Murió el Rey D. Pedro el cruel/ día 23 de marzo de 1369 en Montiel, a manos de/ su hermano D. Enrique...Entro a reinar el Rey D.Enrique Segdo./...y luego que subio/ al trono hizo que lefuesen restituidas/ a D^a Maria Coronel sus posesiones do/tales, y la maior parte dela hacienda que/el Rey D. Pedro su hermano le havia/ confiscado..."

6. P.J.F.Muñoz.Op.cit.p.23

"...La lisenca del señor Arzobispo de Sevi/lla D.Fernando Albornos, y la del Hmo./Dean; y Cabildo dada en 2 de Diciembre/ año de 1374. Y Bulla del Sumo Pontífice/Gregorio XI dada en Abiñon a 5 de octu/bre del año de 1376. V. de su Pontificado,/ y la del Rey Enrique II el año VI de su/ Reynado..."

7. P.J.F.Muñoz. Op. cit. pp.24-25

"El Ilustrissimo Ayuntamiento dela/ ciudad de Sevilla Franqueo con amplitud/una callexa con casas de havitación llamada/ delos Zapateros,

que mediaba entre dtho convto./ y casas que fueron de D. Albar Pérez de Guzmán/el viejo, que las había comprado D^a Maria Coro/nel hechas solares para ampliar el Convto. D. Juan Rodriguez... Tollo, Dono a D^a Maria Coronel unas casas que tenía linderas al convto para que edificara en/ ellas la capilla maior de la Iglesia dtho...."

8. Características del convento-tipo de las clarisas españolas:

- A. Se relaciona con el espacio urbano a través del compás desde el que se accede a la clausura y generalmente a la iglesia.
- B. Dispone de hospedería, que se sitúa en el compás.
- C. Dispone de un claustro o a lo sumo dos, de planta cuadrada regular y de dos plantas de galerías en las que se disponen las dependencias importantes del convento rodeándolo por sus cuatro lados.
- D. La iglesia se dispone paralela a uno de los lados del claustro.
- E. La iglesia es de planta regular, de una nave sin crucero, terminada en un ábside plano o poligonal y cubierta por artesonado de madera.
- F. El coro, de dos plantas, está situado a los pies, como prolongación de la nave de la iglesia.
- G. La sala capitular, refectorio, sala de labor, etc., se sitúan indistintamente en los otros lados del claustro, sin que podamos diferenciar formalmente sus espacios.
- H. Los dormitorios se disponen igualmente alrededor del claustro en la planta alta y en grupos de celdas individuales.

9. PACHECO, "El Arte de la Pintura". Libro Tercero, cap. III, página 50:

"...el pintar en pared a fresco es el mas magistral, de mayor destreza y expedición.. Es la pintura más varonil y más eterna y, así, a los que la exercitan bien se les debe mayor reverencia y estima,..."

10. PACHECO, Op. Cit. Pág.50:

"Consiste en pintar en un día y de una vez lo que de otras maneras dura mucho y se puede retocar. Quiere gran destreza y resolución; sus yerros no son remediables si no se vuelve a desencalar y derribar lo hecho".

11. PACHECO, Op. Cit. Página 53:

"Los pinceles han de ser de sedas de escobillas, largos y de punta, grandes y pequeños.."

12. PACHECO, Op. Cit. Pp. 53 y 54:

"Manejaron este género de la pintura en nuestros días con gran destreza y satisfacción, entre otros, Cesar Arbasia en el Sagrario de Córdoba, Mateo Pérez de Alesio, Antonio Mohedano y Alonso Vázquez; y en Castilla, Bartolomé Carducho y su hermano, y el Peregrín..."

13. PACHECO, Op. Cit. Página 53:

" En cuanto a retocar a temple después de seca la pared,..., Yo en ninguna manera lo apruebo, antes digo que el fresco sea fresco, y el temple;

porque los colores del retoque unos aclaran y otros oscurecen"

* [El terremoto](#) fue detectado el 20 de diciembre de 1989 H:5:15:06, Coordenadas epicentrales: Long:7°19.7'W, Lat:37°17.2'N Profundidad:23 Km, Magnitud:4.8 Rickter, Intensidad: VI MSK, Localización epicentral aproximada: Ayamonte, según los datos facilitados por el INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (Red Sísmica Nacional): "Día: 20/12/1989, Hora G.T.U.: 4:15'06 seg.

[14.](#) BERLINER, Rudolf. *Modelos de ornamentación en los Siglos XV a XVIII*. Vol. 1, 2 y 3. Labor.

[15.](#) HOLLSTEIN, F.W.H. *"German engraving et chings, and woddcuts (ca 1400-1700)"*. Amsterdam (S.A.) Vol.1, nº:1

[16.](#) VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Vol.1 y 2. Madrid: Alianza, 1982.

[17.](#) Según D. Laureano Rodríguez, en el artículo publicado en la Revista: "Montemayor. Fiestas Patronales 84". Moguer 1984, pp.17-19; Catalina de Rivera profesora como religiosa de observancia de la Orden de Santa Clara del Monasterio de Moguer en 1523. Pide su traslado al Convento de St^a Inés de Sevilla en 1536, hecho por el cual se disputaría su dote, llegando al acuerdo de gozar la citada de una cuantía de 12.000 maravedís anuales.

[18.](#) "Renovó estas pinturas la R^a M. Sor María de la Salud García, año de 1853, siendo Abb^a la M. R^a Sor María Gertrudis Romero".

[19.](#) Según consta en las Actas Capitulares de 1853, con fecha de 6 de junio del mismo año, junto a la M^a Sor Mañuela Zeballos y a Sor Josefa Leton.

[20.](#) "Se renovó el 1903 por D. Manuel Gómez"