# LAS PINTURAS ARQUITECTÓNICAS DE SANTA MARÍA DE LA OLIVA DE LEBRIJA EN EL TRÁNSITO DE LA EDAD MEDIA A LA MODERNA*

Álvaro Sáenz Rodríguez
Universidad de Sevilla
*E-mail*: alvsaerod@alum.us.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1812-2252

Resumen

La iglesia alfonsí de Santa María de la Oliva de Lebrija (Sevilla) recibió una importante intervención constructiva entre 1475 y 1521, cuando se dotó de claustros y nueva cabecera, luego sustituida por la que actualmente la preside. En ese contexto se desplegó un ambicioso conjunto de pinturas, de las que conservamos algunos restos parciales y una rica documentación, en parte inédita. El estudio de ambos nos permitirá recuperar la imagen del templo, cuyo aspecto se vería después profundamente trasformado, así como recrear la práctica del oficio del pintor de frescos y dorador en el alfoz sevillano; profesionales que seguirán actuando sobre principios de tradición hispanomusulmana, aunque receptivos a la incorporación de los repertorios del Tardogótico y primer Renacimiento.

Palabras clave: Sevilla, Reino de Sevilla, pintores de frescos, doradores, arte hispanomusulmán, arte tardogótico, arte renacentista, arte medieval.

THE ARCHITECTURAL PAINTINGS OF SANTA MARÍA DE LA OLIVA DE LEBRIJA IN THE TRANSIT FROM THE MEDDLE AGES TO THE MODERN

Abstract

An important construction work was carried out in the Church of Santa María de la Oliva in Lebrija (Seville) between 1475 and 1521. This intervention added cloisters and a new apse to the building, though the apse was later transformed into its current form. At this juncture, an ambitious set of architectural paintings was deployed inside the Church, a set which is poorly preserved but richly documented by unpublished documents. The analysis of both sources will allow for the retrieval of the original temple's image, as well as the recreation of the practice of fresco painters and gilders in the Kingdom of Seville. Even though these professionals followed the Hispano-Muslim artistic principles, they were receptive to incorporating late Gothic and early Renaissance repertoires.

Keywords: Seville, Kingdom of Seville, frescos painters, gilders, Hispano-Muslim art, late gothic art, renaissance art, medieval art.



DOI: https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2025.33.15
Cuadernos del CEMyR, 33; enero 2025, pp. 425-459; ISSN: e-2530-8378
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA)

## 0. INTRODUCCIÓN

Santa María de la Oliva de Lebrija es un templo de tres naves cubiertas por bóvedas de tradición almohade sobre arcos túmidos con una sobresaliente cabecera, fundado en tiempos de Alfonso X[1] (Cómez Ramos, 2005). Desde finales del siglo xv hasta bien entrado el xviii sufrió un proceso continuado de reformas, que terminaron dificultando su comprensión por la acumulación de intervenciones.

A pesar de estas circunstancias, la evolución del edificio y el análisis de muchos de sus elementos arquitectónicos pudieron ser esbozados por varios autores (Fernández Casanova, 1900: 158-167 y 206-214; Hernández Díaz, 1936; Herrera García, 1991; Barroso Vázquez, 1992; Banda y Vargas, 1996: 59-60; Roldán Roldán, 2014; Romero Vera y Becerra Fernández, 2023). Ello no impidió una acusada desatención sobre los programas pictóricos aplicados a sus superficies. La restauración parcial, llevada a cabo por la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla entre 1980 y 1981, pudo haber revertido la situación, al descubrir los frescos ocultos bajo la capa de cal en las capillas (Bellido Ahumada, 1985: 238-239). En cambio, sin rastro de su informe técnico[2] y sin ninguna repercusión mediática ni aportación nueva por parte de los historiadores del arte, no sirvió para avanzar en su conocimiento. El catálogo artístico del municipio elaborado por Cordero Ruiz (2002: 8-9, 14-15



* El presente estudio se enmarca en el Proyecto I + D + i *El maestro Diego de Riaño y su taller de cantería. Arquitectura y ornamento en el contexto de la transición al Renacimiento en el sur de Europa*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España, PID2020-114971GB-I00, bajo la dirección de Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Luis Ampliato Briones. Especial agradecimiento se debe al historiador del arte Juan Clemente Rodríguez Estévez, por sus siempre acertados consejos; al aparejador Sergio Solano Méndez, por el diseño gráfico arquitectónico; al historiador del arte Alfonso Pleguezuelo Hernández, por su apoyo en la búsqueda del informe de restauración de las pinturas de las bóvedas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla; al historiador del arte Rafael Cómez Ramos y al organero parroquial Abraham Martínez Fernández, por la información compartida con respecto a la intervención de estas; y al párroco Manuel Arroyo Romero, por las facilidades dadas a la hora de llevar a cabo el trabajo de campo en la parroquia y de la consulta de los *Libros de Visitas II* y *s/n*, conservados en el Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (en adelante APNSOL).

[1] Como bien indica Bellido Ahumada (1985: 236), comenzó a denominarse Santa María de la Oliva en el siglo xvii. Originalmente fue llamada Santa María del Arrabal, Santa María, San Juan o Santa María y San Juan.

[2] Según Bellido Ahumada, el equipo de restauración estuvo formado por Blanca Guillén Arriaga, Rosario Martínez Lorente e Isaac Navarrete Álvarez, bajo la dirección de Joaquín Arquillo Torres. Tras ser informados de la posibilidad de que los documentos relativos al proceso de restauración se encontraran en la Facultad de BB.AA. de la US procedimos a su búsqueda. Desafortunadamente, nuestros intentos por localizarlos han sido infructuosos. Según el historiador del arte Rafael Cómez, también intervino el arquitecto Ramón Queiro Filgueira. Según el organero parroquial, Abraham Martínez, no se trató de una restauración integral, sino una limpieza de la capa de cal que las recubría. De haberse dado con esa parcialidad hace ya más de cuarenta años y hacerse una restauración ahora más profusa sería posible que, aparte de devolverles su esplendor original, diera lugar a la aparición de nuevos restos, habilitándonos una mayor información sobre el pasado del templo.

y 20-22) incluyó las pinturas parietales, pero olvidó las ubicadas en cubiertas[3]. Más allá de la cita de Cómez Ramos (2005: 36), observando esta carencia y necesidad de análisis, aparecieron parcialmente reflejados en los trabajos de Bellido Ahumada (1945: 61; 1985: 191 y 238-239) y Abellán Pérez (2006: 33-285). Estos últimos sentaron las bases de las modificaciones que comenzó a recibir el edificio medieval por parte de todos los profesionales implicados, incluidos los trabajos de los pintores. No pasaron de la mera transcripción de las fuentes primarias consultadas, sobre todo, en el *Libro de Visita I* (1475-1500), por lo que aún hubo ocasión de ser ampliadas por Ampliato Briones y Rodríguez Estévez (2022: 13-23), dando lugar a la clarificación de los complejos procesos constructivos que experimentó el templo en su transición a la Edad Moderna.

Sin desmerecer sus méritos, gracias a todos los autores nombrados pudimos hacernos una idea razonable sobre las primeras transformaciones estructurales y ornamentales que sufrió el conjunto eclesiástico. No obstante, el análisis de sus pinturas arquitectónicas en este tránsito de medievalidad a modernidad no debía quedar más tiempo relegado en el olvido. Este trabajo tiene como objetivo profundizar en su descuidado estudio histórico-artístico, dando lugar al primer monográfico dedicado a este tema pictórico. Para llevarlo a cabo, se ha desarrollado una investigación documental y patrimonial. En primer lugar, se revisaron con ojo crítico las fuentes secundarias publicadas sobre la parroquia de Lebrija. A continuación, se extrajeron todos aquellos datos que quedaban inéditos en las fuentes primarias de sus *Libros de Visita II* (1502-1506) y *s/n* (1514-1536). Tras este acceso al material de archivo, tanto en lo ya divulgado como en lo que quedaba oculto, se consiguió una valiosa y considerable información que hasta ahora no había sido lo suficientemente explorada ni interpretada. Finalmente, se debieron suplir las lagunas dejadas por la documentación descubierta mediante el apoyo de la observación directa de los escasos restos pictóricos conservados y de una nutrida bibliografía sobre la parcela espacio-temporal en la que quedaron enmarcados.

No debe extrañar que los trabajos arquitectónicos comiencen a ser asentados en estas fechas delimitadas por el reinado de los Reyes Católicos[4] y el ascenso al trono de Carlos I. Es en este momento cuando el cambio de mentalidad se encaminará hacia una mayor racionalidad y auspicio gráfico de la monarquía, haciendo que aumente el valor por la escritura y la regulación administrativa. Los propios *Libros de Visita* comentados evidencian este aspecto. Por los mismos advertimos una información muy expresa sobre los trabajos pictóricos y la práctica del oficio de los pin-

[3] Según el propio autor, por no encontrarse entre el siglo xv y xvi más obras pictóricas reseñables que el mural de san Cristóbal, la tabla de la Virgen de la sacristía, y los retablos de la Virgen de la Piña de la Capilla de Vela, y de la Concepción del trascoro.

[4] Unos monarcas que, casualmente, pudieron llegar a ser testigos presenciales del arranque de estas obras en su visita a la ciudad con motivo de la Pacificación de Andalucía. Según indica Bellido Ahumada (1985: 44), los RR.CC. visitaron Lebrija durante el viaje de ida a Sanlúcar de Barrameda. En cambio, la crónica de Bernáldez (1856: 71) nos aclaran que este trayecto de ida se hizo por el río Guadalquivir y la vuelta por tierra. Por tanto, la visita real parece que debió darse al regresar a Sevilla.

tores encargados de llevarlas a cabo. Precisamente, su actividad se despliega sobre un escenario normativo que en tiempos de estos monarcas se empieza a codificar mediante sus particulares ordenanzas[5].

En estos momentos, desde finales del siglo xv, el primitivo edificio se ampliará con tres claustros y una nueva cabecera, siguiendo los principios de la tradicional albañilería[6]. Lejos de darse por satisfechos, una vez concluidas las obras, en el segundo tercio del xvi comenzará una nueva intervención dirigida por el discípulo de Diego de Riaño, Martín de Gaínza, que inaugurará la cabecera actual al injertarla en el cuerpo alfonsí[7] (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2022: 13-23). Con mayor presencia pétrea, bajo la influencia constructiva de la coetánea cantería[8], esta contrastará y desbordará sensiblemente a la fábrica preexistente medieval, tanto por materia como por escala[9] (Bellido Ahumada, 1985: 191), aunque desplegada todavía por una bóveda gótica de combados que permitirá la integración entre ambos espacios.

En resumen, la segunda reforma acabará únicamente con la cabecera de la primera, dejando intacto su cuerpo medieval. ¿Fue una decisión obligada por la escasez de nuevos recursos o voluntaria por la valoración de la vieja construcción? La balanza parece inclinarse hacia la primera opción. Todo indica que fue resultado de la resignación del clero lebrijano, llamado a conformarse exclusivamente con la renovación de la parte más destacada. Fuese así o no, lo cierto es que gracias a que la incorporación de la nueva cabecera respetó las naves originales hoy podemos apreciar las pinturas que aquí trataremos.



[5] «Titulo. De los pintores», Ordenanzas de Sevilla, 1527, ff. 162v.-164r.

[6] Si bien en el alfoz sevillano prevalecía para la arquitectura el autóctono oficio de la albañilería, desde el inicio de la construcción de la nueva catedral pétrea en 1433 le saldrá un duro competidor arquitectónico. El éxito del proyecto catedralicio originará una elevada demanda de la exógena profesión de la cantería para edificaciones religiosas. No obstante, la primera reforma de la parroquia de Lebrija, iniciada a finales del siglo xv, se desarrolló bajo los principios de la tradicional albañilería. Esto es importante porque cada rama constructiva contó con sus propios sistemas y principios de trabajo. Por cuestión de espacio y temática, ya que la pintura no era una especialidad de la albañilería, sirviendo esta como soporte de aquella, no podremos detenernos más en este punto. Recomendamos la lectura de Rodríguez Estévez (1997), para comprender el modo de operar de la cantería en Sevilla, y esperar a los estudios pendientes de publicación del autor, para su albañilería, aunque una buena referencia para iniciarse en el bicefálico sistema constructivo sevillano sería la de Cómez Ramos (2009).

[7] Según Bellido Ahumada (1985: 190), la parte «renacentista» de la parroquia comenzó en 1475. Romero Bejarano y Romero Medina (2013: 251-269) han llegado a plantear la hipótesis de que la definitiva Capilla Mayor se iniciase antes que la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla por Diego de Riaño, entre 1519 y 1521, sirviéndole de modelo. Sin embargo, Rodríguez Estévez (2011: 281) y Rodríguez Estévez y Ampliato Briones (2019: 50-51; 2022: 13-23) se apoyan en evidencias documentales y patrimoniales para mostrar una Capilla Mayor debida a Martín de Gaínza en la década de los treinta del siglo xvi.

[8] Lo comentado anteriormente sobre la existencia en el alfoz sevillano de dos modos constructivos diferentes a la hora de afrontar una edificación se constata en el segundo tercio del siglo xvi en Lebrija bajo el perfil de la cantería. A partir de este momento, encuadrado en la segunda reforma de la parroquia, el sistema de la albañilería perderá el protagonismo que había disfrutado en la primera.

[9] Llegará a desbordar los límites originales marcados a través de la adquisición de parcelas exteriores aledañas.

Fig. 1. Hipótesis de planta de la Parroquia de Sta. M.ª del Arrabal de Lebrija con los campos de acción de las pinturas arquitectónicas conservadas, en verde, y perdidas, en rojo (1487-1521). *Planta original de Rafael Roldán Roldán, editada por Sergio Solano Méndez.*

Independientemente de las numerosas intervenciones sufridas desde 1475[10] (Abellán Pérez, 2006: 34-35), este conjunto pictórico, aplicado en enfoscado tapial, ladrillo o madera y yeso, fue uno de los recursos ornamentales en los que más se incidió para renovar su desfasado aspecto[11]. No sorprende cuando en aquel momento, la capacidad de transformación visual generada por la aplicación de la pintura sería difícilmente superada por cualquier otro elemento decorativo, ya que no tendría competidor al relacionar su elevada efectividad con su relativa facilidad de ejecución y reducido coste, por no hablar de su enorme versatilidad para incorporar las novedades.

[10] A partir de 1475 comienzan las obras mediante la adquisición de piedra, posiblemente destinadas a las cimentaciones y bases de los alzados de la nueva cabecera. Así, el 9 de abril de 1475 se adquieren 120 cahíces de cal «que compró de Bartolomé Sánchez de Sant Lúcar para principiar la Capilla de Nuestra Señora». Ese mismo mes se gastaron 4110 mrs. por «çinquenta carretadas de piedra que se truxeron del villar del Fornillo a stenta e cinco marauedís la carretada», y, el día 17, 300 mrs. «a los frayles de la Merçed por la piedra de su donadío que dieron para la obra de Nuestra Señora». Según Bellido Ahumada (1985: 10), el Donadío del Hornillo se encontraba situado en la frontera de los términos de Lebrija y Las Cabezas de San Juan. Curiosamente, todavía hoy existe en ella un cortijo que lleva el nombre de El Hornillo.

[11] Más información sobre yesos, maderas, ladrillos y otros elementos cerámicos arquitectónicos de la primera reforma de la parroquia en los artículos del autor, a la espera de publicación.

## 1. LAS PINTURAS DEL CLAUSTRO (1487-1498)

Si hubo un espacio que modificó radicalmente su fisionomía antes de acabar el siglo xv fue su patio principal. De corral en el que quedarían cercadas unas palmeras[12] (Bellido Ahumada, 1985: 64-65), pasó a ser un flamante claustro ornamentado, conocido como el Patio de los Naranjos[13]. A partir de 1478 se aprecia una intensa actividad en esta zona[14], con 7038 mrs. invertidos, en parte, en «adobar el aljibe de la dicha iglesia». Sin embargo, por el lógico orden constructivo, habrá que esperar hasta 1487 para que aparezcan las primeras pinturas claustrales de la mano de «Christoual Díaz» y «Gonçalo de Mesa» por 7700 mrs. (Abellán Pérez, 2006: 51, 78, 129 y 278).

Entre las intervenciones epidérmicas de ese año se encontrarían las maderas en cubiertas. Especial atención habría que prestarles a ellas para dar con la labor decorativa, ya que los alfarjes de sus corredores quedaron pintados, como se evidencia en la partida de 5000 clavos de Jerez para fijar «las vigas de la dicha claustra para las guarneçer de yeso». Es decir, no estaban pensadas para dejarlas en bruto, sino aparejadas para luego ser decoradas por pinturas. Carecemos de más referencias sobre localizaciones, pero no debieron ser las únicas partes intervenidas del nuevo claustro cuando hasta al menos 1498 el pintor Cristóbal Díaz seguía ocupándose del mismo por 1000 mrs. (Abellán Pérez, 2006: 129 y 263).

Es complicado seguirle el rastro a esta pareja de pintores, pero antes de 1506 falleció un pintor sevillano llamado Cristóbal Díaz que tenía un hijo homónimo. No sería descartable que se tratara, padre o hijo, del mismo. Igualmente, entre 1495 y 1512 nos encontramos en Sevilla con un linaje de pintores Mesa muy activo, compuesto por los maestros Francisco, Gómez, Damián, Bartolomé y Juan de Mesa. Damián de Mesa participó pintando los arcos de triunfo efímeros a la romana para la entrada de Fernando el Católico en Sevilla en 1508, donde contó con la presencia del maestro carpintero Pedro Ruiz, al cargo del montaje de las estructuras de madera. Casualmente, este carpintero será el mismo que realice el coro de la parroquia de Lebrija en 1517. Asimismo, encontramos otros pintores contemporáneos casados sospechosamente con Mesas, como Alonso de León con Ana de Mesa (Gestoso Pérez, 1909: 299 y 360-361; Lleó Cañal, 1978: 17-18; Marín Fidalgo, 1990: 801-802). En estas relaciones matrimoniales se observa la típica práctica endogámica de los oficios medievales. Por tanto, es muy probable que nuestro Gonzalo de Mesa procediera de esta familia sevillana, operativa entre los últimos años del siglo xv y los primeros del xvi.



[12] Por este motivo, llamado en origen el Corral de las Palmas.

[13] Por los naranjos plantados en aquel momento y que aún hoy siguen caracterizándolo. S/f de 1487, 1.922 mrs. por 14 naranjos y 2 cipreses «para el patín».

[14] El 3 de julio de 1478 se pagaron 39 065 mrs. a 160 albañiles y carpinteros y 711 peones «que labraron en la dicha claustra», y el 23 de enero de 1499 8600 mrs. a los albañiles encargados de techar y encalar el claustro.

Fig. 2. Portada del sagrario auxiliar compuesta por yesería y carpintería de lo blanco conservadas, y pintura perdida, (c.1487-1498). *Fotografías del autor.*

A pesar de la extensiva labor ornamental del claustro[15], el único elemento original conservado es la suntuosa portada del que pudo ser el sagrario auxiliar mientras seguían las obras en el interior del templo[16]. Independientemente del paradigmático arco conopial de yeso, seguramente fue pintado antes de terminar el siglo xv, ya que las obras en este frente abarcaron desde 1478 a 1487, siendo el primer año cuando «labraron en la dicha claustra e casa della» (Abellán Pérez, 2006: 78 y 130). Para cerrarlo se añadió una puerta de madera con una pareja de tondos, que pudieron estar pensados para representar pictóricamente una Anunciación, integrada por la Virgen a un lado y san Gabriel al otro, precedida por el anagrama mariano y rodeada de capullos que florecen a medida que se acercan a la escena perdida. El diseño iconográfico reforzaría el contenido sacramental del interior de la estancia, al identificar a María como el primer Sagrario o Sagrario vivo a través de la Encarnación[17].

[15] Para tener una visión lo más aproximada posible del claustro medieval habría que trasladarse al anexo Patio de la Clavería, el cual aún conserva intacta la labor de ladrillo visto en los pilares ochavados.

[16] Por su reducidísima dimensión interior, suntuosidad, amplia gama de artes aplicadas a su portada, quedar cerrado su vano por una rica puerta de madera trabajada con elementos alusivos a la Encarnación y Eucaristía, los casi 50 años de ininterrumpidas obras en el interior del templo (1475-1521) y primera referencia del sagrario principal en 1520 bien podrían haberlo hecho posible. 10 de septiembre de 1520. APNSOL, Libro de Visitas s/n, s-fol.

[17] En la Historia del Arte será común encontrar dicha representación material como vinculación simbólica entre la Encarnación y la Eucaristía. Un magnífico ejemplo es el expuesto por Ferrer Garrofé (2003: 235-252).

Fig. 3. Aspecto actual del claustro principal, vulgo Patio de los Naranjos, con los añadidos clásicos. *Fotografía del autor.*

En 1532 se proyectó una nueva reforma en el claustro (Bellido Ahumada, 1985: 214), con el objetivo de adaptarlo al gusto moderno. No sabemos si se efectuaría antes en alguna de sus partes, pero para 1568 ya debía estar por completo materializada, coincidiendo con la intervención de Hernán Ruiz II en la sacristía (Banda y Vargas, 1996: 59-60). En esta reforma, la pintura volvió a ser una herramienta clave de cambio, a costa de la desaparición de los repertorios anteriores. Los murales pasaron a tener un gran protagonismo, ahora con la incorporación del Renacimiento, ya que el visitador Fernández Suárez (Bellido Ahumada, 1985: 203) mandaba que «se pinte al fresco tod[o el claustro] alrrededor de un buen romano fresco o algunos setos [...] y entrepongan en ello algunas ystorias de la domincas de cuaresma y de los viernes y con algunas ystorias de la pasyon»[18]. Las escenas cuaresmales estarían extraídas de las lecturas sacras dominicales y representarían las Tentaciones de Jesús en el Desierto, Jesús y la Samaritana o la Resurrección de Lázaro, y las de la Pasión de Cristo la Última Cena, Flagelación o Crucifixión, entre otras. Todas ornamentadas con grutescos y *candelieri* o vegetaciones.

Por una parte, estas representaciones nos informan del creciente interés despertado en la modernidad por el sentimiento pasionista, que tendría su culmen en el siglo xvii. Por otra, la aceptación de imágenes sagradas de contemporaneidad, acompañadas de figuración pagana de antigüedad o cardina cercada, ya utilizada en el periodo anterior medieval. Su distribución espacial de paños pictóricos

[18] S/f de 1532. APNSOL, Libro de Visitas s/n, s-fol.

alternos entre imaginería y vegetación nos recuerda a los zócalos claustrales de la segunda mitad del xv, tan cercanos cronológica y geográficamente, de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla) o Santa María de la Rábida (Palos de la Frontera, Huelva), entre otros, y cuya versión más renacentista sería equiparable a los de Santa Inés de Sevilla.

En definitiva, esta reforma pictórica supuso un giro en la estética e iconografía, pero quizá no en los esquemas y dimensiones de las pinturas precedentes, al igual que ocurrió con la eliminación de la apariencia medieval que aportaban las yeserías y ladrillos, y la preferencia por el aspecto clásico asociado al mármol. Así quedaron sus paredes representadas por escenas cuaresmales y pasionistas entre grutescos, sus arcadas libres de aditivos y sus pilares ochavados sustituidos por columnas[19], adquiriendo el aspecto arquitectónico que hoy vemos.

## 2. LAS PINTURAS DE LA CABECERA Y LA SACRISTÍA (1503-1505)

Paralela a esta aparición claustral estuvo la sustitución de la cabecera. Se desconoce la apariencia exacta que pudo tener la original, pero ateniéndonos a la morfología general de las capillas alfonsíes conservadas no sería descartable que se asemejase a la serie surgida a lo largo del Trescientos en el Reino de Sevilla, como puede observarse en Santiago el Mayor de Hinojos (Huelva) o la Purísima Concepción de Gerena (Sevilla) (Angulo Íñiguez, 2006: 102-107). Sea como fuere, lo cierto es que a finales del Cuatrocientos comienza a orquestarse la creación de una nueva tripartita (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2022: 12-23). Hacia 1475 debía estar tomada una decisión por la aparición durante ese año de Francisco Rodríguez, maestro cantero de la Catedral de Sevilla, dando indicaciones sobre sus inicios[20] (Abellán Pérez, 2006: 33), pero que no debía ser contundente cuando en 1478 todavía se recalcaba la necesidad de materializar lo proyectado con el objetivo de agrandarlo[21] (Bellido Ahumada, 1985: 220-221).

El comienzo de las intervenciones pictóricas debió coincidir con la progresiva conclusión de la obra constructiva, como se intuye por la visita del maestro cantero

[19] El mismo visitador ordenaba que «asi mismo quiten todos los arcos y pilares de la dicha yglesia claustra de dentro de l[os] [nar]anjos». *Idem*.

[20] En febrero de 1475 se pagaron 24 490 mrs. «a Françisco Rodríguez, maestro mayor de la yglesia de Sevilla, que vino a esta dicha villa para principiar la capilla mayor de la yglesia de Santa María de Lebrija». A pesar de ser nombrado aquí como maestro mayor, verdaderamente ocupaba el cargo de aparejador de la Catedral de Sevilla, como demuestra Falcón Márquez (1980: 125).

[21] El 2 de junio de 1478 «En el dicho Cabildo el dicho Alonso Ramírez dijo que por cuanto a Dios muchas gracias, en esta villa hay gran multitud de gentes y según al pueblo el día del domingo y fiestas no cabe la gente en la iglesia y según la grandeza de la villa y asimismo el propio que la Fábrica tiene, era necesario de labrar y edificar alguna labor para que se alargue la yglesia».

catedralicio Antón Ruiz en 1503[22] y sus cubriciones en 1504[23]. Tanto es así que será la única parte que se nombre expresamente entre esos años y el 1505, a excepción de las primeras pinturas en «las puertas de la camara y las ventanas [de la sacristía]», debidas de nuevo al pintor Cristóbal Díaz[24].

Al cerrar la capilla mayor en 1504 se compraron «en Sevilla treynta panes de oro para el çielo[25] del altar maior» y 3 panes de plata[26], sirviendo para Ampliato Briones y Rodríguez Estévez (2022: 13-23) como refuerzo de la hipótesis de una cubierta de armadura, aunque tampoco sería descartable la tipología de bóveda tabicada[27], con decoración de yeserías doradas y plateadas[28]. Sea como fuere, se dieron 450 mrs. a Cristóbal Díaz por conseguir el suministro y ocuparse de ellas[29]. Como todos estos tipos de pinturas, necesitó de una fase previa de aparejo de cal, al igual que las tuvieron las alfarjías del claustro, en la que llegó a participar un canario como peón cargador de este material[30].

La presencia de un aborigen de las Islas Canarias en Lebrija para 1504 es un indicador de la temprana eficacia del control hispánico sobre este archipiélago desde su definitiva conquista en 1496, motivada por la política expansionista de los RR.CC. Gambín García (2016: 1-10) nos informa de los numerosos procesos judiciales de liberación de esclavos canarios que se produjeron en Sevilla entre ese año y 1512. En consecuencia, sería fácil deducir que alguno de ellos, fuese en condición de esclavo u horro, terminaría ejerciendo de peón de la construcción lebrijana, portando la cal que serviría de soporte a sus pinturas.

Las labores pictóricas de la cabecera pudieron prolongarse hasta 1505, cuando entre abril y mayo de ese año a Cristóbal Díaz se le pagaban otros 670 mrs. y 3 rs.



[22] El 10 de julio 1503 se pagaron 530 mrs. «que dio en lunes X dias de julio a Anton Ruys maestro mayor de la yglesia de Sevilla porque vino a ver lo que hera de menester en capilla de esta yglesia». APNSOL, Libro de Visitas II, f. 46r. A pesar de ser nombrado aquí como maestro mayor, verdaderamente ocupaba el cargo de aparejador de la Catedral de Sevilla, como demuestra Ampliato Briones y Rodríguez Estévez (2022: 21).

[23] S/f de 1504. APNSOL, Libro de Visitas II, f. 87r.

[24] 22 de agosto de 1503. *Idem*, f. 48r.

[25] García Salinero (1968: 78) nos explica que la palabra *cielo* aplicada a arquitectura, durante el Renacimiento, «se empieza a usar como sinónimo de bóveda y en sentido más general como techo plano o combado».

[26] S/f de 1504. APNSOL, Libro de Visitas II, ff. 82v.-83r.

[27] Tanto es así que en ese mismo 1504 aparece un registro de «ladrillos para las açitaras». *Idem*, f. 87r.

[28] En la Sevilla del reinado de los RR.CC. era muy común aplicar los dorados y plateados en las yeserías de las cubiertas, como todavía se observa en la Capilla de Isabel I del Alcázar, Casa Pilatos o Palacio de Dueñas.

[29] S/f de 1504. *Idem*, ff. 82v.-83r. Esta Capilla Mayor no se correspondería con la actual, ya que estaría en el tramo previo. Al realizarse la reforma de 1538 el templo se ampliaría al Este, pasando a ser la zona de la anterior capilla mayor el definitivo crucero, como se demuestra en Ampliato Briones y Rodríguez Estévez (2022: 13-23).

[30] S/f de 1504, «Subio el canario çinco cargas de cal». APNSOL, Libro de Visitas II, f. 88r.

Fig. 4. Aspecto actual de la cabecera al contacto con el nuevo presbiterio. *Fotografía del autor.*

por haber pintado «un frontal para el altar maior», «un frontal[31] para Santa Ana» y «dos çielos que pinto a Santa Ana e a Santyago»[32]. Ahora destacaba como dorador de las capillas, pero el anterior año lo veíamos ocupado en la sacristía y apenas hacía un lustro en el claustro como pintor de frescos, prueba de su maestría y perfil multifacético[33]. Por su recurrencia en todas las áreas de actuación pictórica de la parro-

[31] El término *frontal* podría referirse a un paño parietal, que no tendría por qué ser estrictamente el ubicado al frente.

[32] 8 de abril y 10 de mayo de 1505. *Idem*, f. 92v. y 121r.

[33] En el Reino de Sevilla de transición a la Edad Moderna existían cuatro espacialidades dentro del oficio de la pintura: sarguero, imaginero, dorador y pintor de frescos. Obligados a ser reduccionistas y simplistas, por el espacio de texto disponible, resumiremos diciendo que el sarguero pintará sobre tejidos, siendo conocido así por la común producción de sargas (falsos tapices); el imaginero sobre pintura de caballete, siendo conocido así por destacar en su producción de imágenes (figuraciones); el dorador aplicando dorados y plateados, siendo conocido así por el mayor uso del pan de oro; y el pintor de frescos sobre elementos arquitectónicos, ya sean de albañilería o carpintería, siendo conocido así por la aplicación de la pintura a través de la técnica homónima. Ordenanzas de Sevilla, 1527, ff. 162v.-164r. Habrá pintores que tan solo tengan una y otros que tengan varias. Cuando Cristóbal Díaz aparece pintando sobre elementos arquitectónicos de albañilería o carpintería y aplicando panes de oro o plata es señal de que era, al menos, pintor de frescos y dorador.

quia, es evidente la alta estima y consideración que tuvo entre el clero lebrijano. Esta será la última vez que aparezca en la obra, coincidiendo con el fallecimiento documentado del pintor sevillano Cristóbal Díaz antes de 1506 (Gestoso, 1909: 299), sirviendo para reforzar la hipótesis, por su ajustadísima cronología, de estar ante el mismo profesional.

Este año de 1506 el visitador Cristóbal Bravo ordenaba «se riesgen los arcos de la iglesia de la capilla mayor», a pesar de estar terminada y pintada desde el anterior, haciendo venir a un maestro que rematara la obra (Bellido Ahumada, 1985: 191). Por tanto, podríamos intuir una pretensión por apuntalar o arreglar algún desperfecto. Si bien no volvemos a encontrar apuntes sobre este aspecto, en 1517 se pedía «hazer la capilla» (Bellido Ahumada, 1985: 191), fuese por el motivo que fuese, pero consecuentemente sin finalizar.

Buscar respuesta a este extraño proceder no resulta una tarea sencilla, pero como bien estudia Alonso Ruiz (2005: 21-33), todavía en 1511 hacía estragos el terremoto de Carmona de 1504 en la Catedral de Sevilla, por lo que no sabemos si llegaría a la parroquia de Lebrija ni si, de ser así, seguiría afectada en 1517.

Desconocemos si el último mandato llegó a buen término. Lo que es seguro es que las pinturas de la Capilla de Santa María fueron dañadas o perecieron sin sobrepasar sus dos años de existencia, consiguiendo sobrevivir las laterales de Santiago y Santa Ana. No obstante, ninguna tuvo longevidad cuando en 1538 toda esta segunda cabecera fue sustituida por la tercera que hoy vemos, perdiendo para siempre las pinturas de frescos y dorados que la recubrían.

## 3. LAS PINTURAS DE LAS NAVES, CAPILLA MAYOR, SAGRARIO Y SACRISTÍA (1518-1521)

A partir de 1516 se registra una intensa actividad centrada en la transformación superficial de todas las bóvedas de las naves del templo. Se comienza anotando diferentes partidas de adquisiciones de madera para la construcción de andamios con los que trabajar en altura (Bellido Ahumada, 1985: 191). Sogas, pernos y trallas «para atar[los]», clavos para fijarlos, y poleas para subir a ellos los avíos necesarios[34]; además de pagos de 5000 mrs. a carpinteros, como Garci Gómez, por levantarlos[35].

[34] S/f de 1517, se adquirieron 25 sogas, 4 trallas, 12 pernos, clavazón, clavos timoneros, manceleros y costaneros «para los andamios de la yglesia» y «para atar los andamios», y 72 clavos «para los dichos andamios». En abril de 1518 también se adquirieron 6 poleas, 16 pinos a 1.088 mrs., 36 tablas a 1500 mrs., 11 carretas de madera a 2380 mrs. y 8 carros de tirantes a 2.472 mrs. «para los andamios». El 14 de agosto del mismo año 10 carretas de clavos agujeros, 3 de terciados y 2 de tirantes por 600 mrs. El 28 de agosto de 1518 1 carreta de clavos agujeros, 2 de tirantes, 1 de terciadas y 70 cargas de agua por 434 mrs. «para la obra». Y el 6 de octubre de 1519 24 «clavos para la obra». APNSOL, Libro de Visitas s/n, s-fol.

[35] Abril de 1518. *Idem*.

Fig. 5. Pintores bajomedievales pintando una cubierta sobre un andamio junto con sus herramientas de trabajo, representados en la cantiga LXXIIII de las Cantigas de Santa María (1270-1282). *Digitalización de la miniatura por la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.*

Una actividad de andamiaje no debería señalar obligatoriamente una labor epidérmica ni pictórica, pero la aparición de frases como «los andamios para el encalado»[36] y materiales relacionados con la pintura no deja lugar a dudas, por sus cantidades de considerable proporción.

Tanto es así que son constantes las alusiones a adquisiciones de cargas de arena y cal[37], con las que crear los soportes de mortero y enfoscados; azadas para amasarlas[38]; cargas de agua «para regar [las] carretadas [de cal] para la obra», concentradas en «pila[s]»[39]; espuertas con los que cargar y transportar los materiales[40]; escudillas «para

[36] Abril de 1518. *Idem*.

[37] El 3 de octubre de 1516 se adquirieron 20 cahíces de cal por 2200 mrs. Entre el 14-27 de octubre del mismo año 26 cahíces de cal. En enero de 1518 100 cahíces de cal por 11 500 mrs. *Idem*.

[38] 1 de septiembre de 1520. *Idem*.

[39] Entre el 14-27 de octubre de 1516 42 cargas de agua. El 6 de octubre de 1519 51 cargas de agua y el 14 de diciembre los peones «hizieron una pila de cal» y se adquirió agua «para la dicha pila». *Idem*.

[40] El 1 de septiembre de 1520 se adquirieron 2 espuertas. *Idem*.

echar los colores» o «para lavar el encalado de la obra de la yglesia»[41], y frisas blancas o «blanquetas para lavar lo encalado»[42]; y pagos a los pintores y albañiles ocupados de estos trabajos[43]. Entre los segundos, destacaron con los preparativos pictóricos Martín, Juan Hidalgo, Juan Esteban y el apodado como El Moro[44], que «anduvieron en la dicha obra desconchandola» por 100 mrs. entre mayo y julio de 1518[45].

Justo el último mes se pagaron 5 rs. por las primeras pinturas en «dos capillas» del templo[46], por lo que al ir terminando los albañiles las tareas de eliminación de las viejas capas les pasarían el testigo a los pintores. No se especifica quién fue el encargado de ellos, pero en agosto destacaba Juan Cortés pintando «la capilla de la puerta mayor» por 170 mrs.[47]. En noviembre de 1519 aparecen 17 mrs. invertidos en «quatro atanores de barro para los [d]orados de las capillas»[48], que serían por último empleados en «pintar las capillas de en medio que son quatro» y «las puertas de la pared» en diciembre por 2000 mrs.[49]. Mientras tanto, ese mismo mes, se «encala[ba] la capilla del cruzero»[50]. En consecuencia, la labor pictórica de las naves debió comenzar a los pies del templo e ir avanzando progresivamente hacia la cabecera cuando se iba amortiguando el trabajo de la pintura a base de aparejar las superficies arquitectónicas con cal.

Desde agosto de 1520 siguieron extendiéndose por 136 mrs. y 12 rs. de la mano de Alonso Cortés, Alonso Jiménez, y Alonso y Rodrigo Sevillano, «pintores en la obra»[51]; que aparte de «que hicieron algo en la dicha yglesia» por 5 rs. también «truxeron de Sevilla colores para ambas capillas» por 817 mrs. y «compr[aron] en Sevilla de pintura e colores» y «tres panes de oro para la dicha obra»[52]. Asimismo, se efectuó el pago de 7250 mrs. por otras pinturas en «quatro capillas y de la capilla del babtismo»[53], llegándose a intervenir ya por esas fechas un buen número de ellas.

Según Marín Fidalgo (1990: 801) y Domínguez Casas (1993: 70), entre 1516 y 1530 existió un pintor llamado Alonso Jiménez con la condición de franco del Alcázar de Sevilla. Por ser el único que actúa con este nombre en este momento, las probabilidades de que sea el mismo profesional son muy altas.

---

[41] Enero de 1518. *Idem*.

[42] 1 vara de frisa blanca costaba 85 mrs. 10 de junio y julio de 1518, 8 y 20 de noviembre y 10 de diciembre de 1519, y 7 de marzo de 1520. *Idem*.

[43] 1516-1521. *Idem*.

[44] Desde la Conversión Forzosa de 1502 no existían musulmanes en la Corona de Castilla, por lo que debió tratarse del apodo de un morisco.

[45] Mayo-1 de julio de 1518. *Idem*.

[46] 10 de julio de 1518. *Idem*.

[47] 21 de agosto de 1518. *Idem*. Referida al primer tramo abovedado de la puerta occidental, al ser la principal del templo y a pesar de ser la meridional Puerta del Sol la más visible y utilizada.

[48] 17 de noviembre de 1519. *Idem*.

[49] 11 de diciembre de 1519. *Idem*.

[50] 4 de diciembre de 1519. *Idem*.

[51] 16, 27 y 30-31 de agosto, 1, 3-6 y 29 de septiembre, y 24 de diciembre de 1520. *Idem*.

[52] 29 de agosto y 29 de septiembre de 1520. *Idem*.

[53] 11 de agosto de 1520. *Idem*.

Con respecto a Alonso Sevillano es más difícil asociarlo a algún pintor conocido debido a que el añadido *Sevillano* respondería al origen o procedencia del pintor más que a su verdadero apellido. Si a esto le sumamos la gran cantidad de pintores Alonsos, Alfonsos o Ildefonsos, nombres sinonímicos, que tenemos localizados en Sevilla por estas fechas, sería inviable su concreción. No obstante, llama poderosamente la atención la relación que tenía el pintor Alonso de León con Francisco de Hinojosa, vecino de Lebrija, debiéndole 15 rs. de una pintura que le hizo antes de 1540 (Gestoso, 1909: 347). El mismo pintor que con anterioridad, entre 1516 y 1517, había realizado las primeras pinturas murales de grutescos documentadas en Sevilla para el Palacio de Dueñas y que, posteriormente, en 1539, seguía destacando con pinturas renacentistas en la Casa de Pilatos (Falcón Márquez, 2012: 54, 62 y 87-88). Es decir, Alonso de León aparece en Sevilla exactamente tres años antes de que aparezca Alonso Sevillano en la parroquia de Lebrija pintando sus cubiertas en 1520 con los mismos repertorios, y con relaciones clientelares en ella todavía vigentes sin sobrepasar el 1540. Si esto resulta insuficiente, como se comentó, en el siglo XVI Alonso de León se casa con Ana de Mesa (Marín Fidalgo, 1990: 801). Por tanto, este pintor aparece vinculado, fuese cercana y directa o lejana e indirectamente, con el maestro Gonzalo de Mesa que en 1487 pintó el claustro lebrijano. En suma, no sería descabellado pensar que en Sevilla al maestro Alonso lo llamarán *de León*, por proceder de esta ciudad castellana, y *Sevillano* en Lebrija, por proceder de Sevilla, donde terminaría estableciendo su taller, trabajando para comitentes como los Enríquez de Ribera, que, pioneros en este alfoz, tanto apreciaron la estética romana.

Las mismas dificultades descritas con Alonso Sevillano se podrían decir de Rodrigo Sevillano. A pesar de que el número de pintores con este nombre y residencia en Sevilla es mucho más reducido en este periodo, no hemos encontrado ninguno reseñable con respecto a la cuestión lebrijana.

Igualmente, no se ha podido extraer más información sobre los muy posiblemente parientes Juan y Alonso Cortés, a no ser que se tratase del mismo Alonso de León o Sevillano cuando fuera llamado por su verdadero apellido, ya que no coinciden nunca en la obra.

Al visitador no debió parecerle bastante la labor que estaban llevando a cabo estos pintores en 1520 cuando pedía en septiembre pintar «la nave de en medio conforme a la pintura e obra de la nave de Santiago y asymismo especialmente la Capilla Mayor, dorando algunas presç[...]is de lo que le a pintado»[54]. En otras palabras, el clérigo mandaba pintar como la nave del evangelio la nave central y capilla mayor, añadiéndole dorados a algunas partes[55]. En consecuencia, las directrices siguieron centrándose en el remozamiento epidérmico del edificio. Es importante el dato porque volvía a pedirse pintar la capilla mayor que ya había sido intervenida en 1504, pero recordemos dañada en 1506, evidenciando que a pesar de estar pintada hacía apenas quince años estas no se habían conservado o llegado en su mejor estado.

[54] 10 de septiembre de 1520. *Idem*.
[55] 29 de septiembre de 1520. *Idem.*

Fig. 6. San Cristóbal representado parietalmente junto a la Puerta del Sol (s. xv).
*Fotografía del autor.*



También comienza la documentación a ser más precisa con respecto a las imágenes solicitadas y los campos de actuación de la pintura en estos años. Por ejemplo, en ese mismo 1520 se aporta la única referencia hagiográfica conocida para sus paños parietales. El visitador Alonso de Campos pidió que «se refresque toda la eyesería que está en puerta del Sagrario como convenga a buena obra» y «que de la otra parte del Sagrario entre el retablo e la parte de la Sancristía se pinte a San Pedro en toda partición»[56]. Es decir, solicitaba un monumental san Pedro[57], escoltando la entrada decorada con yesería, policromada entre los mismos años, del que llegó a ser el sagrario de la parroquia hasta ser sustituido por la Capilla de Vela hacia 1539[58].

---

[56] 10 de septiembre de 1520. *Idem*.

[57] Especial devoción se le tenía a este santo en Lebrija. Su festividad era la más celebrada junto a la de San Juan y el Corpus Christi, según Bellido Ahumada (1985: 246).

[58] Si la Capilla de Vela se construyó no antes de 1539, la sacristía siempre estuvo ubicada donde actualmente se encuentra aunque ampliada con nueva dependencia al Este en 1586 por Hernán Ruiz II (Banda y Vargas, 1996: 59-60), con acceso desde la Capilla de Santa Ana y en la petición del visitador aparece colindante con el sagrario, no habría más opciones que este último se encontrara en 1520

Fig. 7. Vista de la nave central con la totalidad de sus pinturas desaparecidas. La oscuridad que se observa en un interior dotado hoy con iluminación eléctrica en temporada estival y horario matutino debió ser aún más patente en las frías noches invernales de principios del XVI bajo la tibia luz de las velas. *Fotografía del autor.*

Por tanto, pensado para que hiciera tándem con el san Cristóbal que aún se conserva junto a la Puerta del Sol.

Cumpliendo esta última el objetivo de la protección del fiel a la salida del templo, es una obra que ha sufrido numerosas intervenciones a lo largo de la historia, desde censuras en 1686 por el arzobispo Palafox y ejecutadas por Francisco de la Peña hasta restituciones en la restauración debidas al grupo de la Escuela Superior de BB. AA. de Sevilla en 1981 (Cordero Ruiz, 2002: 8-9). Esto nos dificulta ofrecer una datación exacta, pero, por lo que hoy se aprecia, podríamos intuir una obra realizada en torno al siglo XV, sin que podamos asegurar un origen contemporáneo o previo a la intervención estudiada. En cualquier caso, no dudamos que fuera también repintado en estas labores pictóricas de transición a la Edad Moderna, al igual

en este espacio. Es más, esta franja cronológica es el único momento en el que se le pierde el rastro a la ubicación del sagrario, como demuestra el vacío documental en Bellido Ahumada (1985: 200 y 203).

que se hizo con todas las pinturas anteriores. Esto indicaría que, aun conservándose únicamente las pinturas en las cubiertas, posiblemente también hubieran tenido lugar en la mayoría de los paramentos.

Mientras tanto, se seguía desarrollando la renovación planteada, haciéndose con todos los materiales que fuesen necesarios para continuarla con normalidad. Este es el caso de las 34 libras y media de «candelas de sebo» adquiridas por 42 mrs. desde septiembre de 1519 hasta diciembre de 1520, «para lumbrar a los que andaban en la capilla», «para alumbrarse los maestros que anduvieron en la capilla», «para la obra», «para encalar la Capilla de cruzero», «para labrar la capilla» y «para pintar»[59]. La inclusión de estas luminarias demuestra el grado de compromiso al que se llegó con la reforma, ocupándose de ella incluso con dificultad lumínica, en momentos en los que se quedaran prácticamente a oscuras. Los pintores harían frente así a la falta de luz, con objeto de acabar esta fase de los trabajos antes del día de Navidad, como demuestra el pago de 8 rs. en Nochebuena «a Alonso Cortes pintor por velarse todas casi noches porque se acabase la obra»[60].

A partir de enero de 1521 las anotaciones se vuelven cada vez más parcas en lo que respecta a las pinturas, por lo que para ese año se iría llegando al fin de los trabajos pictóricos. Sin embargo, en marzo todavía se encontraban los carpinteros Hernando Sánchez y Pedro Hernández apoyando por 1292 mrs. a los pintores Juan Cortés y Rodrigo Sevillano[61], al «deshazer el castillo e hazello en la capilla» y «deshazer el castillo de la Capilla Mayor»[62]. Es decir, montando y desmontando andamios para acercarlos a las últimas bóvedas del templo, por lo que se confirmaría el desarrollo de la ornamentación en dirección Oeste-Este y la recuperación tardía de la pintura perdida o dañada en la Capilla de Santa María.

Las labores no debieron continuarse mucho más allá de verano cuando las últimas menciones se reservan para las intervenciones del recurrente maestro Juan Cortés, ahora acompañado por un discípulo, ya que «anduvo en la Sacristanya e un criado suyo[63] syete dias» y «otros cuatro dias pintando los caxones» en abril por 1138 mrs. y un día pintando «la puerta de la Sacristanía» en julio[64].

Lógicamente, la apariencia original que tuvieron las pinturas no se corresponde con la actual. De una intervención integral en la quincena de sus cubiertas tan solo nos han llegado parcialmente tres de ellas: la Capilla del Órgano, la Capilla de la Puerta del Claustro y la Capilla Bautismal. A pesar de tan escueta representación,



[59] 24 de septiembre, 11 de octubre, 2, 27 y 29 de noviembre, 3-4 y 6 de diciembre de 1519, 15, 19 y 22-23 de marzo, 28 de abril, 7 de mayo, 16, 27 y 29 de octubre, 3, 14, 17 y 28 de noviembre, 4-5, 10-11, 14, 17-18, 20 y 22 de diciembre de 1520. APNSOL, Libro de Visitas s/n, s-fol.

[60] 24 de diciembre de 1520. *Idem*.

[61] 1-2, 6, 8-13, 15-17, 19-20, 22-27 y 30-31 de octubre, 2-3, 5-10, 12-17, 23-24 y 26-29 de noviembre, 3-7, 10-15 y 18-22 de diciembre de 1520, 2 y 10 de enero de 1521. *Idem*.

[62] 2 de marzo de 1521. *Idem*.

[63] En el alfoz sevillano será común que a los discípulos se les llamen *criados*, por la función de crianza desde temprana edad que llevaran a cabo los maestros, tanto desde el punto de vista vital como profesional.

[64] 24 de abril de 1521. *Idem*.

Fig. 8. Aspecto actual de las pinturas de la bóveda de la antigua Capilla del Órgano (1518-1520). *Fotografías del autor.*

esta nos sirve para apreciar cómo los proyectos de estas fechas se ajustaban a los espacios ya preexistentes y lo adecuaban al nuevo gusto y función para la que se hubieran destinado. Para empezar, es indiscutible que fueron asentadas sobre las capillas del templo original, por su estructura en forma de *qubba* con cubierta octogonal sobre trompas. En efecto, no hubo problemas a la hora de respetar sus estructuras primigenias, pero se prefirió dotarlas de una riqueza pictórica que quizá nunca tuvieron, sobre todo, apoyados en nuevos elementos yuxtapuestos sobre los precedentes. Esta apreciación es evidente en los terceletes de yeso de la Capilla del Órgano[65] (Bellido Ahumada, 1985: 199), claramente superpuestos a los paños de *sebqa,* al no existir una correspondencia con la red geométrica de la plementería.

Ambas partes siguen su propio orden organizativo del espacio, demostrándonos que el primer elemento reticular no se ajustó al segundo nervado. Por ejemplo, unos comienzan la cuña de la plementería con un lazo y otros con dos. Esta discontinuidad delata una falta de uniformidad en un mismo esquema compositivo. En consecuencia, tuvo que haber sido ornamentada en dos proyectos, correspondiéndose su pintura actual con el segundo, para recalcar el lugar donde ascenderían los sonidos procedentes del instrumento musical, a la manera de indicador visual del recurso auditivo y potenciador espiritual que allí se encontraba.

Si para las nervaduras volumétricas de yeso se optó por la recreación de ladrillo visto en terceletes e incorporación de *candelieri* enmarcados por lacería, para las fingidas se prefirió la de los caireles, mostrándonos una membrana multidireccional y

[65] Por estas fechas el órgano quedaría instalado en el hueco abierto en el muro de dicha capilla. En 1694 al construirse la tribuna del coro sería allí trasladado, pasando a convertirse en la Capilla de las Ánimas que hoy vemos.

Fig. 9. Mudejarismos, goticismos y romanismos conviven en esta misma parcela espaciotemporal. *Fotografías del autor.*



permeable a la herencia hispanomusulmana, el tardogótico europeo contemporáneo y la última moda a la italiana. Es decir, una etapa con formatos goticistas que no se alejan mucho más allá del XV, pero al mismo tiempo heredera de una tradición que aún veía con buenos ojos los mudejarismos del XIV, como para mantenerlos, y que pretendía incorporar la vanguardia de los romanismos del XVI, como para resistirse a ellos, sin que unos perjudicaran o desmerecieran a los otros.

Estos testimonios pictóricos no nos han llegado en su mejor estado. Sin embargo, aún se puede apreciar, gracias a la recuperación de 1980 (Cómez Ramos, 2005: 36), cómo se distribuyeron ciertos colores y repertorios con los que poder recrear una imagen de conjunto. En primer lugar, entre la gama elegida destaca el rojo almagra, amarillo albero, blanco cal y negro carbón. Productos destacados en cualquiera de estas tonalidades aplicadas al fresco y fácilmente asequibles en todo el alfoz sevillano. En segundo lugar, destaca también la importancia dada a los nervios comentados. A los ya existentes volumétricos se les pretende dar una apariencia de ladrillo visto a través del típico juego cromático de alternancia entre los de tono más blanco y más rosado[66], llamado *ablaq*. Por lo tanto, acentuando la cristiandad

[66] Bicromía ornamental propia de la albañilería sevillana obtenida gracias a la producción cerámica del «ladrillo et la teja blanco [...] y el ladrillo et la teja rosado». Ordenanzas de Sevilla, 1527, f. 81r.

Fig. 10. Aspecto actual de las pinturas de la bóveda de la antigua Capilla Bautismal (1518-1520). *Fotografías del autor.*

europea según los principios finiseculares a través de las nervaduras, pero a su vez no despreciando la identidad local de tradición islámica sobre los mismos. En este aspecto, volvemos a ver esta condición binaria mediante las yeserías de paños de *sebqa* de abstracción geometrizante en la plementería con rellenos pictóricos de cardina naturalista en forma de pámpanos, flores de lis o palmetas, acentuados por rosetas en las claves y esporádicas apariciones de soles o estrellas en los fondos de la Capilla del Órgano. Es decir, perfecta y permisible convivencia de unos contornos de estética abstracta musulmana con la imagen de figuración cristiana en un entorno sagrado.

No podemos olvidar la consideración que por la epigrafía existía en esas fechas, como género ornamental con entidad propia. Desafortunadamente, se han conservado solo unas palabras sueltas en la imposta de la bóveda de la antigua Capilla Bautismal[67] que nos dificulta recuperar su contenido textual completo. Se puede leer: «[...] se començo scen [... ¿do?] s de março [... por manda]miento de [...] o [...] no [...] v [...] no [...]». Es decir, la inscripción nos estaría informando del momento en el que se llevó a cabo la intervención y del comitente que la ordenó, pero las lagunas pictóricas se corresponden precisamente con estos datos. En ella, se repite el reper-

[67] Según Bellido Ahumada (1985: 199-200), en 1702 se realizó la actual Capilla Bautismal, por lo que la medieval perdería sus antiguos usos.

Fig. 11. A. Tetrafolios de la bóveda de la Capilla de la Puerta del Claustro. (f.s. XIII-XIV). *Fotografía del autor.* B. Tetrafolios de la cantiga XVIII de las Cantigas de Santa María (1270-1282). Digitalización de la miniatura por la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.

torio de la folia de gran dimensión y carnosidad, de tipo adormidera, que encontramos en la puerta tardogótica del sagrario auxiliar, en esta ocasión como ménsulas de las que surgen los nervios y separadores de las frases entre los ángulos.

Tras lo expuesto daríamos con otro detalle hasta ahora no revelado. La capa pictórica que tratamos no fue la única que existió, observándose otra debajo de aspecto más arcaizante con presencia de rosetas perfiladas a compás de finos pétalos inscritos en discos, series de tetrafolios simples y ajedrezados bícromos, que se correspondería con alguna etapa anterior al XV. Figuraciones e incluso repertorios que quedan claramente diferenciados en la Capilla de la Puerta del Claustro. Sin embargo, no todas las partes de la primera capa fueron tapadas por la segunda, de mayor naturalismo. Los ubicados en los paños de mayor dimensión entre lacerías fueron sustituidos por vibrantes tetrafolios dobles, mientras los viejos ajedrezados y tetrafolios simples se respetaron en los de menor dimensión como rellenos de cuñas e impostas. Estos últimos guardan un aspecto idéntico a los de la marginalia típica del periodo alfonsí, que tan bien queda reflejada en las miniaturas de las Cantigas de Santa María, por lo que invitaría a replantear si la primera capa de pintura debió corresponderse con el primer periodo constructivo del templo a finales del siglo XIII o primera mitad del XIV.

Tanta es la adecuación de la nueva capa sobre la antigua que, si no existieran partes de la segunda que no se hubieran desprendido dejando al descubierto la primera, podríamos llegar a pensar que se tratase de la misma. Esto no impediría que las mantenidas hubieran sido refrescadas con sus pigmentos originales para avivar las tonalidades perdidas por el paso del tiempo, dotando así a todo el conjunto de uniformidad gracias a una equiparable perceptibilidad cromática.

Fig. 12. Capa pictórica moderna de mayor naturalismo (1518-1520) sobre la medieval de mayor esquematismo (f.s. XIII-XIV) en la bóveda de la Capilla de la Puerta del Claustro. *Fotografías del autor.*

Como vimos, tendremos que esperar hasta 1532 para que aparezca en la documentación parroquial por primera vez el concepto de *romano*[68], aunque su presencia será constatada ya físicamente desde las labores pictóricas estudiadas. Por tanto, para Lebrija no sería un lenguaje extraño el solicitado en tan avanzadas fechas, sino practicado al menos desde hacía quince años. En consecuencia, desde el punto de vista de los repertorios, se constata una fase de gran hibridación en la segunda década del XVI que servirá de preámbulo al inicio de la moderna en la cuarta.

Al ser una etapa todavía temprana, la introducción renaciente aparecerá únicamente bajo la composición de *candelieri*. Estos motivos centran los espacios entre nervaduras de lacería hispanomusulmana de las capillas.

Así quedan protagonizadas por un universo figurativo ficticio en el que se entrelazan objetos inanimados de prolongación y continuidad vertical, como bandejas, copas, basamentos o cornucopias, y sujetos animados, como mascarones, querubines, leones, pájaros, vegetales o animales que se asemejan a equinos.

En una primera impresión, este llamativo repertorio nos podría crear la falsa ilusión de estar ante una verdadera obra renacentista, pero nos hallamos todavía ante una etapa prematura, sin comprensión real de lo aquí representado. Tanto es así que no se llega a alcanzar una correcta simetría, como se observa en las asas de la orfebrería, y se siguen utilizando recursos propios de divisores de códices cuatrocentistas, como los tallos proyectados desde los picos de anátidas de la Biblia Latina de San Acacio de Sevilla[69]. Eso no impide que se utilice la más avanzada técnica de las grisallas, con matices tonales sobre los fondos planos.

[68] Recordemos que en 1532 el visitador ordenaba «se pinte al fresco tod[o el claustro] alrrededor de un buen romano». S/f de 1532. APNSOL, Libro de Visitas s/n, s-fol.

[69] Libro de Josué de la *Biblia Sacra Vulgata Latina*. BUS A 332/150-154.

Fig. 13. Aspecto actual de las pinturas de la bóveda de la Capilla de la Puerta del Claustro (1518-1520). *Fotografías del autor.*

Fig. 14. Algunos de los *candelieri* que decoran la Capilla de la Puerta del Claustro (1518-1520). *Fotografías del autor.*

Fig. 15. A. Anátida de la bóveda de la Capilla de la Puerta del Claustro (1518-1520). *Fotografía del autor.* B. Anátida del Libro de Josué de la Biblia Latina de San Acacio de Sevilla (s. xv). Digitalización del Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Por tanto, una obra difícilmente elaborada más allá del primer cuarto del siglo xvi y en simbiosis con el tardogótico pintado junto al original de hacia 1300 conservado, que nos habla, ya sea en lo proyectual o material, de un comportamiento receptivo por parte de la vicaría lebrijana ante los nuevos repertorios a la *antigua* que comenzaban a triunfar en todo el Reino de Sevilla. En la capital familiarizados con ellos desde que hicieron acto de presencia, procedentes de Italia, las producciones litográficas de Giovanni Antonio da Brescia o Nicoletto Rosex da Modena hacia 1500[70] (Criado Mainar, 2019: 104), cerámicas de Niculoso Pisano en 1504 (Morales

[70] A partir de 1477 se empiezan a documentar numerosos impresores en Sevilla, como Miguel de Chanty, Thierry Martens de Alost, Alonso del Puerto, Antonio Martínez, Bartolomé Segura, Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Núremberg, Magno Herbst de Fils, Tomás Glockner, Meinardo Ungut, Jacobo Cromberger, Estanislao Polono o Justo Alemán (Álvarez Márquez, 2007: 64-74). Independientemente del rápido movimiento de dibujos y grabados italianos desde el descubrimiento de la *Domus Aurea* en 1480 por toda Europa, sería impensable que muchos de los impresores sevillanos no hicie-

Martínez, 1991: 49), pictóricas de Alonso Rodríguez Cebadero en 1508 (Lleó Cañal, 1978: 9-23) y pétreas de Domenico Fancelli en 1509 (Yarza Luaces, 1993: 306). A excepción de Sevilla y junto con los similares ejemplos de Carmona[71], Lebrija, de entre las urbes del alfoz sevillano, se posicionará como pionera de la vanguardia en el formato de la pintura arquitectónica, convirtiendo a sus frescos en representaciones excepcionales dentro de un contexto histórico-artístico todavía apegado a la tradición[72]. Su precoz aceptación en este municipio podría relacionarse no solo con el aumento general de vehículos de transmisión de la nueva estética, sino también con los círculos humanistas que aquí se dieron gracias a su Estudio de Gramática Latina, en un ambiente cultural proclive a estos repertorios de gusto romano. Recordemos las clases en esta materia recibidas en la niñez de Elio Antonio de Nebrija en el XV[73] y las impartidas por Antón Martín Tarifa el Mozo en el XVI (Bellido Ahumada, 1945: 110 y 129) en el Hospital de Santa María de la Piedad[74]. Es decir, un estudio de enseñanzas latinas, de gran prestigio y trayectoria[75], en activo y frontero a la mismísima iglesia parroquial, que pudo haber influido en la primera toma de contacto con estos romanismos, al estar sus docentes íntimamente relacionados con su clero.

Buscar significados ocultos en ellos nos podría llevar a un callejón sin salida, ya que parecen responder a funciones meramente decorativas (Gómez Urdáñez, 2010: 132-133). No podemos negar la existencia de escogidas imágenes entre grutescos escondiendo una idea a través de alegorías, enigmas o emblemas, pero serían más propios de la etapa siguiente a la aquí estudiada. Por el contrario, se trata de pinturas fantásticas que rellenan las plementerías sin más pretensión que el embellecimiento y actualización de la parroquia lebrijana en el marco temporal de los inicios del XVI; en una fecha en la que la composición en *candelieri* sería la solución preferente para la primera fase de introducción de la decoración renaciente (Ibáñez Fernández, 2003: 318). De la misma manera que sus iguales motivos abstractos hispanomusulmanes o figurativos tardogóticos, el objetivo perseguido fue dotar de riqueza aparente a sus superficies, en base a la estética ecléctica predominante del momento. La renovación del 1500, basada en la convivencia ornamental entre los supervivientes diseños



ran por incorporar a sus negocios estos demandados grutescos. Así, los grabados se convertirían, fuesen importados o producidos, desde c.1500 en una de las fuentes propiciatorias de la difusión de los repertorios romanos por todo su círculo de influencia.

[71] Las pinturas del Hospital de San Felipe de Carmona, con repertorios renacentistas tempranos, han sido estudiadas por el autor en un artículo a la espera de publicación.

[72] A falta de un estudio concreto en este aspecto que consiga precisar cronologías y ámbitos, si exceptuamos la propia Sevilla, Lebrija se convirtió, gracias a estas pinturas arquitectónicas, en uno de los primeros municipios del alfoz sevillano en incorporar repertorios renacentistas.

[73] Según declaraba el propio Elio Antonio de Nebrija, pasó su niñez en su «tierra debaxo de bachilleres e maestros de Gramática e Lógica».

[74] Así lo señala el Ayuntamiento de Lebrija desde 2008 a través de la cartelería de la plaza del Hospitalillo, lugar donde se ubicó en origen el Hospital de Santa María de la Piedad.

[75] Tal prestigio y trayectoria tendría este Estudio de Gramática Latina que en 1502 se enviaban «Vocabulistas de Lebrija» a América en el proceso de hispanización del Virreinato de Las Indias, como nos informa Marte (1981: 150).

islámicos y contemporáneos góticos, admitía a la última vanguardista romana sin necesidad de cuestionarla ni ajustarse a su normativa clásica (Marías Franco, 1989: 40-41). Cualquier herramienta visual era bienvenida de cumplir con el enmascaramiento de las viejas fábricas (Ibáñez Fernández, 2003: 303; 2008: 57) y generar en el espectador la sensación de estar ante un propietario con cultura, reputación y recursos suficientes como para poder permitirse tal derroche de formas y color. Desde luego, la falta de representaciones sagradas en este programa artístico es más que evidente, por lo que su fin no sería estrictamente moralizante o mediador entre el plano terrenal y el celestial. Esto no quita que se ensalzara y ennobleciera la iglesia a través de esta fastuosidad epidérmica, pero sí que quedara presentada con función de mera artificialidad, siempre reservando a la figuración sagrada el centro de gravedad de cualquier aparato decorativo que las acompañase (Gombrich, 1980: 203-205). Si hubo algún paño en las cubiertas con representación hagiográfica, mariana o cristífera, lo desconocemos al haberse conservado tan escueta proporción en comparación con el elevado número de capillas. No sería descartable que lo hubiera en alguno de sus plementos más extensos[76] o lunetas[77], al igual que nos muestra el conservado paño parietal de san Cristóbal o el desaparecido de san Pedro, sirviendo en cualquier caso las aquí analizadas de suntuoso palio de las imágenes y oficios religiosos que cobijaban.

En definitiva, en la singular comunión entre artistas y clientes, representados en esta ocasión por pintores y clérigos sevillanos, todavía no sabrían o no se atreverían a desprenderse de la tradición pictórica que había conseguido aglutinar la estética musulmana y cristiana. Asimismo, acuciados por la demanda o con ánimo de no quedarse atrás en la moda y prestigio del convenio vinculante entre los nuevos repertorios de carácter pagano y sus portadores, no impediría que las primeras apariciones renacentistas aplicadas a la arquitectura se dieran en ámbitos religiosos, al estar gestionados por buena parte de los personajes con mayor nivel adquisitivo y cultural de la población.

Todo ello demostraría una vez más las complejas adaptaciones ornamentales que se vivieron durante las primeras décadas quinientistas. En el caso lebrijano, y extrapolable a todo el ámbito hispánico, la suspicacia hacia los modelos hispanomusulmanes o góticos, que hasta ese momento habían singularizado su arquitectura, comenzó su cuenta regresiva. Aunque la percepción de la nueva reforma no empezase a ser efectiva y evidente hasta mediados de la centuria, ya las mentalidades

[76] Los reducidos espacios resultantes de las cubiertas debido a las redes geométricas de yeserías impediría desarrollar figuraciones religiosas en ellas. Esto provocaría que la mayoría estuviera cubierta de repertorios meramente decorativos. No obstante, hay algunas más amplias que sí lo podrían haber permitido.

[77] Por aquellos años sería común que las lunetas quedaran reservadas a imaginería pictórica. Un caso ejemplar sería el que nos muestra Ibáñez Fernández (2003: 295-301) en la Capilla del Sepulcro del claustro de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), precisamente fechado hacia 1515-1520. En la materia, disposición espacial y elección de repertorios góticos y renacentistas se observan similitudes entre las capillas aragonesas y lebrijanas, que nos hablan de una estética ibérica compartida.

y actitudes habían comenzado a tomar otro camino. Atrás quedaría la preferencia por los lenguajes estéticos tradicionales, para dar paso a un hilo conductor nuevo, contradictoramente *antiguo*.

## 4. CONCLUSIONES

La parroquia de Lebrija que hemos tratado supo adaptarse al cambio, pero sin olvidar sus raíces, conviviendo en armonía y en un mismo escenario las estéticas hispanomusulmana, tardogótica y romana. La actitud inconformista y proactiva de su clero la llevó a embarcarse entre 1475 y 1521 en un proyecto con el que poner a punto su edificio. En él siguió vigente el tradicional sistema constructivo de la albañilería, considerando los nuevos repertorios exógenos pero todavía sin un triunfo definitivo del lenguaje clásico, con un claro influjo material y profesional irradiado desde Sevilla, capital del reino y sede de la diócesis a la que pertenecía.

Con este primer y único monográfico dedicado al estudio de sus pinturas arquitectónicas, presentamos una intervención artística soportada por ladrillo, cal, yeso y madera, que hasta este momento había quedado relegada al olvido. Comenzada en 1487, estuvo protagonizada por frescos y dorados de más de 25 000 mrs. de inversión. Para ello se contó con la participación de los pintores Juan y Alonso Cortés, Rodrigo Sevillano, Cristóbal Díaz, Gonzalo de Mesa –miembro del linaje sevillano de los Mesa–, Alonso Jiménez –franco del Alcázar de Sevilla– o Alonso Sevillano –que podría ser identificado con el pionero en la utilización de grutescos murales Alonso de León–. Debido al profundo rastreo llevado a cabo, la biografía de estos maestros queda ampliada, informándonos de la movilidad, adaptabilidad y compromiso propio que tuvieron con su trabajo, así como la demanda y reputación que se ganaron entre sus contemporáneos.

También se han podido extraer datos relevantes para la historia económico-laboral, gracias al análisis sistemático de cada una de sus intervenciones, como la aceptación de una remuneración para el oficio del pintor sevillano por estas fechas de 60 mrs./jornal, los maestros, y de 34 mrs./jornal, los discípulos. En este ámbito profesional, no habría que olvidar la vinculación con los albañiles, amortiguadores de la acción de los pintores cuando su destino fuese el formato arquitectónico. Es obvia la necesidad previa de la albañilería para la pintura de este género, pero aquí queda despuntada por la aparición de un peón canario cargando el soporte en el que terminarán plasmadas, suponiendo una de las pocas presencias documentadas de un aborigen de este archipiélago recién conquistado en la construcción sevillana.

Asimismo, la comparativa de elementos conservados, sean o no pictóricos, bajo el análisis iconográfico y documental ha permitido formular hipótesis sobre posibles representaciones y funciones originales de los espacios afectados, como el del hoy discreto sagrario auxiliar o el desaparecido sagrario principal, protagonizados respectivamente por la Encarnación y san Pedro.

En definitiva, tras la investigación realizada a través de su bibliografía, documentación inédita y patrimonio conservado podemos llegar a comprender mejor este ambicioso programa ornamental, que en origen abarcó la totalidad de las superficies

internas de la parroquia (muros, cubiertas, ventanas y puertas de claustro, iglesia, sagrarios y sacristía). En términos teóricos vendría a ser la encarnación plástica de unos promotores a punto de traspasar la frontera de la Edad Moderna. En términos prácticos el género artístico que les permitió, en gran medida, dotar a su templo de una apariencia magnificente. No hay duda de que sus pinturas ayudaron a aglutinar en un mismo volumen dos aparatos arquitectónicos contrapuestos, el alfonsí heredado y el isabelino construido, por su elevado y eficaz poder perceptivo.

La profunda transformación que se vivirá a partir de los años treinta del nuevo siglo, cuando ya la propia Catedral de Sevilla se había embarcado en su particular reforma tras la llegada del emperador Carlos I, terminará borrando buena parte de la huella del sistema constructivo de albañilería que la había caracterizado, junto a sus pinturas asociadas. Tal fuerza tendría esta nueva corriente que haría replantear seriamente el proyecto recién finalizado, introduciendo otra manera de operar, más cercana a los modelos renacentistas, que despojará de protagonismo a esta intervención con gran incidencia pictórica que acabamos de intentar recuperar y revalorizar.

| PROFESIONALES | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Asiento | Localización | Soporte | Nombre | Especialidad | Categoría | Temporalización | Remuneración |
| x.x.87 | Claustro | x | Cristóbal Díaz<br>Gonzalo de Mesa | x | Maestro | x | 7700 mrs. |
| x.x.98 | Claustro | x | Cristóbal Díaz | x | Maestro | x | 1000 mrs. |
| 22.08.03 | Puertas y ventanas de la cámara de la sacristía | Madera | Cristóbal Díaz | Pintor de frescos | Maestro | x | x |
| x.x.04 | Capilla de Santa María | x (madera o yeso) | Cristóbal Díaz | Dorador | Maestro | x | 450 mrs. |
| 10.05.05 | Frontal de la Capilla de Santa María<br>Frontal y cubierta de la Capilla de Santa Ana<br>Cubierta de la Capilla de Santiago | Ladrillo enfoscado | Cristóbal Díaz | Pintor de frescos | Maestro | x | 602 mrs. |
| 10.07.18 | Dos capillas del cuerpo del templo | Ladrillo enfoscado y yeso | x | Pintor de frescos | Maestro | x | 170 mrs. |
| 21.08.18 | Capilla de la Puerta Mayor | Ladrillo enfoscado y yeso | Juan Cortés | Pintor de frescos | Maestro | x | 170 mrs. |
| 11.12.19 | Cuatro capillas en mitad del cuerpo<br>Puertas del templo | Ladrillo enfoscado, yeso<br>Madera | x | Pintor de frescos | Maestro | x | 2000 mrs. |
| 11.08.20 | Cuatro capilla<br>Capilla Bautismal | Ladrillo enfoscado | x | Pintor de frescos | x | x | 7250 mrs. |
| 16.08.20 | x | x | Alonso Sevillano<br>Alonso Jiménez | x | Maestro | x | 136 mrs. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 31.08.20 | x | x | Alonso Sevillano<br>Alonso Jiménez | x | Maestro | x | 136 mrs. |
| 01.09.20 | x | x | Alonso Sevillano<br>Alonso Jiménez | x | Maestro | x | x |
| 06.09.20 | x | x | Alonso Sevillano<br>Alonso Jiménez | x | Maestro | x | 136 mrs. |
| 29.09.20 | x | x | Juan Cortés<br>Rodrigo Sevillano | Dorador | Maestro | 5 días | 680 mrs. |
| 20.12.20 | x | x | Juan Cortés<br>Rodrigo Sevillano | x | Maestro | x | 136 mrs. |
| 24.12.20 | x | x | Alonso Cortés | x | Maestro | x | 272 mrs. |
| 24.04.21 | Sacristía | Ladrillo enfoscado | Juan Cortés | Pintor de frescos | Maestro | 7 días | 420 mrs. |
| | | | x | | Aprendiz | | 238 mrs. |
| | Cajones de la sacristía | Madera | Juan Cortés | | Maestro | 4 días | x |
| 15.07.21 | Puerta de la sacristía | Madera | Juan Cortés | Pintor de frescos | Maestro | x | x |

| PINTURAS | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Asiento | Tipología | Cantidad | Coste | Origen |
| x.x.04 | Pan de oro | 30 | x | Sevilla |
| x.x.04 | Pan de plata | 3 | x | Sevilla |
| 04.08.20 | Pigmento | x | 612 mrs. | Sevilla |
| 29.08.20 | Pigmento | x | 817 mrs. | Sevilla |
| 29.09.20 | Pigmento | x | 550 mrs. | Sevilla |
| 29.09.20 | Pan de oro | 3 | 300 mrs. | Sevilla |
| 16.10.20 | Pigmento | x | 625 mrs. | Sevilla |
| 15.11.20 | Pigmento | x | 810 mrs. | Sevilla |
| 10.12.20 | Pigmento | x | 720 mrs. | Sevilla |
| 24.04.21 | Pigmento | x | 485 mrs. | Sevilla |

| HERRAMIENTAS | | | |
|---|---|---|---|
| Asiento | Tipología | Cantidad | Coste |
| x.01.18 | Escudilla | 6 | x |
| 10.06.18 | Frisa blanca | ¾ vara | x |
| 10.07.18 | Frisa blanca | 1 vara | 85 mrs. |
| 08.11.19 | Blanqueta | Vara y ½ | 119 mrs. |
| 17.11.19 | Atanor | 4 | 17 mrs. |
| 10.12.19 | Blanqueta | ½ vara | x |
| 07.03.20 | Frisa blanca | 1 vara | 68 mrs. |
| 23.11.20 | Frisa blanca | ½ vara | x |
| 24.04.21 | Blanqueta | ½ vara | x |

Recibido: 9/5/24; aceptado: 8/7/24

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Abellán Pérez, Juan (2006). *La iglesia de Santa María de la Oliva (Lebrija) a través de sus Libros de Visitas I (1475-1500),* Agrija, Sevilla.

Alonso Ruiz, Begoña (2005). «El cimborrio de la «magna hispalense» y Juan Gil de Hontañón», en Huerta (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Cádiz. 27-29 de enero de 2005* (vol. 1, pp. 21-33). Instituto Juan de Herrera. https://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=776.

Álvarez Márquez, María del Carmen (2007). *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Ampliato Briones, Antonio y Rodríguez Estévez, Juan Clemente (2022). «En la estela de Diego de Riaño: La Iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija y su transformación en los albores de la Edad Moderna», en Plasencia-Lozano; Rodríguez García; Hernando de la Cuerda; Huerta (coords.), *Actas de XII Congreso Nacional y IV Congreso Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid: 13-23. https://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=1655.

Angulo Íñiguez, Diego (2006). *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Maxtor, Valladolid.

Banda y Vargas, Antonio de la (1996). *Hernán Ruiz II*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

Barroso Vázquez, María Dolores (1992). *Patrimonio Histórico Artístico de Lebrija*, Ayuntamiento de Lebrija y Caja El Monte, Sevilla.

Bellido Ahumada, Ahumada, José (1945). *La Patria de Nebrija*, Rivadenoyra, Madrid.

Bellido Ahumada, Ahumada, José (1985). *La Patria de Nebrija*, Autor-Editor, Sevilla.

Bernáldez, Andrés (1856). *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel*, t. I, Imprenta y librería de D. José María Zamora, Granada.

Cordero Ruiz, Juan (2002): *Las pinturas y esculturas de Lebrija*, Fundación El Monte, Sevilla.

Cómez Ramos, Rafael (2005). «La iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija, monumento alfonsí», en González Jiménez (ed.), *I Jornadas de Historia de Lebrija Edad Media* (pp. 30-40). Ayuntamiento de Lebrija y Universidad de Sevilla.

Cómez Ramos, Rafael (2009). *Los constructores de la España Medieval*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Criado Mainar, Jesús Fermín (2019). «Un renacimiento de imprenta. Libros, tratados y grabados italianos en las artes plásticas del siglo XVI en Aragón», en Lacarra Ducay (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)* (pp. 103-136). Diputación de Zaragoza. https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/380.

Domínguez Casas, Rafael (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Editorial Alpuerto, Madrid.

Falcón Márquez, Teodoro (1980). *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico),* Diputación Provincial de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.

Falcón Márquez, Teodoro (2012). *Casas Sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, Maratania, Sevilla.

Ferrer Garrofé, Paulina (2003). «Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía:*

*actas del simposium 1/4-IX-2003 (San Lorenzo del Escorial)* (vol. 1, pp. 235-252). Ediciones Escurialenses. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2800149.

Fernández Casanova, Adolfo (1900). «Iglesia Mayor de Lebrija». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 89, 158-167; y 90, 206-214.

Gambín García, Mariano (2016). «Los procesos judiciales de liberación de esclavos palmeses y guanches en Sevilla (1496-1512). Nuevos datos para su estudio», en Acosta Guerrero (coord.), *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)* (pp. 1-10). Cabildo Insular de Gran Canaria. https://revistas.grancanaria.com/index.php/CHCA/article/view/9499.

García Salinero, Fernando (1968). *Léxico de los alarifes de los siglos de Oro*, Real Academia Española, Madrid.

Gestoso Pérez, José (1909). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive,* t. III, La Andalucía Moderna, Sevilla.

Gombrich, Ernst Hans (1980). *El sentido de Orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona.

Gómez Urdáñez, Carmen (2010). «Imágenes e ideas: Un parangón sobre los grutescos de las catedrales de Tarazona y Cuenca». *Lope de Barrientos*, 3, 131-176.

Hernández Díaz, José (1936). *Notas de arte*, s.n., Sevilla.

Herrera García, Francisco Javier (1991). «La torre parroquial de Lebrija: proceso constructivo y autores». *Archivo Hispalense*, 74(225), 193-220.

Ibáñez Fernández, Javier (2003). «La introducción del ornato "al romano" en el Primer Renacimiento aragonés: las decoraciones pictóricas». *Artigrama*, 18, 293-340. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2003188370.

Ibáñez Fernández, Javier (2008). «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias». *Artigrama*, 23, 39-95. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2008237794.

Lleó Cañal, Vicente (1978). «Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando el Católico (1508) ». *Archivo Hispalense*, 61(188), 9-23.

Marías Franco, Fernando (1989). *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español,* Taurus, Madrid.

Marín Fidalgo, Ana (1990). *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, vol. II, Guadalquivir, Sevilla.

Marte, Roberto (1981). *Santo Domingo en los Manuscritos de Juan Bautista Muñoz*, Vol. I, Fundación García Arévalo, Santo Domingo.

Morales Martínez, Alfredo (1991). *Francisco Niculoso Pisano*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

Rodríguez Estévez, Juan Clemente (1997). *Los canteros de la Catedral de Sevilla: del Gótico al Renacimiento*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

Rodríguez Estévez, Juan Clemente (2011). «Martín de Gaínza (ca. 1505-1556) », en Marías Franco, Galera Andreu, Olmedo Sánchez, Moreno Mendoza, Alonso Ruiz, Falcón Márquez, Rodríguez Estévez, Recio Mir, & Rubio Lapaz (coords.), *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco* (t. XXXV, pp. 254-287). Publicaciones Comunitarias.

Rodríguez Estévez, Juan Clemente y Ampliato Briones, Antonio (2019). «Diego de Riaño y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, 31, 97-112. https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.06.

Roldán Roldán, Rafael (2014). *Análisis estático de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija* [Trabajo de Fin de Máster no publicado]. Universidad Politécnica de Madrid.

Romero Bejarano, Manuel y Romero Medina, Raúl (2013). «La catedral de Sevilla y su conexión con la arquitectura del tardogótico portugués», en Guerra-Librero Fernández & Jiménez Martín (Coords.), *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación (XX ed. Aula Hernán Ruiz. Sevilla, 23-24 de oct. de 2013)* (pp. 235-276). Taller Dereçeo.

Romero Vera, Diego y Becerra Fernández, Daniel (2023). «Materiales arquitectónicos romanos reutilizados en la iglesia de Santa María de la Oliva (Lebrija, Sevilla): una fuente para el estudio de la edilicia pública de Nabrissa». *Saguntum*, 55, 287-296. https://dx.doi.org/10.7203/SAGVNTVM.55.25497.

Yarza Luaces, Joaquín (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid.