

PINTURAS MURALES DEL SIGLO XV EN EL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO

POR PEDRO J. RESPALDIZA LAMA

Descripción y análisis de los murales del Monasterio de San Isidoro del Campo realizados durante el siglo XV, claros exponentes del momento de formación de la escuela sevillana de pintura y de la evolución estilística que se opera en ella a lo largo del siglo, iniciándose con una clara vinculación al estilo Internacional de raíz italiana y abriéndose posteriormente a las influencias del Norte. Proceso semejante al que se observa en la pintura sobre tabla y en las miniaturas con las que comparten aspectos generales de estilo y elementos formales concretos. El carácter mudéjar se observa no sólo en la aparición de determinados motivos de tradición musulmana, sino también en el sistema de trabajo y la técnica de ejecución.

Description and analysis of the murals of the Monastery of San Isidoro del Campo made during the fifteen century, noble examples of the moment of the formation of the Sevillian school of painting and the artistic evolution which take place in the same throughout that century, beginning with a clear link to the international style of Italian origin and opening up later to northern influences. A process similar to that observed in easel painting and in the miniatures with which it shares general aspects of style and concrete formal elements. The Mudejar character is observed not only in the appearance of determined motifs of Moslem tradition, but also in the system of carrying out the performance of the technique.

Las pinturas murales de San Isidoro del Campo conforman un conjunto bastante amplio tanto en extensión como en cronología, a pesar de las numerosas vicisitudes sufridas por el monumento y pérdidas significativas. Sobresalen las realizadas en el siglo XV, aunque también son de notable interés las correspondientes al XVI y XVII; más escasas y de interés más relativo las del XVIII.

El presente artículo pretende ser un avance del estudio que estoy desarrollando sobre el Monasterio de San Isidoro del Campo¹, centrándome en algunos aspectos

1. Mi interés por este monumento se centró hace varias décadas precisamente en las pinturas murales: RESPALDIZA LAMA, P.: *La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: las pinturas murales*. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía Diciembre

relativos a las pinturas murales, que considero de interés para el conocimiento de la pintura sevillana del siglo XV. Durante las obras de rehabilitación del edificio se descubrieron algunas obras hasta entonces ocultas, se pudo acceder a otras y el proceso de restauración puso de manifiesto numerosos aspectos, sobre todo de carácter técnico, que han ayudado a conocer mejor todo el conjunto. La interrupción de las obras dejó inconcluso el proceso de restauración y ralentizó la investigación en varios frentes.

Las construcciones medievales del Monasterio de San Isidoro del Campo se articulan en torno al Claustro de los Muertos y es en él, en el Patio de los Evangelistas, el Refectorio y la Sala Capitular donde se han conservado elementos significativos de la decoración mural del siglo XV. Para facilitar la comprensión del conjunto, trataré de compaginar los aspectos espaciales y temporales, describiendo los distintos conjuntos según su ubicación y en lo posible ordenándolos cronológicamente, presentándolos como una secuencia.

El Patio de los Evangelistas se halla a los pies de la iglesia, sería una especie de ámbito intermedio entre ésta, la hospedería, la huerta y la zona reservada a los monjes, y por su decoración posee un marcado carácter representativo. El ala meridional puede identificarse como el *quarto* al que hace referencia Barrante cuando habla de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla: *hizo un quarto en la casa donde aun hoy se peresce en aquella obra su devisa que como ya dixie eran unos pescados llamados calamaros como si dixiesen conviene amaros*². Es en los muros de este ala, en la planta baja, donde se ha conservado la decoración pictórica, conformada básicamente por un alto zócalo o arrimadero³ y sobre él una escena que representa el Árbol de la Vida. En el arrimadero, que se halla sobre un banco de fábrica, se van alternando paneles figurativos y composiciones de lazos, bajo los que corre una cenefa con motivos vegetales muy esquemáticos y embutidos en cartuchos: tallos enredados en un vástago, rosetas, y una composición de medias rosetas en zigzag; las esquinas, jambas y zonas residuales se decoran con paneles de este último motivo, roleos de acantos, o distintas composiciones de tradición mudéjar: estrellas de ocho puntas con lazos de cuatro, sebka con flores y octógonos con cuadrados. Todo el conjunto parece imitar ricos tejidos que, como era usual en la época, hacían más confortables las estancias, decorándolas, dándoles mayor prestancia, conformando

de 1976, Andalucía Medieval T. II Córdoba, 1978. Ampliándose posteriormente a todo el conjunto a raíz de mi participación en el equipo de restauración del monumento, iniciada en 1989 con la redacción de un informe histórico artístico general, y continuando a pie de obra hasta marzo de 1991. Las obras de rehabilitación fueron dirigidas por Víctor Pérez Escolano y Antonio González Cordon, siendo comisaria del equipo de restauración de bienes muebles Carmen Rallo Gráu. Publicaciones posteriores: *La azulejería del siglo XVI en el Monasterio de San Isidoro del Campo. Rehabilitación de la azulejería en la arquitectura*. Agost, 1995 pp. 135-158. *El Monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo. Laboratorio de Arte 9*. Sevilla, 1996 pp. 23-47.

2. BARRANTE MALDONADO, P.: *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Madrid, 1857. Citado por GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística* 3. Sevilla, 1892 p. 594.

3. Se conservan *in situ* 18'82 metros de este zócalo y en el Museo Arqueológico se conservan dos fragmentos que corresponden a este conjunto.

distintos ámbitos o jerarquizándolos. Este carácter imitativo es aun más visible en el remate del conjunto, del que sólo persisten algunos fragmentos mal conservados, sobre un friso epigráfico con caracteres góticos muy perdidos, se aprecia una cornisa fingida o dosel en perspectiva que posee entre los canes sencillas ventanas con arco de medio punto, conformando la crestería sencillos merlones prismáticos coronados con pirámides.

Técnicamente se trata de pintura al fresco sobre mortero de cal enriquecido con carbonato cálcico, al que se agrega paja para conseguir mayor elasticidad, evitando agrietamientos; mayor porosidad, manteniendo durante más tiempo la humedad mientras se pinta; y aligerar el peso⁴. Se han apreciado las distintas capas del mortero, señales de jornadas, cordadas y dibujos preparatorios realizados con trazos y estarcidos⁵. No se ha constatado el uso de aglutinantes, aplicándose los pigmentos cuando el mortero estaba fresco. Se advierte un marcado interés en el tratamiento final de la superficie, sobre todo en las zonas ocupadas por las figuras, con una mayor insistencia en el espatulado que hace que adquieran una calidad satinada, casi de bruñido.

Aunque a veces se ha calificado estas pinturas como grisallas, la paleta utilizada es relativamente amplia: negro, gris, pardo, amarillo, rojo, rosa y verde. Se advierte una mayor variedad y riqueza cromática en los motivos principales: figuras y composiciones de lazos, usándose tintas planas en estas y matizaciones y gradaciones en aquellas; en las cenefas y motivos mudéjares la gama se reduce al negro, rojo y amarillo en tintas planas; para los roleos sólo se usa el rojo y el negro, pero con degradados para dar sensación de volumen; en la cornisa y el remate sólo se aprecian trazas de rojo, aunque posiblemente se usara también el negro.

Presidiendo todo el conjunto y en formato casi cuadrado⁶, mayor que el del resto de los paneles figurados, se representa la escena de *San Jerónimo dictando a los monjes* (fig. 1). En ella la figura del Santo centra la composición, girando en torno a él los demás personajes, representados a menor tamaño, señalándose con ello una diferencia jerárquica y una actitud de protección. San Jerónimo aparece sentado y apoyado en un escritorio con dosel en el que cuelgan diversos documentos. En el ángulo superior izquierdo un correo entrega al Santo una carta. Dos monjes en la parte inferior escriben al dictado, mientras que otros dos tallan cucharas, en clara alusión a la obligatoriedad del trabajo físico e intelectual. Cubre el fondo de la escena un rico tejido con motivos florales en rojo verde y negro. Esta escena la volveremos a encontrar representada con leves variantes en la Sala Capitular (fig. 2), recoge un pasaje de la vida del Santo de gran significación para el Monasterio de San Isidoro del Campo y para la Orden Jerónima, ya que vincula a San Jerónimo con Itálica. Para identificar la escena nos

4. RALLO GRAU, C.: *Técnica de ejecución de una pintura mural sevillana*. *Boletín de Arte* 13-14. Málaga, 1992-93 pp. 49-59. RESPALDIZA LAMA, P.: *Las pinturas mudéjares*. *Restauración Casa Palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993 pp. 199-207.

5. En nuestra zona son las primeras pinturas murales que para su dibujo preparatorio se utiliza esta técnica, ya que lo tradicional en las musulmanas y mudéjares son los trazos incisos.

6. 113 x 106 cm.

hemos servido de las epístolas 28 y 29 del propio San Jerónimo⁷, en las que se hace referencia a un tal Lucinio Bético, al que se supone natural de Itálica, a su mujer Theodora y al presbítero Abigao, con los que mantenía correspondencia. Éste tal Lucinio había enviado a Belén, donde se hallaba el Santo, a seis copistas para que transcribieran sus obras y él mismo pretendió emprender viaje a Palestina, pero la muerte se lo impidió, continuando San Jerónimo la relación epistolar con Theodora y Abigao. Así pues, la escena recoge de forma sintética la labor de los escribanos enviados por Lucinio y la relación epistolar entre el Santo y los vecinos de Itálica. A los pies de San Jerónimo, sobre el enmarque de la escena, a escala reducida y por tanto con un carácter más simbólico que naturalista, aparece el león, elemento iconográfico siempre unido al Santo. Llama la atención y puede confundir el hábito que viste San Jerónimo y algunos de los monjes, no es el hábito normal de los jerónimos, sino el que usaban los jerónimos ermitaños de Lope de Olmedo.

Flanquean la escena de *San Jerónimo dictando a los monjes* el escudo de los Guzmán a la izquierda y el escudo de armas de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla (fig. 3), a la derecha, ambos orlados por roleos de acantos y ruedas de compleja composición de lazos con motivos florales, y en las esquinas espirales de acanto y otros motivos vegetales muy esquemáticos⁸. Precedentes de estos paños con motivos heráldicos los podemos apreciar en la decoración pictórica del intradós de la Puerta del Alcázar de Arriba de Carmona, obra de mediados del siglo XIV, donde aparece el escudo de Castilla y León flanqueado por escudos de la Orden de la Banda, frecuentes en las obras patrocinadas por Pedro I; pero en última instancia, es claro el origen almohade de la composición de lazos, recordemos el Pendón de Las Navas de Tolosa⁹. Este tipo de paños, con o sin motivos heráldicos, tuvo gran aceptación en el siglo XV, los encontramos, como a continuación veremos, en el Claustro de los Muertos de este mismo monasterio de San Isidoro del Campo, en el Monasterio de La Rábida, en el Palacio de Mañara, etc. Los escudos sirvieron a Gestoso¹⁰ para fijar la cronología de las pinturas entre 1431, fecha de la toma de posesión del monasterio por los jerónimos ermitaños de Lope de Olmedo, y 1436, fecha de la muerte de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla, ya que basándose en Barrante identifica el de la derecha como la divisa personal de Enrique de Guzmán. Abunda también en esta cronología el hecho de aparecer como armas de los Guzmán el escudo de la casa de Niebla, no el ducal de Medina Sidonia en el que los calderos son orlados por castillos y leones, que comenzará a usar a partir de 1444 Juan Alonso de Guzmán, primer duque de Medina Sidonia, hijo de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla. Por todo ello, parece oportuna la propuesta de Gestoso respecto a la cronología

7. ZEVALLOS, Fr. F.: *La Itálica*. Sevilla 1886 pp. 143-149.

8. 113 x 113 cm.

9. Ya apuntamos cómo estas pinturas imitan ricos tejidos, usados como arrimaderos o como tapices, basta apreciar los fondos de las figuras.

10. GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892) p. 594.

de estas pinturas, más cuando su estilo y la indumentaria de los personajes se acomoda perfectamente a la época.

A ambos lados de los motivos anteriormente descritos se representan las figuras de un Papa y tres obispos revestidos de pontifical, con tiara, mitras, báculos, etc. y todos con un libro. Se trata de San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio y San Isidoro. Así, San Jerónimo aparece junto a los demás Padres de la Iglesia, y se pretende asociar con ellos a San Isidoro, titular del monasterio. Alternan con estas figuras¹¹ dos grandes paños de lacerías¹², el de la izquierda con una composición de lazos de ocho y dieciséis, y el de la derecha de lazo de ocho. Como el espacio disponible así lo impone, con las demás figuras alternan composiciones de lazo que son la mitad de estos paneles¹³. Flanqueando la puerta que conecta el Claustro de los Evangelistas con el de los Muertos aparecen San Lorenzo¹⁴ y San Esteban¹⁵, santos diáconos revestidos con dalmáticas que, además de los símbolos de su martirio: la parrilla y las piedras, portan sendos libros. También lleva un libro, junto con un sarmiento a modo de báculo de abadesa, la representación de Santa Paula¹⁶, que se halla junto a la puerta que conectaba con el claustro de los Aljibes¹⁷, con ello parece que se ha querido enfatizar la actividad intelectual de los clérigos.

En el pilar central, se representa a Santa Catalina¹⁸ y a San Sebastián¹⁹. La Santa porta una espada que en su extremo, fuera del enmarque y en lamentable estado de conservación, ensarta la cabeza del Emperador Maximino, o de Majencio, a quien *Dios castigó por sus pecados*. Aparece coronada y su ampuloso y rico manto está bordado con pedrerías. Esta misma fastuosidad denota el jubón de San Sebastián, orlado con ricas pieles²⁰. El santo lleva una espada al cinto además de las flechas, atributo de su martirio. Es interesante apuntar que a San Sebastián se le concedió

11. Sus medidas fluctúan entre 113 x 51'5 cm. y 113 x 57'5 cm.

12. 113 x 110 cm.

13. Sus medidas fluctúan entre 113 x 52 cm. y 113 x 63 cm.

14. 113 x 53 cm.

15. 113 x 52 cm.

16. 93 x 57 cm. Falta la parte inferior.

17. Claustro derribado en la segunda mitad del siglo XIX, pero del que se conserva alguna descripción, plano y fotografía.

18. 113 x 58 cm.

19. 113 x 58 cm.

20. Respecto a los vestidos de Santa Catalina, BERNIS MADRAZO, C.: *La moda y las imágenes de la Virgen*. Archivo Español de Arte, 170. Madrid, 1970 pp. 196-212, nos apunta que el traje ajustado que marca la cintura y el pecho, arrancando el vuelo desde las caderas, es un modelo correspondiente al tránsito del siglo XIV al XV, cambió la moda en el segundo tercio del siglo XV; por otro lado, el manto cerrado, casi a la caja, se usó en el siglo XV a partir de los años veinte, hasta entonces lo normal era escotado hasta los hombros. Respecto a la vestimenta de San Sebastián, la misma autora en *Indumentaria medieval española*. Artes y Artistas. Madrid, 1956. p. 45 y ss. nos informa que la moda de los pliegues regulares llega a España hacia 1435 y que las mangas seguidas o caídas se usan hasta 1440, cuando comienzan a fruncirse y unirse al cuerpo. Por todo ello, la moda de estos ropajes nos sitúa cronológicamente en la década de los treinta, lo que concuerda con lo propuesto por Gestoso

el título de *defensor de la Iglesia*. Parece que con la indumentaria, armas y otros elementos se quiere poner de manifiesto la jerarquía y el estamento social al que pertenece cada uno de los santos y la actividad fundamental que se le encomienda dentro del orden establecido en la Edad Media, *status quo* defendido y justificado por el clero y que aquí se nos expone dentro de un programa iconográfico: por un lado santos clérigos encargados del estudio de las Santas Escrituras, por otros un santo caballero y una santa aristócrata, acompañando a San Jerónimo, patrón de una orden fundada por caballeros y cuya actividad fundamental se centra en el estudio y transcripción de los textos sagrados, y en lugar destacado los blasones del patrón del monasterio, Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla, cuya actividad bélica tuvo su fin en el asalto a Gibraltar. Y todo ello en el contexto de un monasterio-fortaleza fundado por el Císter.

Dentro del conjunto que estamos describiendo hay que incluir las representaciones de San Mateo y de la Magdalena que se hallan actualmente en el Museo Arqueológico de Sevilla²¹. Por la técnica de ejecución, medidas, estilo y referencias históricas, no cabe dudas de que formaban parte de la decoración pictórica del Patio de los Evangelistas, quedando claro que esta no se reducía exclusivamente al ala meridional, sino que se extendía por todo el claustro. Es evidente que junto a San Mateo figurarían los demás Evangelistas, lo que da sentido a la denominación tradicional del patio, con ellos se amplía el programa iconográfico, remarcándose la labor intelectual de San Jerónimo, autor de la Vulgata. La figura de la Magdalena ejemplificaría otro de los aspectos significativos de la vida de San Jerónimo y de la reforma que quiso introducir en el orden Lope de Olmedo con la nueva Regla: el ascetismo²².

San Mateo (fig. 4) se representa cubierto con un gorro, túnica y manto de amplios pliegues, y porta un rollo de pergamino extendido a modo de filacteria con un texto muy perdido pero en el que se aprecian las primeras palabras de su Evangelio: *Liber generationis*. La actitud es muy expresiva, similar a la de algunos de los personajes antes citados, que parecen conversar entre sí, o narrar los textos del friso epigráfico que corría sobre sus cabezas. De la Magdalena sólo se conserva el tercio superior, pero es la única de la serie con el rostro intacto, posee una actitud más ensimismada y doliente, con las manos juntas y literalmente cubierta por sus propios cabellos, una iconografía bastante común en la Edad Media.

21. Se depositaron estas figuras en 1880 en el entonces Museo Municipal registrándolas con los números. 325 y 326, tras requisárselas a Mr. Layard, embajador inglés en España que con anterioridad ya había despojado al Monasterio de San Isidoro del Campo de otras pinturas y enseres. P. Gago hizo la acusación de esta rapiña en *La Ilustración Española y Americana*, n° 38, pag. 218, de 1885. En 1946 se crea el Museo Arqueológico pasando a él parte de los fondos del antiguo museo, entre ellos los frescos de San Isidoro. En 1976 localizamos en los depósitos, gracias a la amabilidad de la entonces directora y del Sr. Tomillo, la figura de San Mateo y otro fragmento también de un Evangelista pero de estilo barroco. Poco después se localizó el fragmento correspondiente a la Magdalena, que aparece en el registro como *Busto de la Virgen*, y en compañía del equipo de restauración de los murales de San Isidoro los estudiamos detenidamente en 1990.

22. ALCINA, L.: *Fray Lope de Olmedo y su discutida obra monástica*. Yermo 2, 1. El Paular, 1964.

Respecto a los paneles con elementos fitomorfos, se trata de roleos de acantos de formas redondeadas y carnosas marcadas por un suave sombreado, se recortan en un fondo muy oscuro alternativamente rojo y negro. Están muy dentro de la tradición trecentista italiana, recordando motivos de las miniaturas sienesas y florentinas del siglo XIV²³. Están trazados a mano alzada y reiteran el mismo esquema. Excepto uno de los paneles, todos parecen haber sido realizados por el mismo autor, diferenciándose también de los acantos de las ruedas de lazo. Por tanto, se distinguen tres manos diferentes en el trazado de estos motivos, lo que viene a corroborar el carácter de obra de taller de estas pinturas, puesto en evidencia no sólo por cuestiones técnicas, dado el modo de ejecución, sino también por la diferente sensibilidad estética que emana de los paneles con figuras y las composiciones de lazo.

De los aspectos formales que caracterizan a estas obras quizás el más notorio sea el tratamiento de los paños, los pliegues, su volumetría y ampulosidad, y la aparente tridimensionalidad de las figuras, situadas en especie de hornacinas cuya profundidad se insinúa con un fragmento de solería, con un punto de vista similar al del espectador y una serie de elementos: corona, espada, mitra, tiara, aureola, pie,... que rebasan el enmarque. Esto hizo que Boutelou²⁴ viese clara la vinculación de estas pinturas con *el espíritu de las escuelas italianas muy especialmente el de Giotto* y su semejanza con las miniaturas de los corales de la catedral de Sevilla. Posteriormente²⁵ se han insistido y matizado sobre influencias y semejanzas, precisado la cronología y apuntado posibles autores²⁶, pero me interesa remarcar un aspecto que también señaló Boutelou,

23. OFFNER, R. y STEINWEG, K.: *Corpus of Florentine Painting...* CHELAZZI, G.: *Il Gotico in Siena* Florencia, 1982.

24. Anotaciones a la obra de PASSAVANT, J. D.: *El arte cristiano en España*. Sevilla, 1877, p. 178. BOUTELOU, Cl.: *Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo*. Museo Español de Antigüedades, II, pp. 51-52.

25. SENTENACH Y CABAÑAS, N.: *La pintura en Sevilla*. Sevilla, 1885, pp. 35-36. GESTOSO, J. (1892) pp. 592-593. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses*. *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, III. Madrid 1928, pp. 2-31; *La miniatura del segundo cuarto del siglo XV*. *Archivo Español de Arte*, 1929; *Libros Corales de la Catedral de Sevilla. La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 513-523. POST RATHFON, Ch.: *A History of Spanish Painting*. III. Cambridge, Harvard Univ., 1930-1958, pp. 322-323. DE BOSQUE, A.: *Artistes italiens en Espagne du XIV siècle aux Rois Catholiques*. *Le Temps*. París, 1965, pp. 142-143. SILVA MAROTO, M^a P.: *Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino*. *Archivo Español de Arte*, XLIV. 1971, pp. 155-164. ENRIQUEZ DE SALAMANCA, C.: *La Catedral de Sevilla y el Monasterio de San Isidoro del Campo*. Madrid, 1974, pp. 41- 42. VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, pp. 26-28. LAGUNA PAÚL, T.: *Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV*. *Laboratorio de Arte*, 6. Sevilla, 1993, pp. 27-66; *Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV. Flanders in a european perspective*. Lovaina, 1995, pp. 673-691. FALCON, T.: *El monasterio de San Isidoro del Campo*. Sevilla, 1996 pp. 27-31. MARCHENA HIDALGO, R.: *La obra de Nicolás Gómez, pintor y miniaturista del siglo XV*. *Laboratorio de Arte*, 10. Sevilla, 1997).

26. Gestoso señaló el nombre de Diego López, maestro mayor de pintores del Alcázar en la época; Angulo al tratar de identificar al Maestro de los Cipreses propone como posibles autores a Pedro de Toledo y a Nicolás Gómez; Post dice la posible autoría de Nicolás Gómez y recogiendo un documento de Berenson plantea la posible relación con Sansón Delli, refutada después por Silva; Laguna avanza en el estudio

el *carácter sevillano*²⁷ de las representaciones, ese estilo peculiar que a pesar de las influencias foráneas también reconoce Angulo al apuntar cómo en Sevilla en el segundo cuarto del siglo XV existe un foco pictórico integrado por artistas afines que dejaron sus frutos por la región. Teresa Laguna²⁸ en su análisis de la evolución del estilo de Pedro de Toledo, lo define como un artista inmerso dentro de la corriente del gótico internacional con claras influencias toscanas, desarrolladas de forma más evidente en los corales tras su viaje a Roma en 1431. Respecto a los elementos fitomorfos y florales, observa que presentan antecedentes y sincronías con la miniatura sienesa y florentina del primer tercio del siglo XV, que aparecen incluso antes de su viaje a Italia, pero su composición es netamente sevillana. También aprecia una continuidad y evolución de los modelos fijados en la década de los treinta que perduran, en algunos casos, hasta el tercer cuarto del siglo XV. En la década de los cincuenta detecta un cambio cualitativo, la convivencia de estos modelos con otros de carácter nórdico, que conformarán tempranamente la miniatura hispanoflamenca en Sevilla, y es a partir de esta fecha cuando se puede considerar la existencia de una auténtica escuela de iluminación sevillana, con rasgos y evolución propia. Ve clara la vinculación de las miniaturas y los murales de San Isidoro del Campo, y por primera vez fija la atención en los motivos florales y fitomorfos y no sólo en las figuras.

Podemos concluir que es evidente la vinculación estilística entre las miniaturas y las pinturas murales, y en ambas nos encontramos con la fecha de 1431, año del viaje de Pedro de Toledo a Roma y de la toma de posesión del monasterio de San Isidoro del Campo por los jerónimos de Lope de Olmedo, quien en ese momento es administrador apostólico de la archidiócesis al haber sido cesado Diego de Anaya²⁹.

de Pedro de Toledo, su obra y estilo; Marchena vuelve a globalizar la representación de la Última Cena con las del patio de los Evangelistas proponiendo un mismo autor y cronología, Nicolás Gómez y la segunda mitad del siglo XV.

27. ...a pesar de las influencias extranjeras que reinaban entonces en el arte, aparece siempre el carácter sevillano en los tipos y todavía más en la expresión dulce y comunicativa de las figuras.

28. LAGUNA PAÚL, T. (1993) p. 46.

29. RESPALDIZA LAMA, P. (1978) pp. 249-250. Antes de emprender las legaciones castellanas y aragonesas la marcha hacia el Concilio de Constanza (1414-1418) tuvo lugar la *Entrevista de Perpiñán* a la que asiste Enrique de Guzmán, conde de Niebla como representante de Fernando I y Diego de Anaya como representante de Castilla, en ella no se consiguió que Benedicto XIII abdicara. Castilla se convirtió en árbitro del Concilio de Constanza. Diego de Anaya, hombre de gran influencia, que había sido preceptor de Enrique III y Fernando I, es designado presidente de la *Nación Española* en el cónclave que eligió a Martín V, a quien los castellanos no tardarán en solicitar recompensas generales y particulares, so pretexto del apoyo al papado durante el Concilio y de los numerosos partidarios de Benedicto XIII que quedaban en Castilla. Entre estas recompensas Diego de Anaya consigue el arzobispado de Sevilla, pero poco después será destituido acusado por Alvaro de Luna, gran valido de Juan II, de poner en entredicho la legitimidad de la elección de Martín V y restaurar el Cisma, será confirmado por Juan II en 1423, pero poco después se le designa un obispo auxiliar con la excusa de su avanzada edad y su enfrentamiento con el cabildo catedralicio, nuevamente será destituido y en 1429 Martín V designa como administrador apostólico a Lope de Olmedo, que fue jurisconsulto en la corte de Aviñón y embajador de Fernando I, y en su juventud había sido compañero de estudios de Otón Colonna, Martín V. Lope de Olmedo ingreso en los jerónimos, siendo elegido general de la Orden en 1418 y reelegido en 1421, estudió los textos de San Jerónimo y

Si el contrato con Pedro de Toledo para el Misal Mixto de la Catedral de Sevilla se efectúa en 1428³⁰, no es posible que se hiciera a instancias de Lope de Olmedo, y no consta que en su viaje a Roma acompañase a éste; pero recibe pagos continuados desde diciembre de 1432, cuando aun sigue en su cargo Lope de Olmedo. Por tanto, sólo podemos apuntar actualmente las coincidencias estilísticas y cronológicas entre las miniaturas de la Catedral y las pinturas murales de San Isidoro del Campo. De la mayor importancia me parece seguir profundizando en el estudio de las miniaturas y de los murales con criterio abierto y riguroso, tendiendo a definir mejor las características de esa escuela sevillana de pintura que nace en el segundo cuarto del siglo XV, su evolución y las aportaciones de los diversos autores, definiendo y diferenciando sus peculiaridades estilísticas. Para ello, hay que fijar la atención en las técnicas de ejecución, el contexto histórico, la documentación, además de los aspectos formales, estilísticos e ideológicos. En este sentido, al haberse concentrado la atención en los elementos figurados se desestimaron otros aspectos y elementos también significativos.

Es necesario concebir estas pinturas dentro del fenómeno mudéjar y analizarlas desde esta perspectiva, ya que, si bien es clara la influencia foránea en los paneles figurados, este carácter ecléctico, de fagocitación de influencias diversas, además del sistema de trabajo, basado en la yuxtaposición, en la adición, es algo típico del mudéjar, y técnica y formalmente estos zócalos pictóricos siguen una tradición que podemos rastrear en nuestra región en época almohade, taifa, y a través del califato conectar con Roma³¹, siendo relativamente frecuentes en ámbitos domésticos y

expuso en 1422 sus planes de crear una nueva Regla inspiradas en los textos de San Jerónimo, ya que le parecía un contrasentido regirse por la Regla de San Agustín. La idea no es bien recibida por la Orden, se retira algún tiempo en El Paular y finalmente marcha a Roma donde consigue permiso para fundar San Jerónimo de Acela en unas propiedades que había comprado en Cazalla de la Sierra, donde después se establecería la Cartuja, también consigue privilegios y exenciones para este monasterio, bula para crear una nueva congregación y permiso para que los jerónimos pudieran pasarse a ella. Anexiona al monasterio fundado otros en Milán, Génova, Florencia, y en Roma gracias a Alfonso Carrillo consigue la cesión de San Alexo en el Aventino, extendiendo de esta forma las fundaciones jerónimas fuera de España. La nueva Regla para la que había conseguido el apoyo del Papa fue rechazada en 1428, en el capítulo general de la Orden, que ya en 1425 se había negado a sus aspiraciones rigoristas. Ante el enfrentamiento, las facciones se presentan ante el Papa, llegándose al compromiso de considerar independientes ambas congregaciones, pero *unidas por lazos fraternales*. Como ya apuntamos, en 1429 es designado administrador apostólico y Enrique de Guzmán, conde de Niebla, le otorga el monasterio de San Isidoro del Campo. Otros monasterios de los jerónimos observantes o *isidros* serían los de San Miguel de los Ángeles en Sanlúcar la Mayor, Sta. M^a. de Barrameda en Sanlúcar de Barrameda, Sta. Ana de Tendilla en Toledo, Sta. Quiteria en Jaén, Ntra. Sra. De Gracia en Carmona y Ntra. Sra. Del Valle en Écija. El General de la congregación de los observantes estará en Italia.

30. ÁLVAREZ MARQUEZ, C.: *Los artesanos del libro en la catedral hispalense durante el siglo XV. Archivo Hispalense* 215. Sevilla 1987, pp. 3- 34; *Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el siglo XV. Laboratorio de Arte* 3. Sevilla 1990, pp. 15-23. RODRIGUEZ DIAZ, E.: *Un misal hispalense del siglo XV. Estudio codicológico y paleográfico. Historia Instituciones Documentos* 17. 1990, pp. 195-235. LAGUNA PAÚL, T. (1993) pp. 28-33.

31. RESPALDIZA, P.: *Las pinturas mudéjares. Restauración Casa Palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993, pp. 199-207.

palatinos durante toda la Edad Media, como están poniendo de manifiesto las últimas actuaciones arqueológicas en nuestra ciudad. El siglo XV fue un momento interesante para el mudéjar sevillano, cuando se incorporan a la tradición local y a la influencia nazarí elementos italianos y del norte de Europa. Es por todo ello que, nos interesa ver estos murales como la labor de un taller, de un equipo en el que colaboran profesionales de distinta formación y cualificación. En segundo lugar, apuntar que no sólo se aprecian en estas pinturas innovaciones de tipo estilístico, sino también técnico, por ejemplo, son las primeras en nuestro ámbito que incorporan el uso del estarcido para facilitar el trazado de los motivos, sustituyendo al laborioso proceso a base de cordadas e incisiones. Con este método más rápido se pueden trazar composiciones más complejas y mejorar la calidad, y es posible que esta innovación en la técnica de ejecución se debiera a la influencia de miniaturistas.

El reconocimiento del valor artístico de estas pinturas y la preocupación por su estado de conservación es una constante en el ambiente intelectual sevillano y en instituciones como la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos y la Academia de Bellas Artes a partir de mediados del siglo XIX, promoviéndose su restauración y la copia de los paneles con figura. Así, en 1868 y por encargo de la Academia, Virgilio Mattoni de la Fuente con un criterio básicamente arqueológico, que sirve de documento testimonial del estado en el que se encontraban las obras, realiza la copia al óleo sobre lienzo de la escena de San Jerónimo, Santa Catalina y un Santo Obispo. Igualmente, Rafael García realiza la copia de San Lorenzo, San Gregorio, San Sebastián y un Santo Obispo³². El Monasterio de San Isidoro del Campo fue declarado Monumento Artístico Nacional por Real Orden de 10 de Abril de 1872. Para proteger las pinturas murales de posibles agresiones, como las que sufrieron los rostros al parecer en 1868, se les colocaron unos marcos con unas puertas batientes, cuyas huellas se apreciaron en última restauración realizada en 1990, cuando se solucionaron graves problemas que ponían en peligro la conservación de algunos fragmentos, limpiándose y consolidándose todo el conjunto. Se fue respetuoso con las reintegraciones de los rostros realizadas en los años sesenta, en primer lugar porque no ocultaban ningún elemento original, ni provocaban agresión alguna. Además, se advertía una labor cuidada y documentada que si bien no encaja con los criterios actuales, se distingue fácilmente de la obra original, y en última instancia es un elemento integrado ya en la obra, sustituirlo por otro semejante sería absurdo y destruirlo por un criterio excesivamente purista resultaría gratuito.

Como ya indicamos, sobre el arrimadero y sin vinculación con él, se conserva sólo una de las escenas de la serie que decoraba la parte alta de los muros, se trata de una alegoría del Árbol de la Vida³³ (fig. 5). En ella se aprecia un barco, posiblemente

32. Las obras se hallan en el Museo de Bellas Artes, ingresaron en 1897, siendo sus número de inventario: 565, 566, 567, 456, 457, 458 y 459.

33. 152 x 140 cm. CÓMEZ RAMOS, R.: *Un maestro inédito del Monasterio de San Isidoro del Campo. Archivo Hispalense*, LIX. Sevilla, 1976 p. 141. *El Árbol de la Vida del Monasterio de San Isidoro del Campo. Archivo Hispalense*, 192. Sevilla 1981, y en *Imagen y símbolo en la Edad Media Andaluza*. Sevilla, 1990 pp. 103-112. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid, 11981 pp. 122-125.

una coca mediterránea, símbolo del transcurrir de nuestra existencia, navegando en un mar agitado que representa lo azaroso, lo incierto de la travesía, la honda agitación del mundo exterior. Es acechado por dos animales monstruosos, cuyos sexos tienen forma de cabeza de felino, el de la derecha posee doble cabeza, una de ellas de jabalí, símbolo del desenfreno, alas de murciélago, símbolo de la envidia, y otros atributos difícil de distinguir, podría representar a los siete pecados capitales; el de la izquierda es un demonio con un cuerno en la frente que hace sonar una trompeta y sus brazos tienen forma de serpientes, puede representar lo diabólico, la animalidad, los bajos instintos, y parece anunciar la muerte. En el barco, a modo de mástil, hay un árbol, símbolo de la vida, del mundo, del trasunto desde lo terrenal al cielo, que es roído en su base por dos ratas, representaciones de la enfermedad y de la muerte, o también del tiempo. En la copa se aprecia una serie de personajes conformando dos niveles o estratos, en el superior el Papa aparece rodeado de clérigos y monjas, en el inferior el Rey rodeado de cortesanos y dos grupos de damas y caballeros que conversan y juegan alegremente ajenos a los peligros. A la derecha de la composición aparece un ángel en actitud protectora y a la izquierda la Muerte, como un esqueleto armado con un arco que da caza a los personajes del árbol, cuyos atributos van cayendo a sus pies: coronas, tiara, capelo cardenalicio, mitra. Numerosas filacterias, cuyos textos se han perdido, acompañan a los personajes, y junto a la representación, en la parte superior del lateral derecho se aprecian restos epigráficos que ponen de manifiesto su relación con un texto moralizante, muy propio de la Baja Edad Media. Se ha conservado un grabado español del siglo XV con este mismo tema, aunque con algunas variaciones en la composición³⁴, se atribuye al *Maestro de las Banderolas*, que trabajó en Castilla en la segunda mitad del siglo XV. En el grabado hay más personajes en la copa del árbol, se organizan en cuatro estratos y uno de ellos cae del árbol alcanzado por una flecha, no aparece el ángel ni los monstruos. Podemos ver el tratamiento que se da a este mismo tema ya en el siglo XVII en una obra de Ignacio de Ríos en la catedral de Segovia³⁵ y en otra del siglo XVIII en San Roque de Arahál³⁶. El claro mensaje, hace referencia a lo fugaz de la vida, lo azarosa y expuesta a peligros que está y la actitud habitual de inconsciencia, de goce de los placeres terrenos, honores y grandezas, en los que el hombre se afana durante su vida; cuando en cualquier momento la muerte les pone fin. Podemos apreciar que el discurso va especialmente dirigido a las clases privilegiadas, el clero y la nobleza. Por tanto, completa y matiza el mensaje iconográfico de las pinturas del arrimadero y, aunque el conjunto se conserva fragmentado e incompleto, se puede reconstruir en gran medida el programa, muy adecuado para un ámbito de representación, e incluso podría formar parte de una zona reservada a los patrones, los Guzmán.

34. AINAUD, J.: *Grabado. Encuadernación. Ars Hispaniae*, XVIII p. 246. CARRETE, J., CHECA CREMADE, F. y BOZAL, V.: *El Grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis XXXI*. Espasa Calpe. Madrid, 1987, p. 44.

35. VALDIVIESO, E. (1986) pp. 191-192.

36. Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia. T. II p. 144.

Técnica y estilísticamente esta escena es muy diferente al arrimadero. Como se puede apreciar, se ha perdido en gran medida la capa pictórica, conservándose fundamentalmente el dibujo preparatorio sobre el mortero. Esto denota, al no encontrarse tampoco huellas de jornadas, que la escena no se pintó en fases, sino de una vez, y por lo pormenorizado del dibujo, el mortero se secó prácticamente antes de aplicarse los pigmentos, siendo el grado de adhesión al mortero mucho menor que en el arrimadero, realizado al fresco. Se aprecia cómo, al pintar la copa del árbol, se chorreó toda la composición, fijándose mejor los pigmentos en el recorrido de las gotas, quedando patente la huella. Aunque las características y la calidad de los morteros son semejantes y la unión casi imperceptible, esta escena se pintó en un momento posterior al arrimadero, eliminándose el remate en la zona correspondiente. Por el estilo, en el que se aprecian influencias flamencas, y por la indumentaria de los personajes de la copa del árbol, esta obra correspondería al último cuarto del siglo XV. En el Siglo XVII sobre esta escena se colocó un marco de yeso para un lienzo, produciéndose con el picado importantes pérdidas en la copa del árbol y en la zona inferior de la escena. Todavía se puede observar este marco en las fotografías realizadas en la primera mitad de nuestro siglo. En el espacio contiguo es visible la huella del recuadro de otra representación semejante, hoy totalmente perdida.

El Claustro de los Muertos, como apuntamos, articula los elementos constitutivos del núcleo primitivo del Monasterio. En el siglo XV se transforma su fisonomía enlucándose las arquerías y antepechos, que en origen poseían un cuidado llagueado, y se pintan y decoran los muros interiores y exteriores. Al exterior aun se conservan en la planta alta la decoración con elementos geométricos a la almagra, entre los canes de la cornisa unos motivos vegetales muy estilizados, y en los antepechos la imitación del llagueado de un despiece. En los muros de las galerías alta se aprecian los símbolos de un sencillo *Via Crucis* pintado al fresco, cruces con peana flanqueadas por los anagramas *IHS* y *XPS*. En la planta baja encontramos un alto zócalo o arrimadero³⁷ semejante al que hemos descrito en el Patio de los Evangelistas, aunque en este caso no exista el banco. En su parte baja corre un rodapiés con un motivo de arquetas superpuestas y en perspectiva; en la zona central, enmarcados por una cenefa que imita una filigrana calada y puntas de diamante en las esquinas, se van alternando los motivos principales: composiciones circulares de lacerías, semejantes a las que orlaban los escudos en el Patio de los Evangelistas, paneles de lacerías con una composición de lazos de doce y ocho, paneles con la mitad de esta composición, y paneles con decoración fitomorfa a base de hojas, flores y frutos de acanto espinoso, que poseen distintas anchuras para acomodarse a las características del muro. Fueron trazados a mano alzada y conformando por tanto diferentes composiciones, mucho más naturalistas que los roleos del Patio de los Evangelistas³⁸ y con la rica policromía

37. 258 cm de altura y se conserva más de cuarenta metros lineales.

38. Teresa Laguna advierte una vegetación más realista en las miniaturas a partir de mediados de siglo, vinculando el cambio a corrientes franco-flamencas, coincidiendo con la estancia en Sevilla de Mercadante de Bretaña y con las obras de Juan Sánchez de Castro. LAGUNA PAÚL, T. (1995) p. 682.

que allí se reservaba a las figuras. En los paneles más anchos se tiende a la simetría, pero en los estrechos las composiciones son más libres y asimétricas. Es clara la relación de estas composiciones con algunos motivos de las miniaturas sevillanas, justamente los que Teresa Laguna compara con las miniaturas sienesas y florentinas, pero –puntualiza– *su composición es netamente sevillana, como señaló Spalding, relacionada con sedes muy vinculadas a prelados hispalenses –Toledo, Guadalupe y Badajoz–*³⁹. Contrasta la creatividad y frescura de estas composiciones de elementos fitomorfos, marcadas por los escorzos, el claroscuro y el movimiento ondulante, con el carácter reiterativo y rígido de las composiciones de lazos, siempre con tintas planas y en las que los roleos de acanto de las esquinas, en vez de tender hacia un mayor naturalismo, se han vuelto más esquemáticos y estereotipados. Sobre estos paneles corre un remate en el que se imita una cornisa con canes angelados entre los que aparecen ventanas mudéjares alternativamente dobles y sencillas. Sobre la cornisa aparece la cenefa de filigrana calada y la crestería la conforman una especie de recipientes cilíndricos con tapaderas.

Las jambas de la puerta que conecta con el Patio de los Evangelistas y las de una puerta secundaria de la Sala Capitular, o que daba acceso a una sala contigua que se le anexiona, se decoran con la composición de roleos de acanto que vimos en el Patio de los Evangelistas enmarcadas por la cenefa de filigrana calada. La segunda puerta fue cegada al reestructurarse y decorarse la Sala Capitular, por lo que podemos sacar en conclusión que el Claustro se pintó antes que la Sala Capitular y que estas jambas posiblemente fueran los primeros elementos del patio en pintarse.

Arrimaderos semejantes a éste los encontramos, por ejemplo, en Guadalupe y en el Castillo de Marchenilla, aunque con algunas variaciones de carácter técnico, ya que en estos casos el trazo previo se sigue haciendo con incisiones, y también en la calidad y en variedad de los motivos. Así, por ejemplo, la factura de los murales de Marchenilla es algo inferior, y el motivo que hemos denominado de filigrana calada, en San Isidoro del Campo es de una gran simplicidad, sobre un fondo amarillo se superponen unos toques de negro con ayuda de una plantilla, mientras que en Guadalupe para dar un mayor efecto, se agregan toques de azul y blanco.

El ángulo nororiental del Claustro no se cubre como el resto con alfarges, sino con tres tramos de bóvedas de yeso, que simulan ser bóvedas de crucería sexpartita, Los nervios se imitan con falsas molduras en grisalla y los plementos, donde se imita el llagueado de un despiece de sillares, se orlan con una banda roja y una cenefa con el motivo de medias rosetas en zigzag; en la intersección de los nervios se representan florones y el intradós de los arcos que separan los tramos se decora con el motivo de celosía o filigrana calada. En el tramo intermedio, el de la esquina, se aprecia algunos restos de florones en los plementos, en torno a las huellas de la sujeción de

39. LAGUNA PAÚL, T. (1995) p. 680. SPALDING, Fr.: A fragment from a choir book and three related antiphonaires. Notes Hispanic 3. 1943, pp. 58-95; Mudejar ornament in manuscripts. New York, 1953, pp. 23-29.

lámparas, ya que en este lugar se ubicó, según Matute y Gaviria⁴⁰, el enterramiento de Juan Alonso Pérez de Guzmán, primer duque de Medina Sidonia, muerto en 1468. Por tanto, la decoración de estas bóvedas y posiblemente la realización de todo el arrimadero habría que situarla en torno a esta fecha.

En el extremo oriental de la galería sur, se aprecian los restos de una crestería gótica que no se corresponde con el arrimadero descrito, ya que dominan las tonalidades grises y pardas. Pueden corresponder a un altar o enterramiento de finales del siglo XV, y está más relacionada estilísticamente con la decoración de la Sala Capitular, que analizaremos más adelante.

En la galería norte, la más expuesta a las inclemencias, debido posiblemente al grado de deterioro, se superpuso a la decoración pictórica en la primera mitad del siglo XVI unos paneles de azulejos⁴¹, sobre los que se aprecian una serie de motivos. En los contrafuertes, dos escudos⁴² muy sencillos con las armas de los Figueroa, cinco hojas de higuera sobre fondo de oro (el oro se ha degradado presentando un aspecto pardusco), que corresponden a María Manuel de Figueroa, esposa de Alvar Pérez de Guzmán, hijo de Juan Alonso de Guzmán, primer duque de Medina Sidonia, muerto en 1490. En el muro, dentro del arco rebajado que se apoya en los contrafuertes, aparece el escudo ducal de Medina Sidonia⁴³ orlado por lambrequines verdes y dorados y junto a él, muy fragmentada, la escena de la Anunciación⁴⁴ que describió Pacheco en el siglo XVII: *En San Isidoro del Campo, cerca de la puerta del claustro que sale a la iglesia, está pintada una Salutación de mano de Juan Sánchez, pintor, en que puso el Arcángel San Gabriel una capa de oro, a la cenefa bordada los Apóstoles, y en el pecho a Cristo resucitado, de medio cuerpo, dentro del sepulcro y la Virgen tiene pendiente en la pared un rosario decenario, unos anteojos y otras cosas.*⁴⁵ Las figuras aparecen enfrentadas en el interior de una estancia con solería reticular de alicatado, entre ambas un jarro de azucenas, el Arcángel arrodillado en señal de respeto al hacer la salutación y la Virgen también arrodillada en un atril tiene las manos juntas y la mirada baja en señal de humildad, al fondo en una hornacina se aprecia unos objetos, entre ellos un rosario. Junto a las azucenas, bajo el rosario, es perceptible la firma del autor (fig. 6), semejante a la que aparece en el Calvario de la Catedral de Sevilla⁴⁶ y en el Cristo Varón de Dolores del Prado⁴⁷. Por tanto, podemos afirmar que su autor es Juan Sánchez de San Román. La composición es muy deudora de los grabados

40. MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Bosquejo de Itálica*. Sevilla, 1827 p. 165.

41. RESPALDIZA LAMA, P. (1995) pp. 137-158.

42. 90 x 60 cm.

43. 125 x 132 cm.

44. 125 x 220 cm.

45. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura* II. Madrid, 1956 p. 174.

46. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Juan Sánchez. Pintor sevillano desconocido*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XVII. Madrid, 1909 pp. 9-16.

47. SERRERA, J. M.: *Un Cristo Varón de Dolores de Juan Sánchez de San Román, en el Prado*. Boletín del Museo del Prado VIII, 23. Madrid, 1987 pp. 75-84.

de la época⁴⁸ y se asemeja a la representación conservada en el presbiterio de Santa María de Sanlúcar la Mayor, si bien los personajes aparecen invertidos y su cronología parece anterior. Estilística y cromáticamente contrasta con los arrimaderos, ya que dominan los verdes, grises y azules, siendo perceptible la influencia flamenca. Junto a estas representaciones, en el lateral de los contrafuertes se representan, a la izquierda a San Miguel⁴⁹ y a la derecha a San Jerónimo. El Arcángel aparece con la cabeza orlada de rayos, en la mano derecha una lanza con la que hiere a Lucifer y en la izquierda una balanza con la que pesa el alma de dos difunto, al fondo se representa un muro almenado. San Jerónimo⁵⁰ aparece con hábito de monje y acompañado del león al que quita la espina de su pata, al fondo también un muro almenado. Estas representaciones parecen copiar literalmente unos grabados, más cuando al desaparecer prácticamente la capa pictórica, es el dibujo preparatorio lo que observamos y el modo de ejecución, muy minucioso, se asemeja al tratamiento del grabado. Técnica, cromática y estilísticamente están muy cercanas al Árbol de la Vida, por lo que se puede plantear que todas fueran ejecutadas por Juan Sánchez de San Román y datarlas en torno a 1490, ya que este conjunto está en relación con el enterramiento de Alvar Pérez de Guzmán, siendo claras las alusiones iconográficas: San Miguel que pesa las almas y vence al diablo, San Jerónimo como protector o intercesor, y en el pecho del Arcángel de la Anunciación aparecía Cristo Resucitado.

El Refectorio se halla en el ala oeste de Claustro de los Muertos, se trata de una espaciosa nave de cuatro tramos, cubierta con bóvedas de crucería, cuyos arcos descansan en repisas. En origen la decoración pictórica cubría muros y bóvedas, habiéndose producido importantes pérdidas y repintes. Así, en los años sesenta, en una intervención de criterio bastante dudoso, se repintaron las bóvedas y parte de los muros, tarea que quedó inconclusa.

El esquema decorativo que hemos apreciado en las bóvedas de yeso del Claustro de los Muertos se repite en el Refectorio, más simple en el intradós del profundo arco de acceso, y más complejo en las bóvedas con la adición de otros elementos. Básicamente la decoración es la que ya describimos: imitación de un despiece de sillares en los plementos, que se orlan con la cenefa de medias rosetas en zigzag, molduras fingidas en grisalla, una banda roja y junto a las claves de arcos formeros y fajones, florones de acantos en grisalla con un diseño cercano al de los paneles del Claustro de los Muertos. Los arcos transversales se decoran con cenefas de medias rosetas en zigzag y de roleos de acanto en grisalla. Los arcos fajones poseen también cenefas de medias rosetas en zigzag y de roleos de vid en grisalla. Los arcos formeros, que se reducen prácticamente a un bocel, se decoran con roleos de cardina polícromos,

48. Anunciación de la Colección Mc. Guire del Metropolitan Museum, New York, copia del Missale Strigonense pintado por Georg Stuchs, Nuremberg, 1490. Anunciación de *Les Postilles*, Nicolás de Lyra Troyes, 1492. Anunciación de Duytsche Chetiden, Antwerp, 1491.

49. 95 x 77 cm.

50. 82 x 81 cm.

que recuerdan a los elementos fitomorfos que orlan las páginas del volumen I y sobre todo del II del Misal Mixto de la Catedral de Sevilla⁵¹.

En el tercio superior del muro de los pies y en el lateral del primer tramo se representa el escudo ducal de Medina Sidonia y el de los Mendoza de la Vega, orlados por lambrequines en grisalla. Corresponden a Enrique de Guzmán, segundo duque de Medina Sidonia y a Leonor de Mendoza, su mujer, lo que ratifica la noticia recogida en el Memorial del Monasterio y transmitida por Matute y Gaviria de que este duque mandó pintar el Refectorio y la Sala Capitular, por lo que podemos fijar cronológicamente la realización de esta decoración entre 1473, fecha de la boda y 1492, fecha de la muerte del duque. A mitad del muro corre un friso, del que sólo se conserva algún fragmento, con roleos de vid en grisalla. El pórtico y las ventanas se orlan con falsas molduras en grisalla que se entrelazan, cenefas de medias rosetas en zigzag, florones y roleos de acantos en grisalla.

Del arimadero que corría sobre el banco sólo se conservan algunos fragmentos de dos decoraciones superpuestas, la más antigua posiblemente no se trate de la original, ya que se representan una serie de elementos arquitectónicos: columnas corintias y veneras, que no se ajustan a la cronología propuesta, sino más bien al primer tercio del siglo XVI. La capa superior corresponde al siglo XVII.

Pero lo más notable de todo el conjunto es la gran escena que cubre el testero de la cabecera y que representa La Última Cena⁵². Se conserva en buen estado y aunque ha sufrido algunos repintes, mantiene en gran medida su carácter original⁵³. Un grueso marco de fábrica del siglo XVII, que se labró para un lienzo hoy perdido y que ha servido de protección al mural, oculta parte de la escena y el enmarque original con cenefa de filigrana calada y puntas de diamante. Todos los autores a los que hemos aludido hacen referencia a esta obra, subrayando su vinculación con las figuras del Patio de los Evangelistas y con las miniaturas de la Catedral. Es innegable la inspiración en obras del Trecento italiano como la representación de Taddeo Gaddi en Santa Croce, y la iconografía de los Apóstoles, todavía está anclada en el criterio medieval de las *vera effigies*. De ahí que, no sólo podamos rastrear y encontrar la inspiración para estas figuras en obras de la propia escuela sevillana del siglo XV, como son las figuras del Patio de los Evangelistas y las miniaturas de la Catedral, sino también en Italia. Es innegable que los modelos iconográficos de los Apóstoles están ya fijados en la escena de la Asunción de la Virgen de Pedro de Toledo y en los murales del Patio de los Evangelistas, pero al igual que no se puede pensar que todas las miniaturas de los corales son de Pedro de Toledo y de la década de los treinta, tampoco estas

51. Vol. I: Misa Mayor de Navidad (85-8-7 c3, f. 12r), vol. II: Asperi te domine (85-8-6, c20, f. 4v), Te Igitur (85-8-6 c20 f. 5r) e Incipit del Común de los Santos (85-8-6 c23 f. 1r), publicados por LAGUNA PAÚL, T. (1993) pp. 57-60.

52. 330 x 660 cm.

53. No se ha intervenido en ella desde la década de los sesenta, más que para el control de la grieta longitudinal que la recorre.

semejanzas obligan a considerar la Cena de la misma cronología y autor, y mucho menos forzar el análisis y llevar las obras de Pedro de Toledo y del Patio de los Evangelistas a la segunda mitad del siglo XV. Un análisis directo y centrado, no sólo en aspectos estilísticos de carácter general, evidencia las notables diferencias entre unas obras y otras. Las figuras del Patio de los Evangelistas y de la Cena no son de la misma mano, aunque entre sus autores es innegable una fuerte vinculación estilística, es una cuestión semejante a lo que ocurre con las obras del *Maestro de los Cipreses*⁵⁴. Aportemos datos objetivos, precisemos el estilo particular de cada maestro dentro del marco del taller o la escuela, y es en este sentido, sin haber llegado a conclusiones definitivas, que presento este artículo, para ir aclarando el panorama de la Pintura Sevillana del siglo XV, cuyo proceso no es por otro lado tan distinto al de otras escuelas peninsulares, como por ejemplo la valenciana con la que tantos puntos de coincidencia posee. Concluyendo, la decoración del Refectorio hay que vincularla claramente con la de los Claustros anteriormente analizados, apreciándose la pervivencia de algunos motivos y la aparición de otros, entre estos señalar el motivo fitomorfo que nuevamente relaciona los murales con las miniaturas de la Catedral. Cronológicamente podemos fijar su realización en el último tercio del siglo, y concretamente, respecto a la representación de la Última Cena, señalar que si bien los modelos iconográficos que le sirven de base están presentes en las obras de la década de los años treinta, su cronología es posterior y su autor no es el mismo de las figuras del Patio de los Evangelistas, aunque la formación estilística sea muy cercana.

La Sala Capitular comparte con la Sacristía la gran nave gótica con cinco tramos situada en el flanco oriental del Claustro de los Muertos, en la actualidad ocupa algo menos de tres tramos al ampliarse en el siglo XVII la Sacristía⁵⁵. Se nos presenta bastante alterada respecto a su conformación original, debido a sucesivas remodelaciones⁵⁶, pero fundamentalmente a la realizada en la primera mitad del siglo XVII, cuando se construye bajo la primitiva bóveda gótica otra de yeso de medio cañón, cegándose el rosetón del testero de los pies, modificándose las ventanas y decorándose todo el conjunto con pinturas clasicistas, incluido los muros, quedando oculta la decoración del siglo XV.

Al retirarse la sillería, desprenderse parte de la decoración del siglo XVII y poderse acceder al espacio entre las bóvedas, fue posible contemplar algunos elementos de la antigua decoración y hacernos idea del conjunto. El estado de conservación era lamentable, sobre todo en las bóvedas. En condiciones de trabajo extremas, se pudo conseguir su consolidación, quedando pendiente la intervención en los muros. La decoración la conformaba un alto zócalo en el que se simula un enmarque arquitectónico de estilo

54. Quizás fuera más adecuado comenzar a utilizar el plural, *Maestros de los Cipreses*, como coloquialmente los designa Teresa Laguna, ya que se constata la actuación de varios autores en el conjunto de miniaturas englobadas bajo esta denominación.

55. GESTOSO, J. (1892) pp. 585-587.

56. RESPALDIZA, P. (1996) p. 30.

gótico flamígero para una serie de escenas que narran la vida de San Jerónimo, que alternan con paneles decorativos de motivos mudéjares. Tras el enmarque arquitectónico se aprecia una arboleda y un paisaje de suaves colinas surcado por riachuelos. En el resto del muro se imita el despiece de sillares y en su parte superior los arcos se enmarcan con las cenefas de medias rosetas en zigzag y ramas de hiedra con hojas verde esmeralda y flores en verde y amarillo enrolladas en un vástago. La ventana del tramo central, hoy cegada, la única que ha conservado su forma gótica, se orla con cardinas góticas en grisalla, al igual que el rosetón del muro de los pies, donde también es visible algún fragmento de los lambrequines que orlan los escudos de los patronos, hoy ocultos por la obra barroca, y que serían similares a los del refectorio, correspondientes a Enrique de Guzmán, segundo duque de Medina Sidonia, y a su mujer Leonor de Mendoza, viniendo a ratificar la noticia recogida en el Memorial del monasterio y transmitida, como dijimos, por Matute y Gaviria y también por Zevallos⁵⁷, según la cual fue este duque el que *pintó el Capítulo de San Isidro*. En las bóvedas los plementos se decoran también con el llagueado imitando el despiece de sillares, cenefas de medias rosetas en zigzag, roleos de hiedra y molduras fingidas en tonos grises; los arcos tienen en la rosca y en el intradós bandas con cardinas en grisalla sobre fondo azul y en cuanto a las molduras, las escocias poseen una cenefa de medias rosetas en zigzag y los bocelos roleos de ramas de roble, con hojas verde oliva y flores o frutos azul y blanco. Pero quizás lo más llamativo de la decoración de estas bóvedas sean las cabezas de dragones (fig. 7) que decoran la parte superior de los arcos y los nervios de las bóvedas en torno a las claves, donde aparece tallado el caldero de los Guzmán. Los dragones son alternativamente rojos y verde, tienen la piel escamosa, las orejas puntiagudas, y la ferocidad de los ojos y fauces abiertas evidencian su carácter apotropaico.

Dragones semejantes a estos lo encontramos en los nervios en torno a la clave de la bóveda de la capilla de San Bruno en la Cartuja de las Cuevas, se conservan algunos restos en los nervios de las capillas de San Jerónimo de Buenavista y también están presente en el enmarque de algunas miniaturas de la Catedral de Sevilla⁵⁸. En cuanto a los precedentes, nuevamente hemos de referirnos a las miniaturas sienesas, en particular, a un dragón que conforma la inicial en la que se representa a Cristo consolando a un Apóstol, en un antifonario atribuido a Giovanni di Paolo y un artista umbro⁵⁹. De todo el conjunto lo más sobresaliente es el arrimadero, cuyos pináculos alcanzan una altura de 2'70 m., el enmarque lo conforma unos complejos contrafuertes con pequeños arbotantes, pilares y numerosos pináculos que van separando las escenas de los paneles con motivos que imitan alicatados, artesonados y otras labores mudéjares, encima de los cuales corre una cornisa con epigrafía muy perdida, coronada

57. ZEVALLOS, Fr. F. (1886) pp. 271-272.

58. MARCHENA HIDALGO, R. (1997) pp. 384.

59. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, cod. G. I. 8, c. 47r. A, del convento agustino de San Salvador de Lecceto. CHELAZZI, G.: *Il gotico a Siena*. Florencia, 1982 pp. 364-35.

por una crestería gótica. Todos estos motivos arquitectónicos están realizados en grisalla con algunos toques de rojo vivo en el fondo para contrastar. Al fondo, como apuntamos, se divisa un plácido paisaje en tonos azul turquesa con ondulados montes y ríos serpenteantes. En segundo plano, tras de la arquitectura fingida antes mencionada que funciona a modo de valla, se aprecian las copas de laureles, cipreses y palmeras que conforman un hermoso jardín. Fondos paisajísticos como este son muy frecuentes en el Quattrocento toscano y umbro, podemos apreciarlo también en miniaturas, por ejemplo en el Antifonario antes nombrado, en una Alegoría de la muerte y el Martirio de dos Santos⁶⁰ y especial semejanza advertimos con otros fondos de obras de Giovanni di Paolo como la Crucifixión del museo Central de Utrech. También aparecen algunos fondos con suaves colinas y ríos serpenteantes, aunque sin arboledas en segundo plano, en obras sevillanas de la época, como por ejemplo el *Entierro de Cristo* de Pedro Sánchez I en el Museo de Budapest.

Las escenas conservadas de la Vida de San Jerónimo son: *La imposición del capelo cardenalicio*, *La partida hacia Tierra Santa*, *San Jerónimo dictando a los monjes*, *La aparición del león* y *El robo de los asnos*. La serie se organizaba en sentido contrario al de las agujas del reloj, iniciándose en el muro oriental, donde las condiciones físicas han ocasionado la pérdida de la mayor parte del arrimadero y con ello la totalidad de al menos dos escenas, la primera y la tercera de la serie, y de los paneles con labores mudéjares que flanqueaban la puerta del almacén; conservándose sólo la parte superior de las escenas y paneles restantes. Así, de derecha a izquierda apreciamos primero un fragmento del panel con labores mudéjares, en este caso se imita una composición de alicatados con estrellas de dieciséis y ocho puntas, a continuación la escena de *La imposición del capelo cardenalicio*, después un panel donde parece imitarse labores de marquetería y, tras la laguna correspondiente a la tercena escena de la serie, se halla otro panel donde se imita una composición de alicatados de estrellas y lazo de ocho, y finalmente la escena de *La partida hacia Tierra Santa*, quedando interrumpida la secuencia por el muro que separa la Sala Capitular de la Sacristía, levantado en el siglo XVII para agrandar el espacio de esta última. Por ello, falta al menos un panel con labor mudéjar y la decoración del muro antiguo de cabecera.

La imposición del capelo cardenalicio a San Jerónimo por el Papa San Dámaso es un hecho del que no existe constancia histórica, pero es habitual que aparezca en las series sobre la vida del Santo, e incluso este sombrero se usa como uno de sus atributos. Esta escena sería posiblemente la segunda de la serie y, como se ha indicado, el fragmento conservado corresponde a la parte superior de la composición, donde se concentran los rostros de los personajes. San Jerónimo de rodillas es investido por el Papa tras el que aparecen varios miembros del colegio cardenalicio, junto al Santo se arrodillan también dos frailes, y dos acólitos portan un bonete y otra prenda difícil de distinguir. Al fondo de la escena se abre una ventana, a través de ella y en

60. c. 162r. y c. 70v. O. CHELAZZI, G.: *Il gotico a Siena* op. cit. pp. 364-365.

el lateral derecho de la composición se aprecia un paisaje urbano con variado caserío, iglesias, torres y fortificaciones. El modo de resolver la escena, con ciertos convencionalismos para mostrar a la vez el interior y exterior del edificio, resulta un tanto arcaico, pero todavía eran frecuentes en los murales y miniaturas de la segunda mitad del siglo XV. Los rostros se modelan con pequeñas pinceladas y es notable cómo se ha representado el recogimiento de los personajes ante la dignidad del acto.

En la escena de *La partida hacia Tierra Santa* vemos a San Jerónimo con un grupo de monjes dedicados a la lectura de los Libros Sagrados en la cubierta de una embarcación, en la que también aparecen unos marineros trabajando con los aparejos, al fondo aparece una ciudad, posiblemente Ostia. El tratamiento de los personajes es muy distinto al de la escena anterior, dado su menor tamaño, al estar insertos en un paisaje abierto. Sorprende lo minucioso de la representación de los elementos del barco: mástil, velamen, escalas, cuerdas, poleas, etc. al igual que los edificios de la ciudad, semejantes a los que aparecen en la escena de *La Imposición del capelo cardenalicio*, pero en este caso, ocupan todo el fondo de la escena. Recuerdan a los grabados que ilustran la obra de Bernhard von Breydenbach, *Viaje a Tierra Santa*, editada en 1486⁶¹.

En el muro occidental las mejores condiciones físicas han posibilitado que se conserven completas las escenas, aunque deterioradas y picadas al superponerles la decoración del siglo XVII, en cuanto a los paneles con labores mudéjares, tres están completos y los que flanquean la puerta del Reservado están muy fragmentados. Nos encontramos en primer lugar con la puerta de acceso a la Sala Capitular desde el Claustro de los Muertos, cegada en el siglo XVII, pero abierta actualmente. Estaría flanqueada por paneles con labores mudéjares, el de la derecha posiblemente lo oculta el muro de separación con la Sacristía y el de la izquierda es un panel que imita una composición de alicatados con estrellas y lazo de ocho, semejante al del muro frontero pero aquí conservado en su integridad. Junto a él aparece la escena de *San Jerónimo dictando a los monjes*⁶² (fig. 2), episodio de la vida del Santo que ya hemos comentado al analizar la representación del Patio de los Evangelistas. La composición se inspira decididamente en aquella, girando los personajes en torno a San Jerónimo, que se representa también a un tamaño algo mayor que el resto de los personajes, y en cuanto a las líneas básicas de la composición, en su cabeza se halla el vértice del triángulo cuya base es el extremo inferior de la escena. El resultado es menos monumental, aunque más complejo y naturalista, subrayándose el aspecto narrativo, especialmente en lo que se refiere al tema de la relación epistolar con los ciudadanos de Itálica: al fondo de la escena se abren dos puertas, por la de la derecha accede el correo que saluda descubriéndose la cabeza y entrega al hermano portero una carta, por la izquierda sale

61. Den Haag, Rijksmuseum Meermano-Westreenianum (Kat. Inc. 644, IV c 35 und 36) *Hausbuchmeister*. Amsterdam/Frankfurt, 1985 p. 282. También existe una vista de Roma en la Biblioteca Nacional de una edición de esta misma obra. Pablo Hurus, Zaragoza, 1498.

62. 134 x 142 cm.

otro emisario cubierto con el sombrero, una calabaza al cinto y en la mano un cayado, de esta manera la escena se abre al exterior, espacial, temporal y conceptualmente, aspecto que sólo se esbozaba en la obra precedente. Los copistas también aparecen como monjes, pero son seis, ajustándose al relato; en esta ocasión todos se dedican a labores intelectuales, si bien se diferencian por los hábitos los miembros de la congregación de Lope de Olmedo que son los cuatro que escriben, de los dos jerónimos, uno que sostiene un libro y el otro dicta, San Jerónimo viste el hábito de los *isidros*. Así, vemos como las motivaciones para la realización de estas pinturas, no sólo fueron de carácter estético, religioso, o incluso didáctico, sino que hubo un importante componente propagandístico, haciéndose apología de San Jerónimo y su obra, que justificaría la reforma de Lope de Olmedo, la vinculación del Santo con los orígenes del cristianismo en Itálica, que justificaría el asentamiento de los observantes en un monasterio cisterciense, y de forma más subliminal se otorga una mayor relevancia a los miembros de su congregación que a los jerónimos, pero eso sí, *unidos por lazos fraternales*. Este carácter laudatorio de la reforma de Lope de Olmedo pudo provocar que las pinturas fueran tapadas en el siglo XVII. Un detalle interesante es que la cornisa del sitial de San Jerónimo es idéntica a la del remate fingido del arrimadero del Claustro de los Muertos. También resulta curiosa la gran semejanza del correo que entra en la escena con el apunte realizado por Pisanello a Alfonso V el Magnánimo recogido en el Códice Vallardi del Museo del Louvre⁶³.

A continuación apreciamos, un panel imitando una armadura mudéjar, y después la escena de *San Jerónimo y el león*⁶⁴, que narra el episodio en el que un león con una espina clavada en la pata se acerca al Santo, quien le quita la espina, quedándose el animal junto a él, hasta el punto de convertirse en uno de sus símbolos iconográficos. La escena posee como línea compositiva básica una oblicua desde el extremo inferior izquierdo al superior derecho, en la zona de la derecha se agolpan San Jerónimo que interrumpe su tarea en el escritorio, girándose y con el cortaplumas en la mano se dirige a atender al león, mientras que los monjes huyen despavorido tirando los libros; en la zona izquierda se aprecia al león y una arcada que sitúa la escena en una logia o claustro, y al fondo a la derecha varios árboles, entre ellos varios cipreses. La escena no está bien resuelta, contrasta la torpeza de esta composición con la anteriormente descrita. Los elementos arquitectónicos indican la ubicación, pero al igual que ocurre con el escritorio donde se halla el Santo, ni su escala ni la perspectiva son correctas, tampoco son convincentes los gestos de los monjes y la simplicidad de los árboles de fondo contrasta con la calidad de los que aparecen tras el enmarque del arrimadero. Al igual que en las otras escenas, aunque en este caso estén muy maltratados, es notable el tratamiento de los rostros, en particular el de San Jerónimo, y llama la atención el detallismo en la representación de los objetos del escritorio.

63. Reproducido en la Historia de España dirigida por MENENDEZ PIDAL, R. XV. Madrid 1970, p. 86.

64. 134 x 134 cm.

El panel que sigue simula una composición de alicatados con estrellas de ocho y dieciséis puntas, y después aparece la escena del *Robo de los asnos*⁶⁵ que reproduce un episodio en el que el león rescata unos asnos robados a los monjes. La representación, aunque de indudable interés en la plasmación del paisaje, no resulta convincente, da la sensación de que se ha reducido una escena más amplia, o se han unido dos, solapándose los elementos en la zona central. En la mitad derecha San Jerónimo y cuatro monjes dialogan sobre las Sagradas Escrituras, tras ellos se representa el monasterio de Belén con la iglesia, donde se aprecia un monje arrodillado, el campanario y el claustro o logia de la escena anterior, pero haciendo una comparación entre ambas, la arquitectura está aquí mejor resuelta, y reproduce con más detalle edificios de indudable filiación italiana, similares a los de las escenas del muro oriental. En el centro de la escena, sirviendo de gozne entre las dos partes, un monje recibe a los asnos, que al igual que los árboles del bosque que hay tras ellos se representan a una escala inferior a la que les correspondería. Detrás, entre riscos, los dos ladrones huyen aterrados del león. Es notable la semejanza del monje que acoge a los asnos, con el personaje que entra por la puerta en la escena de Jesús en el Templo de un libro coral de la Catedral de Sevilla⁶⁶, al igual que los elementos arquitectónicos y las convenciones al representar la escena.

De los paneles que flanquean la puerta del Reservado, que como apuntamos se hallan en malas condiciones de conservación⁶⁷, en el de la derecha se imita una armadura y en el de la izquierda un motivo de marquetería.

En el muro de los pies no existía sillería que al retirarse posibilitara la contemplación de los murales del siglo XV, la decoración del XVII llega hasta el suelo y las catas realizadas ponen de manifiesto que debajo no se conservan restos del arrimadero, por lo que la serie queda interrumpida, faltando los últimos episodios de la vida de San Jerónimo, al igual que echamos en falta escenas tan habituales en los ciclos de este Santo, como San Jerónimo Flagelado por los Ángeles, San Jerónimo y Santa Paula, que posiblemente correspondieran a las escenas primera y tercera del muro oriental, hoy perdidas, y San Jerónimo Penitente, que según la secuencia se ubicaría en el muro de cabecera, ya fuese en forma de mural o presidiendo un altar representado en otro soporte. Se han desprendido fragmentos de la decoración del XVII en la parte alta del muro de los pies, dejando visible, como apuntamos, parte de los lambrequines que orlan los escudos de los patrones, semejantes a los del Refectorio, que junto con las noticias recogidas en el Memorial del Monasterio y transmitidas por Zevallos y Matute y Gaviria, nos han ayudado a fijar cronológicamente las obras.

65. 134 x 144 cm.

66. Libro 60, folio 45 vto.

67. Han sido intervenidos de urgencia en 1997 por Teresa Valle y María Bonsón, para paliar los desprendimientos. Pero se hace necesario culminar el proceso de restauración de estos frescos, que se hallan en una situación lamentable y dado su interés y calidad es inadmisibile que se prolongue la situación actual.

La decoración pictórica de San Isidoro del Campo se inicia tras la toma de posesión por los jerónimos ermitaños de Lope de Olmedo, *los isidros*, con ello se pretendía cambiar la fisonomía del austero monasterio cisterciense, y se puede considerar esta actuación como una forma de afirmación de la nueva Orden. De ahí que en esta decoración se introduzca como elementos esenciales una serie de imágenes, todo un programa iconográfico con una finalidad no sólo didáctica, sino que podríamos calificar de propagandística, exponiéndose cuestiones esenciales como las actividades o roles a asumir por los monjes y el clero en general, de la importancia de San Jerónimo y de su obra, la actitud frente a *los enemigos del alma* –Mundo, Demonio y Carne–. Así, en el Patio de los Evangelistas, elemento de acceso al monasterio, que hemos calificado como ámbito de representación, aparece San Jerónimo en actitud protectora, de acogida, junto a las imágenes de otros Santos que ampliaban y matizaban el discurso. Los patronos, los Guzmán, no estaban ajenos a esta actividad, son numerosos los elementos heráldicos que lo corroboran, también en el programa de representación del Patio de los Evangelistas se explicita la función de defensores de la fe que asume la nobleza, o simplemente se proclama la generosidad del patrón al sufragar la empresa. En otros casos el programa tienen un carácter funerario, al estar asociados a un enterramiento, ya que a partir del siglo XV el Claustro de los Muertos asume la función de cementerio, y no sólo de los monjes, al existir un problema físico a la hora de incorporar a la iglesia los restos de un nuevo miembro de la familia, realizándose importantes obras de abovedamiento, o de forma más drástica, como se hará a partir del siglo XVI, quitando los cenotafios de las naves, o creando un nuevo panteón familiar en Sanlúcar de Barrameda.

Como hemos visto, la decoración del Monasterio se fue escalonando a lo largo del siglo, se inicia en la década de los treinta con la llegada de los jerónimos observantes y por el Patio de los Evangelistas. No existe unidad ni homogeneidad en el conjunto general, fueron sesenta años de labor y numerosos los artistas implicados, pero observamos un encadenamiento basado en el uso reiterado de ciertos motivos decorativos que conforman un amplio repertorio, materializados posiblemente en unos cuadernos que usarían los talleres dando ese tono general de escuela. Se evidencia una secuencia, una evolución estética paralela a la del ámbito artístico general de Sevilla. Se inicia con una fuerte impronta mudéjar y en los aspectos figurativos es clara la vinculación con el estilo internacional de raíz italiana; en la segunda mitad del siglo se aprecia un mayor naturalismo, que podemos justificar por influencias del Norte de Europa, que no produce una ruptura con lo anterior, sino una superposición. Esto se percibe en el Claustro de los Muertos, en el Refectorio y la Sala Capitular, donde aparecen un marcado naturalismo en algunos elementos, a la vez que se repiten motivos tradicionales y, aunque evolucionados, los mismos modelos iconográficos. Algo semejante ocurre en las miniaturas de la Catedral, en las obras como las de Nicolás Gómez, a quien podemos poner en relación con algunas representaciones de la Sala Capitular; y en la pintura sobre tabla donde, el caso más

significativo sería Juan Sánchez de Castro –también miniaturista y muralista–. En una de sus obras, la Virgen de Gracia de la Catedral de Sevilla, la iconografía de los Santos es deudora de Pedro de Toledo y de los Frescos de San Isidoro, o sea, de los modelos fijados en el segundo cuarto del siglo en la escuela sevillana, y en última instancia de los modelos sieneses y florentinos, pero igualmente se advierte un mayor naturalismo y la clara influencia de Flandes. Esta influencia flamenca se hará mucho más notable a final de siglo, diluyéndose los modelos iconográficos previos, lo que podemos apreciar en el Árbol de la Vida y la Anunciación, donde se detecta la intervención documentada de Juan Sánchez de San Román.

En cuanto al carácter de estas obras, ya señalamos que técnica, formal y estilísticamente es apreciable la impronta mudéjar. El sistema de trabajo de carácter aditivo, el uso tradicional del mortero de cal, el esquema tripartito básico en la composición de los arrimaderos, los motivos de tradición islámica, todo nos hace afirmar que el mudéjar funciona como catalizador de las distintas influencias. Sin embargo, hay que apuntar que es evidente un anquilosamiento en los motivos de tradición islámica, que se reiteran desde el siglo XIV; y que el narrativismo y naturalismo de final de siglo, plasmado en la Sala Capitular con la imitación de diferentes labores mudéjares, denota una actitud distinta en la forma de representar, lo que supone el triunfo de las nuevas corrientes.



Fig. 1.- San Jerónimo dictando a los monjes. Patio de los Evangelistas.



Fig. 2.- San Jerónimo dictando a los monjes. Sala Capitular.

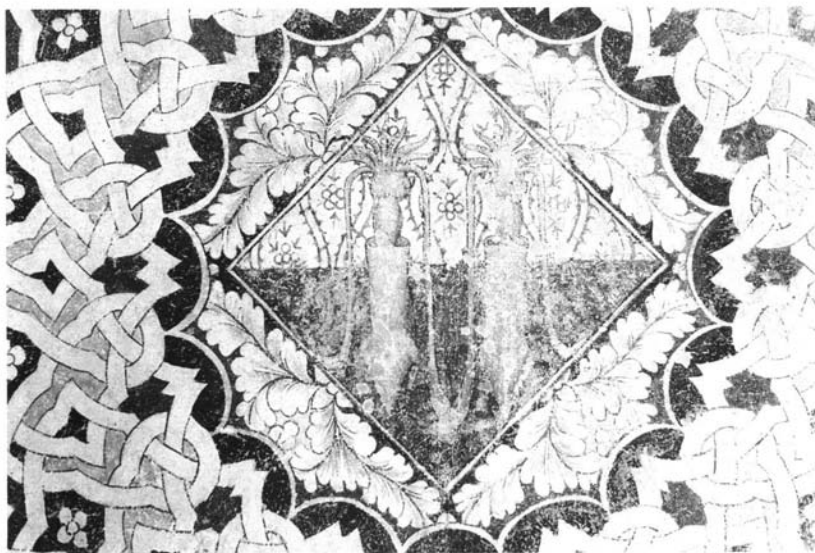


Fig. 3.- Escudo de armas de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla. Patio de los Evangelistas.



Fig. 4.- San Mateo. Museo Arqueológico de Sevilla.

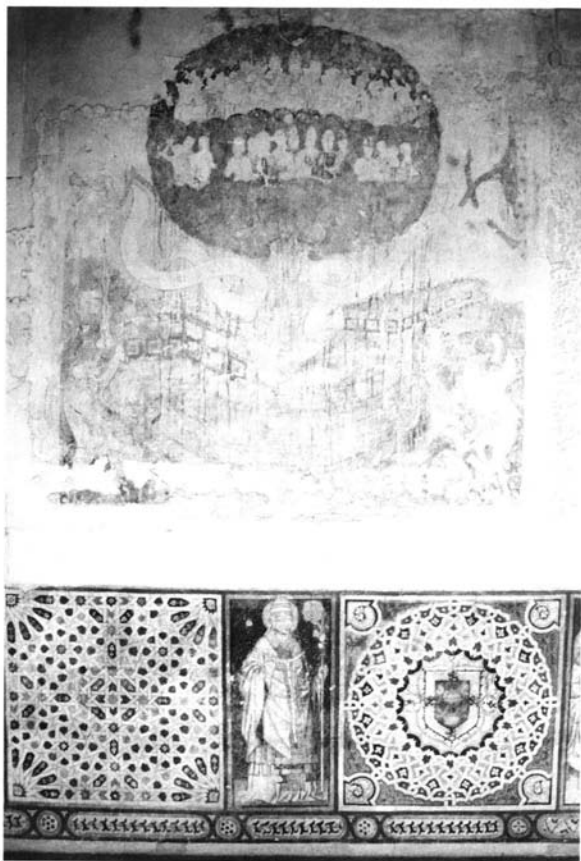


Fig. 5.- Alegoría del Árbol de la Vida. Patio de los Evangelistas.



Fig. 6.- Firma de Juan Sánchez de San Román en la Anunciación. Claustro de los Muertos.



Fig. 7.- Cabeza de dragón. Bóveda gótica de la Sala Capitular.