

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE UNA PINTURA MURAL MEDIEVAL SEVILLANA: CLAUSTRO DE LOS EVANGELISTAS DE SAN ISIDORO DEL CAMPO.

Carmen Rallo Gruss

INTRODUCCIÓN

Cuando se va camino de Sevilla a Mérida, y a pocos kilómetros de esa capital andaluza, destaca como centinela encima de un pequeño cerro a la izquierda de la carretera, la imponente silueta de un monasterio. Situado en el término de Santiponce, famoso por sus ruinas de Itálica, el Monasterio de San Isidoro del Campo fue fundado en los albores del siglo XIV: D. Alonso Pérez de Guzmán, conocido por Guzmán "el Bueno", manda erigir una iglesia como panteón familiar y funda el monasterio cisterciense para protección y cuidado de aquella, en virtud del privilegio otorgado por el rey D. Fernando IV, en 1298¹.

El monasterio se organiza como una entidad económicamente autónoma, y para ello cuenta, además del edificio principal, con las dependencias necesarias para el ganado y labores agrícolas propias de una vida monástica bajo-medieval, así como señorío de abadengo en el que nace el pueblo de Santiponce adscrito a su colonato.

Ese edificio principal, levantado con las características propias de su época, organiza su planta alrededor de un claustro central, al que se abre la iglesia, el refectorio, la sala capitular, la sacristía y celdas clericales más significativas.

En 1431 por petición de D. Enrique de Guzmán, conde de Niebla, al papa Eugenio IV, se dona el monasterio a la orden jerónima, y se emprende, coetáneamente, la remodelación y decoración de, prácticamente, todos los paramentos del edificio.

EL CLAUSTRO DE LOS EVANGELISTAS

Junto al claustro central aludido, y adosado también a la iglesia, se halla otro menor del que, por el estado en que ha llegado a nosotros, muy reformado y reutilizado, es difícil determinar su función original (¿atrio de la iglesia, sala señorial?).

¹ ZEVALLOS, Fray F. de: *La Itálica*, Sevilla, 1983.

El llamado Patio de los Evangelistas, del que también se desconoce el origen de su denominación, consta en la actualidad de tres alas. La mejor conservada, la meridional, de forma rectangular, está dividida en tres tramos por dos arcos no paralelos.

Si el alfarje que cierra su parte alta tiene gran valor por su policromía renacentista, es sobre todo la parte baja de esta sala la que ha llamado la atención de conocidos historiadores de arte².

Sobre un banco de fábrica a baja altura se extiende, a modo de zócalo, una serie de pinturas de gran relevancia, tanto artística como iconográfica. Unas bandas de colores tierras dividen la decoración pictórica en rectángulos y cuadrados, enmarcados por temas vegetales decorativos, en su parte superior. En las zonas centrales alternan figuras de santos con motivos inspirados en labores de tradición mudéjar, o cardinas góticas. En la zona principal no es una figura aislada sobre fondo de brocado como las demás la que encontramos, sino toda una escena de ambiente clerical y clara finalidad didáctica con San Jerónimo en su eje principal³.

El estilo de estas pinturas se ha encuadrado dentro del llamado estilo italo-gótico⁴, con influencia del gótico internacional, y motivos, citados anteriormente en la somera descripción, de mudejarismo local sevillano.

Ese origen italianizante se fundamenta en las relaciones comerciales y económicas que, en esta época, los navegantes italianos, en especial genoveses, desarrollaban con la ciudad de Sevilla, lo que posibilitaba un tradicional intercambio cultural y artístico. Este argumento da pie a DEL BOSQUE para relacionar estas pinturas con Andrea del Castagno⁵, a ANGULO ÍÑIGUEZ a atribuir las a la Escuela italiana

² ANGULO ÍÑIGUEZ, BERENSON, BOSQUE, BOUTELOU, DONATI, ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, GESTOSO Y PÉREZ, GUDIOL RICART, POST RATHFON, RESPALDIZA LAMA, VALVERDE MADRID, ZEVALLOS.

³ Para mayor abundancia en la descripción ver: RESPALDIZA LAMA, P.: "La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo", *Actas I Congreso de la Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978.

⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Archivo español de arte y arqueología*, nº XI, 1928, pág. 67: "...D. Claudio Boutelou agregó en la versión española que el mismo estilo italiano y en particular de Giotto dominante en Sevilla a fines del s. XIV y principios del XV, lo advertía en las pinturas murales de S. Isidoro del Campo, en Santiponce.

⁵ BOSQUE, L. del: *Artisti italiani in Spagna dal XIVº secolo ai Re Cattolici*, Milano, 1963, pág. 142: *Gli affreschi di Santiponce: Il chiostro o patio degli Evangelisti è ornato da affreschi del principio del XVº secolo. L'impressione di cosa italiana, suive Post, proviene forse dalla tecnica dell'affresco o dell'impasto dei volumini o delle tre dimensioni. Bisogna pensare a delle reminiscenze degli affreschi di Andrea del Castagno nel refettorio di Santa Apollonia a Firenze che datano intorno al 1450.*

Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana:

de miniaturas del "Maestro de los Cipreses"⁶, o a POST RATHFON a encontrar una coincidencia de fechas entre la ejecución de esta obra y la estancia de Sansón Delli, hermano de Dello Delli en Sevilla⁷.

Con menor fundamento también se han efectuado otras atribuciones de estas pinturas, este es el caso de GESTOSO, que cuestiona como posible autor a Diego López, que era entonces maestro mayor de los pintores del Alcázar⁸.

No es tan importante la autoría de la obra, que por indicios de estilo y diversa factura parece ser el producto, como es presumible en la mayoría de las obras de su tiempo, de un taller local, como la sensación de avance en su tiempo que produce, y más para alguien que, como yo, esté acostumbrado a conocer la pintura gótica del Reino de castilla.

Esta obra está fechada por Gestoso⁹ entre 1431 y 1436, en base a la iconografía jerónima, lo que implica que fue realizada tras la venida de esta Orden al monasterio, en la primera fecha citada, y la muerte de D. Enrique de Guzmán, cuyo escudo personal aparece representado en esta obra, hecho que para el historiador le acredita como su inductor, que tiene lugar en la segunda fecha.

DATOS PARA UNA HIPÓTESIS DE EJECUCIÓN

Durante un proceso de restauración, como el efectuado en el Claustro de los Evangelistas en los meses de julio a septiembre de 1990, se produce un acercamiento a la obra que posibilita un conocimiento material de la misma de otra manera imposible alcanzar. El estar durante horas trabajando minuciosamente en un espacio pictó-

⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ: *Op. cit.*, pág. 65-96: "La miniatura en Sevilla: el Maestro de los Cipreses".

⁷ POST RATHFON: *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1938-58, tomo II, pág. 323: "...Sansone Delli was the miniaturist and therefore, if the miniaturist and the frescoist are one, also the Master of Santiponce". En el Tomo III, pág. 235, se remite a un documento de Florencia de 1446 en el que la madre de Sansone afirma que: *El detto Sansone sta e abita in sivilia col re di spagna et circha d'anni 14 non fu mai a firenze. Dizionario degli artisti italiani in Spagna*, Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1977, en la pág. 95, por el contrario, dice: *DELLI, SANSONE Pittore.- Fratello di Dello. Nel 1442 è documentato a Firenze. Nel 1446 è probabilmente a Siviglia*.

⁸ GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Tomo III, Sevilla, 1892, pág. 594: *Entre los pintores que a la sazón florecían en Sevilla y de los cuales hemos tenido la satisfacción de hallar noticias, merece la pena ocupar señalado puesto Diego López, que era maestro mayor de los pintores de los Alcázares, ¿quién sabe si la decoración de estos Patios se deberán a aquel artista, cuya suficiencia parece demostrada por el título oficial que poseía?*

⁹ GESTOSO Y PÉREZ: *Op. cit.*, pág. 593-594.

rico limitado a reducidas dimensiones, tratando de tomar el lugar del autor de la obra, de conocer su procedimiento pictórico, de analizar los materiales por él empleados para su ejecución, ofrece unas posibilidades de compenetración entre la obra y el restaurador, difíciles de imaginar por el mero espectador de la intervención restauradora.

Cualquier detalle por minucioso y de pequeñas dimensiones que sea, cobra significación, sobre todo en un contexto integrado por la totalidad de esos pequeños datos aportados durante la restauración.

En el caso que nos atañe, por sus especiales condiciones de conservación, con pérdidas de la película pictórica y el soporte, con la necesidad ineludible de efectuar un arranque¹⁰, con una toma de muestras, mínima pero eficaz, para analizar en laboratorio¹¹, se han dado las condiciones necesarias para un buen conocimiento material de la obra, premisa imprescindible para un buen trabajo de investigación.

En zonas donde existían lagunas de soporte, el corte transversal posibilitaba el comprobar que este soporte estaba constituido por dos capas de distinto espesor. La más interior, utilizada para igualar las irregularidades del muro de tapial, era de color pardo y aspecto granuloso, dejando ver restos vegetales en su composición, y medía de 0,5 a 0,8 cms de grosor. La exterior, más clara, prácticamente blanca, era muy fina, alcanzando unos 0.2 cms de espesor.

De estos dos últimos morteros, se tomaron muestras y se mandaron analizar. El resultado, por difractómetro de rayos X fue distinto para los dos morteros, sílice, carbonato cálcico e hidróxido cálcico, en el caso del "arriccio" o mortero interior, carbonato cálcico e hidróxido cálcico, en el caso del "intonaco" o estrato superior.

El análisis de los pigmentos utilizados en la capa pictórica, a base de tierras, unido a la composición de esos morteros constitutivos del soporte de la obra, parece indicar que nos encontramos ante una pintura al fresco, en donde los pigmentos, aplicados durante el fraguado del mortero, sufren una carbonatación¹². La otra alternativa posible sería el haber aplicado esos pigmentos, una vez estuviera seco el mortero, en dilución de agua de cal¹³, produciéndose también una carbonatación superfi-

¹⁰ RALLO GRUSS, C.: *Informe de Restauración del Patio de los Evangelistas*, Sevilla, 1990, para mayor información sobre ese arranque, motivación y procedimiento realizado.

¹¹ Los análisis han sido efectuados por el Instituto del Medio Ambiente, perteneciente al CSIC, grupo dirigido por D. José Luis Pérez Rodríguez (Sevilla, 1990).

¹² La carbonatación se produce al reaccionar la cal apagada (hidróxido cálcico) con el anhídrido carbónico de la atmósfera: $\text{Ca (OH)}_2 + \text{CO}_2 \text{ -----} > \text{CO}_3 \text{ Ca} + \text{H}_2 \text{ O}$

¹³ Esta es la opinión de PINILLA PINILLA, E.: "Pintura mural de Escuela Sevillana en el s. XV: su técnica", *Actas del I congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, pág. 263: *En las pinturas que nos ocupan creemos que se aplicó la variante "fresco al*

Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana:

cial, pero esta vez con una gran pérdida de adhesión respecto a la opción anteriormente descrita; esta técnica se ha llamado erróneamente, como indican los MORA, "fresco al secco" o "mezzo fresco"¹⁴.

Estos datos de laboratorio se ven complementados por otros obtenidos de la observación organoléptica, ya sea por el simple ojo humano, ya con lupa binocular de distintos aumentos. El primer dato significativo que llamó mi atención fue el pulimento de la superficie, que producía un brillo satinado, inusitado en la pintura mural española, más común en el llamado "estuco" pompeyano¹⁵. Este acabado pulido, perceptible así mismo al tacto, era especialmente cuidado en la representación de las figuras, tratadas con mayor delicadeza también en su factura.

En las bandas de color tierra que dividían el conjunto en rectángulos se podían percibir, aunque no en todas por el cuidado con que estaban realizadas, las huellas de las "jornadas" (término que en italiano es "giornate", más comúnmente difundido), es decir, superposiciones de dos capas de mortero en línea recta, lo que indicaría una organización del trabajo en tareas medidas por tiempos. Así mismo se puede constatar la misma huella en contornos de figuras, y se confirmó que esa huella llegaba a incidir aún en el mortero de "arriccio" durante la intervención de arranque al poder observar la parte posterior.

Por último, se podían observar distintas expresiones de dibujo preparatorio:

- Huellas, observadas durante el arranque, de un dibujo lineal directamente sobre el muro de tapial, que denota una previa organización de espacios. Situado bajo las dos capas de mortero, estaban realizadas en color almagre, quizá a pincel o cuerda, a modo de "sinopia".

- El mismo dibujo, esta vez claramente trazado con cuerda, y no cubierto con color, en la capa superficial.

secco"... Humedeciendo la capa de cal al tiempo de pintar, se produce la misma adhesión entre la lámina de carbonato cálcico y el pigmento. Tal como está expuesto este procedimiento no funciona prácticamente, por ello he deducido que se refiere a pintura "a la cal", que algunos autores denominan así.

¹⁴ MORA Y PHILIPOT: pág.15: *Le terme de fresco secco, quelquefois utilisé dans ce cas, est à proscrire puisqu'il constitue une contradiction dans les termes. En effet, ce n'est plus la chaux de l'enduit ou du badigeon qui migre pour fixer les pigments, mais la seule chaux à laquelle ils sont été mélangés qui fait fonction de liant.- On écartera également l'expression ambiguë de mezzo-fresco, qui est dénouée de tout sens précis, puisque la peinture est forcément appliquée soit sur l'enduit humide, et il s'agit alors de fresque, soit sur l'enduit sec, et il s'agit alors d'une technique a secco.*

¹⁵ Debo agradecer a mi estancia en el ICCROM de Roma, la posibilidad de tener un buen conocimiento del estuco pompeyano, ya por la observación de obras originales, todo ello bajo la dirección de los Sres. MORA.

Carmen Rallo Grass

- En esa capa, además, estarcido o "spolvero" marcando el contorno de dibujo ornamental, a base de curvas y repetitivo.

- En una zona de pintura decorativa, dibujo superficial grabado, como alternativa de ese dibujo preparatorio pintado, con incisión más profunda en sus extremos, donde se marcan las mediciones para igualar los espacios.

FUENTES DOCUMENTALES DE TÉCNICAS MEDIEVALES DE PINTURA MURAL

Está por realizar un estudio sobre las técnicas de la pintura mural medieval hispánica, por ello he tenido que remitirme a tratados extranjeros, prefiriendo los italianos, ya sea por estar suficientemente documentados, ya sea por una afinidad que entre los dos países, y con mayor razón durante la Baja Edad Media, existía. Desgraciadamente para nuestro país los medios materiales con los que aquí se contaba para la ejecución de las obras parietales eran de naturaleza más pobre, lo que ha redundado en un peor estado de conservación (hablando en términos muy generales), y en un olvido, casi colectivo, de la "buena técnica" del fresco traída por los romanos, al verse obligados a sustituir los morteros de cal y arena por los de yeso.

En el caso de las pinturas de San Isidoro, y por la influencia italiana, ya en la técnica de realización, ya en la factura que en ellas se percibe, el basarse en fuentes paralelas italianas está suficientemente justificado.

Remontándonos a los antecedentes estilísticos que el medioevo occidental pudiera tener, en relación con la pintura bizantina, puente entre la romana y la mural románica, nos encontramos en primer lugar, como texto más completo y sistemático, con la obra de DENYS DE FOURNA¹⁶, la *Hermeneia*. La técnica descrita por él es la del fresco: el mortero está compuesto de dos capas, "arriccio" e "intonaco", e incluso explica como se mezcla la paja a la cal apagada en el caso del estrato inferior. Menciona el pulido de la superficie como operación a realizar antes de proceder a aplicar los pigmentos, retomando así procedimientos tradicionalmente romanos. Desde un punto de vista técnico esta operación sirve para un aporte nuevo de humedad hacia la superficie, creando las condiciones más favorables para la realización de una pintura al fresco.

El tratado del monje THEOPHILO, que data de la primera mitad del s. XII, es la principal fuente para conocer las técnicas de realización de las pinturas murales

¹⁶ DENYS DE FOURNA: *Hermeneia*, en *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine*, París, 1845, pág. 55-63.

Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana:

románicas¹⁷. No habla explícitamente del fresco, y en su único capítulo dedicado a la pintura mural describe un proceso equívoco que algunos lo han interpretado como tal, y otros como pintura a la cal, o pintura sobre paramento en seco, donde los pigmentos se aplican diluidos en agua de cal. No habla de morteros, ni de dibujo preparatorio, ni así mismo de aglutinante para los pigmentos. Es necesario añadir que en este tiempo, y según atestigua un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París de PIERRE DE SAINT AUDEMAR, se utilizaba ya, sobre muro, aceite y temple.

Con la llegada del gótico no se produce una evolución técnica en paralelo con el cambio estilístico. Se utilizan los mismos procedimientos de la época anterior, y son cada vez más abundantes las obras realizadas en óleo o temple sobre paramentos.

Es con el primer renacimiento, con el "Trecento", cuando se va a producir el gran avance en la técnica de la pintura mural. Conocida por el manual de CENNINO CENNINI¹⁸, que aunque lleva la fecha de 1437 se refiere a las técnicas empleadas desde el siglo anterior, destaca novedades aportadas a la tradición bizantina, resumidas en tres puntos fundamentales: uso generalizado de "sinopia", división del trabajo en jornadas, una ejecución al fresco con acabado en seco, al temple preferentemente.

En donde se recoge ampliamente esta fase de la historia de las técnicas de la pintura mural, aplicándola sobre todo a Italia, es en el manual de los MORA¹⁹; en su apartado dedicado a esta etapa nos describen prolijamente la técnica de ejecución: *Compuesto de una parte de cal y de dos a tres partes de arena, el "arriccio" es aplicado en la totalidad del paramento a decorar.... a diferencia de los revocos bizantinos, los revocos occidentales no contienen generalmente paja o fibras machacadas.[...]*

[...] Por otra parte, el deseo de obtener una superficie lisa, luminosa y transparente,... obliga a renunciar a la pintura a la cal, forzosamente mate como el "gouache" y ligeramente rugosa, para sustituirla por el fresco puro, que aseguraba esas cualidades de superficie y de textura [...]

[...] Las uniones de las jornadas... tienden cada vez más a reducirse al mínimo, e incluso a desaparecer toda superposición para constituirse simple yuxtaposición de dos placas de "intonaco" a lo largo de un corte neto...

Más adelante, en otro párrafo al final del capítulo añade otro fragmento que se relaciona con nuestra obra en cuestión:

¹⁷ THEOPHILE: *De diversibus artibus*, extracto del texto latino original en edición de Dodwell et alii, Londres, Edimburgo, París, Melbourne, Toronto y Nueva York, 1961.

¹⁸ CENNINI, C.: *Tratado de la Pintura*, Barcelona, 1979, cap LXVII.

¹⁹ MORA Y PHILIPPOT: *Op. cit.*

Carmen Rallo Grass

[...] *Hacia la mitad del s. XIV aparecen, en los encuadramientos decorativos, los primeros ejemplos del empleo de calcos para repetir el dibujo de un ornamento. El procedimiento adoptado es el de un grabador o el "spolvero", dibujo sobre papel o pergamino que se marca con agujeros y que se aplica sobre el "intonaco" fresco de manera que se pueda transportar el motivo tamponando con una muñequilla de gasa llena de carbón de madera.*

HIPÓTESIS DEL PROCEDIMIENTO PICTÓRICO

Una vez confrontados todos los datos almacenados durante la restauración, con los analíticos y documentales, la conclusión que se obtiene es que nos encontramos ante una pintura al fresco con todos sus rasgos característicos: morteros de cal y arena, pigmentos minerales, jornadas, sinopia, etc.

El modo de proceder en su realización, sería el siguiente:

Sobre un muro de tapial constituido por materias arenosas y guijarros de diferentes tamaños se organizó una composición pictórica por medio de las líneas principales, horizontales y verticales, con pintura almagre aplicada con cuerda (a semejanza a cómo se trabaja en la actualidad en la construcción).

Sobre ese muro, y conociendo ya la composición iconográfica que se deseaba efectuar, se aplicó un mortero de cal, arena y paja para igualar la superficie. La cal que se utilizaba debía estar apagada con agua limpia, recomendable de lluvia desde tiempo atrás, para conseguir su completa hidratación y facilitar su poder adhesivo. Este material es el que va a efectuar el fraguado del mortero.

La arena, de río y lavada para evitar producción de sales que pudieran llegar a destruir el mortero, es la carga, en este caso inerte, que se añade al aglutinante o cal para aportarle elasticidad (evita agrietamientos), porosidad (facilita la retención de humedad) y disminución de peso.

En el caso de la paja machacada, que muchas veces se adicionaba al mortero bajo la forma de excrementos de ganado vacuno, se utilizaba para reforzar la adición de esas propiedades aportadas por la carga. Como he citado, en el libro de los MORA, se dice que este material desaparece casi por completo de los morteros medievales occidentales, aunque se siguen conservando en Bizancio. Personalmente he podido comprobar que se sigue utilizando en aquellas zonas en que el contacto con el mundo oriental, a través del mundo musulmán, se mantiene vivo (sur de Italia, España), siendo muy comunes en Toledo y en Sevilla.

Como terminación se aplicó otro mortero, muy fino de cal y carbonato cálcico, o polvo de mármol. Este mortero fue aplicado en diversas fases (jornadas), tes-

Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana:

timonio que el trabajo debía ser programado según el trabajo que se pudiera efectuar cada día, es decir, la sistematización propia de la realización pictórica al fresco.

Cuando esas jornadas se descubren en sentido horizontal siempre se superpone la inferior a la superior, como ocurre normalmente en los frescos. Esto indica que el orden de trabajo fue de arriba abajo, lo que es lógico para evitar que se mancharan las zonas ya terminadas. La junta de la jornada no se descubre en muchos casos, ya que la eliminación del mortero sobrante de cada día se efectuaba en ángulo de 90°, lo que se pudo ratificar en la parte posterior del fragmento arrancado, donde ese corte llegó a afectar al "arriccio", por el mínimo grosor del "intonaco".

Para dar mayor importancia a estas pinturas, y conseguir un efecto más cuidado y rico se utilizó el polvo de mármol en lugar de la arena de río. Este material era utilizado por los antiguos romanos, y, también como ellos, se pulió la superficie para lograr un acabado satinado, más trabajado en las figuras. Este pulido es necesario realizarlo en un momento crítico del fraguado del mortero, es decir, sólo es posible realizarlo en pintura al fresco y únicamente sobre pigmentos procedentes de tierras arcillosas, como ocurre en las utilizadas para el bol de dorar.

Se realizaron varias modalidades de dibujo preparatorio, una de ellas correspondiente a dibujo grabado que, insisto una vez más, no tendría razón de ser en una pintura al seco. Que existan distintas modalidades, utilizadas de forma arbitraria en una misma obra, sin clara preferencia a una de ellas, se debería a que esta obra, por lo menos en lo que atañe a las partes decorativas, es producto no de un solo autor, sino de un taller.

Y, por último, se aplicaron los pigmentos del color mientras el mortero estaba fresco. Estos pigmentos podían estar diluidos en agua sólo, o en agua de cal. Difícil de comprobar por análisis (ya que la cal así mismo constituye el mortero), personalmente yo me inclino hacia esa segunda opción, porque aunque los tratados anteriormente citados indican que ese procedimiento, preferido en la época anterior va siendo abandonado en el Trecento para lograr mayor transparencia, es precisamente la opacidad la que caracteriza esta obra, sobre todo en los fondos, dándoles un aspecto de color plano, como de iluminación de textos escritos.

Dos pequeños problemas se me presentan en lo anteriormente expuesto si se acepta por buena la cronología de GESTOSO, que parece suficientemente probada: por un lado, de acuerdo con el texto de los MORA, el uso en este monumento del "spolvero" para reproducir motivos decorativos iguales lo convertiría en uno de los primeros, por no decir el primero, en el uso de este procedimiento. Por otro, respecto a la atribución de Sansone Delli, existe una discrepancia de fechas en dos manuales distintos. Detalles que pudieran ser quizás esclarecidos acudiendo a las fuentes de cada texto, pero que, de cualquier manera, no cambian en nada sustancial el procedimiento pictórico aplicado en las pinturas murales del Patio de los Evangelistas, uno de los más destacados ejemplares de la pintura mural del medievo sevillano.



1. Vista general del Claustro de los Evangelistas, con el zócalo decorado.



2. Dibujo preparatorio grabado, realizado con cuerda en tensión en sentido octogonal.



3. Dibujo preparatorio pintado, en color almagra, también en sentido horizontal.

Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana:



5. Durante la restauración, fue imprescindible realizar un arranque; por su parte posterior aparecieron cortes rectos de límite de las diferentes jornadas.



6. En ese mismo proceso, apareció en la capa subyacente dibujo preparatorio de la composición fundamental, a modo de 'sinopia', en almagre.



4. Estarcido o 'spolvero' en puntos negros, utilizado como dibujo preparatorio, por medio de plantillas, en los motivos curvos repetitivos.