

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2002

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA
2012



TOMO LXXXV
NÚM. 289-290

Depósito Legal: SE-55-1988. ISSN 0510-4087

Imprenta: Imprenta Provincial - C/Alfonso X el Sabio, 4 - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2002



TOMO LXXXV
NÚMS. 259-260

SEVILLA 2002

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2002

MAYO-DICIEMBRE

Número 259-260

CONSEJO DE REDACCIÓN

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación Provincial

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA
ALFREDO MORALES MARTÍNEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro: *Evolución histórica y poblamiento de Talyāta durante la época musulmana* 13

HERNÁNDEZ NAVARRO, Francisco Javier y GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier: *La formación de los Regimientos de Caballería de Sevilla durante la Guerra de Sucesión (1702-1707)* 41

RONQUILLO RUBIO, Manuela: *La promoción de una familia de artesanos vascos en el siglo XV: Nicolás Martínez de Durango, mercader, jurado y mayordomo del cabildo sevillano* 83

LITERATURA

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina: *Lady Herbert: una dama inglesa en los conventos de Sevilla* 115

GIL GONZÁLEZ, José M.: *Generación de la democracia: La rama poética sevillana* 127

FRAU, Juan: <i>El Exemplar poético de Juan de la Cueva, claves métricas</i>	141
---	-----

ARTE

BELDA NAVARRO, Cristóbal: <i>Alonso Cano y la "ingenuidad" de las artes</i>	163
---	-----

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: <i>Los grabados venecianos del Vía Crucis del Pozo Santo</i>	195
--	-----

VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: <i>Juan Fernández de Lara: un escultor en la Écija del siglo XVII</i>	221
---	-----

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: <i>Sobre el San Cristóbal pintado por Juan Sánchez de Castro en la iglesia sevillana de San Julián</i>	241
---	-----

CIENCIAS SOCIALES

GONZÁLEZ ROMERO, Gema: <i>Actividad innovadora y creación de sinergias en el complejo innovador de Sevilla-Tecnópolis</i>	257
---	-----

MENDOZA BONET, Aida: <i>El suelo productivo en la aglomeración urbana de Sevilla: el caso de Alcalá de Guadaíra</i>	291
---	-----

MISCELÁNEA

CORNEJO, Francisco J.: <i>Noticias de los últimos años de la vida de Asensio Maeda. El caso del arquitecto desaparecido</i>	315
---	-----

MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José: <i>Nuevas obras atribuibles a Guy Romano</i>	321
--	-----

CRÍTICA DE LIBROS

VALLECILLO LÓPEZ, José: <i>La obra narrativa sobre el campo de Manuel Halcón.</i> Por Daniel Pineda Novo	329
RAYEGO GUTIÉRREZ, Joaquín: <i>Vida y personalidad de D. Francisco Rodríguez Marín "Bachiller de Osuna".</i> Por Daniel Pineda Novo	331
FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos: <i>Historia gráfica de las fiestas de Sevilla.</i> Por Joan Boadas i Raset	334
COLÓN, Hernando: <i>Historia del Almirante.</i> Por Giorgia Marangon	338
Normas para la entrega y presentación de originales	341
Boletín de suscripción	343

SOBRE EL *SAN CRISTÓBAL* PINTADO POR JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO EN LA IGLESIA SEVILLANA DE SAN JULIÁN

A pesar de los problemas de delimitación de autores y la parca documentación adecuada que presenta la etapa pictórica hispano-flamenca en Sevilla, poco a poco, se van alumbrando datos acerca de la misma. Una de las personalidades más interesantes del momento es sin duda la de Juan Sánchez de Castro que, desde luego, fue uno de los maestros más destacados e influyentes en la capital hispalense en las últimas décadas del siglo XV.

No hace mucho tiempo, F. López Vargas-Machuca, en un artículo, gracias a una noticia documental que atestigua su intervención en la iglesia sevillana de Santiago de la Espada, demuestra que en el año 1502 todavía estaba vivo y en activo, remontándose según este autor su primera noticia fiable a 1480¹. Sin embargo, ya Gestoso lo documentó en 1478 en una Nómina de Francos, avecindado en la collación de San Andrés y con la categoría de “Maestro Mayor”; esto último lleva a suponer que ya era un profesional consolidado y por tanto de cierta edad, lo cual remontaría su fecha de nacimiento al menos a la mediación del siglo XV².

1. “Aportaciones sobre el pintor sevillano Juan Sánchez de Castro (1480-1502)” en *Laboratorio de Arte* nº 9. Universidad de Sevilla, 1996. Págs. 315-22.

2. *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* Sevilla, 1900. Tomo II Pág. 100. Es necesario advertir que la noticia de Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 Vol. IV Pág. 328) de que pintó un retablo gótico de Santa Lucía que estuvo en la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla en 1454 parece, desde nuestra perspectiva actual, francamente dudosa. El primero en expresar sus reservas en este sentido fue Ch. R. Post: *A History of Spanish Painting* Vol. V. Cambridge, 1934. Pág. 36. Vid. también el artículo de F. López Vargas-Machuca citado anteriormente, Pág. 319.

Por lo demás, por las escasas muestras de su estilo y algunos datos documentales más disponibles, se nos desvela, hoy por hoy, como un pintor arcaizante en su momento, aunque maestro bien considerado y de calidad, que dirigía un taller apegado a la tradición pictórica sevillana frente a otros artistas más avanzados y más afines a la nueva moda flamenca.

En realidad, la única obra que conservamos con seguridad de su mano es la tabla representativa de la Virgen con el Niño acompañada de San Pedro y San Jerónimo, más conocida como la *Virgen de Gracia* que, procedente de la parroquia de San Julián, se conserva actualmente en la Catedral de Sevilla. Por ello, cualquier novedad acerca de pinturas relacionadas con Juan Sánchez de Castro merece atención especial.

Es el caso de un gran mural que pintó asimismo en la iglesia de San Julián en 1484, representativo de la figura de San Cristóbal con Jesús niño en los hombros, en actitud de pasar el río como es habitual en la iconografía de este santo. El mural desapareció en el incendio del templo en 1932, pero afortunadamente conservamos en la Fototeca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla una serie de fotografías que, al menos, nos pueden dar una idea de sus rasgos artísticos, iconográficos y estilísticos fundamentales.

Mas repasemos la bibliografía hispalense tradicional sobre esta pintura, con los datos que de ella se derivan, y luego se entrará en el análisis de las fotografías con las consecuencias que de todo ello se pueden colegir, siempre en pos de un mayor conocimiento de la personalidad artística de Juan Sánchez de Castro.

La pintura en cuestión se hallaba en la nave de la Epístola, junto a la puerta de ese costado de la iglesia³. Su proximidad a una puerta del templo es un dato habitual de las figuras de San Cristóbal durante la Edad Media, ya que al santo se le atribuía la facultad de salvar de la muerte súbita sin confesión al que lo divisaba aquel día, por ello se solía colocar cerca de las entradas a las iglesias, para asegurar la visión inmediata⁴.

Todos los autores insisten en sus grandes dimensiones; A. Ceán Bermúdez afirma incluso "que en tamaño quiere apostárselas al de Alesio de la Cate-

3. MAYER, A. L. *Historia de la pintura española* Madrid, 1932 Pág. 196 y HERNÁNDEZ DIAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A. *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas* Sevilla, 1936. Pág. 24.

4. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano* Barcelona, Ed. del Serbal, 1997 Tomo 2 Vol. 3 Págs. 355-6.

dral"⁵, pero sólo Alejandro Guichot y Sierra nos ofrece sus medidas reales, después de haberlo examinado según sus palabras en 1926: medía 8,30 m. de alto por 3,70 m. de ancho, magnitudes realmente considerables para un mural⁶.

El autor que comunica una descripción más cuidada es J. Gestoso: "...Tiene el coloso al Niño Dios sobre un hombro con el globo terráqueo en la mano; su cabeza está rodeada por un gran nimbo dorado; viste túnica amarilla y manto negro forrado de rojo; sujetos en el cinturón, sin duda para manifestar de este modo lo enorme de su estatura, lleva dos peregrinos"⁷. J. D. Passavant señala la "singularidad" de los peregrinos, "reducidos a tamaño de enanos" que van pendientes de su cinturón y aprovechan para pasar el río⁸.

Una nefasta "restauración" de 1775 es manifestada por todos los que tratan sobre la pintura. Passavant dice que "se atrevieron a hacer, puede decirse, enteramente otra pintura encima de la antigua"⁹. Amador de los Ríos, incluso, es más tajante: "la que hoy existe es de todo punto despreciable y hasta indecorosa para un templo católico"¹⁰. Parece que sólo la cabeza conservaba algo de la primitiva traza: "solamente la cabeza da alguna razón de lo que fue", afirma Ceán Bermúdez¹¹.

No menos desgraciado fue otro extenso repinte de 1828 y A. Guichot nos da noticia de otra restauración, en este caso "cuidadosa", en 1914, por M. Fatuarte¹². Hernández Díaz y Sancho Corbacho añaden una primera restauración o renovación ya en el siglo XVII¹³.

Por ello, coinciden en que realizar un estudio estilístico de la pintura resulta un asunto problemático; sólo Passavant afirma que la representación a manera general sigue el gusto "eyckiano"¹⁴. A. Guichot asevera que la parte inferior estaba deteriorada¹⁵, lo que no impedía ver claramente la firma del maestro, en letras góticas: "Juan sanches de castro pintor aº de 1484". Gestoso añade que "al opuesto lado en que se ve esta firma léese: se renovó aº 1828"¹⁶.

5. *Diccionario histórico...* Opus cit. Tomo IV Pág. 328.

6. *El Cicerone de Sevilla* Sevilla, 1935 Tomo II Pág. 26.

7. *Sevilla Monumental y Artística* Sevilla, 1889 Tomo I Pág. 213.

8. *El arte cristiano en España* Sevilla, 1877 Pág. 208.

9. *Ibidem* Pág. 208.

10. *Sevilla Pintoresca* Reed. El Albir, Barcelona, 1979. Pág. 302.

11. Opus. cit. Pág. 328. Vid. también TORMO, E. "La Virgen de Gracia única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº XV. 1907. Pág. 207.

12. Opus cit. Pág. 26.

13. Opus cit. Pág. 24.

14. Opus cit. Pág. 208.

15. Opus cit. Pág. 26.

16. Opus cit. Pág. 213.

En la madrugada del día 8 de abril de 1932 un voraz incendio destruyó el templo de San Julián. La capa pictórica del mural de San Cristóbal saltó en casi su totalidad, quedando sólo algunos fragmentos sobre el muro. En suma, junto con otras obras artísticas de la iglesia, esta pintura quedó destruida¹⁷.

Así pues, tratamos sobre una obra desaparecida, que estuvo muy retocada y de la cual sólo disponemos de escasos datos artísticos e iconográficos que se han expuesto hasta aquí. Sin embargo, a pesar de que D. Diego Angulo dijo que "su gran tamaño y la proximidad a uno de los pilares de la nave impidieron hacer una buena fotografía"¹⁸, en la Fototeca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla se conservan varias y por cierto que no son "malas". Antes bien permiten un análisis de diversos aspectos, pues se trata de una vista general y otras cuatro de detalles de la pintura, que pasamos a comentar a continuación.

Sin embargo, hay que advertir que la vista general, aunque se conserva su ficha, ha desaparecido; pero, prácticamente con seguridad, el negativo fue reproducido por Hernández Díaz y Sancho Corbacho en su libro *Estudio de los edificios y objetos de culto de la ciudad de Sevilla...* ya citado, en la Fig. 8. Ello permite "rescatar" esta pérdida, si bien el formato de la ilustración es reducido y la calidad de reproducción deja bastante que desear (Lám. 1).

Dentro de un ampuloso y dieciochesco marco de rocalla se encuadra la figura del gigantesco santo en su iconografía tradicional de portador de Cristo niño. En su mano derecha lleva el gran báculo que le sirve de apoyo, como es usual un auténtico árbol de copa recortada. Este brazo de apoyo aparece torpemente escorzado y delineado muy someramente. Con la otra mano recoge sus vestiduras y deja ver sus piernas hasta la altura de las rodillas. La parte inferior derecha aparece completamente borrada y en general toda la zona baja se encontraba en malas condiciones, pudiéndonos hacer poca idea de la pintura del agua del río y los posibles peces inmersos en ella. Sobre su hombro se yergue el Niño Dios con una bola representativa del universo en la mano, para ajustarse a la leyenda iconográfica del gran peso soportado por el santo ante el creador y sustentador del mundo. Sobre el estilo poco puede decirse en vista tan general, pero afortunadamente disponemos de algunos detalles.

En el correspondiente al rostro (Lám. 2), se evidencia la profundidad de los retoques; efectivamente los labios carnosos, la nariz recta y los grandes ojos no responden a una imagen medieval. El Niño, de pie sobre el hombro y

17. Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A. Opus cit. Pág. 24.

18. "La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500" en *Archivo Español de Arte y Arqueología* XIII (1937) Pág. 90.



Lám. 1.—Vista general del mural de San Cristóbal de la Iglesia de San Julián (Sevilla)



Lám. 2.—*Detalle del rostro*
(Fototeca del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.)

en actitud de bendecir, asimismo aparece profundamente retocado. Sin embargo, el nimbo con decoración incisa en su parte interior y la inscripción "SANT. CRISTOVAL MARTIR ORA PRO NOBIS" sí responde a la configuración medieval. También el pañuelo que a modo de sudario aparece ceñido a la cabeza del santo, aunque indudablemente se ha modificado su drapeado. Asimismo, el ornato a modo de bordado del cuello y la fibula frontal que recoge su manto mantienen características góticas.

En el detalle del cinturón (Lám. 3) se advierte la constante iconográfica de los peregrinos, a tamaño muy reducido, que aprovechan la coyuntura para pasar el río transportados por el santo¹⁹. Las restauraciones han modificado totalmente los rasgos estilísticos de estos peregrinos, si bien la prolijidad de sus atuendos y enseres nos recuerda el anecdotismo medieval. También la complicación del cingulo nos rememora otras imágenes bajomedievales similares del santo.

En el cuadrante inferior izquierdo se aprecia el anacoreta (Lám. 4) que aconsejó a Cristóbal su misión, como servicio a Dios, de pasador fluvial, con un gran farol en la mano²⁰. Sin duda es la manera más habitual de mostrar que el hecho tuvo lugar de tarde o ya de noche²¹. Al fondo un sencillo edificio hace las veces de ermita o habitáculo del anacoreta, sin rasgos arquitectónicos medievales. La configuración y atuendo a manera de monje de este ermitaño se muestra asimismo muy retocada.

Por fin, el detalle de la firma del pintor (Lám. 5), en letra gótica negra con una estrella de seis puntas – al parecer dorada – a su derecha. Se lee: "juan sanches de castro pintor. aº de 1484". Sin duda ha sido repintada y refrescada en varias ocasiones, si bien la grafía responde a las características propias de fines del siglo XV, por lo que puede suponerse fundamentalmente su autenticidad. También de la fecha, aunque en este caso cabría la posibilidad de que los números romanos pudieran haber sido trocados por los guarismos que podemos apreciar en la fotografía.

En fin, una imagen de San Cristóbal que sin duda respondía a la iconografía tradicional propia de fines de la Edad Media, pero de cuyos rasgos estilísticos poco podemos dilucidar dado lo profundo y continuado de los repintes experimentados por el mural. Sólo puede sostenerse la magnitud de éste, prueba de que todavía al finalizar el medioevo se ejecutaban en Sevilla grandes

19. Vid. CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos* Madrid, Istmo, 2003. Pág. 94.

20. Vid. VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada* Madrid, Alianza, 1982. Vol. I Pág. 406.

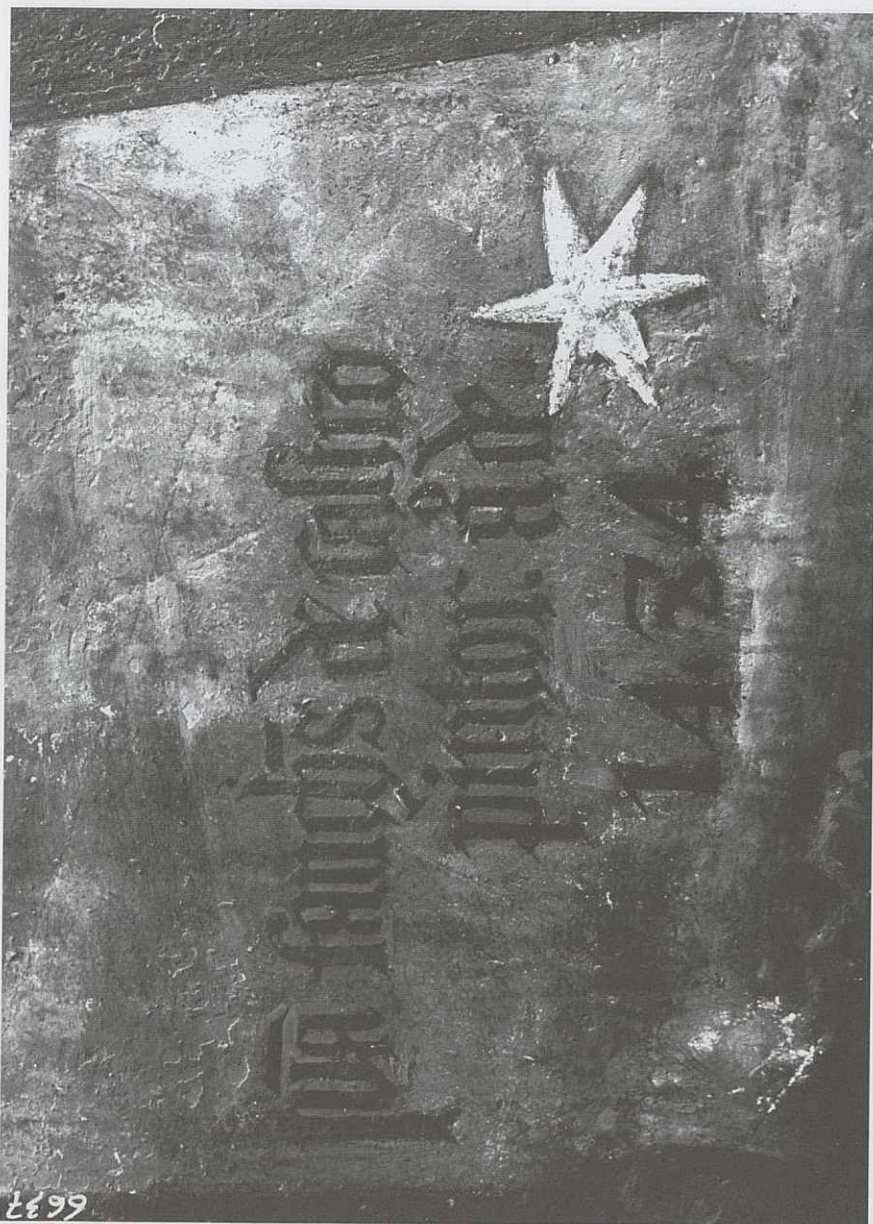
21. REAU, L. *Iconografía del arte cristiano* Opus cit. Tomo 2 Vol. 3. Págs. 354-5.



Lám.3.—*Detalle de los personajes al cinto*
(Fototeca del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.)



Lám. 4—*Detalle del ermitaño*
(Fototeca del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.)



Lám. 5.—*Detalle de la firma del artista*
(Fototeca del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.)

obras murales, y una cierta calidad de ejecución por los detalles ornamentales del nimbo y del vestuario, muy en la línea habitual del quehacer artesanal de la pintura bajomedieval hispalense.

Dado lo escaso de este balance “pericial” asombra que esta pintura pudiera haber servido como modelo para poder atribuir a Juan Sánchez de Castro otras obras, si bien en parte se comprende porque estos ensayos tuvieron lugar a fines del siglo XIX²². Me refiero a la tabla, asimismo representativa de San Cristóbal, del conjunto perteneciente a las Órdenes Militares y actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Lám. 6)²³. Por cierto que esta tabla, de excelente factura, ha sido recientemente restaurada por iniciativa de la asociación de Amigos del Museo y la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Ya Sentenach insistió en las similitudes del San Cristóbal de San Julián con el de la tabla antedicha procedente del convento hispalense de San Benito de Calatrava²⁴. Pero el autor que sostiene claramente la atribución de la obra del Museo a Juan Sánchez de Castro es Claudio Boutelou²⁵. Además de coincidencias en inscripciones, algunos detalles de vestuario y aditamentos, basa su hipótesis sobre todo en la “singularidad” que ya advirtió en su día Passavant: los peregrinos “reducidos a tamaño de enanos” que van ceñidos en el cinturón del santo²⁶. Boutelou además recalca que son dos las figuras que aparecen en ambas pinturas con actitudes similares, resolviendo, por consiguiente, la autoría conjunta de ambas obras.

Tal “singularidad” más bien implica una falta de atención a la iconografía tradicional de San Cristóbal en los siglos finales de la Edad Media. El gusto por el anecdotismo que afecta a la hagiografía a partir del siglo XIII fue especialmente flagrante en el caso del “Portador de Cristo”. Por ello fue relativamente frecuente la colocación de figurillas en su cinturón en el momento del vado del río para demostrar su descomunal fuerza, así como la accesoria colocación de una rueda de molino como peculiar y rotunda “pulsera”.

Así, por citar un testimonio parejo cronológicamente y de un similar ámbito geográfico, podría referirse el mural de San Cristóbal que se conserva en la

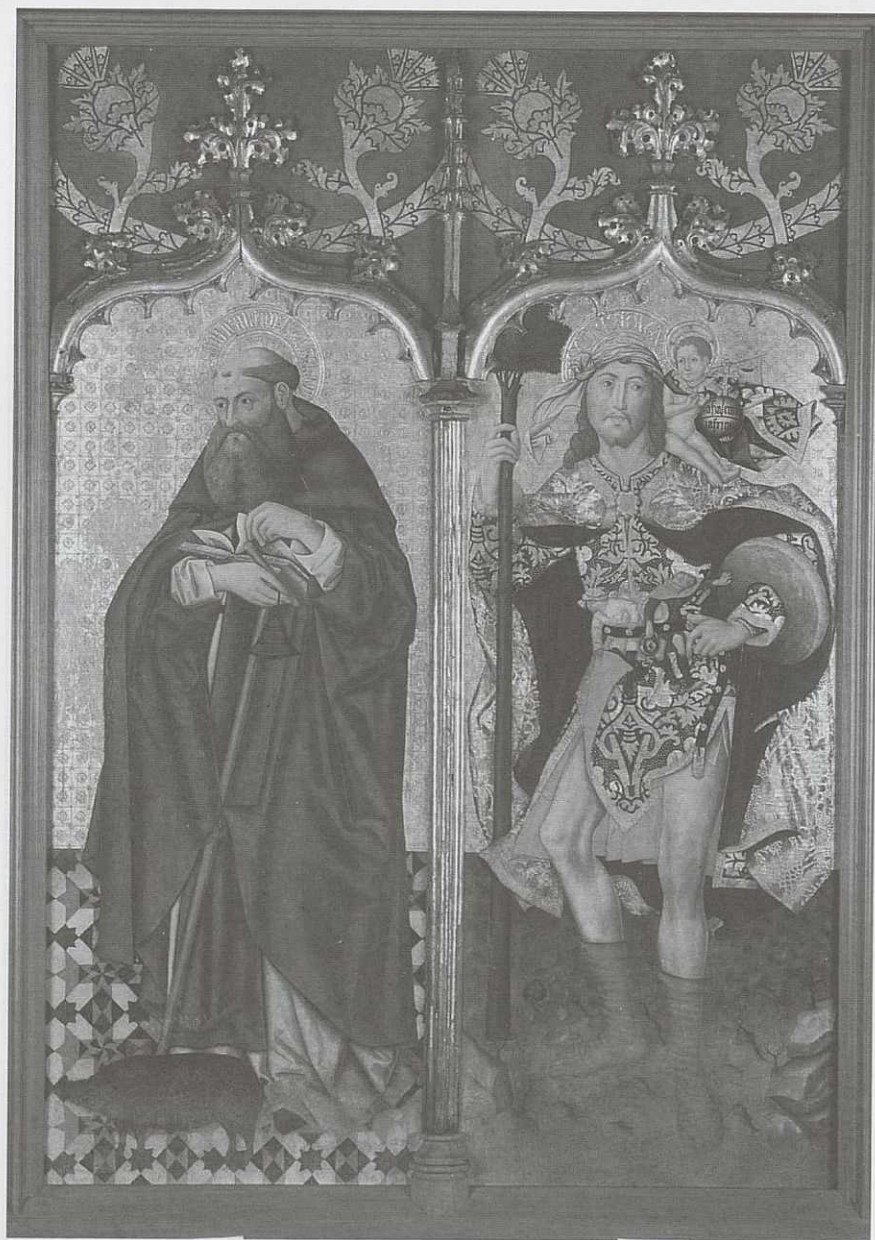
22. El gran especialista Ch. R. Post va incluso más allá y considera un San Cristóbal de la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, nada menos que del siglo XVII, como una “adaptación” de la imagen que nos ocupa: *A History of Spanish Painting* Opus cit. Vol. V. Pág. 39.

23. Agradezco al Museo de Bellas Artes de Sevilla y a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la deferencia de cedermé una transparencia de esta tabla para poder reproducirla.

24. SENTENACH y CABAÑAS, N. *La pintura en Sevilla* Sevilla, 1885 Págs. 24-5 y 27.

25. “Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla” en *Museo Español de Antigüedades* Tomo IX Madrid, 1878. Págs. 276-77.

26. Opus cit. Pág. 208.



Lam. 6.—San Cristóbal del conjunto de tablas pertenecientes a las Órdenes Militares
(Museo de Bellas Artes de Sevilla.)

iglesia del Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva) (Lám. 7)²⁷. Resulta sin duda una pintura de inferior calidad, propia de un artista arcaizante de carácter provinciano, pero que desvela las constantes iconográficas propias de la escena en la época²⁸. Efectivamente, aquí también aparecen los peregrinos al cinto, si bien en este caso son cinco. Pero no faltan otras obras del mismo santo donde de nuevo son dos los pequeños peregrinos trasportados²⁹.

De esta manera, parece claro que son simples repeticiones iconográficas y dado lo transformado del mural de San Julián se manifiesta imposible mantener cualquier posible atribución³⁰. Hoy por hoy debemos limitarnos a las siguientes afirmaciones: que tanto Juan Sánchez de Castro como otros pintores sevillanos del momento seguían a fines del siglo XV practicando la pintura mural y de grandes proporciones; que dada la afirmación de algunos autores de que la capa pictórica "saltó" durante el incendio, muy probablemente el mural no estaba realizado al fresco sino con una técnica mixta en la que el temple jugaba un papel preponderante, como era tradicional en la práctica pictórica hispalense a fines de la Edad Media³¹; que por algunos detalles ornamentales y motivos iconográficos podemos suponer en Juan Sánchez de Castro un cierto carácter arcaizante y una posible resistencia a la incorporación plena de la nueva moda flamenca; y, por último, que tanto por su obra más conocida, la *Virgen de Gracia*, como por el detalle de la firma de este San Cristóbal solía efectivamente firmar sus obras, por lo cual poseía una alta consideración de sí mismo como artista, extremo corroborado por su activa intervención en la polémica sobre el establecimiento de ordenanzas y vedores para el control del oficio de pintor en Sevilla, documentos publicados por Gestoso³².

José María MEDIANERO HERNÁNDEZ
Universidad de Sevilla

27. Agradezco al Prof. Dr. Juan Miguel González su atención de facilitarme una diapositiva de esta pintura para poder reproducirla en este trabajo.

28. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. "La Pintura Mural Gótico-Mudéjar en los lugares colompinos" en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía* Córdoba, 1978. Págs. 231-34.

29. Vid. *Ibidem* Nota 10 y también CARMONA MUELA, J. *Opus cit.* Pág. 94.

30. Los autores contemporáneos han seguido relacionando estas tablas pertenecientes a las Órdenes Militares con Juan Sánchez de Castro, si bien matizando la atribución con expresiones como "en el mismo ámbito creativo" (VALDIVIESO, E. *Historia de la Pintura Sevillana* Sevilla, Ed. Guadalquivir, 2002. Pág. 32); "del círculo de" (VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla* Sevilla, Geve, 1991. Vol. II Pág. 27) e incluso "obra de un seguidor de aquel maestro" (VV. AA. *Andalucía*. Vol. 11 de la serie *La España Gótica* Madrid, Ed. Encuentro, 1992. Pág. 328).

31. Vid. del que escribe estas líneas "Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense a fines de la Edad Media" en *Laboratorio de Arte* Núm. 6. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993. Págs. 72-74.

32. *Ensayo de un Diccionario...* *Opus cit.* Tomo I Págs. XLV-XLIX.



Lám. 7.—Mural de San Cristóbal de la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva)