

LA ÚLTIMA CENA DEL CONVENTO DE SANTA INÉS DE SEVILLA Y SU RESTAURACIÓN

POR JUAN AGUILAR GUTIÉRREZ Y ALFREDO J. MORALES

La reciente restauración de la pintura mural de la Última Cena que preside el Refectorio del Convento de Santa Inés de Sevilla, ha permitido en parte devolverle su fisonomía original, desvirtuada por los repintes del siglo XIX. Dicho trabajo ha puesto de manifiesto que su desconocido autor, perteneciente al entorno de Alejo Fernández, siguió, con ligeras variantes, uno de los grabados atribuidos al Maestro del Libro de Horas de los Sforza, reproduciendo la misma escena pintada por Leonardo da Vinci en el Monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán.

The recent restoration of the mural painting of The Last Supper that presides over the Refectory of the Convent of Santa Ines in Seville, has partly allowed to give back its original appearance, distorted by repaintings of the XIX century. This work has shown that its unknown painter, belonging to the surrounding of Alejo Fernandez, followed, with slight variants, one of the engravings attributed to the Master of Book of Hours of the Sforza, reproducing the same scene painted by Leonardo da Vinci in the Monastery of Santa Maria delle Grazie in Milan.

El convento de Santa Inés de Sevilla, fundado por doña María Coronel en 1374, vivió una etapa de esplendor durante el siglo XVI. A lo largo del quinientos las viejas estructuras medievales que habían servido de residencia familiar a los Fernández Coronel fueron remodeladas, completadas y embellecidas, adoptándose para ello un lenguaje que sumaba a la tradición mudéjar la nueva estética renacentista¹. De esta singular simbiosis que se repitió en otros edificios sevillanos,

1. Para mayor información sobre este convento y su patrimonio puede consultarse VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. : *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Vitoria, 1980, pp. 77-102.

caso del Real Alcázar y de las casas de Pilatos y las Dueñas, son testimonio en el convento de franciscanas clarisas el claustro de la Camarilla, el llamado del Herbolario, la Sala de Profundis y el Refectorio. Diferentes técnicas artísticas fueron empleadas para lograr espacios de gran riqueza y atractivo, destacando entre todas ellas la pintura mural. De hecho, el monasterio sevillano de Santa Inés conserva en la actualidad el mejor conjunto de pintura mural de todo el renacimiento sevillano. Su valor ya ha sido puesto de manifiesto, a la vez que se ha destacado su importancia como nexo con los ciclos murales que caracterizaron los conventos mexicanos del siglo XVI². Esto es singularmente notorio en el amplio y variado conjunto de pinturas que cubre las galerías superiores del Claustro del Herbolario, en el que se emplearon paneles de grutescos, escenas evangélicas y representaciones de santos. Pero además de en este hermoso patio también hay pinturas murales en los espacios conventuales antes mencionados, así como en la Enfermería y en la Sacristía. No obstante, el presente trabajo se centra en otro ámbito del convento de clarisas, el Refectorio, que aparece presidido por una pintura mural de la Última Cena, un tema habitual en este tipo de espacios conventuales. Ciertamente de ella se había tratado en anteriores publicaciones, si bien a lo ya dicho pueden aportarse nuevos datos, a la vez que es posible confirmar algunas de las ideas en ellas apuntadas al hilo de su reciente restauración.

La pintura de la Última Cena del Refectorio de Santa Inés ocupa el muro oriental de la sala, situándose por encima del zócalo de azulejos que recubre las paredes³. Antes de su restauración la escena aparecía enmarcada por una gruesa moldura dorada y jaspeada que debió incorporarse con ánimo de enriquecerla durante el siglo XIX, si bien ya contaba con un marco pintado coetáneo al resto de la obra y con el que se pretendía dar la ilusión de estar contemplando una pintura de caballete⁴. Aunque no sea posible asegurarlo, la colocación del citado marco dorado debió ser posterior al repinte que sufrió la escena a comienzos de dicho siglo y del que es testigo la inscripción que se pintó en el extremo inferior izquierdo de ella, sobre una de las losas del pavimento y cuyo texto dice: “Serenobo este quadro siendo Abadesa la mui Reverenda Madre Sor Nicolasa Lei y lo costeo la Madre Sor Feliciana de la Concepcion Gomez siendo Refitolera el año 1802”. Se desconoce quien efectuó la “renovación” patrocinada por la madre encargada del refectorio, pero al contemplarla resultaba evidente su escasa o nula capacitación. Se trató de un trabajo voluntarioso y realizado por una mano inexperta, siendo

2. Al respecto es obligada la consulta del trabajo de SERRERA, Juan Miguel: “La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México”, en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Tomo II, Huelva, 1981, pp. 321-336.

3. Mide 2'48 x 3'75 metros.

4. Durante el año 2000 el taller de restauración Sturmio actuó sobre la pintura consolidando las zonas que habían sido engasadas en la década de los años 80 del siglo XX a fin de evitar más desprendimientos de los que ya se habían producido.

muy posible que dicha tarea fuera emprendida por alguna de las religiosas del propio convento⁵. El resultado de la actuación dio a la pintura una apariencia casi infantil, en evidente contraste con su correcta composición, claramente derivada de la Última Cena que para el Monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán había pintado Leonardo da Vinci⁶. Por otra parte el ingenuo aspecto de la pintura chocaba con la calidad del estrato de mortero sobre el que estaba realizada, cuyas características lo vinculaban a las obras del siglo XVI, pues correspondía a un enlucido de tono claro, de tacto suave y agradable. Todas estas incoherencias llevaron a plantear una restauración a fondo de la pintura, que ha permitido devolverle su primitiva fisonomía y sus valores artísticos. No obstante, debe señalarse que no ha sido posible eliminar completamente el repinte del siglo XIX, pues en algunas zonas debajo de éste no se conservaba nada de la pintura original, mientras en otras las superficies estaban tan barridas que ha sido preferible mantener algo del reforzamiento efectuado durante el repinte, con objeto de evitar la desaparición completa de ciertos elementos o detalles⁷.

El estudio previo a la intervención consistió en la toma y análisis de muestras, informando dicha analítica sobre la naturaleza de los materiales, tanto del repinte como de la pintura original. También se realizaron fotografías con luz ultravioleta, lo que permitió apreciar aspectos interesantes sobre el contraste de la superficie del repinte y de algunas áreas originales que no habían sido repintadas. Mediante el empleo de cámara de infrarrojos se pudo ver el dibujo subyacente de la composición, así como apreciar la extensión de la pintura original que se conservaba oculta. La realización de una serie de catas de prospección permitió advertir la calidad de la pintura original y valorar la posibilidad de eliminación del repinte. La conclusión del estudio previo fue que debajo del estrato de la pintura visible se encontraba la composición original prácticamente completa y que solo en algunas áreas las pérdidas debidas a antiguos desprendimientos se habían ocultado mediante el repinte del siglo XIX.

Los análisis efectuados han permitido clarificar la naturaleza técnica de las pinturas. Así, para la realización del mural se extendió en primer lugar sobre la pared y con el fin de enrasarla un grueso mortero de cal y arena a la cual se añadieron fibras vegetales para mejorar sus propiedades mecánicas. Los componentes

5. La hipótesis resulta avalada por la inscripción correspondiente al repinte que sufrieron las pinturas murales de la galería superior del Claustro del Herbolario y que dice: "Renovo estas pinturas la Reverenda Madre Sor Maria de la Salud Garcia año de 1853. Siendo abadesa la Muy Reverenda Madre Sor Maria Gertrudis Gutierrez".

6. Tal dependencia ya había sido señalada por SERRERA, Juan Miguel: Op. Cit. p. 332.

7. La restauración se llevó a cabo entre los meses de septiembre y noviembre del año 2002, por un equipo integrado por cinco restauradores especializados en pintura mural, un historiador del arte, un químico, un dibujante y un fotógrafo. Los tratamientos han supuesto, sólo para el equipo de restauradores, unas dos mil cuatrocientas horas de trabajo directo sobre el mural. Los trabajos han sido sufragados íntegramente por la comunidad de monjas franciscanas clarisas del Convento de Santa Inés.

químicos encontrados en este estrato son la calcita, el cuarzo, trazas de tierra, negro carbón y algo de yeso. A este mortero base se sumó un segundo mortero o enlucido fino, que sería el encargado de recibir la capa pictórica. A la superficie de preparación se le aplicó un estrato o impregnación de aceite y resina de conífera, con el fin de conseguir una capa aislante y de reducir la capacidad de absorción de los morteros. En las estratigrafías se aprecian, justo sobre esta capa, granos sueltos de carbón negro, que deben corresponder al dibujo preparatorio o diseño inicial de la composición. La capa pictórica es de naturaleza óleo-resinosa, con una técnica de ejecución muy similar a la empleada coetáneamente en la pintura sobre tabla. Aunque en algunos puntos son más, la capa de color está compuesta por lo general por dos estratos pictóricos, de los que el primero corresponde al color base y el segundo a la veladura complementaria, cuya distinta densidad transmite al espectador la ilusión del modelado y la riqueza de los colores y matices. Los análisis han permitido determinar el origen de los distintos colores empleados. Así, los blancos corresponden a albayalde (blanco de plomo) a calcita (cal) y a cuarzo (usado como carga inerte). Los negros son negro carbón. Los rojos corresponden a bermellón, a tierra roja, a laca roja y a minio de plomo. Los azules son azurita. Los verdes corresponden a cardenillo. Los pardos a tierra ocre y a pardo orgánico (betún). Como aglutinante de los pigmentos se utilizó aceite de linaza y resina de conífera. Por su parte los dorados (panes de oro fino) están realizados al mixtión o sisa (aceite mordiente), sobre una base de bol ocre.

Una vez completados los estudios previos se valoró la conveniencia y posibilidad de recuperar los estratos originales cubiertos, para lo que se hacía imprescindible proceder a la consolidación de los estratos desprendidos de mortero. Dicha operación se efectuó mediante la moderada inyección de adhesivos polivinílicos y morteros de cal diluidos con objeto de no reducir la transpiración natural del muro que en las zonas bajas de la pintura está condicionada por la línea de evaporación de las humedades mediante capilaridad. Dichas humedades, así como el contenido alcalino de los morteros, habían ocasionado en algunas áreas la saponificación de la capa pictórica⁸. Ésta se encontraba en algunas áreas exfoliada del mortero, por lo que fue preciso sentarla y fijarla nuevamente a la capa de preparación, utilizándose para ello acetato de polivinilo hidratado a diferentes concentraciones, un adhesivo fuerte y resistente a posteriores operaciones, como es la de eliminar repintes. Esta tarea no resultó fácil, pues la capa pictórica a eliminar era más resistente que la que debía ser conservada. Tal circunstancia se debía a dos causas. Por un lado, al uso de resina en la pintura del siglo XVI y a la técnica de la veladura que se había empleado, que la hacían muy sensible a los disolventes. Por otro, al hecho de haberse efectuado la pintura del siglo XIX de manera directa y usando blanco en

8. Este fenómeno físico, activado por las humedades, tendría que haber sido más intenso, por lo que cabe sospechar que el componente resinoso de las pinturas fue la causa de su reducción.

la mezcla de los colores. Al respecto debe recordarse que en los murales donde el mortero lleva cal es normal que se vaya produciendo a lo largo de los siglos y por emigración de la calcita a la superficie una carbonatación natural en la capa pictórica que le confiere una gran dureza. Por todo ello la eliminación de la capa pictórica del siglo XIX fue una operación meticulosa y delicada, utilizando disolventes fuertes que eran inmediatamente neutralizados para impedir que se alterara la capa pictórica original. Con el fin de no alterar la composición al eliminar parte de la misma en las áreas donde no se conservaba la pintura general, como en la amplia zona del ángulo inferior izquierdo, se optó por mantener la pintura decimonónica. Un problema similar se planteó en relación con la inscripción existente al centro del mantel que cubre la mesa. Mediante el uso de infrarrojos se pudo determinar que la original se conservaba muy erosionada y que era prácticamente ilegible, por lo que se decidió mantener la cartela del siglo XIX. Como consecuencia de ello no se levantó el repinte de la caída del mantel, pues de haberlo hecho se hubiera dejado al descubierto parte de la leyenda original que se situaba sobre una cartela rectangular y de la que solo se conservaban algunos fragmentos. Se prefirió, pues, mantener la que con el mismo texto latino y enmarcada por una corona floral se pintó durante la “renovación”. La inscripción dice: “AMEN DICO VOBIS QUIA UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST”, que alude a la traición de Judas. Aquella decisión obligó a mantener parcialmente el reforzamiento efectuado durante el repinte en los objetos distribuidos sobre la mesa, en donde la pintura original ofrecía importantes pérdidas, pues de lo contrario se habría producido un fuerte contraste entre la superficie de mantel que cubre la mesa y la caída del mismo, cuyo remate simulando una labor de encaje es, desde luego, obra decimonónica.

La reintegración cromática se ajustó al criterio de integrar las faltas en relación con el conjunto del mural y que éste se conjugase con el resto de la arquitectura del refectorio. Aún así se siguió el principio de efectuar las reintegraciones cromáticas indispensables. Se distinguió entre las faltas por erosión o pérdida de la capa pictórica de las debidas al desprendimiento y caída del mortero. Asimismo se hizo distinguible del área del siglo XIX que se había conservado y que era necesario integrar dentro del conjunto original. En el primero y segundo de los casos la reintegración cromática consistió en una veladura que amortizó o redujo el impacto de la erosión. En las faltas en las que también se había perdido el mortero se procedió a reponer otro de iguales características que el original, reintegrando posteriormente el área con la técnica del “trateggio”. En el área de pintura decimonónica conservada, las faltas se integraron al original mediante un rayado de líneas paralelas. Los colores empleados en la reintegración fueron pigmentos diluidos en resina acrílica (etilmetacrilato), menos en la zona de pintura correspondiente al siglo XIX, cuya reintegración se hizo con lápices de colores acuarelables. Como labor final de la restauración se aplicó al conjunto de la pintura mural una capa de protección que también sirvió para dotar a los colores de su auténtica intensidad.

Con ello se consiguió ordenar los verdaderos volúmenes de las formas y resaltar la intensidad del claroscuro, revelando sombras transparentes y profundas.

Todas las operaciones reseñadas han devuelto a la pintura su primitiva fisonomía, haciéndose ahora más patente su relación con el modelo vinciano. Así y en relación con el enmarque arquitectónico de la escena ha desaparecido la especie de panelado con dorados que cubría las paredes laterales, así como la ornamentación en dorado de los tres huecos del fondo, el remate del vano central, las cruces de San Juan superpuestas a sus jambas y los escudos de las órdenes dominica y franciscana que coronaban los vanos laterales. Todo ello ha permitido recuperar la correcta perspectiva de la sala y la pureza geométrica de los huecos. Por otra parte, el paisaje que se abría tras los tres vanos del fondo ha recobrado su primitiva fisonomía. Además, el techo ha recuperado su aspecto original de artesonado con rosetas doradas en los registros, una solución que se aproxima a la original cubierta pintada que ofrece el propio Refectorio del convento sevillano. Por su parte, el pavimento ofrece nuevamente su primitivo diseño con losas alternadas grises y negras, de las que éstas se ochavan para introducir pequeñas olambri-llas blancas. Se ha conservado sobre una de las losas del extremo izquierdo de la pintura la inscripción correspondiente a la “renovación” de 1802, no habiendo sido posible recuperar completamente la figura del gato que agazapado aparecía a continuación, pues es esta la zona donde se había producido la desaparición de la pintura original. Sí han recobrado prácticamente su aspecto inicial los pies y bordes de las túnicas y mantos de Cristo y de los Apóstoles, así como las patas de la mesa y el perro que ocupa el ángulo inferior derecho de la composición.

La restauración también ha permitido recuperar la indumentaria original, con su variado colorido, de Cristo y los Apóstoles, así como los dorados de las túnicas del propio Jesús y de algunos de sus discípulos. Con la desaparición de los tonos planos y del silueteado en negro de las figuras correspondientes a los repintes del siglo XIX se ha devuelto su correcto volumen a los personajes. Más espectacular ha sido la recuperación de los rostros, con sus calidades y modelado, lo que ha venido a demostrar que el autor de la pintura mural era un maestro no sólo con buenos conocimientos técnicos, sino también con buena preparación y dotes artísticas, algo que la nefasta actuación decimonónica hacía imposible advertir⁹. Desgraciadamente no es posible precisar la autoría del mural, si bien hay suficientes detalles estilísticos para situar a dicho artista en el entorno de Alejo Fernández¹⁰. También han recobrado su aspecto los nimbos de cada uno de los personajes, devolviéndoselo al apóstol Felipe al que en el siglo XIX se le ocultó para convertirlo en Judas y,

9. Atendiendo al aspecto que ofrecía el mural antes de la restauración es comprensible que se dijera que su autor no fue “un gran maestro”. Cfr. SERRERA, Juan Miguel: Op. Cit. p. 332.

10. Sobre este pintor y sobre los problemas existentes en torno a la autoría de buena parte de la pintura sevillana del segundo cuarto del siglo XVI es obligado consultar ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Alejo Fernández*. Sevilla, 1946, especialmente pp. 20 y ss.

viceversa, se ha eliminado por ser producto del repinte el nimbo que se dio a Judas. Este cambio seguramente se realizó para situar al apóstol traidor en un extremo de la mesa, alejándolo de la figura de Cristo y haciéndole perder el protagonismo que le otorgaba el hecho de estar junto a San Pedro y San Juan. Respecto a la figura de San Felipe, que ocupa el extremo izquierdo de la escena, debe reiterarse que no se ha eliminado completamente la intervención del siglo XIX, pues de la pintura original solo se había conservado la cabeza y el torso del apóstol. Por ello son bien perceptibles las desproporciones y desajustes del manto y de su brazo derecho en cuya mano, por cierto, sigue la bolsa con las monedas mediante la cual se le identificó con el traidor Judas¹¹. Esas mismas torpezas se aprecian claramente en la mayor parte de los objetos y alimentos dispuestos sobre la mesa, como cuchillos, panes, escudillas, vasos, frutas, una serie de tubérculos que parecen zanahorias y varias fuentes, de las cuales la central, ante la figura de Jesús, presenta el cordero pascual. A ellos hay que agregar el cáliz con la hostia que, sin ser el elemento central sí ocupa un lugar preferente de la composición y que alude a la institución por Cristo de la Eucaristía. Como en el caso anterior, buena parte de los fallos y deficiencias que se detectan en la representación de los mismos son consecuencia del repinte decimonónico, que no se ha eliminado completamente, pues lo que se conservaba del original debajo era muy fragmentario y aparecía muy barrido. Hay que suponer que los objetos de la pintura original seguirían las mismas pautas de calidad que se aprecian en las recuperadas figuras de los apóstoles, por lo que es de lamentar su pérdida. Esta circunstancia también impide saber hasta que punto la Última Cena del convento sevillano era fiel al modelo vinciano, es decir, con que exactitud se copió alguno de los grabados abiertos sobre el gran mural de Leonardo. Ya se había indicado que la fuente de inspiración debía haber sido uno de los grabados atribuidos al Maestro del Libro de Horas de los Sforza¹². Tal opinión queda corroborada tras los trabajos de restauración efectuados en la pintura mural. No sólo la organización espacial y la composición general, sino también muchos aspectos y detalles están claramente tomados de dicha estampa. No obstante, también se aprecian ciertos cambios y novedades, así como la presencia de elementos no existentes en el grabado, que deben atribuirse a una decisión personal del artista o, mejor, a una indicación de la comunidad franciscana. Uno de los rasgos más llamativos es el cambio introducido en la fisonomía de los Apóstoles, quienes aparecen como ancianos de aspecto venerable, una transformación con la que seguramente se ha querido justificar la sabiduría y bondad del colegio apostólico. Otro detalle es la incorporación de los nimbos dorados sobre las cabezas, cuya presencia da un aspecto más arcaico a la escena, pero que es una solución muy práctica y

11. Este hecho ha determinado que actualmente sean dos los personajes que en esta Última Cena portan el atributo del apóstol traidor. Uno es el verdadero y corresponde al cuarto personaje por la izquierda. Otro es San Felipe, a quien se convirtió en Judas durante la "renovación" del siglo XIX.

12. Véase SERRERA, Juan Miguel: *Op. Cit.* p. 332.

didáctica para escribir los nombres que permiten identificar a los discípulos. También se han efectuado algunas modificaciones en las posturas y en los gestos de los Apóstoles. Al respecto son los seis situados a la derecha de Cristo y que se identifican como San Felipe, San Andrés, San Mateo, Judas, San Pedro y San Juan los que más fielmente repiten las actitudes y las apariencias de la fuente grabada, si bien tanto el primero como el tercero presentan en la pintura su rostro visto de tres cuartos, mientras en el grabado aparecían completamente de perfil. Además San Juan aparece más cerca de la figura de Cristo. En el otro grupo de Apóstoles los cambios son mayores, pues a excepción de las figuras de Santo Tomás y San Judas Tadeo, que repiten el giro de los rostros con los que se representan en el grabado, el resto ha perdido su postura de perfil para aparecer vistos de tres cuartos. Otros cambios se han introducido en los gestos de las manos de San Simón, San Judas Tadeo y Santiago el Menor, cuya figura además ha adquirido una mayor presencia, pues si en el grabado su cuerpo queda oculto, en la pintura su torso está casi al completo, apareciendo más cerca de la figura de Cristo. Esta cercanía unida a la mencionada mayor proximidad de la figura de San Juan en el lado contrario rompe el aislamiento de la figura de Jesús existente tanto en el grabado, como en la pintura de Leonardo, por lo que se pierde la fuerza y el sentido de la composición, desaparece la tremenda soledad de Cristo en el momento de decirle a sus discípulos que uno de ellos lo traicionaría. Por lo que respecta a la mesa y los objetos en ellos depositados es evidente que se ha incorporado a la pintura el cáliz con la hostia, que no figura en el grabado ni en la pintura de Leonardo. Tal incorporación ha roto el significado de la escena vinciana, dando paso a un episodio distinto de la Última Cena, cual fue la institución de la Eucaristía.

Por otra parte, figuran sobre el mantel objetos inexistentes en la escena pintada por Leonardo, así como en el grabado posterior, caso de los cuchillos y de las zanahorias, habiéndose además modificado el aspecto de las frutas. Sí se ajustan a la imagen grabada las escudillas y vasos, los panes y las fuentes, si bien en su distribución sobre la superficie de la mesa el pintor actuó con gran libertad, siendo una prueba más de ello la presencia del cordero en la fuente situada ante Cristo, que en el grabado corresponde a un pez. El hecho de que esta zona del mural del Convento de Santa Inés se deba a la "renovación" del siglo XIX, que se decidió mantener en la restauración por no conservarse bajo ella casi nada de la pintura original, impide saber el aspecto que ofrecería realmente la pintura del siglo XVI y el grado de fidelidad de su autor a la fuente grabada. Aunque la misma circunstancia se repite en relación con el mantel, los fragmentos de pintura original conservados bajo el repinte permiten asegurar que se siguió el geométrico plegado de su caída que aparece en el grabado y que, conforme al mismo, la inscripción con el anuncio de la traición de Judas se desarrolló en una cartela longitudinal dispuesta al centro. Lamentablemente ni uno ni otro han podido recuperarse pues casi habían desaparecido, siendo por lo tanto los ahora visibles resultado de la actuación del siglo XIX. A la misma intervención corresponde el encaje que bordea el mantel y

oculta parcialmente los pies de las figuras, así como las patas de la mesa. Dicho elemento no se ha eliminado para evitar incoherencias en su relación con el propio mantel. Una incorporación debida al pintor es, como ya se dijo, la figura del gato que aparece por el ángulo izquierdo del mural en contraposición a la figura del perro, que sí figura en el grabado pero que no aparece en el mural de Leonardo.

A pesar de la imposibilidad de recuperar íntegramente la pintura original y de los cambios introducidos en ella en relación con el grabado que le sirvió de base, resulta evidente que su autor supo seguir con fidelidad dicha fuente, siendo atribuible a las indicaciones de la comunidad tanto los ligeros cambios efectuados en la composición, como los más trascendentales correspondientes a los tipos físicos. Así pues, unos y otros debieron efectuarse por motivos religiosos, por el deseo de ajustarse a una iconografía más convencional y, por lo tanto, más fácilmente comprensible. Fueron razones de la misma naturaleza las que justificaron el cambio de San Felipe por Judas que se realizó en el siglo XIX, y que ya ha sido comentado.

En relación con la cronología de esta pintura mural ya se había señalado que debía ser coetánea a las realizadas en las galerías superiores del Claustro del Herbolario, es decir, de hacia 1545-1550¹³. Tal datación además de correcta pone de manifiesto la rapidez con la que se conoció en Sevilla y gracias a la circulación de los grabados la Última Cena de Leonardo de Vinci. De hecho, el Maestro del Libro de Horas de los Sforza realizaría el grabado poco tiempo después de que Leonardo concluyera en 1497 el mural, lo que permitiría datarlo en los primeros años del siglo XVI. Ello viene a indicar que en unos cuarenta años la obra ya era conocida en Sevilla y que gozaba de suficiente prestigio como para ser copiada en el interior de un convento femenino, desbancando a otras iconografías tradicionales. Sólo queda saber de quien fue la idea de hacer uso de dicho grabado. Cabe la posibilidad de que lo sugiriese su autor, aunque si se atiende a los mecanismos de contratación de las obras pictóricas y a las cláusulas que regulaban la realización de pinturas en la Sevilla del siglo XVI sería más correcto considerar que fue una decisión de las monjas clarisas y, muy probablemente, de su abadesa. Consta que en 1542 ocupaba dicho cargo doña Leonor Pacheco, por lo que tal vez fuese ella quien facilitara el grabado que inspiró la Última Cena del Refectorio, por más que no pueda precisarse como llegaría a sus manos¹⁴. Es posible que algún familiar o persona de su entorno y vinculada al medio artístico se lo entregara. Pero al respecto, no puede olvidarse la vinculación que con el convento tuvo la familia Enríquez de Ribera y la relación con Italia de algunos de sus miembros¹⁵. Tal es el caso del Marqués de Tarifa quien recorrió parte de la península en su viaje a Jerusalén,

13. Véase SERRERA, Juan Miguel: Op. Cit. p. 332.

14. Como tal se le menciona en el contrato de la sillería de coro, en donde figura su escudo heráldico. Consúltense MORALES, Alfredo J: "La sillería de coro del Convento de Santa Inés de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 1, 1988, pp. 87-96.

15. Véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: Op. Cit.

adquiriendo importantes obras para su biblioteca y su colección artística¹⁶. De aquella pudo formar parte el grabado de la Última Cena abierto por el Maestro del Libro de Horas de los Sforza, pudiendo haberse facilitado a algún familiar vinculado o perteneciente a la comunidad de Santa Inés cuando se decidió pintar dicha escena en el Refectorio, durante la renovación que vivió el convento en el segundo tercio del siglo XVI. Si bien tales propuestas son solo hipótesis, resulta evidente que quien decidió basarse en la obra de Leonardo para representar la Última Cena del Convento de Santa Inés era consciente de la importancia de su elección. Por otra parte, debe destacarse que fue la única vez en el arte sevillano que se recurrió a dicho modelo. Las posteriores representaciones de dicha escena recurrieron a iconografías tradicionales. Sin duda, las peculiaridades de la obra de Leonardo no se entenderían bien y, sobre todo, no se adecuarían al espíritu y a las intenciones de la Contrarreforma.

16. Al respecto puede consultarse LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*. Madrid, 1998.

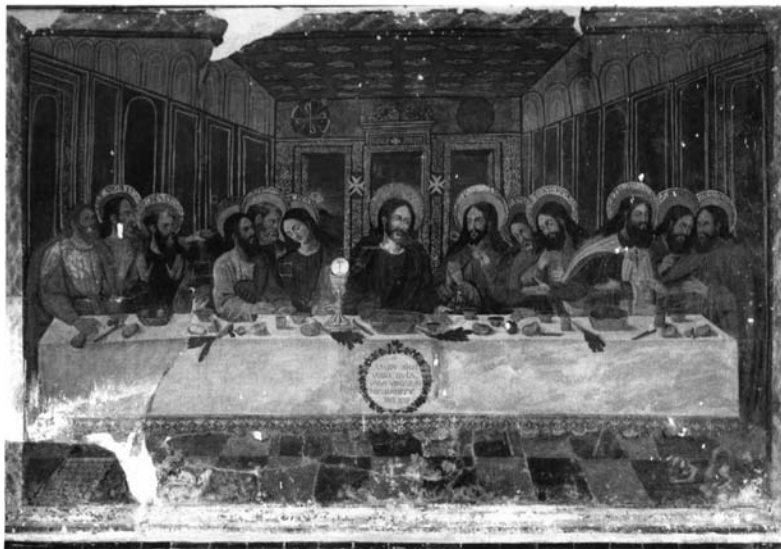


Fig. 1. Sevilla. Convento de Santa Inés. Última Cena, antes de su restauración



Fig. 2. Sevilla. Convento de Santa Inés. Última Cena, después de su restauración



Fig. 3. Sevilla. Convento de Santa Inés. Última Cena (detalle), después de su restauración



Fig. 4. Sevilla. Convento de Santa Inés. Última Cena (detalle), después de su restauración