

Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL O JUSTI

VEREINIGUNG E.V.

Mitteilungen 2008

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

ISSN 0946-2821

20. Jahrgang 2008

Herausgegeben von Dr. Bettina Marten
Steedener Hauptstr. 58, D-65594 Runkel-Steeden
Tel. und Fax. +49 6482 5214

Redaktion:

Dr. Sylvaine Hänsel, Münster,
in Zusammenarbeit mit

Dr. Gisela Noehles, Münster und Dr. Bettina Marten, Runkel

Satz- und Druckbetreuung: Nodus Publikationen • D-48031 Münster

Inhaltsverzeichnis

<i>Editorial</i>	3
------------------	---

Aufsätze

Diana Joneitis <i>Ein früher Elisabethzyklus vom Hof Alfons X. von Kastilien</i>	4
Tim Heilbronner <i>Die hölzernen „Kasel-Madonnen“ aus Ger, Ix, Targasona und Talló</i>	21
Rafael Cómez Ramos <i>El Alcázar del rey Pedro I de Castilla en Sevilla como espacio intercultural en el contexto de la arquitectura mudéjar de su tiempo</i>	48
Gisela Noehles <i>Fernando Gallego und sein Retabel in Trujillo. Annäherung an den Salamantiner Maler</i>	65
Virginie Spenlé <i>Der Humboldt-Pokal: Ein einzigartiges Kunstkammerobjekt aus Holländisch-Brasilien</i>	88
Vera Beyer <i>Familienverhältnisse. Degas' Bezugnahme auf Velázquez und Goya</i>	101
Eric Storm <i>Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art</i>	113

Nachruf

Bettina Marten <i>In memoriam Lylia Gallo</i>	133
--	-----

Berichte aus der Forschung

Anke Wunderwald, Jens Ruffer <i>Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Konstruktion — Gestalt — Programm</i>	134
Pia Holweg <i>Anton Raphael Mengs' Wirken in Spanien</i>	139

EL ALCÁZAR DEL REY PEDRO I DE CASTILLA EN SEVILLA COMO ESPACIO INTERCULTURAL DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR DE SU TIEMPO

Rafael Cómez Ramos / Sevilla

Antes que nada hemos de decir que, para introducirnos en el significado del Alcázar del rey Pedro I de Castilla en Sevilla, hemos de hablar de la arquitectura mudéjar sevillana en que se incardina este palacio, monumento capital del arte mudéjar en la Península Ibérica.¹ Por lo tanto, presentaremos en primera instancia, el contexto histórico, cultural y arquitectónico que sirve de marco al edificio que legitima el poder de Pedro I de Castilla no sólo ante sus súbditos de las tres religiones sino también frente a la oposición un sector de la aristocracia al servicio de Enrique de Trastámara, ofreciendo una panorámica general de su problemática así como nuestras últimas investigaciones.

En primer lugar, hemos de señalar que el arte mudéjar sevillano se gesta desde los primeros momentos de la reconquista de la ciudad de Sevilla en 1248, con la transformación de la mezquita aljama en catedral y las mezquitas de barrio en parroquias, del mismo modo que el alcázar almohade se convertía en palacio de los reyes cristianos. Sin embargo, al mismo tiempo, y con un signo diferenciador se introdujo el arte gótico francés que se practicaba en los talleres burgaleses como puede constarse en las iglesias parroquiales de San Gil y de Santa Ana en Triana y, por otro lado, en la torre de don Fadrique y el palacio gótico de Alfonso X el Sabio en el Alcázar.² No obstante, en estos edificios mencionados aparecen tímidamente algunos elementos decorativos de origen almohade sin que signifiquen gran cosa por su contenido anecdótico tanto en la estructura basilical cristiana como en la conformación espacial y volumétrica del edificio.³

Por consiguiente, podemos hablar de tres fases dentro del desarrollo de la arquitectura mudéjar sevillana: 1º) génesis y formación en los años inmediatos a la conquista de la ciudad en 1248; 2º) clímax de ese desarrollo a mediados del siglo XIV, coincidiendo con los años del reinado de Pedro I; 3º) secuencia final en el siglo XV, culminando en la época de los Reyes Católicos.

Así pues, situándonos en esa fase central de la arquitectura mudéjar sevillana que está ciertamente dominada por la figura apasionante y apasionada del rey Pedro

¹ D. Angulo Iñiguez, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932.

² R. Cómez, La introducción de la arquitectura gótica en Sevilla en el siglo XIII, *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona de Castilla*, Sevilla, 1998, pp. 107-117.

³ A.J. Morales, Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla, *Metropolis Totius Hispaniae*, p. 102.

I,⁴ cuyo mecenazgo tuvo relevante importancia en la plasmación de las formas arquitectónicas mudéjares tanto civiles como religiosas, hemos de preguntarnos, en primer lugar, una vez conocida la personalidad del comitente, por la identidad de los artífices que realizaron aquellos edificios. Anónimos como tantas veces en la Edad Media, estaban agremiados siguiendo el capítulo XXVIII de las Ordenanzas de Sevilla,⁵ es decir, el primer capítulo del *Libro del Peso de los alarifes y Balanza de los menestrales*,⁶ que agrupaba desde el siglo XIII a la corporación de albañiles y carpinteros, que según el ordenamiento de menestrales de Pedro I en las Cortes de Valladolid en 1351, cobraban salarios más altos en Andalucía que en la región “*de Toledo al Duero*”.⁷

No obstante, si consideramos los edificios correspondientes a la arquitectura religiosa podemos hablar de un maestro anónimo que el profesor Angulo denominó, siguiendo la tradición de la historiografía medieval, *el maestro de 1356*.⁸ La personalidad de este maestro resulta del análisis estilístico de una serie de iglesias parroquiales de Sevilla que se reconstruyeron o reedificaron en aquel año, según se desprende de la información proporcionada por el cronista Ortiz de Zúñiga, al referirse al arzobispo don Nuño: “*Deben mucho a este Prelado las Iglesias Parroquiales y sus Clérigos, a cuyas rentas propias mandó poner cobro, y atendió a que se reparasen y reedificasen, porque muchas permanecían en la humildad de su principio, y a su ruego, el Rey reedificó las de San Miguel, Omnium Sanctorum, Santa Marina, San Román, aunque algunos memoriales lo atribuyen a penitencia impuesta de culpa contra el decoro de la Iglesia, o restitución de usurpación de ella. Infeliz Rey que hasta en las obras de piedad se le buscan motivos de culpa. En estas iglesias las armas Reales atestiguan su favor, y de la capilla mayor de la de San Miguel hizo donación a Martín Yáñez de Aponte, su criado favorecido, para su entierro, en que yace*”.⁹

Comoquiera que en aquel año aconteció un terrible terremoto que causó muchos destrozos en Sevilla, provocando la caída del remate del antiguo alminar, ahora torre de la catedral, así como la torre de la colegial del Salvador, por lo que se estima de intensidad VIII,¹⁰ parece muy posible que a los efectos destructivos del sismo — se sintió en toda Europa, llegando a destruir los castillos de Rothenburg, en Alemania — se deban también tales reconstrucciones.

Ahora bien, ocurre que no es fácil determinar qué partes de la iglesia de Santa Marina hayan sido reedificadas por el rey don Pedro, habida cuenta que este templo

⁴ R. Cómez, Iconología de Pedro I de Castilla, *Historia, Instituciones, Documentos*, nº 33, 2006, pp. 61–80.

⁵ J. D. González Arce, “Cuadernos de [...] Alfonso X”, *Historia, Instituciones y Documentos*, nº 16, 1989, p. 58.

⁶ R. Cómez, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, 2ª ed. 2001, pp. 69–80.

⁷ R. Cómez, *Los constructores de la España medieval*, 2ª ed., Universidad de Sevilla, 2006, p. 73.

⁸ Angulo 1932 (nota 1) p. 52.

⁹ D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, II, Madrid, 1795 (ed. 1987), p. 119.

¹⁰ P. Gentil Govantes, *El riesgo sísmico en Sevilla*, Sevilla, 1989, pp. 68–71.

pertenece al primitivo tipo parroquial sevillano.¹¹ Por otra parte, la iglesia de San Miguel fue destruida en el siglo XIX aun cuando quedan algunos documentos gráficos de la misma que permiten comparar su ábside con el de *Omnium Sanctorum*.¹² Y la iglesia de San Román, incendiada en 1936 y varias veces restaurada,¹³ presenta asimismo problemas para una crítica de autenticidad si bien su portada ofrece ciertas concomitancias decorativas con el interior de la iglesia de San Miguel.

Sin embargo, no debemos subestimar y reducir las empresas constructivas de Don Pedro sólo a estas reedificaciones si tenemos en cuenta la significación y trascendencia que tuvieron las obras de su Alcázar¹⁴ y las donaciones que hizo en su testamento de 1362 para las fábricas de los monasterios de San Pablo (500 doblas), San Francisco (500 doblas), la Trinidad (200 doblas), San Agustín (200 doblas), la Merced (100 doblas), además de otras 3.000 doblas para reparar la torre de San Salvador de Sevilla.¹⁵ Y no sabemos hasta qué punto no haya intervenido también la munificencia regia en la construcción del convento del Carmelo, fundado en 1358,¹⁶ cuyo ábside coronado de almenas, descubierto en la última década del siglo XX, muestra concomitancias con el de *Omnium Sanctorum*. Por tanto, esta actividad constructiva patrocinada por Pedro I es, ciertamente, la generadora de esa segunda fase intermedia que representa el clímax en el desarrollo de la arquitectura mudéjar sevillana mediado el siglo XIV, en la que queda perfectamente plasmado el tipo parroquial sevillano.

Veamos, pues, sus características: cabeceras poligonales precedidas de dos tramos rectangulares cubiertos por bóvedas de nervaduras trabadas por un nervio de espino como en la iglesia de Santa Marina y cuerpo basilical de tres naves divididas por pilares rectangulares y cubiertas por armadura de par y nudillo y colgadizo en las laterales (fig. 1). Es decir, la perpetuación del mencionado tipo parroquial sevillano.

Comenzando por el análisis de sus cabeceras cuyas semejanzas determinan el estilo del *maestro de 1356*, destacaremos en primer lugar, el ábside de la iglesia de *Omnium Sanctorum* (fig. 2) que termina en un doble listel sostenido por canecillos que parecen una forma mixta de modillón de rollos cordobés y can abarquillado mudéjar, coronando la cornisa un andén de merlones escalonados o almenas de gradas *a lo cordobés*. Esta cabecera fue relacionada por Angulo con las de las iglesias de San Andrés y de San Esteban,¹⁷ que presentan semejantes características, y en la última

11 R. Cómez, *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, 1993.

12 J.M. Tassara y González, *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre de 1868, en la ciudad de Sevilla. Noticia de los Templos y Monumentos derribados y de las iglesias clausuradas, de orden de la Junta Revolucionaria, durante el mando del Ayuntamiento popular interino*, Sevilla, 1919, pp. 77-82.

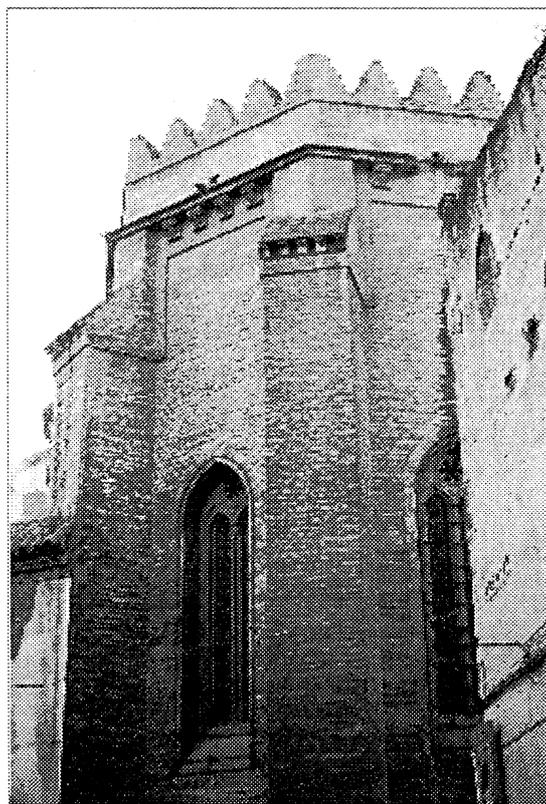
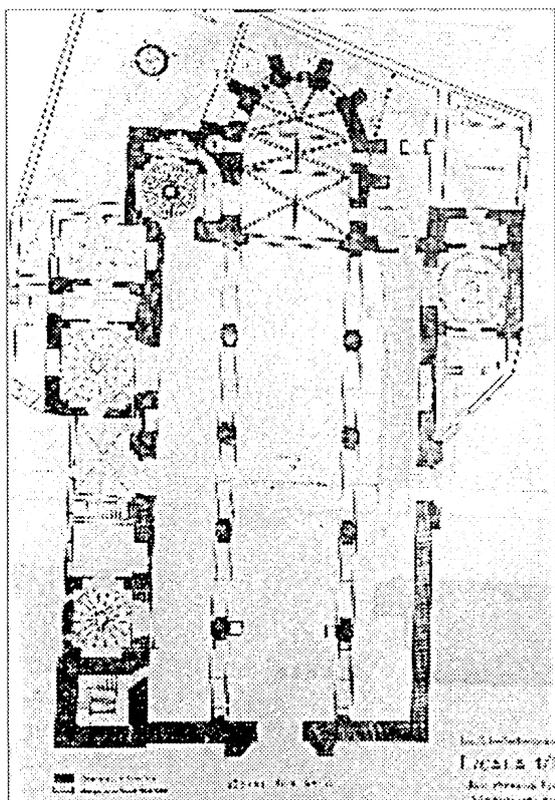
13 J. Hernández Díaz y A. Sancho Corbacho, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, p. 119, lám. XLII.

14 R. Cómez, *El Alcázar del rey Don Pedro* (1996), 2ª ed., Sevilla, 2006.

15 *Crónica de Pedro I*, B.A.E., LXVI, Madrid, 1953, pp. 594-596.

16 Ortiz de Zúñiga 1795 (nota 9) I, p. 230.

17 D. Angulo 1932 (nota 1), p. 53.



1. Iglesia de Santa Marina de Sevilla.
Planta (J. Moreno Felipe)

2. Iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla.
Abside (R. Cómez).

de las cuales es evidente su similitud con la de Omnium Sanctorum, enmarcando también un listel los respectivos contrafuertes por debajo de la cornisa de canes, en este caso, claros modillones de rollos. Asimismo, el paño de azulejos con un diseño de labor de *sebka* que apareció en 1891 en el presbiterio de San Esteban¹⁸ y hoy día luce de frontal del altar mayor, nos sirve para constatar la relación de dicho templo con el *maestro de 1356* pues que semejante alicatado podemos contemplar en el zócalo de lado Este del Patio de las Doncellas en el Alcázar del rey Don Pedro.¹⁹

Sin embargo, hemos de señalar que las naves de la iglesia de Omnium Sanctorum quedan divididas por ocho pilares, como las de Santa Ana y Santa Marina, las mayores y más espaciosas del tipo parroquial mencionado mientras que San Andrés posee seis pilares y San Esteban sólo cuatro, lo cual corroboraría que se trató, en efecto, de una reedificación como refería el cronista Ortiz de Zúñiga, ya que aquellas tres primeras son las más antiguas parroquias de la ciudad. Por otra parte, sabemos también que don Dionis de Portugal hizo cierta donación a la iglesia de Omnium Sanctorum en 1269 cuando vino a ser armado caballero por su abuelo Alfonso X.²⁰

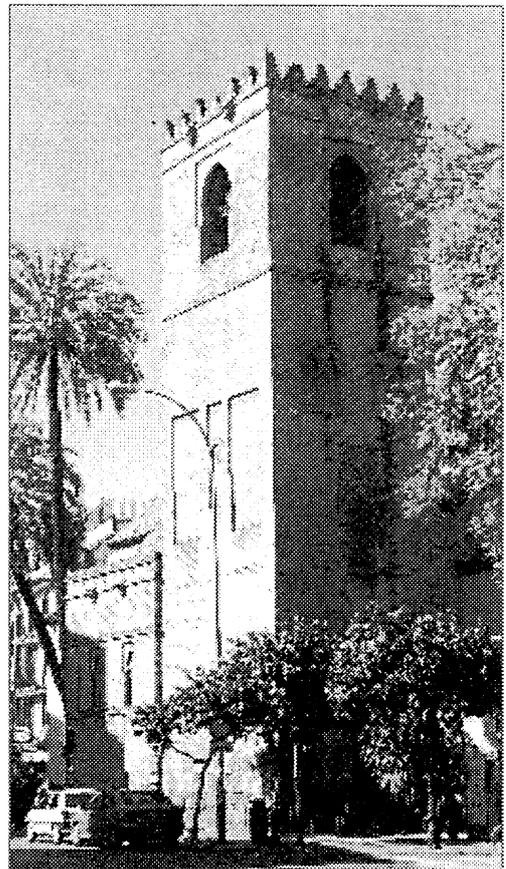
¹⁸ J. Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, p. 88.

¹⁹ Cómez 2006 (nota 14) lám. 16.

²⁰ Cómez 2001 (nota 6) p. 28.

No obstante, hemos dejado atrás las iglesias de San Miguel, San Román y Santa Marina reconstruidas también en tiempos del arzobispo don Nuño bajo patrocinio real. Veamos, pues, en primer lugar, el desaparecido templo de San Miguel que conocemos a través del preciso dibujo de G. Díaz, realizado durante su demolición en 1869²¹ y podemos completar mejor en su espacio interno gracias a un lienzo realizado el año anterior por Francisco Peralta,²² en el que podemos contemplar su ábside cubierto por bóvedas de nervaduras trabadas por el nervio de espinazo así como los tramos que la preceden en la nave central en igual disposición que vemos en la iglesia de Santa Ana en Triana. Finalmente, su cabecera quedó plasmada en la fotografía realizada en noviembre de 1868, publicada por Tassara.²³ En ella podemos observar por debajo de la cornisa de modillones el listel que enmarca los contrafuertes del mismo modo que se aprecia en la cabecera de *Omnium Sanctorum*. La sólida torre de San Miguel, que se dejó caer encima de las naves del templo con objeto de acelerar el derribo, tenía en su piso bajo una capilla fundada en 1358, en lo que coincide también con la tipología de la torre de *Omnium Sanctorum*.²⁴

Respecto a la iglesia de San Román su relación con la de San Miguel se encuentra en la decoración de puntas de diamante que aparece en la imposta de su portada y que se hallaba asimismo en los pilares de San Miguel.²⁵ Por otra parte, este tipo de decoración se muestra también en la portada lateral derecha de la parroquia de San Gil. En cuanto a la iglesia de Santa Marina ya dijimos que resulta difícil determinar la parte que corresponda a la munificencia de Don Pedro, no obstante, las obras de 1356 pudieran, tal vez, referirse a la torre de machón central cuadrado como ocurre en la de Santa Catalina (fig. 3), de semejante aspecto exterior si bien reutiliza hasta la altura de unos tres metros parte de un antiguo alminar de machón central cilíndrico y tipo emiral como el de la colegial del Salvador.²⁶



3. Iglesia de Santa Catalina de Sevilla.
Torre campanario (R. Cómez).

-
- ²¹ J.A. Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, p. 106.
- ²² A. Pastor Torres, "El terremoto [...] Miguel", *Atrio*, nº 7, 1995, p. 138.
- ²³ Tassara y González 1919 (nota 12) p. 72.
- ²⁴ Angulo 1932 (nota 1) p. 153.
- ²⁵ Angulo 1932 (nota 1) p. 59.
- ²⁶ A. Jiménez, Mezquitas de Sevilla in M. Valor Piechotta (coord.), *El último siglo de la Sevilla islámica, 1147-1248*, Sevilla, 1995, p. 152.

Aparte de este anónimo *maestro de 1356* cuyas obras tuvieron tanta importancia y trascendencia en el ulterior desarrollo de la arquitectura mudéjar sevillana, hemos de hablar también de otro cuyas realizaciones no tuvieron una importancia y trascendencia menor en el ámbito civil. Tal, el caso del hasta ahora anónimo maestro del Alcázar del rey Don Pedro, si no aceptamos dentro de la provisionalidad que merecen siempre estos asertos, la total autoría de las obra del alcázar mudéjar al supervisor de su construcción y mantenimiento, el maestro Yusuf, el del Aljarafe, mencionado en las puertas del Salón de Embajadores, según la más reciente transcripción.²⁷

Cualquiera que haya sido el alarife de Pedro I supo interpretar a la perfección la voluntad del comitente pues convirtió el nuevo edificio en símbolo parlante de los ideales de la nueva monarquía castellana, reivindicando su poder legítimo frente a su hermanastro Enrique de Trastámara y la nobleza infiel y levantisca, que se unió al bastardo. Tanto en el primer acceso del Patio del León como en la portada del Patio de la Montería aparecerán los escudos de Castilla y de León combinados con el de la orden de la Banda, que fundara su padre Alfonso XI en 1332, con la finalidad de honrar a la caballería y mantener la lealtad de sus miembros al rey, incluyendo en dicha orden a un grupo de poderosos burgueses en los que se apoyaba para abatir definitivamente el sistema feudal.²⁸ Por consiguiente, el Alcázar de Sevilla representa no sólo el más claro alegato del poder real contra la aristocracia rebelde sino también la defensa de la institución monárquica en su línea dinástica legítima frente a la línea bastarda.

Los temas caballerescos extraídos de la *Crónica Troyana*, encargada por Alfonso XI para la educación del príncipe Pedro, — al igual que el *De Regimine Principum* de Egidio Colonna, que fray Juan García de Castrojeriz traduciría y comentaría también para el infante — junto con los temas cinegéticos del *Libro de la Montería* de Alfonso XI para el uso del heredero, se presentaban conjuntamente en la iconografía de las salas aldañas al salón del trono como testimonio de la rica cultura, procedente de fuentes diversas, que había sido atesorada desde tiempos de Alfonso X el Sabio por la monarquía castellana.

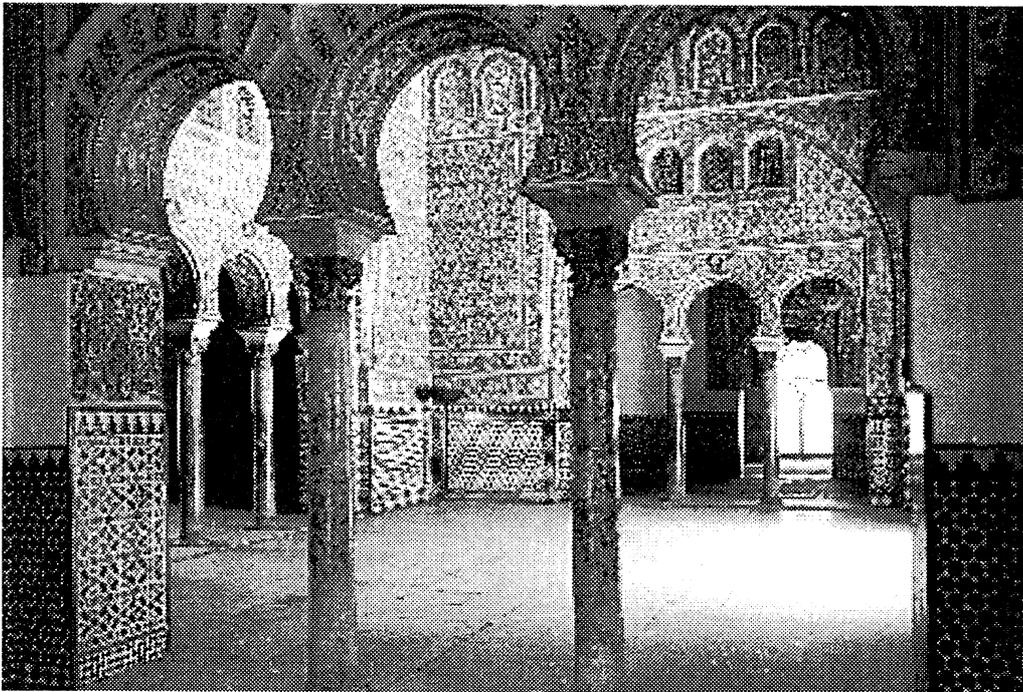
Sobre el desarrollo evolutivo de la edificación del Alcázar de Sevilla se admite generalmente que, partiendo del núcleo inicial de la Dar al-Imara del 914, se habían construido los palacios de la dinastía taifa de los Abbadíes, a los que se habían añadido posteriormente los palacios almohades, que utilizarían también los reyes cristianos después de 1248, siendo reconstruidos por Alfonso X y Pedro I de Castilla, tal como resumimos en el Coloquio celebrado en Avignon en 1999.²⁹

²⁷ P. Cano Avila con la colaboración de A.T.M. Essawi, Estudio epigráfico-histórico de las inscripciones árabes en los portalones y ventanas del Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I en el Real Alcázar, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 5, 2004, p 68.

²⁸ R. Cómez, La Puerta del rey don Pedro en el Patio del León del Alcázar de Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 2, 1989, pp. 3–13.

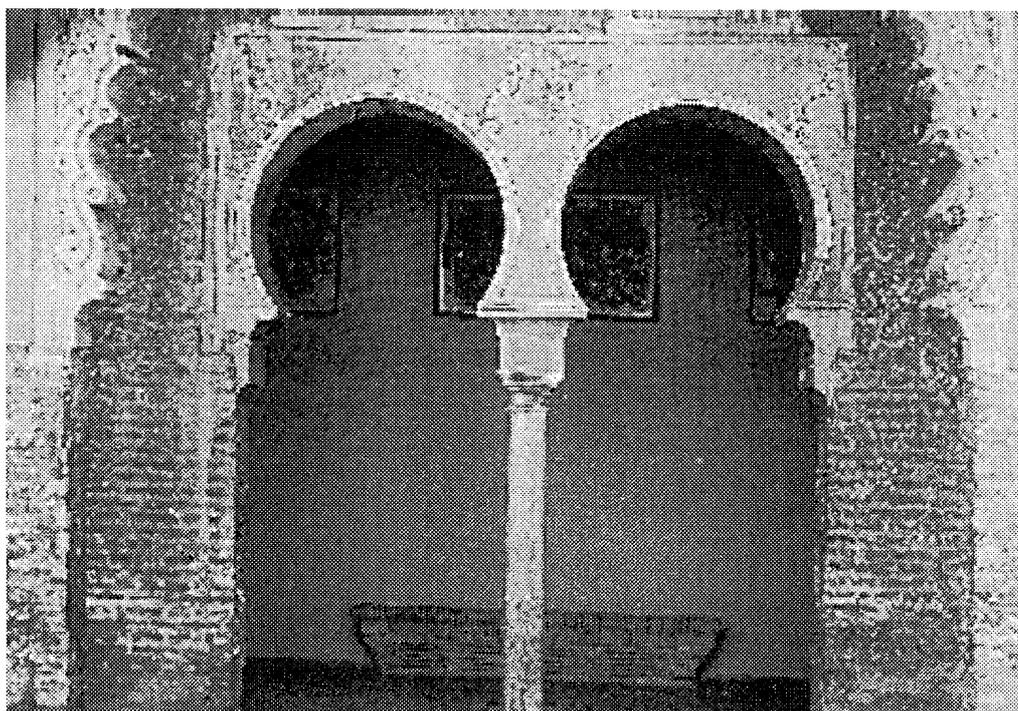
²⁹ R. Cómez, El Alcázar de Sevilla al fin de la Edad Media in P. Boucheron y J. Chiffolleau, (Ed.), *Le palais dans la ville. Espaces urbaines et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, 2004, pp. 313–324.

Tras diversas campañas de excavaciones arqueológicas efectuadas en el Alcázar de Sevilla durante el último lustro³⁰ se puso en entredicho la hipótesis del profesor Guerrero Lovillo, según la cual la estructura arquitectónica de los triples vanos de herradura, con su forma califal de dovelas alternantes y el gran arco de herradura de descarga del Salón de Embajadores serían restos del palacio taifa abbadí llamado al-Mubarak edificado por al-Mutamid, reconstruido y decorado de nuevo por los alarifes mudéjares del rey Pedro I de Castilla (fig. 4).³¹ Esta interpretación era admitida por el arquitecto Rafael Manzano, quien apoyándose en el evidente arcaísmo de aquellas estructuras, consideraba también el ámbito del Salón de Embajadores como pervivencia de la *qubba* regia de al-Mutamid.³² Asimismo, no hace mucho Pavón Maldonado escribía: “*Aunque de las excavaciones últimas del Alcázar parece deducirse cierta incredibilidad sobre supuesto palacio árabe — al-Mubarak — suplantado por el mudéjar de Pedro I, la tesis de Guerrero Lovillo en torno al primero aún no se puede dar por desbaratada. Habría que seguir inspeccionando el subsuelo del palacio mudéjar*”.³³



4. Alcázar de Sevilla. Salón de Embajadores (R. Cómez).

-
- ³⁰ M. A. Tabales, Investigaciones arqueológicas en el Alcázar de Sevilla, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 1, 2000, 29; idem, Investigaciones arqueológicas en el Patio de las Doncellas, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 4, 2003, p. 13.
- ³¹ J. Guerrero Lovillo, *Al-Qasr al-Mubarak. El Alcázar de la Bendición*, Sevilla, 1974, pp. 105–109.
- ³² R. Manzano, Patios con jardín en la Sevilla islámica, *Temas de Arte y Estética*, V, 1991, p. 25; idem, *La qubba, aula regia en la España musulmana*, Madrid, 1994, pp. 34–39; idem, Casas y palacios en la Sevilla almohade: sus antecedentes hispánicos, en: J. Navarro Palazón, (Ed.), *Casas y palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona, 1995, pp. 30–336.
- ³³ B. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispano-musulmana. III. Palacios*, Madrid, 2004, p. 270.



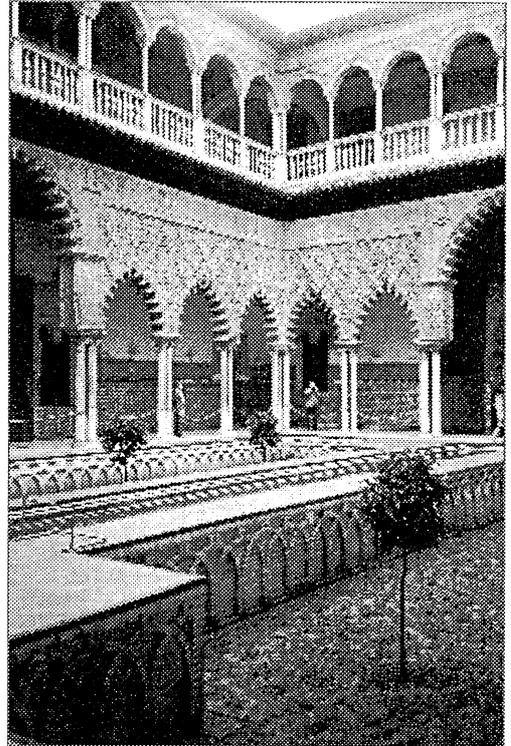
5. Alcázar de Sevilla. Patio del Yeso. Doble arcada (R. Cómez).

Sin embargo, no se ha observado que este tipo de arcos de herradura, dobles o triples, no sólo se contemplan en el palacio mudéjar sino en distintos ámbitos del palacio almohade. A saber: a) La doble arcada del Palacio del Yeso (fig. 5) y su frontera, triple, hoy cegada. b) El doble arco de herradura de la alcoba cubierta con bóveda de nervios entrecruzados en la casa Toro-Buiza del Patio de Banderas. c) La triple arcada cegada de la crujía Norte del Patio de la Casa de Contratación. Con lo cual se comprueba que estas estructuras no son escasas sino que constituyen más bien un *leitmotiv* del palacio almohade. A todo ello debemos añadir las bóvedas almohades de mocárabes señaladas por Manzano en el tránsito del palacio mudéjar al palacio gótico. Tras restaurarse los arcos de herradura polícromos y superpuestos del muro septentrional del Patio del Yeso, que miran hacia uno de los adarves del Patio de Banderas, el arqueólogo Tabales observaba que los cajones de tapial de la parte más antigua del patio son de menor altura que los acostumbrados en la época almohade, delatando cierta adaptación sobre una estructura anterior, quizá del siglo XI, lo cual corrobora el carácter atípico de este patio que enfrenta sus galerías en los lados mayores, tal vez, por adaptación a un espacio previo ya construido, siendo la cota primitiva de los arcos similar a la actual.³⁴ Empero, hemos de añadir ahora la reciente afirmación de Pavón Maldonado respecto a las portadas Norte y Sur del Patio del Yeso, planteando el problema de si habría que adjudicarlas a los almohades o quizá a los almorávides o abbadíes pues que la rosca de los arcos de herradura se aproxima cronológicamente a la arquitectura califal mientras que en el patio de crucero de la

³⁴ M. A. Tabales, Introducción histórica a I. Bacereido Rodríguez y M. J. López Madroñero, Restauración del hueco almohade del Patio del Yeso, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 4, 2003, p. 79.

Casa de Contratación vuelve a aparecer el triple arco de herradura, tratándose aquí de un patio del siglo XI readaptado por los almohades, según su descubridor, Rafael Manzano.³⁵

Llegados a este punto vemos en qué manera la yuxtaposición y superposición de palacios dentro de un mismo espacio tuvo que tropezar en algún momento con la reutilización de elementos arquitectónicos anteriores. Según Pavón Maldonado: “*el problema de los edificios mudéjares sevillanos del siglo XIV es que, a diferencia de los granadinos coetáneos, no cuentan con un firme respaldo del siglo XIII, dejándonos la duda de si lo que hemos llamado regresión para el XIV está ocultando ejemplares edificios desaparecidos de la ciudad, árabes o mudéjares, de los reinados de Fernando III y Alfonso X*”.³⁶ Si esto es así, podríamos plantear la hipótesis de que el palacio mudéjar de Pedro I aproveche y reutilice no una parte del último palacio taifa sino, más bien, parte del último palacio almohade del primer tercio del siglo XIII (fig. 6).



6. Alcázar de Sevilla. Patio de las Doncellas (R. Cómez).

Estas hipótesis explicarían ciertas incógnitas que presenta la historia de la construcción del patio jardín de las Doncellas cuya reforma inicial no queda, hasta ahora, suficientemente explicada así como la ausencia de restos almohades en su subsuelo y aquella cierta “desunión” en los cimientos de las albercas laterales y el estanque central.³⁷ Cuestiones que hay que poner en concatenación con las tres fases constructivas que el arquitecto Antonio Almagro distingue en el Patio de Crucero del palacio gótico en las que no se puede asegurar si son almohades o anteriores por faltar elementos estilísticamente bien definidos.³⁸ Por otra parte, asimismo, explicaría el hecho de que sus dimensiones no coincidan con las del Patio de los Leones de la Alhambra³⁹ no obstante haber intervenido en su construcción alarifes granadinos o que no tenga paralelos directos en la arquitectura cristiana ni islámica, habida cuenta de los modelos nazaríes de Muhammad V y sus precedentes inmediatos.⁴⁰ Además, por

³⁵ Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 219.

³⁶ Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 576.

³⁷ M. A. Tabales, El Patio de las Doncellas del palacio de Pedro I de Castilla. Génesis y transformación, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n° 6, 2005, pp. 25-29.

³⁸ A. Almagro, El Patio de Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla, *Al-Qantara*, XX, 1999, p. 339.

³⁹ B. Pavón Maldonado, Metrología y proporciones en el Patio de los Leones de la Alhambra. Nueva interpretación del mismo, *Cuadernos de la Alhambra*, n° 36, 2000, p. 16. Sobre las distintas tipologías de los patios nazaríes véase A. Orihuela, *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1995.

otro lado, tendría sentido su analogía con la tercera hipótesis de Vigil-Escalera sobre el jardín lineal de la Casa de Contratación⁴¹ y también su similitud con la planta reducida de otro descubierto en el barrio de la Macarena, entre las calles Macasta y Cetina, datado en el siglo XIII,⁴² diferente a ellos pues presenta albercas en las cabezas de los lados menores y un canal longitudinal que las une, convirtiéndose por lo tanto, a su vez, en una versión reducida de la tercera hipótesis propuesta para el jardín de la Casa de Contratación, antes mencionada. Pues aquel palacio almohade de la antigua Casa de Contratación es el único que nos queda emergente más allá del área del palacio mudéjar del rey Don Pedro y no debe soslayarse la clara evidencia de las basas de las columnas almohades halladas *in situ* así como los arranques de los arcos y el capitel de estuco almohade,⁴³ como prueban las fotografías del estado primitivo del solar y el jardín tras su descubrimiento. En qué manera aquel palacio almohade estuviera relacionado con el al-Mubarak abbadí, que se conservaba aún en el siglo XIII, según al-Marrakusi,⁴⁴ es otra cuestión no resuelta.

Ahora bien, como el historiador del arte cual sagaz detective no sólo ha de fundamentarse en los datos de los textos sino también en las huellas de los detalles — *le bon Dieu se trouve dans le détail* — veamos ahora algunos de ellos que se contemplan en el Patio de las Doncellas: En primer lugar, si observamos las basas de las quicialeras de las puertas del Salón de Embajadores, en la galería occidental, podremos constatar un diseño almohade del siglo XIII, parecido al de una basa de mármol granadina que se conserva en el Museo de Arte Hispanomusulmán de la Alhambra.⁴⁵ Por otra parte, si contemplamos los capiteles de yeso situados en los ángulos de la sala cuadrada que mira al jardín de la Galera en la crujía meridional llamada Sala de los Infantes, junto al colateral del Salón de Embajadores, podemos comprobar su semejanza con los de la mezquita de Ronda, también del siglo XIII o con otro de yeso policromado de la casa 6 de Siyasa.⁴⁶

⁴⁰ A. Almagro, La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 6, 2005, pp. 57–58.

⁴¹ M. Vigil-Escalera, *El jardín musulmán de la antigua Casa de Contratación. Intervención arquitectónica*, Sevilla, 1992, 32–46; idem, Jardín lineal versus jardín de crucero, *Boletín de Bellas Artes*, XXXV, 2005, p. 272.

⁴² E. Vera Cruz e I. Carrasco Pérez, Intervención arqueológica de urgencia en un solar sito en la calle Macasta nº 19–21 y Cetina nº 8–12 y 14 de Sevilla, *Anuario Arqueológico de Andalucía (1999)*, II, 2002, pp. 763–775.

⁴³ M. Vigil-Escalera, *El jardín musulmán de la antigua Casa de Contratación*, pp. 21–31; R. Cómez, Capiteles hispanomusulmanes de los siglos XII y XIII en Sevilla, en: Valor Piechotta 1995 (nota 26) pp. 309–310.

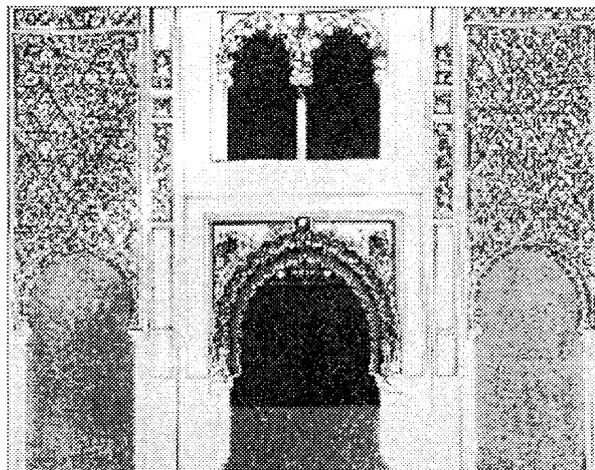
⁴⁴ Véase M. Antuña, *Sevilla y sus monumentos árabes*, Escorial, 1930, p. 63; J. Guerrero Lovillo, *idem*, pp. 103–104; J. Bosch Vilá, La Sevilla islámica, 712–1248, *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 278.

⁴⁵ III/ 9.R.54. Basa. Período almohade, siglo XIII. Reutilizada en el Convento del Santísimo, RR.MM. Adoratrices, Granada.- Museo de la Alhambra, Granada. Otras fueron reutilizadas en el baño real de la Alhambra. Sobre estas basas véase B. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra, II*, Granada, 1977, pp. 175–177.

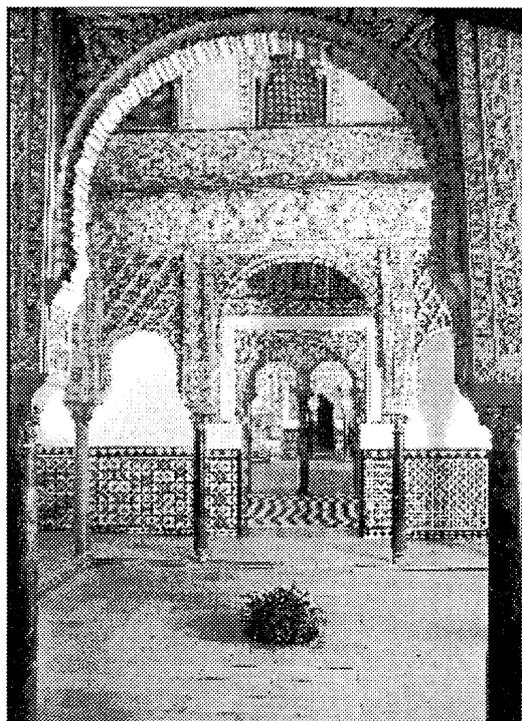
⁴⁶ L. Torres Balbás, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, “Ars Hispaniae”, IV, Madrid, 1949, 142, fig. 130; Pavón Maldonado 2004 (nota 33) pp. 315–316, fig. 24; J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, *Siyasa. Estudio arqueológico de un des poblado andalusí (ss.XI–XIII)*, Murcia, 2007, p. 65, fig. 29.



7. Brocal de pozo almohade (s. XIII) c/ Macasta 19-21, Sevilla (R. Cómez).



8. Casa almohade de Onda (s. XIII), alzado (J. Navarro).

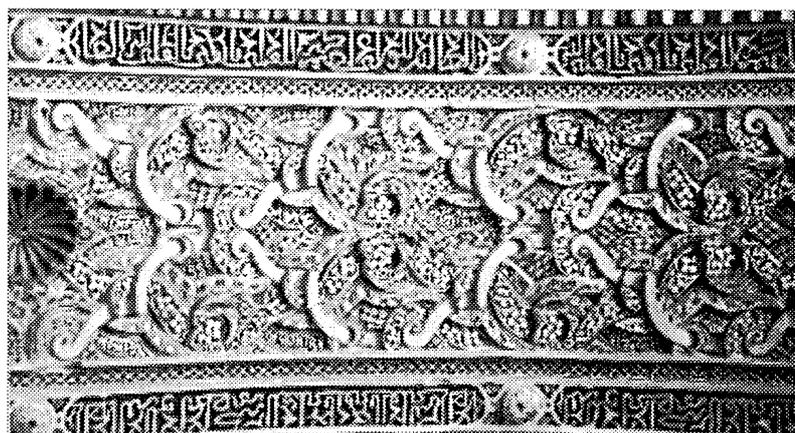


9. Alcázar de Sevilla. Patio de las Muñecas (R. Cómez).

11. Alhambra de Granada. Torre de Machuca. Yaserías (R. Cómez).



10. Alcázar de Sevilla. Dormitorio de los Reyes Moros. Intradós del arco (R. Cómez).



Segundo, los propios arcos lobulados que conforman el Patio de las Doncellas tienen su versión reducida en los arquillos ornamentales estampillados de ciertos brocales de pozo sevillanos del siglo XIII, uno de los cuales apareció hace pocos años, precisamente, en la casa almohade del siglo XIII, sita en las calles Macasta y Cetina, antes mencionada (fig. 7).⁴⁷ Estos arcos lobulados pudieron reposar sobre pilares de ladrillo como los de la antigua galería del palacio del Partal en la Alhambra.⁴⁸

Tercero, el diseño de las yeserías de aquellos arcos lobulados recuerda los de las ventanas y parte alta de los muros del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada,⁴⁹ presentan veneras como los paños de *sebka* del alminar de San Juan de los Reyes en Granada⁵⁰; y podríamos relacionarlo también con los paños de *sebka* de la casa protonazarí de Onda, en el primer tercio del siglo XIII o de la casa 10 de Siyasa (fig. 8),⁵¹ cuyo diseño recuerda los de los arcos de la planta baja — la única parte antigua — del patio de las Muñecas del Alcázar de Sevilla (fig. 9).⁵² Por otro lado, el motivo serpentiforme en el arranque del arco festoneado en la alhanía del llamado Dormitorio de los Reyes Moros del Alcázar de Sevilla así como las palmetas lisas en las albanegas y las ruedas de lazo de 12 en la parte alta del muro, inducen a clasificarlas dentro de las últimas obras almohades del primer tercio del siglo XIII.⁵³ Asimismo la decoración del intradós del arco de entrada a dicho Dormitorio de los Reyes Moros (fig. 10) presenta un diseño parecido al del arco de entrada al Cuarto Real de Santo Domingo de Granada y al de la llamada Torre de Muhammad, conocida también como Torre de Machuca en la Alhambra (fig. 11).⁵⁴ Del mismo modo, podríamos ponerla en parangón con la decoración del fragmento de un intradós perteneciente al arco de acceso del salón Sur de la Casa de Onda, conservado en su Museo Municipal.⁵⁵

⁴⁷ N° 3515. — Brocal de pozo, almohade, siglo XIII. Procedente del Convento de Santa Isabel. Museo Arqueológico de Sevilla. Cf. *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla, II. Salas de Arqueología romana y medieval*, 3ª ed., Madrid, 1980, p. 197.

⁴⁸ L. Torres Balbás 1949 (nota 46), p. 120. Véanse también arcos polilobulados sobre pilares en el patio de la casa mudéjar de los caballeros de Santiago en Córdoba, Torres Balbás (nota 46) p. 324, fig. 365 y Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 628, fig. 35.

⁴⁹ A. Almagro y A. Orihuela, El Cuarto Real de Santo Domingo en: J. Navarro Palazón, 1995 (nota 32), pp. 241–253. Véase también Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 298, figs. 9 y 10.

⁵⁰ Torres Balbás 1949 (nota 46) p. 144.

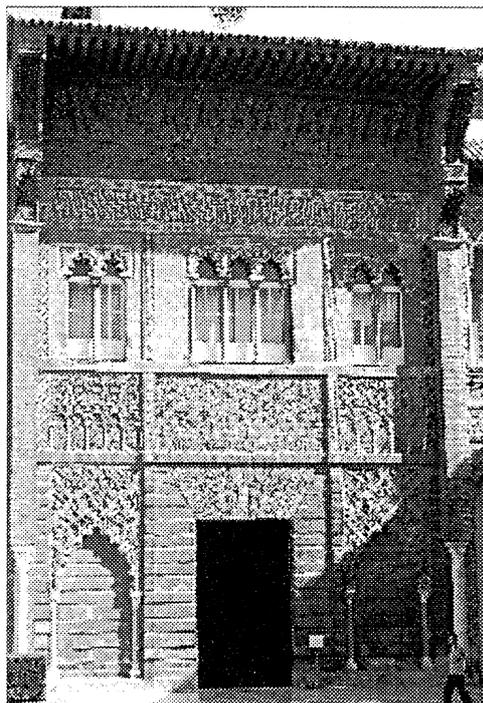
⁵¹ J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, La decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda en: J. Navarro Palazón (nota 32), pp. 212–213. *Vid idem*, 2007 (nota 46), pp. 60–61.

⁵² Torres Balbás 1949 (nota 46) p. 317, fig. 356.

⁵³ Otro paralelo interesante serían las yeserías de la capilla de Santiago del monasterio de las Huelgas de Burgos, que datan del reinado de Alfonso X. Véase L. Torres Balbás, Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos, *Al-Andalus*, VIII, 1943, p. 209; M.T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993, pp. 124–126; R. Cómez, Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII, *Alcanate*, III, 2003, pp. 135–163.

⁵⁴ A. Fernández Puertas, El arte in M.J. Viguera Molins et alii, El reino nazarí de Granada (1232–1492): política, instituciones, espacio y economía, *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, VIII–4, Madrid, 2000, pp. 195 y 212.

⁵⁵ Navarro Palazón / Jiménez Castillo 1995 (nota 32) p. 217, fig. 153. El mejor exponente y correlato de este tipo de yeserías se halla en el intradós de los arcos que conforman la Capilla



12. Alcázar de Sevilla. Palacio del rey Don Pedro. Portada (R. Cómez).

Finalmente, a todos estos argumentos que nos llevan hacia el siglo XIII, vienen a sumarse los batientes de las puertas del Dormitorio de los Reyes Moros que sus restauradores consideran anteriores a las del salón de Embajadores,⁵⁶ como se colige del análisis estilístico y epigráfico, pues sus contenidos textuales son frecuentes en los siglos XII y XIII, y además aparece en ellas el cúfico almohade, por lo que se puede afirmar que estas puertas datan de la primera mitad del siglo XIII.⁵⁷ Parece ser, pues, que estas puertas han sido reutilizadas pero es mucha coincidencia que encajen perfectamente en aquel hueco que, por otra parte, habría sido construido en función de ellas. Es decir, en otras palabras, que el vano de la puerta del Dormitorio de los Reyes Moros era de idénticas dimensiones a la puerta de otra alcoba del anterior palacio almohade ya que los epigrafistas demuestran su origen almohade.

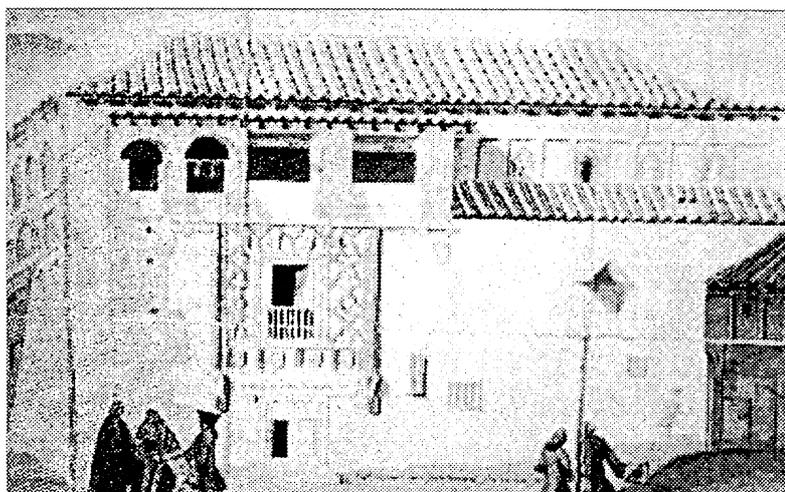
Así pues, no sólo aquellas estructuras en arco de herradura que aprovechan basas y capiteles califales tanto en el Patio del Yeso y la casa Toro-Buiza como en el Patio de las Muñecas y el Salón de Embajadores sino también los arcos polilobulados con sus paños de *sebka* del Patio de las Doncellas y parte de la decoración en yeso del Dormitorio de los Reyes Moros, corresponderían posiblemente, por consiguiente, al igual que su jardín lineal, a los restos reutilizados del último palacio almohade del Alcázar de Sevilla. Esta hipótesis corroboraría los asertos de los cronistas sevillanos de que Pedro I reedificó o comenzó un nuevo edificio derribando parte del antiguo⁵⁸

Real de la Mezquita de Córdoba Cf. R. Cómez, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, pp. 89–91. De este género son también los restos de yeserías de un sepulcro del siglo XIII en la nave del Lagarto del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, véase B. Pavón Maldonado, *Arte toledano, islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, lám. LXXXII, b.

56 J. C. Pérez Ferrer y S. Fernández Aguilera, La restauración de los portalones y ventanas del Patio de las Doncellas del palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 5, 2004, p. 20.

57 Cano Avila 2004 (nota 27) p. 64.

13. Sinagoga del Tránsito de Toledo. Fachada según dibujo de Palomares, 1752 (R.Cómez).



y, por otro lado, la afirmación de Torres Balbás: “*Levantó don Pedro el palacio aprovechando en parte edificaciones anteriores, con las que está entremezclado*”.⁵⁹

Por lo tanto, a las obras de rehabilitación y restauración del viejo edificio almohade que, tal vez, quedara en malas condiciones de habitabilidad tras el tremendo terremoto de 1356, — de intensidad VIII que causó muchos daños en la ciudad de Sevilla,⁶⁰ como ya dijimos anteriormente — continuaría el levantamiento de la fachada del Patio de la Montería con su extraordinaria portada, después de derribar los edificios preexistentes entre aquel lugar y el doble muro de la puerta del rey Don Pedro que abre al Patio del León.⁶¹ Esta portada del patio de la Montería (fig. 12) en la que perduran elementos ornamentales de diversa procedencia y ha sido parangonada con la portada del palacio de Comares en la Alhambra⁶² siendo considerada “*la obra capital del arte mudéjar en España*”,⁶³ es de autor desconocido. No obstante, si contemplamos la estructura de los huecos de ventanas del cuerpo de luces intermedio resulta difícil sustraerse a la idea de que este solio de la arquitectura mudéjar no haya sido creación de un maestro toledano. El testero de la sinagoga del Tránsito de Toledo muestra una disposición tripartita semejante presentando un gran paño de *sebka* sobre la trífora del *Heckal* o *sancta sanctorum*, en el muro meridional. Dado que su fundador, Samuel ha-Levi Abulafia, tesorero y amigo del rey, muere en 1360, tres años después de que mandara construir la sinagoga, no resulta imposible que el alarife de Abulafia se haya puesto al servicio de Don Pedro una vez terminada aquella

⁵⁸ Cómez 2006 (nota 14) p. 105.

⁵⁹ Torres Balbás 1949 (nota 46) p. 314. Véase también G. Marçais, *Manuel d'art musulman. L'architecture. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile*, II, Paris, 1927, p.669; y Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 575.

⁶⁰ Gentil Govantes 1989 (nota 10) pp. 68–71.

⁶¹ R. Cómez, La Puerta del rey Don Pedro en el Patio del León del Alcázar de Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 2, 1989, pp. 3–14.

⁶² R. Manzano, *La Alhambra. El universo mágico de la Granada islámica*, Madrid, 1992, p. 101. Véase también A. Fernández Puertas, *La fachada del Palacio de Comares. Situación, función y génesis*, Granada, 1980.

⁶³ J. Guerrero Lovillo, *Guía artística de Sevilla*, Barcelona, 1962, p. 13.

obra que se adaptaba también a un edificio preexistente del siglo XII,⁶⁴ máxime si consideramos el alzado de su primitiva fachada anterior a las modernas restauraciones, (fig. 13) tal como estaba en 1752, según el dibujo de Palomares,⁶⁵ donde aparece un balcón entre paños de *sebka* flanqueado por pilastras y en cuyo friso inferior alternan escudos heráldicos como en la portada de Sevilla, que representaría la magnificación de aquella.

Recientemente, el arquitecto Antonio Almagro entiende el Patio de la Montería como producto de un ambicioso proyecto de Pedro I, en conjunción con otras partes del palacio almohade y el palacio gótico, que culminaría en la grandiosa portada del palacio mudéjar.⁶⁶ Este proyecto partiría de la creación de un gran espacio porticado que no llegaría a realizarse y cuyos testigos serían los dos pórticos de arquerías de ladrillo que flanquean la portada, integrando hacia occidente una *qubba* cuyo vestigio sería el actual Cuarto del Almirante.

Esta nueva interpretación que ha sabido dar una explicación a la extraña arquería mencionada — aunque no sabemos qué sentido tenga una galería de medio metro de profundidad — y, por otro lado, deslinda el Cuarto Real del Cuarto de la Montería, relaciona el palacio sevillano con el palacio de Tordesillas, sosteniendo la cuasi certeza de que fueran realizados por los mismos artífices,⁶⁷ aspecto difícil de demostrar no obstante su evidente relación hasta que no se hagan más investigaciones arqueológicas e histórico-artísticas en ambos palacios, habida cuenta de que, al aparecer, en las últimas restauraciones del palacio de Tordesillas no hubo un seguimiento y documentación arqueológica de todo el proceso⁶⁸ y de que habrían de continuar las excavaciones arqueológicas con objeto de determinar los restos anteriores al siglo XIV,⁶⁹ dado que en ambos casos el palacio de Pedro I se asienta sobre un palacio anterior.

Estamos de acuerdo con Almagro — como repite con frecuencia en sus artículos — en que sólo mediante una planimetría rigurosa podemos analizar la funcionalidad de los diferentes espacios, sin embargo, no debemos olvidar cuestiones de detalle como el análisis estilístico propio del historiador del arte que, generalmente, el arquitecto oblitera por parecer menos importante que la concepción espacial del edificio cuando, en realidad, todos los aspectos entran a formar aparte de la valoración total de un monumento.

⁶⁴ F. Cantera Burgos, *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, 1956, p. 338.

⁶⁵ F. Pérez Bayer, *De Toletano Hebraeorum Templo*, Toledo, 1752.

⁶⁶ Almagro 2005 (nota 40) pp. 61–62, fig. 16.

⁶⁷ Almagro 2005 (nota 40) p. 58.

⁶⁸ P. Lavado Paradinas, *Mudéjares y moriscos en los conventos de clarisas de Castilla y León, Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo (1993)*, Teruel, 1995, p. 393.

⁶⁹ A. Almagro, *El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis*, *Reales Sitios*, n° 163, 2005, p. 12. Previamente existió allí otro palacio de D. Raimundo, obispo de Palencia y tío de Alfonso VIII (1169) y D. Gutierre, obispo de Palencia lo denomina *Palacio de la Pelea de Benamarín* (1373), haciendo alusión a la victoria de Alfonso XI en la batalla del Salado por lo que no debemos olvidar las dos lápidas empotradas en la fachada que aluden también a aquella victoria de Alfonso XI. Cf. J.C. Ruiz Sousa, *Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios contrapuestos (siglos XII y XIII)*, *Actas del V Congreso de Arqueología medieval española (1999)*, Valladolid, 1999, pp. 851–852.

Por otra parte, esta nueva interpretación considera: 1º) que el palacio gótico quedaría como palacio público y el palacio mudéjar como palacio privado sustituyéndose sus funciones,⁷⁰ a lo que podemos objetar que olvida la significación del Salón de Embajadores y el testimonio incontestable de las inscripciones contenidas en sus puertas donde se halla el origen de su denominación, que lo convierten en salón del trono,⁷¹ 2º) que, siguiendo esta inversión de funciones pues el Salón de Embajadores sería un salón privado que no se veía desde el exterior, se necesitaba de otra *qubba* para ser vista por la muchedumbre congregada en el patio, que sería la iniciada y luego transformada en el actual Cuarto del Almirante.⁷² Al respecto no sabemos que se hayan congregado muchedumbres en el patio de la Montería sino hasta los muy recientes años del siglo XX, bajo la dictadura y la monarquía. Además, sabemos que el tribunal de justicia se realizó hasta el siglo XV en lo que hoy llamamos Patio del León,⁷³ 3º) que esta tercera *qubba* estaba en conexión con el viejo palacio situado en torno al Patio de la Casa de Contratación, tal vez, el conocido por los documentos como *Cuarto de los Cuatro Palacios*.⁷⁴ En cuanto a esta supuesta *qubba* se necesitarían nuevas investigaciones arqueológicas que corroboraran si se tratara de un edificio de nueva planta o, por el contrario, de una adaptación de parte del palacio almohade de la casa de Contratación. En este caso, significaría asimismo un importante elemento de juicio para el esclarecimiento de la construcción de la sala de la Justicia, cuyas yeserías han sido datadas recientemente entre el último tercio del siglo XIII y los primeros años del XIV.⁷⁵

La trascendencia de este palacio mudéjar, que deja claramente a la posteridad cuál fuera la opción estética del controvertido rey justiciero,⁷⁶ resulta evidente si consideramos que este magnífico y extraordinario ejemplo de arquitectura palatina se convertirá en modelo de casa palacio, de vivienda urbana de la aristocracia ya que la casa es el primer objeto material transmisor de los valores caballerescos y símbolo parlante de unos ideales de vida. Habida cuenta de la posición del rey como cúspide de la sociedad aristocrática, ésta tomará su casa como el modelo a seguir y como receptáculo de un ideal de vida.

Así pues, la gran casa patio con danzas de arcos sobre columnas en sus galerías a las que abren sendas tarbeas o salas compartimentadas en sus extremos por alhanías o alcobas tendrá su punto de partida en esta *chef d'œuvre*, cabeza de serie de palacios sevillanos entre los que hay que mencionar, en primer lugar, por su semejante distribución espacial, la llamada Casa de Altamira, la Casa de Olea, y la de los Suárez de Figueroa en Ecija, eslabones que no deben hacer olvidar el Alcázar de Don Pedro en Carmona, conocido también como Alcázar de Arriba o de la Puerta de Marchena,

70 Almagro 2005 (nota 40) p. 57.

71 Cómez 2006 (nota 14) pp. 58–59.

72 A. Almagro 2005 (nota 40) p. 65.

73 Cómez 2006 (nota 14) p. 40.

74 Almagro 2005 (nota 40) p. 66.

75 Pavón Maldonado 2004 (nota 33) p. 602.

76 R. Cómez, El rey Don Pedro en el Alcázar en: M. González Jiménez y M. García Fernández (Eds.), *Pedro I y Sevilla*, Sevilla, 2006, p. 79.

destruido en su parte palaciana y cuya planta podemos vislumbrar en un antiguo plano del siglo XIX.⁷⁷

Si consideramos que la *qubba* de la Casa de Olea haya sido el antiguo emplazamiento del Qasr al-Zahi de al-Mutamid y, posteriormente, el regio salón del infante don Alfonso de Molina, hermano de Fernando III y tío de Alfonso X, tal como ha planteado, recientemente, Ramón Corzo,⁷⁸ tendremos un argumento más para apoyar nuestras anteriores hipótesis sobre el origen del palacio mudéjar del Alcázar del rey Don Pedro pues que hallamos paños de *sebka* semejantes a los del Cuarto Real de Santo Domingo en Granada y las yeserías del intradós del arco principal son similares a las del arco de entrada del Dormitorio de los Reyes Moros del Alcázar de Sevilla.

Finalmente, en suma, el conjunto del extraordinario palacio que constituye el Alcázar de Pedro I de Castilla en Sevilla representa quizá el mayor exponente arquitectónico del medievo hispánico en cuanto espacio intercultural en el que se yuxtaponen armoniosamente las formas y contenidos artísticos de las tres religiones. Al mismo tiempo, se convierte en símbolo político de un reinado. El palacio, el *lugar paladino*, según Alfonso X, donde “*conviene que no se digan ahí otras palabras sino verdaderas, e cumplidas, e apuestas*”⁷⁹ se convierte en este caso no sólo en un exacto reflejo de los conflictos de la corte y de la ideología monárquica frente a la aristocracia rebelde sino también en expresión de la legitimidad dinástica contra la rama bastarda de Enrique de Trastámara. Pero, además se construyó en las confortables y sensuales formas mudéjares que se adecuaban convenientemente a la personalidad de Pedro I.

La tradición gótica quedaba muy atrás, en el siglo de sus abuelos.⁸⁰ Ahora se integraban junto al gótico, el nuevo arte mudéjar de los vencidos, quienes habían decidido quedarse a convivir con los castellanos y, por otra parte, la composición de la portada del Alcázar recordaba también la de la sinagoga toledana del Tránsito. La banda de sable con dragantes de oro y lengua de gules sobre campo blanco, o sea, el emblema de la orden de la Banda figuraba no sólo en las portadas sino en los patios y salones del regio palacio. Sin embargo, paradójicamente, la caballeresca orden de la Banda, creada para debelar definitivamente el sistema político feudal, por otro lado, reforzaba los vínculos vasalláticos de sus súbditos, de tal modo que su amigo y vasallo Muhammad V recibirá la orden de la Banda, que transformada en una filacteria con el lema *Sólo Allah es vencedor*, formará parte del escudo de la dinastía nazarí desde 1362,⁸¹ campeando victoriosa en los muros de la Alhambra.

⁷⁷ Cómez 2006 (nota 14) p. 55; idem, Alcázar de Carmona *versus* Alcázar de Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006, pp. 9–30. Sobre la secuencia de palacios derivados del modelo alcazareño véase A.J. Morales, El Alcázar del rey Don Pedro y los palacios mudéjares sevillanos, en: M.C. Lacarra Ducay (Coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, 2006, pp. 233–260.

⁷⁸ R. Corzo, Al-Qasr al-Zahi, el Alcázar de la Prosperidad, *Temas de Arte y Estética*, XX, 2006, pp. 31–64.

⁷⁹ Alfonso X el Sabio, *Partida II*, IX, 29. Sobre el palacio gótico del Alcázar de Sevilla Vid Cómez 2001 (nota 6).

⁸⁰ Cómez 2003 (nota 14) pp. 150–159.

⁸¹ M. A. Ladero, *Granada. Historia de un país islámico*, Madrid, 1979, p. 84; idem, *Las guerras de Granada en el siglo XV*, Barcelona, 2002, p. 217.