



1 Sevilla, alcázar,
palacio de Pedro I,
Patio de las Doncellas

“INTER GRAECOS ET ARABES CONCORDIA”

ANTIGÜEDAD, IDENTIDAD LOCAL Y ARQUITECTURA “ALLA MORESCA” EN EL RENACIMIENTO EN SEVILLA

Carlos Plaza

Introducción

En 1539 Nicolás Monardes publicó en Sevilla el libro *De secanda vena impleuriti: inter Græcos et Arabes concordia*.¹ El interés de Monardes en esta obra era conciliar la tradición clásica con la árabe a través de una lectura filológica de todos los tratados considerados antiguos, ya fuesen textos clásicos como los de Hipócrates, Galeno y Dioscórides o árabes como los de Juan Mesué, al-Razi, Averroes o Avicenas. Monardes reconocía así la autoridad de esos textos pero también se interesaba por la interpretación que de ellos hacía la rica y multicultural tradición médica local sevillana en la Baja Edad Media, por lo que publicó en 1545 el manuscrito del *Libro de Medicina* del judeo-converso Moses ben Samuel de Roquemoure – cristianizado como Juan

de Aviñón – escrito en 1419.² Para la práctica moderna de la medicina Monardes intuía la importancia de tener presente todas las fuentes a su disposición, tanto los tratados antiguos – griegos, romanos y árabes – como la tradición medieval que recogía la multiculturalidad de la historia de los reinos castellanos; así, Monardes menciona que ha realizado un libro sobre “la verdadera descripción de todas las yerbas que hay en España y en otras regiones, y la verdad de lo que son y como se llaman en griego, y latín, y arábigo, y assi mismo en nuestro vulgar castellano”.³ Su origen extranjero habría permitido a Monardes observar con una cierta distancia y visión científica las enraizadas costumbres y prácticas provenientes del pasado islámico, mudéjar y judío que se presentaban

¹ Nicolás Monardes, *De secanda vena impleuriti: inter Græcos et Arabes concordia*, Sevilla 1539 (reed. Amberes 1551, 1564, 1569); tres años antes Monardes había expuesto sus teorías en otra obra en castellano de alcance más local, el *Diálogo llamado pharmacodilosis o declaración medicinal*, Sevilla 1536.

² Juan de Aviñón, *Sevillana medicina: que trata el modo conservativo y curativo de los que abitan en la muy insigne ciudad de Sevilla. La qual sirve y aprovecha para qualquier otro lugar destes reynos*, ed. de Nicolás Monardes, Sevilla 1545.

³ Monardes 1536 (nota 1), c. Vr.

con naturalidad en la Sevilla de su época; por ello sentiría la necesidad de estudiarlas para introducir las fusionándolas con los más modernos enfoques basados, por el contrario, fundamentalmente en la recuperación filológica de una tradición grecolatina que era propuesta unilateralmente por Vesalio y la mayoría de los médicos modernos.

En el contexto político del imperio de Carlos V las prácticas médicas dentro de los territorios hispánicos tenían un carácter muy abierto a las novedades de las modernas técnicas y los descubrimientos científicos internacionales.⁴ Pero en la cosmopolita ciudad de Sevilla también estaban muy presentes las tradiciones provenientes del rico pasado medieval como capital política, cultural y científica de reinos islámicos y una de las ciudades principales del reino bajomedieval de Castilla. Ese legado medieval de raíz islámica, a la vez fusionado y reinterpretado por la cultura de los hombres del reino de Castilla en el período ‘mudéjar’, persistía en la Sevilla del siglo XV y se extendía hasta la primera mitad del siglo XVI, desde la lengua a la agricultura, la ciencia y la medicina en particular – como demuestra el interés en el tratado de Juan de Aviñón – y, como veremos, la arquitectura.

En este estudio nos interesa profundizar en los significados de la arquitectura del Renacimiento en España a través de la realidad local sevillana de la primera mitad del siglo XVI, aplicando para ello diferentes categorías analíticas de las utilizadas hasta ahora que nos permitan comprender el papel en la arquitectura moderna tanto del legado islámico o andalusí como de su reinterpretación ‘mudéjar’. La rica y variada arquitectura de la España de la época está aún lejos de ser interpretada teniendo en cuenta la multiplicidad de sus fuentes, modelos y tradiciones, así como las tensiones entre modelos nacionales e internacionales y su reacción con las tradiciones locales, debido fundamentalmente a un problema histo-

riográfico enraizado en una visión desenfocada de la relación centro-periferia entre Italia y España.

Arquitectura islámica y ‘mudéjar’ en el Renacimiento

Por regla general la arquitectura que se aleja en España de la ortodoxia moderna, entendida genéricamente como italiana y basada en la aplicación de un idealizado canon renacentista de matriz toscorromana, suele haber sido marginada por la historiografía o interpretada parcialmente y como fruto del desfase intelectual o artístico de sus protagonistas, renegándosele además el carácter renacentista a la integridad de la obra arquitectónica sino solo a sus mas ‘italianizadas’ partes.

Esa es la fortuna historiográfica de las arquitecturas que son objeto de este estudio – el Patio de las Doncellas del alcázar y los palacios de la familia Enríquez de Ribera, conocidos como la Casa de Pilatos y el Palacio de las Dueñas – cuyo denominador común es la presencia de elementos arquitectónicos y de estrategias compositivas de raíz islámica o andalusí fusionados con otros de matriz clasicista, dando como resultado una *varietas* que no compromete el resultado final ni la unidad del conjunto. El recurrente análisis estilístico al que son sometidas estas arquitecturas considera muchos de sus elementos como ‘mudéjares’, no obstante su construcción en pleno siglo XVI, basándose en unas categorías historiográficas para interpretar el Renacimiento que pertenecen más bien a otras épocas y son asumidas acríticamente; descartando esa interpretación e intentando profundizar en sus significados ampliaremos el campo de observación a otros fenómenos que tienen incidencia en las propuestas y las elecciones formales y lingüísticas por parte de los comitentes y la cultura arquitectónica a la que se pueden adscribir. En este caso resulta de vital importancia tener presente los fenómenos de identidad y

⁴ Para una amplia visión de la cultura médica en diferentes territorios del Imperio véanse los estudios en *Medical Cultures of the Early Modern Spanish Empire*,

ed. de John Slater/Maríaluz López-Terrada/José Pardo Tomás, Surrey/Burlington 2014.



2 Hernando de Esturmio (Ferdinand Sturm),
Santas Justa y Rufina. Sevilla, catedral,
 Capilla de los Evangelistas

antigüedad ligados al complejo pasado medieval de la ciudad, en particular el andalusí, donde se une el mito y la percepción del pasado a través de los monumentos que son símbolos de la identidad colectiva, pero también religiosa, de la iglesia, y sobre todo en este caso de las élites y de la Corona.

La apropiación del pasado islámico y ‘mudéjar’ – en particular de los monumentos arquitectónicos – por parte de los historiadores y los intelectuales del siglo XVI está en la base de una construcción identitaria a diferentes escalas; una herencia cultural sobre la que no existía un rechazo ideológico tanto por parte de viajeros extranjeros como por parte de las comunidades locales.⁵ Con la excepción de Granada, la apropiación del pasado islámico desde mediados del siglo XIII estaba plenamente consumada en ciudades como

Sevilla o Córdoba a inicios del siglo XVI, dotando en muchos casos de nuevos significados bajomedievales o altomodernos cristianos a los heterogéneos restos arquitectónicos peninsulares como base de una nueva identidad. Son los conocidos casos de la Mezquita en Córdoba⁶ y el alminar de la antigua mezquita – la Giralda – en Sevilla.⁷ Se percibe nítidamente en la obra que Hernando de Esturmio pintó en 1555 en el retablo de la Capilla de los Evangelistas de la catedral de Sevilla (fig. 2); su *vetustas* como símbolo de la antigüedad de la iglesia hispalense fue representada por las dos santas mártires paleocristianas Justa y Rufina flanqueando un fondo paisajístico con ruinas de edificios clásicos de clara impronta romana y griega. A este fondo antiguo con tanta trascendencia mítica y legendaria se superpuso la representación realisti-

⁵ Son muy importantes para este tema las consideraciones en Fernando Marías, “Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco”, en: *La imagen romántica del legado andalusí*, ed. de Mauricio Pastor, Madrid 1995, pp. 105–113; *idem*, “Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI–XVIII)”, en: *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga 2004, I, pp. 61–84. Sobre ello véase también Antonio Urquizar-Herrera, *Admiration and Awe: Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*, Oxford 2017.

⁶ Fernando Marías, “Local Antiquities in Spain: From Tarragona to Córdoba”, en: *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and Antiquarianism in Europe (c. 1400–1700)*, ed. de Kathleen Christian/Bianca de Divitiis (en prensa).

⁷ Vicente Lleó, “El pasado en el presente de Sevilla: la Giralda como monumento disputado (1198–1568)”, en: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, L (1995), pp. 121–130; Antonio Ampliato Briones, *La Giralda renacentista*, Sevilla 2011, pp. 20–42.

ca del alminar almohade, conciliando antigüedad clásica e islámica en un presente cargado de nuevos significados para los consumidores de la imagen religiosa. Monumentos, cultos o imágenes medievales – islámicas o cristianas – son elevados a la categoría de ‘antiguo’ en Sevilla por las creencias populares como demuestra el caso de la Virgen de la Antigua.⁸ Esta Virgen hoy sabemos que fue pintada en uno de los lugares más sagrados de la antigua mezquita en la segunda mitad del siglo XIV, después de convertirse el edificio al culto cristiano; pero la cultura local le daba un origen mucho más antiguo y legendario – en 1535 Luis de Peraza, por ejemplo, la atribuye a la edad de la evangelización – lo que hizo que fuese respetada durante la construcción de la nueva iglesia tardogótica como un retazo de la ‘antigua’ fábrica, donde fue restaurada – con modernos añadidos – hacia 1520 por el florentino Jacopo Indaco. También el alcázar de Pedro I (1364–1366) era considerado mucho más antiguo en la Sevilla de inicios del siglo XVI: Andrea Navagero, muy interesado por la historia y la arquitectura de la ciudad y bien informado por parte del

entorno del Emperador y los nobles sevillanos, constató la creencia en 1526 de que era “palazzo che è de i Re Mori, molto ricco, et bello, et fabbricato alla moresca”.⁹ La adscripción al antiguo pasado islámico no impidió al culto embajador apreciar su arquitectura, al igual que su estética “moresca” no impidió a los ‘renacientes’ comitentes de arquitectura sevillanos de la primera mitad del siglo XVI tomarlo como modelo, independientemente de su construcción medieval cristiana o islámica, algo que intentaremos demostrar pero que no es característico únicamente de la capital hispalense.¹⁰

En relación a la visión de la arquitectura islámica o ‘mudéjar’ en el Renacimiento español se han conducido diversos estudios que, por regla general, no profundizan en su incidencia en la producción arquitectónica del Renacimiento en España.¹¹ Sería preciso, en cambio, interrogarse más en profundidad por los significados de la arquitectura construida en pleno siglo XVI introduciendo características reconocibles y lenguajes “alla moresca”. Para ello, más allá de amplias lecturas nacionales, resulta imprescindible

⁸ Analizado por Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid 2007, pp. 145–190. Sobre la capilla véase José María Guerrero Vega/Gregorio Mora, “La cuestión de la fábrica en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en el tránsito al siglo XVI: una aproximación desde el análisis constructivo, estratigráfico y documental”, en: *1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, ed. de Begoña Alonso/Juan Clemente Rodríguez Estévez, Sevilla 2016, pp. 595–607, con bibliografía.

⁹ Andrea Navagero, *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia* [1526], Venecia 1563, c. 15r. Sobre Navagero y Sevilla véase Cammy Brothers, “Un humanista italiano en Sevilla: ciudades, arquitectura y paisaje”, en: *Los jardines del Real Alcázar: historia y arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*, ed. de Carlos Plaza/Ana Marín Fidalgo, Sevilla 2015, pp. 84–101.

¹⁰ El interés por modelos medievales, sobre todo trecentistas, como símbolo de antigüedad local cruza todo el Renacimiento en Italia, con particular importancia en Florencia y la Toscana, algo que ya fue señalado por Howard Burns, “Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems”, en: *Classical Influences on European Culture, A.D. 500–1500*, ed. de Robert Ralph Bolgar, Cambridge 1971, pp. 269–287 (ahora en *The Renaissance and the Disciplines*, ed. de Robert Black, Londres 2006, pp. 471–500), y está ampliamente aceptado por la crítica.

¹¹ El uso de estos elementos de inspiración islámica en el siglo XVI

español se ha considerado, entre otras lecturas, una inercia de la persistencia de ‘rasgos’ o de ‘repertorios’ ‘mudéjares’, una apropiación de la cultura islámica vencida por parte de los vencedores, una variante estilística – el llamado estilo Cisneros – como reflejo de la multiculturalidad hispana o algo irrelevante y parte de la llamada por John Bury “the mudéjar fallacy” (véase, Fernando Martínez Nespral, *Un juego de espejos: rasgos mudéjares de la arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI–XVIII*, Buenos Aires 2006; Víctor Nieto, “El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica”, en: *Fragmentos*, VIII/IX [1986], pp. 141–145; *idem*, “Indefinición estilística”, en: Víctor Nieto/Alfredo J. Morales/Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599*, Madrid 1989, pp. 57–96; Miguel Ángel Castillo Oreja, “La proyección del arte islámico a la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: el ‘estilo Cisneros’”, en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII [1985], pp. 55–63; 55; John B. Bury, “The stylistic term ‘Plateresque’”, en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX [1976], pp. 199–230: 217, nota 61). En estudios dentro de amplias lecturas internacionales adquieren mucha importancia estas arquitecturas que son reflejo de la diversidad de la herencia cultural española, pero los significados se buscan más bien en dinámicas propias de la Baja Edad Media que de la Edad del Humanismo (Christy Anderson, *Renaissance Architecture*, Oxford 2013, pp. 87–90; Juan C. Ruiz Souza/María J. Feliciano, “Al-Andalus and Castile: Art and Identity in the Iberian Peninsula”, en:



3 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I,
Patio de las Doncellas, visto desde la capilla

interrogar las culturas locales donde los monumentos y las tradiciones tenían significados diferentes para la ciudadanía y las élites e influyen desde la escala local en la construcción de la identidad y su reflejo en los lenguajes arquitectónicos.¹² Por su rango supra local el discurso es diferente en relación a la Corona; pero el caso del recinto palatino del alcázar hace posible también reflexionar desde el ámbito sevillano sobre la identidad monárquica, castellana, española e incluso imperial.

En la búsqueda de un Renacimiento en España donde no solo tenga cabida la arquitectura que se reconoce en el pasado clásico o romano indagar el significado de las formas y las técnicas de raíz islámica

resulta particularmente importante. Somos igualmente conscientes de las limitaciones y la necesidad de un estudio más amplio, por ello estas consideraciones servirán de aplicación directamente a los casos de estudio en los cuales las hipótesis críticas puedan inmediatamente poner en evidencia tanto sus posibilidades como sus contradicciones.

El Patio de las Doncellas del alcázar de Pedro I

El palacio de Pedro I se puede datar en la misma época que la imagen de la Virgen de la Antigua y al igual que ella en el Renacimiento no estaba clara su datación e interpretación por parte de sevillanos y viajeros. Su arquitectura palatina cristiana de inspiración

Renaissance and Baroque Architecture, ed. de Alina Payne, Chichester 2017, pp. 527–557). Véase también la revisión historiográfica en Urquizar-Herrera (nota 5), pp. 9–14.

¹² Como encuadre metodológico, véanse: *Local Antiquities* (nota 6);

Architettura e identità locali, I, ed. de Francesco P. Di Teodoro/Lucia Corrain, II, ed. de Howard Burns/Mauro Mussolin, Florencia 2013. Sobre la incidencia en la arquitectura moderna cordobesa reflexiona recientemente Fernando Marías (nota 6) y la importancia de la cultura local en la interpretación del

islámica ha sido estudiada en su época de construcción, mediados del siglo XIV, y en un amplio contexto arquitectónico de referencia, al igual que son hoy satisfactoriamente interpretados por la crítica los repertorios ornamentales de las salas internas, los usos y las técnicas constructivas (fig. 3).¹³ A nosotros nos interesa reflexionar, en cambio, sobre cómo era interpretada esa arquitectura un siglo y medio después de su construcción y por parte de la cultura local de la primera mitad del siglo XVI, con el objetivo de analizar la más importante obra de transformación que ha sufrido: la completa renovación del peristilo del patio, conocido como de las Doncellas (figs. 1, 3). Esta obra, en su configuración actual, plantea numerosos problemas interpretativos, tanto para los estudiosos del Renacimiento como para los del período mudéjar, y sobre todo no posee un análisis de conjunto que vaya más allá de periodizaciones históricas sobre una base puramente estilística. Así, el análisis del período renacentista del patio se ciñe al segundo nivel y a los elementos marmóreos del porticado inferior por ser aquéllos más reconociblemente como de matriz italiana y clasicista,¹⁴ mientras que las hipótesis de su original aspecto en la época ‘mudéjar’ de Pedro I se basan fundamentalmente en eliminar dichos elementos quinientistas.¹⁵

El palacio de Pedro I, llamado a ser el más importante del reino de Castilla, se construyó en torno

al 1366 adosándose, en forma de U, al precedente palacio real de la época de Alfonso X, que a su vez se construyó sobre preexistencias almohades en un proceso orgánico de crecimiento continuado en el tiempo.¹⁶ Aunque es probable que englobase también otras estructuras precedentes,¹⁷ la estrategia arquitectónica se basó en la búsqueda de un esquema planimétrico muy regular, ordenado y racional en relación a los nuevos usos de la corte y cuyo baricentro era el patio de las Doncellas (fig. 4). La unidad planimétrica en planta baja no coincidía con una composición unitaria de los volúmenes superiores que se abrían al patio en época de Pedro I: por una parte la gran *qubba* enfrentada a los visibles contrafuertes del palacio alfonsí y en los otros frentes se contraponían volúmenes heterogéneos de alturas y configuraciones formales diversas (fig. 5).

Tras su construcción el palacio llegó al siglo XVI con pocas modificaciones que conozcamos: en 1427 se construyó la actual cúpula hemisférica de lacería sobre mocárabes que dio nombre a la sala de la Media Naranja y en la época de los Reyes Católicos tuvo lugar una documentada campaña de reforma y ampliación que no afectó al Patio de las Doncellas.¹⁸ De particular interés es la intervención que tuvo lugar, entre finales del siglo XV e inicios del XVI, en las galerías que flanquean la fachada principal a nivel de

Renacimiento español es reivindicada en *idem*, “Geografías del Renacimiento en España”, en: *Artigramas*, XXIII (2008), pp. 21–37.

¹³ D. Fairchild Ruggles, “The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture”, en: *Gesta*, XLIII (2004), pp. 87–98; Antonio Almagro Gorbea, “El Alcázar de Sevilla: un palacio musulmán para un rey cristiano”, en: *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia*, León 2009, pp. 331–365; Juan C. Ruiz Souza, “Antigüedad e historicismos en la España medieval: el Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada”, en: *El imperio y las Hispanias: de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, ed. de Sandro de Maria/Manuel Parada López de Corselas, Bolonia 2014, pp. 440–454; Concepción Rodríguez Moreno, *El palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla: estudio y análisis*, Sevilla 2015. El patio ajardinado ha sido objeto de estudios con motivo de su hallazgo en 2002 y su posterior restauración: Antonio Almagro Gorbea, “La recuperación del jardín medieval del patio de las Doncellas”, en: *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, VI (2005), pp. 44–67; Miguel Ángel Tabales, *El Alcázar de Sevilla: reflexiones sobre su origen y transformación en la Edad Media*, Sevilla 2010, pp. 336–344.

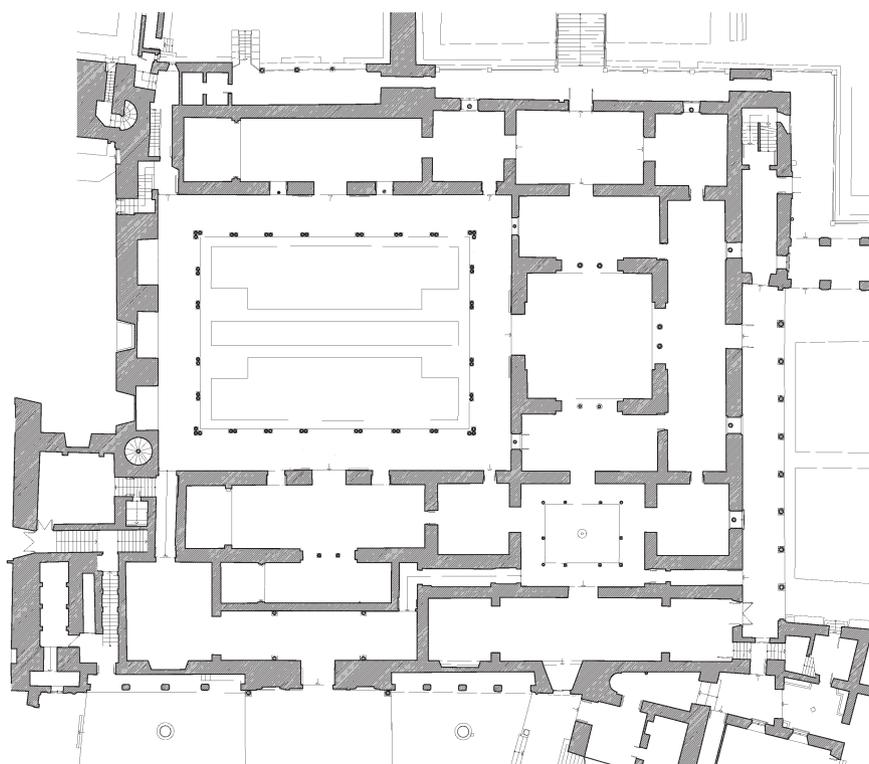
¹⁴ Ana Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla 1990, I, pp. 135–155; Vicente Lleó Cañal, *El Alcázar de Sevilla*, Sevilla 2002, pp. 35sg.; Alfredo J. Morales Sánchez, “La nueva imagen del poder: las obras reales”, en: Nieto/Morales/Checa (nota 11), pp. 111–115.

¹⁵ Véase Tabales (nota 13), pp. 336–345, y Antonio Almagro Gorbea, “Los jardines andalusíes y mudéjares del Alcázar de Sevilla”, en: *Los jardines del Real Alcázar* (nota 9), pp. 1–39: 34–37.

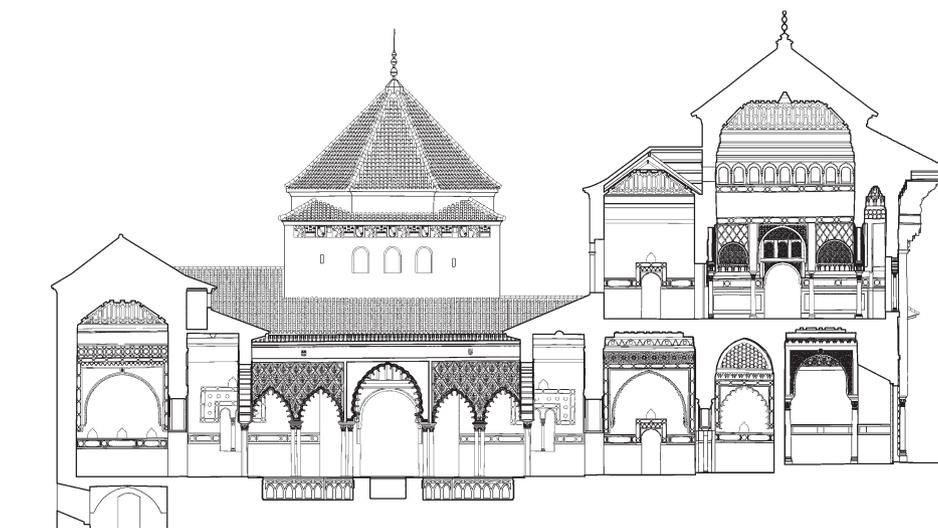
¹⁶ Brothers (nota 9), p. 100, reconoce en el alcázar de Sevilla un ejemplo de lo que Marvin Trachtenberg ha definido como “building-in-time” (Marvin Trachtenberg, *Building-in-Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, New Haven 2010).

¹⁷ Tal y como plantea Sebastián Fernández Aguilera, “Origen del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos”, en: *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII (2015), pp. 331–348.

¹⁸ Alfredo J. Morales/Juan M. Serrera, “Obras en los Reales alcázares en tiempo de los Reyes Católicos”, en: *Laboratorio de Arte*, XII (1999), pp. 69–77;



4 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, planta baja (levantamiento realizado bajo la dirección del arqto. Antonio Almagro Gorbea por la Escuela de Estudios Árabes-CSIC)



5 Hipótesis de sección transversal del original palacio de Pedro I en el alcázar de Sevilla según Antonio Almagro Gorbea



6 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, galerías laterales de la fachada

planta alta, a las que la crítica no ha prestado particular atención (fig. 6).¹⁹ Las galerías estaban llamadas a reconfigurar por completo la fachada representativa del palacio con nuevas y mayores aperturas, a través de las cuales la Reina y su amplia familia y corte se mostrarían a sus súbditos durante sus habituales estancias sevillanas. La Reina y sus arquitectos se decantaron en las galerías por una ostentación pública de antiguas formas andalusíes y no por una reinterpretación ‘mudéjar’ como en el resto de sus reformas

El Alcázar y las Atarazanas de Sevilla en el reinado de los Reyes Católicos: las cuentas del Obrero Mayor Francisco de Madrid, ed. de Marcos Fernández Gómez, Sevilla 2011.

¹⁹ Breves menciones en Antonio Almagro Gorbea *et al.*, “La portada del palacio de Pedro I: investigación y restauración”, en: *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, X (2009),

en el alcázar; la composición tripartita está dividida en un gran arco central, apeado sobre pilares, y una arcada triple a cada lado soportada por columnas y capiteles de acarreo. Mientras que las albanegas del arco central se llenan de atauriques las laterales presentan un paño de *sebka* calada sobre los arcos peraltados de perfil angrelado. La proporción geométrica del diseño de la *sebka* puede estar inspirada en los arcos del Patio de las Muñecas (fig. II) que combinan, con otra sintaxis, los mismos elementos. Sin embargo, el hecho de extenderlo a la superficie enmarcada por el alfiz único de la arcada triple tuvo como modelo los representativos pabellones enfrentados del Patio de los Leones de la Alhambra (fig. I2), lo que confirma el gusto nazarí de la composición.²⁰ El interés por un lenguaje que proponía elementos de la cultura visual claramente reconocible como islámica – como la granadina – y no su reinterpretación ‘mudéjar’ sevillana bajomedieval demuestra una vez más la variada proveniencia de los modelos arquitectónicos en la España renacentista de finales del siglo XV y este mismo enfoque será oportuno aplicarlo igualmente al Patio de las Doncellas tras este interesante precedente.

El Patio de las Doncellas se presenta actualmente con dos peristilos superpuestos con un cuidado diseño arquitectónico, compositivamente unitario y coherentemente maclado con el resto del palacio (fig. 7). El proyecto de conjunto se demuestra a través de la relación de las arcadas quinientistas con las salas del siglo XIV, y también a través del diseño de sus elementos, sobre todo los soportes de las arcadas cuyo número de columnas varía dependiendo de la colocación dentro de la organización general en relación a las salas trescientistas. Las arcadas inferiores de arcos lobulados presentan un peralte en el arco central en correspondencia

pp. 6–49: 14sg.; Antonio Almagro Gorbea, “La planta alta del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla”, en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XXVII (2015), pp. 69–115: 110sg.; Marín Fidalgo (nota I4), I, p. 106.

²⁰ Que también reconocen Almagro Gorbea *et al.* (nota I9), p. 14.



7 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, Patio de las Doncellas, vista hacia el Salón de Embajadores

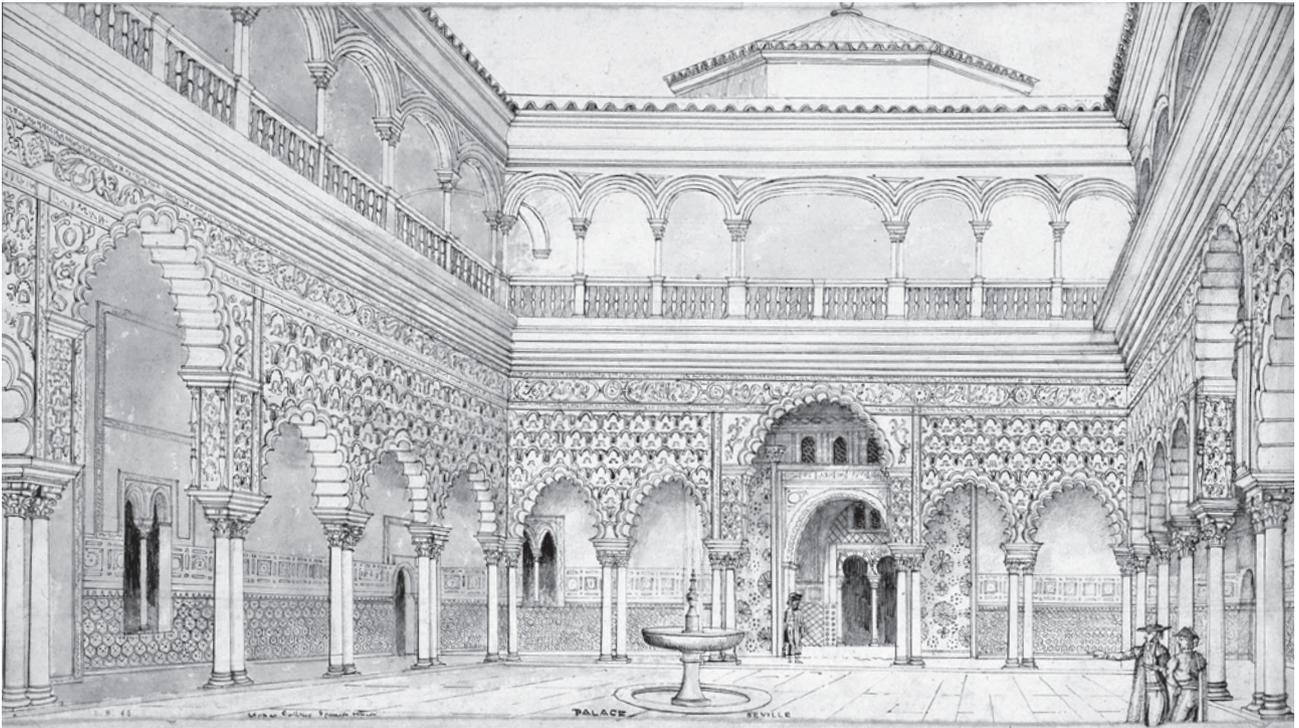
de los ejes compositivos y de penetración en los ambientes interiores perimetrales del palacio preexistente. Grandes superficies de *sebka* calada se extienden entre las molduras de los lóbulos de los arcos y una especie de alfiz que engloba cinco arcos en esquina. Un friso con atauriques corre por toda la extensión del patio; en él se incrustan emblemas de los Reyes Católicos y de Carlos V. Un sobresaliente alero cubierto con teja árabe separa netamente el cuerpo bajo del superior que

se compone a su vez de arcadas marmóreas con columnas de orden jónico sobre pedestales entre los cuales se desarrolla una balaustrada. Sobre los arcos aparecen actualmente enjutas con clipeos sobre los que corre un friso ornamentado que reproduce motivos heráldicos del siglo XVI.

No se han conducido estudios sobre las modificaciones del patio quinientista hasta nosotros,²¹ pero gracias a un dibujo inédito de 1808 del viajero inglés

²¹ Algunas menciones de “modernas restauraciones” tanto del patio como de las inscripciones árabes, así como consideraciones sobre la compleja historia del patio en: Rodrigo Amador de los Ríos, *Inscripciones árabes de Sevilla*, Sevilla 1875 (reed. 1997), pp. 83–85, 132–151. Menciones de las restauraciones del siglo XIX en: María R. Chávez González, *El Alcázar en el*

siglo XIX, Sevilla 2004, pp. 119sg., 154, nota 200. No se han conducido estudios de la intervención llevada a cabo durante la época del profesor y arquitecto Rafael Manzano Martos como director-conservador entre 1970 y 1988; ninguna mención en: “Rafael Manzano Martos: director conservador del Alcázar de Sevilla”, en: *Los conservadores municipales del Real*



8 William Gell, *Court of the Alcázar*, 1808.
Londres, British Museum, inv. 1853, 0307.700,
sketchbook núm. 12, fol. 45

William Gell (fig. 8)²² podemos tener una visión de conjunto a inicios del siglo XIX que consideramos muy cercana al patio en su situación quinientista. Conservando su configuración general el patio parece haber sufrido sustanciales modificaciones: las enjutas de la arcada superior aparecen con simples molduras, así como carente de ornamentación se muestra el friso y la cornisa de coronación;²³ el actual alero que divide ambos niveles ha sustituido a una cornisa con diversas fajas y una sobresaliente cima. El friso de remate del nivel inferior también es diferente:

los atauriques actuales han sustituido un repertorio decorativo más naturalista con elementos a modo de roleos clasicistas, así como no hay rastro de los emblemas heráldicos incrustados. También la decoración de las especies de albanegas de los arcos de las portadas aparecen más bien como un grutesco sobre fondo plano y no el islamizado ataurique actual. La modificación más sustancial con respecto al patio dibujado por Gell se encuentra en el dilatado arco carpanel presente en el vano central de cada arcada del cuerpo superior, en correspondencia de la gran

Alcázar, Sevilla 2003, pp. 85–94, ni en el *Memorial sucinto y curioso de las obras realizadas en los Reales Alcázares de la ciudad de Sevilla bajo el mandato de su Ayuntamiento Constitucional durante los años comprendidos entre 1983 y 1987* [...], s.f., s.l. Agradezco al profesor Manuel Vigil-Escalera Pacheco la consulta del raro opúsculo.

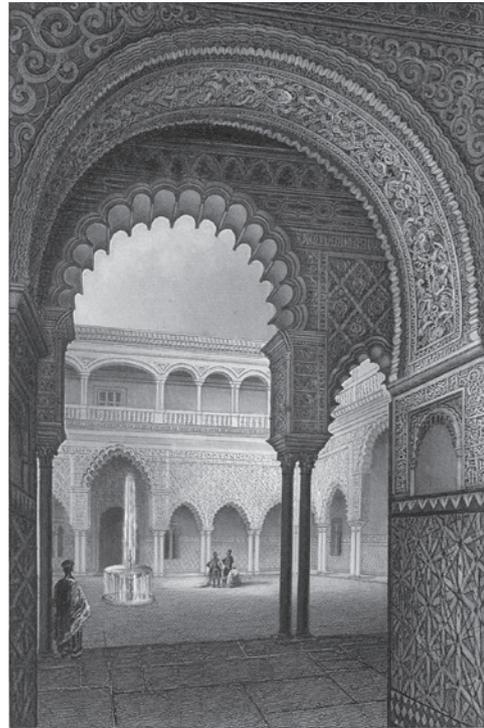
²² Tinta y pluma marrón, 240 × 475 mm.

²³ Esta diferente configuración decorativa de las arcadas superiores se puede observar todavía en algunas fotografías publicadas de los años setenta y ochenta del siglo XX (Ana Marín Fidalgo, *El Real Alcázar de Sevilla bajo los Borbones*, Sevilla 2006, p. 207) pero también en un plano de estado actual del Patio de las Doncellas del arquitecto Rafael Manzano Martos publicado en Marín Fidalgo (nota 14), I, p. 215.

apertura axial de planta baja. La presencia de este elemento según Gell se confirma también mediante otras fuentes, como la ilustración de 1846 en *The pittoresque antiquities of Spain* (fig. 9). En ellas tampoco aparecen los motivos heráldicos que Gell no representa y que pertenecerían a las campañas de intervenciones entorno a 1850 de corte romántico y medievalizante que sí representó Jean Laurent en torno a 1870 en sus fotografías del patio.²⁴

Asumiendo que el patio que observó y dibujó William Gell corresponde en gran medida al patio quinientista podemos analizarlo en esa época, la primera mitad del siglo XVI, y reflexionar sobre la original construcción del renovado peristilo.

En diciembre de 1532, siendo alcaide el I conde de Gelves Jorge de Portugal y Melo, se contrataron cuatro pilares y catorce columnas con sus basas y capiteles “per lo patio basso” y otras tantas “per li corredori alti del patio” con los “maestri scultori de marmoro” Giovanni Giacomo della Porta, Nicolò da Corte, Antonio Maria Aprile da Carona y Antonio di Novo da Lanci.²⁵ Las especificaciones de los elementos responden a un proyecto unitario en los peristilos de ambos niveles conformados por pilares con semicolumnas en los extremos y posiblemente arcadas de cuatro y tres columnas sencillas en los lados mayores y menores respectivamente. Un año y medio después, en mayo de 1534, el primer contrato es seguido por otro estipulado con sustanciales modificaciones: junto a las catorce columnas sencillas aparecen “8 pilares de dos marmoles”, “I esquina de tres marmoles” y “petriles [sic] a la redonda”.²⁶ A principios de febrero de 1540 llegaron a Cádiz “diez cajas de marmoles que se truxeron de Genova”, que se trasladaban como “treinta marmoles” de Cádiz a Sevilla a finales de mes “para el corredor del



9 W.F. Starling, “Great Court of the Alcázar, Seville”, en: *The Pittoresque Antiquities of Spain*, Londres 1846, p. 326

quarto real”; en julio se hacían “los andamios en los corredores del quarto real alto y apuntalando el enmaderamiento para endereçar los pinos y baciarse los pilares para meter los marmoles”; y a inicios de 1542 debería de estar realizado alguno de los porticados bajos porque ya se trabajaba “en las yeserías de los corredores altos”.²⁷

A partir de 1542 no se tiene noticia documental del patio hasta noviembre de 1560, siendo alcaide el I conde de Olivares Pedro de Guzmán, cuando una real cédula de Felipe II indica los “reparos que son menester hazer en el quarto real alto y baxo” indicando también el estado actual de un patio que contaba

²⁴ Jean Laurent, *Sevilla: Alcázar. Patio de las Doncellas. Fachada del Trono del Tributo*, 1870 ca., Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/199/23.

²⁵ Cit. de Christiane Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre: Carrare, 1300–1600*, Paris 1969, pp. 289–291.

²⁶ Cit. de Marín Fidalgo (nota 14), II, pp. 834sg.

²⁷ Cit. de José Gestoso, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1889, I, pp. 501, 504, 506. Otros documentos en relación a las obras del patio de las Doncellas fueron publicados por el historiador local, *ibidem*, pp. 493sg., 520–525.

con “quatro mármoles gruesos en las esquinas”, “quatro portadas de 16 marmoles”, y otros mármoles “de dos en dos”.²⁸

Con estos datos podemos sacar algunas conclusiones sobre el proyecto y la realización de la primera campaña de obras entre 1534 y 1560, siendo la más relevante que a inicios de los años treinta se realizaría un proyecto unitario de renovación. No se ha conseguido establecer con certeza la naturaleza del patio precedente que habría sido construido a mediados del siglo XIV (véase la fig. 5):²⁹ un anónimo mercante milanés de paso por Sevilla en 1519 describe el patio como “una cortte con li portici all’intorno, bellisimi et lavoratti alla morescha benissimo, con due salle, una in testta et l’altre due da li canti, bellissime et lavorate alla morischa”.³⁰ En 1540 se cambiaban los “pilares” de dichos pórticos por columnas marmóreas por lo que probablemente los pórticos serían arcadas de pilares ‘mudéjares’ como los que se conservan en el Patio del Sol,³¹ sin descartarse que los arquitectos de Pedro I los decorasen con paños de *sebka* para acentuar las referencias a la Alhambra; no obstante la presencia documentada de un porticado decorado “alla morescha” resulta difícil llegar a la conclusión que se pueda reconstruir el aspecto original del Patio de las Doncellas simplemente eliminando los elementos netamente clasicistas del actual patio, sino que necesita un estudio más detallado.³² De cualquier forma, no hay ninguna evidencia de la reutilización de preexistencias

mudéjares para la conformación del patio proyectado con anterioridad a 1532 y comenzado a construir en 1540.

Dicho patio presentaría una configuración arquitectónica unitaria en ambos niveles tal y como testimonia el primer contrato, con pilares con semi columnas de mármol y columnas pareadas para el resto de los soportes. Según el informe que precede la real cédula en 1560 el alcázar tenía “gran necesidad de ser reparado” y el proyecto realizado no vino a modificar el diseño de conjunto de los años treinta. Mas bien se intentó completar un patio que parece por una parte inacabado y “apuntalado”, pero también a dotar de unidad a unos elementos arquitectónicos que “están quebrados muchos dellos y unos chicos y otros grandes y unos delgados y otros gruesos y sin vazas ni capiteles”,³³ fruto de los diversos contratos y artífices, y posiblemente de las complicaciones de los viajes y los suministros; en definitiva, tras casi treinta años, los más de un centenar de soportes no presentaban la unidad compositiva que estaba en la base del proyecto original, por lo que se procedería a su sustitución. El único cambio relevante bajo el punto de vista compositivo con respecto al proyecto anterior a 1532 es la sustitución de los pilares de esquina por el soporte a modo de triple columna, un motivo, por otra parte, ya presente en el contrato de 1534 pero que no se llegó a materializar. Ante la falta de piezas marmóreas para acometer esta ulterior renovación del

²⁸ Cit. de Gestoso (nota 27), I, pp. 520–525.

²⁹ Vid. infra (nota 32).

³⁰ *Un mercante di Milano in Europa: diario di viaggio del primo Cinquecento*, ed. de Luigi Monga, Milán 1985, p. 137.

³¹ No obstante el porticado y las yeserías fueron reconstruidas en los años setenta estudios recientes han esclarecido la autenticidad de algunas partes de la arcada y la decoración ‘mudéjares’: Francisco Javier Blasco/Francisco Javier Alejandro, “Las yeserías del Patio del Sol del Real Alcázar de Sevilla: caracterización y cronología”, en: *Informes de la construcción*, LXV (2013), pp. 175–182.

³² Miguel Ángel Tabales (nota 13), pp. 336–345, reconstruye el patio original con pilares de ladrillo en las portadas con arcos peraltados, flanqueados por columnas dobles en el resto de las arcadas y columnas sencillas más gruesas en los ángulos; Antonio Almagro Gorbea opta por

un peristilo con soportes a modo de columnas pareadas, a excepción de los ángulos con columnas sencillas, y arcos lobulados sin peralte; véase, por último, Almagro *et al.* (nota 19). Vicente Lleó menciona pilares de madera (Lleó Cañal [nota 14], p. 36) a la vez que considera más plausible la alternancia de pilares de ladrillo con columnas de acarreo (*idem*, *La Casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano*, Sevilla 2017, p. 74, nota 176). Fernando Marías considera el palacio de Pedro I el primer edificio ‘mudéjar’ que sigue la tradición musulmana del uso de columnas marmóreas, las cuales circunscriben únicamente a algunas salas interiores y la fachada, excluyendo así el patio (Fernando Marías, “La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l’architettura spagnola [secoli XV–XVI]”, en: *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, ed. de Piero Boccardo/José Luis Colomer/Clario Di Fabio, Milán 2004, pp. 57–71: 59).

³³ Cit. de Gestoso (nota 27), I, pp. 521sg.

patio se le encargaron en febrero de 1561 a Francesco y Giovanni da Lugano diez mármoles “conforme a los que de nuevo están asentados en los corredores baxos del quarto real destes alcaçares” así como cuatro cimacios, dos para un soporte triple y otros dos para los soportes dobles de las “portadas”, todos ellos “de la moldura conforme a las cimaças nuevas que estan asentadas”³⁴, y en abril de 1563 Francesco da Carona se obliga “de hacer y traer para acabar la obra de los corredores baxos del quarto rreal” una última partida de mármoles.³⁵ Ante la ruina también de las “yeserías de las danças de arcos baxos de los corredores” se estipula en la real cédula que se eliminen todas las “questoviesen malas” y se vuelvan a hacer todas conforme a las que ya están hechas, es decir, las realizadas según el proyecto de los años treinta, y entre abril y mayo se trabajaba en las yeserías de los arcos.³⁶ Entre 1564 y 1566 todavía se trabajaba en el “quarto real”, concretamente “cortando ladrillos para los arcos de la yesería”, “labrando la yesería de dichos arcos” y los carpinteros “enmaderando y apuntalando los pilares para meter los mármoles”, en referencia a la sustitución de los pilares marmóreos de esquina por los soportes triples proyectados en la real cédula de 1560.³⁷ A partir de 1566 no se documentan mas trabajos en el “quarto real”, y las fechas de 1567 y 1569 que aparecen en las yeserías de algunas pilastras interiores de las esquinas (fig. 10) marcarían el fin de la campaña de renovación quinientista del Patio de las Doncellas.³⁸

En ese momento concluye el *iter* constructivo del patio que si bien no es del todo lineal respecto al proyecto unitario de inicios de los años treinta sí responde a unas directrices reconocibles. El nuevo Patio de las Doncellas asimila los dos grandes ejes cruzados de penetración desde las salas internas como claves compositivas, tanto en planta como en los alzados de



10 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, Patio de las Doncellas, detalle de las pilastras de la parte interna de la esquina suroeste del porticado

los porticados. Se retomaba así una estrategia plenamente islámica y como tal visible en el siglo XVI en palacios almohades del propio alcázar pero también en los palacios nazaríes de la Alhambra, así como en sus reinterpretaciones mudéjares como en el pequeño Patio de las Muñecas (fig. 11). Además de los ejes en planta, enfatizados en un sentido por la presencia del preexistente canal de agua, resulta muy importante la presencia de la composición axial en los alzados de los porticados que es quizás lo que denuncia en ma-

³⁴ Cit. de *ibidem*, pp. 525–528; Marín Fidalgo (nota 14), II, p. 836.

³⁵ Cit. de *ibidem*, II, p. 837.

³⁶ Cit. de Gestoso (nota 27), I, p. 522.

³⁷ Cit. de *ibidem*, p. 534.

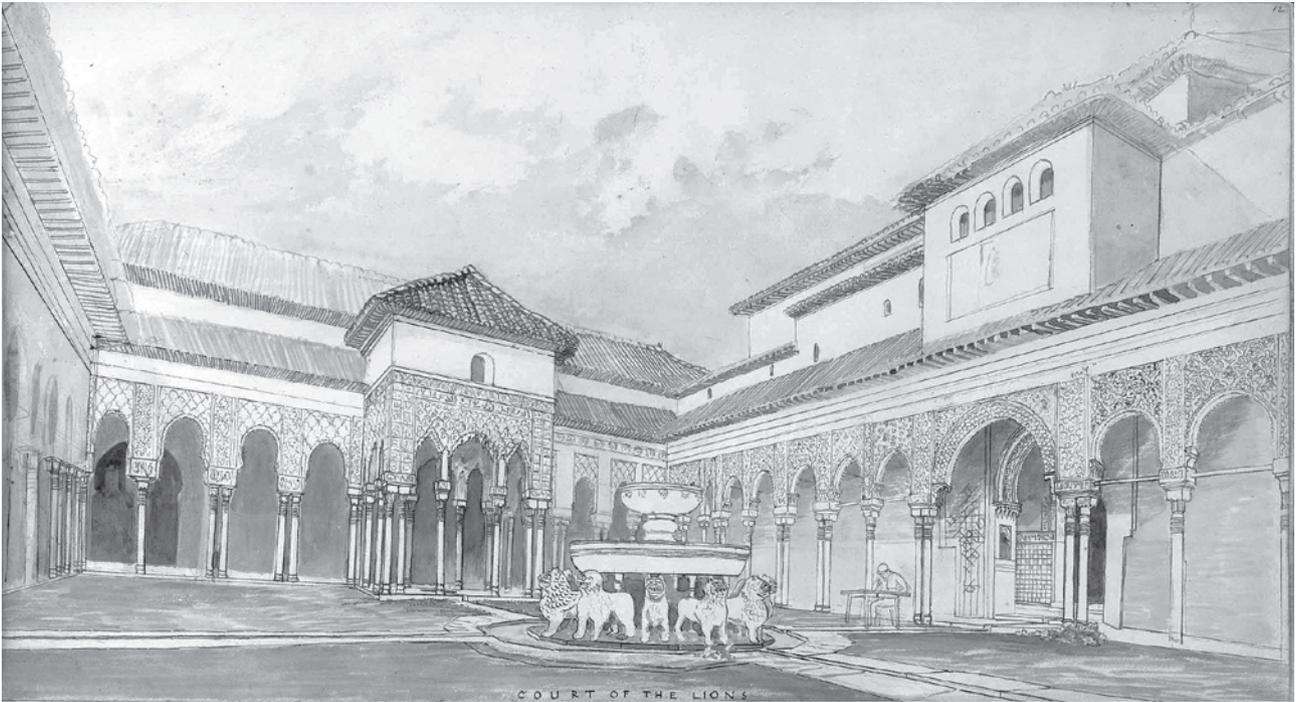
³⁸ Las fechas fueron ya mencionadas por Rodrigo Amador de los Ríos (nota 21), p. 133.



—
11 Sevilla, alcázar,
palacio de Pedro I,
Patio de las Muñecas

yor medida el proyecto unitario tal y como se observa en el dibujo de William Gell. El característico ritmo triunfal de arco mayor flanqueado por intercolumnios menores en la arquitectura andalusí, denominado también como sintagma almohade, aquí no solo se retoma sino que se extiende a una composición unitaria que engloba la planta superior donde en correspondencia de la apertura central – las “portadas” mencionadas en 1542 – se doblan las columnas como soporte y se amplía el pedestal para reforzar tectónica y compositivamente la presencia del arco carpanel del corredor alto (véase la fig. 8).

En relación a los elementos del patio en particular, la sintaxis que caracteriza su lenguaje arquitectónico es precisamente la mezcla de elementos dentro de un proyecto arquitectónico unitario, tanto desde el punto de vista compositivo como ornamental y figurativo. Los paños de *sebka* sobre los arcos lobulados y limitados por la especie de alfices esquinados entre las cuatro portadas son el elemento de inspiración islámica más destacado del peristilo. Retoma la tradición almohade de recubrir de este modo los paramentos, como en la Giralda, y sobre todo en porticados, como en el Patio del Yeso del propio alcázar, pero el modelo para esta *sebka* en yeso, de matriz romboidal con pequeños lóbulos interiores y relleno de atauriques ajacarados muy naturalísticos, son los paños enmarcados por alfices del Patio de los Leones de la Alhambra (fig. I2), que inspiraron también en su época las albanegas de los arcos menores del Patio de las Muñecas o de la Sala de Audiencias de la planta alta, pero que ahora, en el siglo XVI, adquiere nuevos significados. Al igual que en el más representativo de los patios granadinos visibles en la primera mitad del siglo XVI, más allá de la fidelidad al motivo nazarí o a su reinterpretación sevillana coetánea, los paños de *sebka* predominan en la percepción visual del cuerpo bajo del Patio de las Doncellas (véase la fig. I). La originalidad de esta reinterpretación renacentista está sobre todo en la continuidad del tapiz decorado que se interrumpe solo con las “portadas”, continuando incluso en las esquinas, acentuando la horizontalidad del peristilo – a diferencia del ejemplo granadino – y el protagonismo del ritmo triunfal de los ejes verticales del centro de cada pórtico. Muy original, a diferencia de sus precedentes del siglo XIV, es también la introducción de elementos naturalistas en la *sebka*, como conchas en el centro de cada rombo, clavos cónicos agallonados, así como figurillas humanas, aves, o manos de las que nacen los paños entre cada uno de los arcos (fig. I3) así como los motivos dibujados por Gell y hoy perdidos como el friso con una decoración con círculos y elementos a modo de roleos naturalistas clásicos enmarcados por las molduras lineales con epigrafías mudéjares (véase la fig. 8).



12 William Gell, *Court of the Lions*, 1808. Londres, British Museum, inv. 1853, 0307.666, sketchbook núm. 12, fol. 12

Pero la fusión con el repertorio figurativo clásico se hace más evidente en los machones que peraltan el arranque de los cuatro grandes arcos que conforman las “portadas”; se caracterizan por unas columnillas abalaustradas muy usadas en obras ‘al romano’ a partir de 1520 y difundidas por Diego de Sagredo en su tratado *Las Medidas del Romano* publicado en Toledo en 1526. Las columnillas soportan una cornisa que sirve de imposta del arco, confiándosele un papel importante en la tectónica compositiva del conjunto. En las caras correspondientes al intradós de los arcos lobulados las tablas enmarcadas por las columnillas tienen diferentes diseños que mezclan rombos, escudos de Castilla y León y atauriques ajacarados con querubines, inscripciones — como los lemas PLVS VL-

TRA y TANTO MONTA en alusión a Carlos V y los Reyes Católicos —, columnas jónicas o frutas (fig. 14). Una análoga función compositiva poseen los elementos que peraltan las arcadas de los pabellones enfrentados del Patio de los Leones, igualmente soportados por columnillas y enmarcando atauriques ajacarados.

En relación a las piezas marmóreas, el orden arquitectónico del cuerpo bajo se resuelve con columnas que soportan un mismo diseño de capitel compuesto; triples en las esquinas y dobles a lo largo de las arcadas, quizás relacionado simbólicamente con uno de los emblemas de Carlos V, concretamente el de la doble columna en alusión a las columnas de Hércules como motivo ornamental muy recurrente en la arquitectura ligada al emperador.³⁹ En el primer diseño las

³⁹ Sobre el emblema véase Earl E. Rosenthal, “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in

Flanders in 1516”, en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI (1973), pp. 198–230.



13 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, Patio de las Doncellas, detalle del arranque de los arcos del nivel inferior



14 Sevilla, alcázar, palacio de Pedro I, Patio de las Doncellas, detalle de la cara interior de unos de los machones que peraltan los arcos centrales

esquinas contaban con pilares, quizás compuestos por semi columnas como por ejemplo en el palacio del jurado Juan de Almansa en San Bartolomé, cambiados posteriormente por un pilar a modo de grupo de tres columnas, teniendo como modelo nuevamente los pabellones enfrentados del Patio de los Leones de la Alhambra.

En las galerías superiores los elementos marmóreos no se funden con repertorios figurativos de inspiración islámica: altos pedestales, que recogen la balaustrada, soportan las columnas de orden jónico que

sostienen la arcada. Los soportes triples en esquina se combinan ahora con otros simples bajo los arcos de medio punto y dobles en los intercolumnios centrales, en continuidad con los ejes compositivos de las portadas en el nivel inferior, dando como resultado una rica y variada composición de las arcadas. En cada una de ellas destacaban los arcos carpaneles eliminados en recientes restauraciones, quizás por ser considerados ajenos a una composición plenamente renacentista o clasicista debido a que son raramente utilizados en Italia; una interpretación y praxis restauradora ligada

precisamente a presupuestos historiográficos que colocan una idealizada arquitectura renacentista ‘italiana’ como monolítica referencia. No obstante, el tipo de arco poli céntrico o carpanel es característico de la arquitectura del Renacimiento en España y precisamente es muy utilizado en los años en los que se ejecuta el Patio de las Doncellas por los arquitectos encargados por Carlos V desde 1537 para las obras regias, Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, por ejemplo en los palacios de Francisco de los Cobos en Valladolid o el palacio de Dueñas en Medina del Campo o las arcadas de los patios del hospital de Santa Cruz y del hospital Tavera en Toledo.

El Patio de las Doncellas aparece así como un proyecto unitario de renovación caracterizado por la mezcla de lenguajes arquitectónicos y de estrategias compositivas de matriz clasicista con otros de raíz islámica, en un entorno donde el diálogo crítico con las preexistencias trescientistas se confía precisamente a la consciente contaminación de modelos que observaremos también en el siguiente caso de estudio.

Los patios de la Casa de Pilatos y del Palacio de las Dueñas

Los palacios conocidos como Casa de Pilatos y de las Dueñas pertenecieron a la familia formada por Pedro Enríquez, adelantado mayor de Andalucía, y Catalina de Ribera. El primero era de la casa de Enríquez, fundada por el infante Fadrique hijo del rey Alfonso XI; por privilegio real a sus descendientes les correspondía el título de almirantes de Castilla y estaban ligados por lazos de sangre con los Reyes Católicos, tanto con la casa de los Trastámara como con la de Aragón. Los Ribera, por su parte, fueron un linaje oriundo de Galicia que por su fidelidad a la Corona y las gestas de Per Afán de Ribera “el Viejo”

ostentaron, con carácter hereditario, la dignidad de adelantados y notarios mayores de Andalucía.

A nivel político, los Enríquez y los Ribera se destacaban por una completa alineación con los intereses de la Corona en Andalucía y Sevilla y su fidelidad era la base de sus honores, privilegios y posición social, a diferencia de la conflictiva alta nobleza sevillana bajomedieval, siempre ambigua en la relación con los reyes de Castilla.

Unidos en matrimonio, Pedro Enríquez y Catalina de Ribera iniciaron la compra de las primeras casas junto a la iglesia de San Esteban, germen de la futura Casa de Pilatos, en 1483 como morada familiar, y las casas entorno a las Dueñas entraron a formar parte de las propiedades de la familia en 1496. Ya en época de los adelantados ambos palacios fueron objeto de notables obras de reforma con el objetivo de ser las moradas de sus hijos: de Fadrique la casa familiar y de Fernando el Palacio de las Dueñas.⁴⁰ Entre los raros juicios críticos conservados sobre la arquitectura sevillana de la época, un viajero milanés describía en 1519 los palacios de los hermanos como “duy pallatij molto belli, uno è del Marchese di Tiriffa et l’altro di Don Hernando, suo fratello, quali sono molto belli et con belli cortilli, belli portici et belle salle, pur tutto lavorato alla morischa, che non he molto spesa”.⁴¹

En la interpretación de su arquitectura la historiografía ha primado el antagonismo entre elementos considerados ‘mudéjares’ y renacentistas, considerados ‘medievales’ los primeros y ‘modernos’, por italianizantes, los segundos. A nosotros nos interesa particularmente, en cambio, observar las reformas llevadas a cabo por Fadrique a través de diferentes categorías analíticas que van más allá de cuestiones estilísticas ajenas a las dinámicas de la primera mitad del siglo XVI.

⁴⁰ Sobre ambos palacios véanse particularmente los estudios siguientes: Teodoro Falcón Márquez, *El palacio de las Dueñas y las casas palacio sevillanas del siglo XVI*, Sevilla 2003; Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid 1998; *idem*, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid 2002

(Sevilla 1979), pp. 39sg.; *idem* (nota 14) e *idem*, *El palacio de las Dueñas*, Girona 2016.

⁴¹ *Un mercante di Milano* (nota 30), p. 138, cit. por último en Lleó Cañal (nota 14), p. 29.

En relación a la Casa de Pilatos, entre 1483, cuando compraron los adelantados la primera de las casas, y 1505, cuando muere Catalina de Ribera, el palacio debió de adoptar gran parte de su configuración arquitectónica en torno al gran patio (fig. 15, 16) que hasta hoy hace las veces de núcleo y baricentro del complejo a partir de unas preexistencias cuya configuración no conocemos con certeza. Al igual que en el de las Doncellas, los volúmenes en torno al patio no eran uniformes en altura; las salas alargadas y los ‘cuartos’ en planta baja tampoco presentaban una configuración fruto de un diseño unitario de esta época; entre ellos destaca la capilla, el único ambiente documentado explícitamente en los documentos. A la muerte de Catalina de Ribera existía ya un nivel superior sobre alguna de las salas y posiblemente el patio preexistente estaba porticado, pero las diferentes hipótesis no esclarecen su configuración.⁴² Sea como fuere, la configuración que fundamentalmente ha llegado a nuestros días es la llevada a cabo por el hijo de los adelantados, Fadrique Enríquez de Ribera (1476–1539), desde 1509 adelantado mayor de Andalucía, juez de Sevilla desde 1511 e investido por Fernando el Católico marqués de Tarifa en 1514.⁴³ El perfil intelectual de Fadrique era más amplio que el habitual entre los nobles sevillanos⁴⁴ y como comitente de arquitectura quizás solo es comparable a Hernando Colón en la Sevilla de la época.⁴⁵

Después de su viaje a Tierra Santa y su periplo por Italia entre 1518 y 1520, Fadrique estuvo ocupado en la empresa del montaje de los sepulcros de sus padres

encargados al taller genovés de los Gaggini y Bissone, más tarde involucrados en la empresa del Patio de las Doncellas, hasta su finalización en 1525 cuando se fecha también el primer encargo de elementos arquitectónicos marmóreos para el palacio, concretamente trece mármoles. Tres años antes que el primer contrato del alcázar, el 10 de septiembre de 1529, Fadrique contrató con Antonio Maria Aprile da Carona, también involucrado más tarde en el alcázar, 32 columnas “della misura conforme al memoriale quale il dito Signor [Fadrique] me ha mandato”.⁴⁶ Se especifica en el contrato que los capiteles han de ser “a lanticha al modo che core in Spagna”, refiriéndose a los capiteles que se encuentran en las columnas del porticado este del patio en planta baja y en toda la planta superior, y que corresponden a un orden corintio simplificado tan al gusto en la Sevilla de la época. Las columnas especificadas en el documento denuncian un proyecto de conjunto estipulado en el “memoriale” enviado a Génova.

Después de haber asentado las columnas del peristilo durante los años 1534–1538, poco antes del inicio de las obras del Patio de las Doncellas, se realizó una notable campaña de obras de renovación sobre las estancias antiguas entorno a él. Fundamentalmente se trató de la modernización de los paramentos exteriores de ambos niveles mediante el diseño de frescos clasicistas en las galerías altas y un interesante diseño que combina en planta baja paños de azulejería con yeserías de inspiración islámica que no pueden considerarse una preexistencia sino parte de un diseño quinientista de conjunto que reinter-

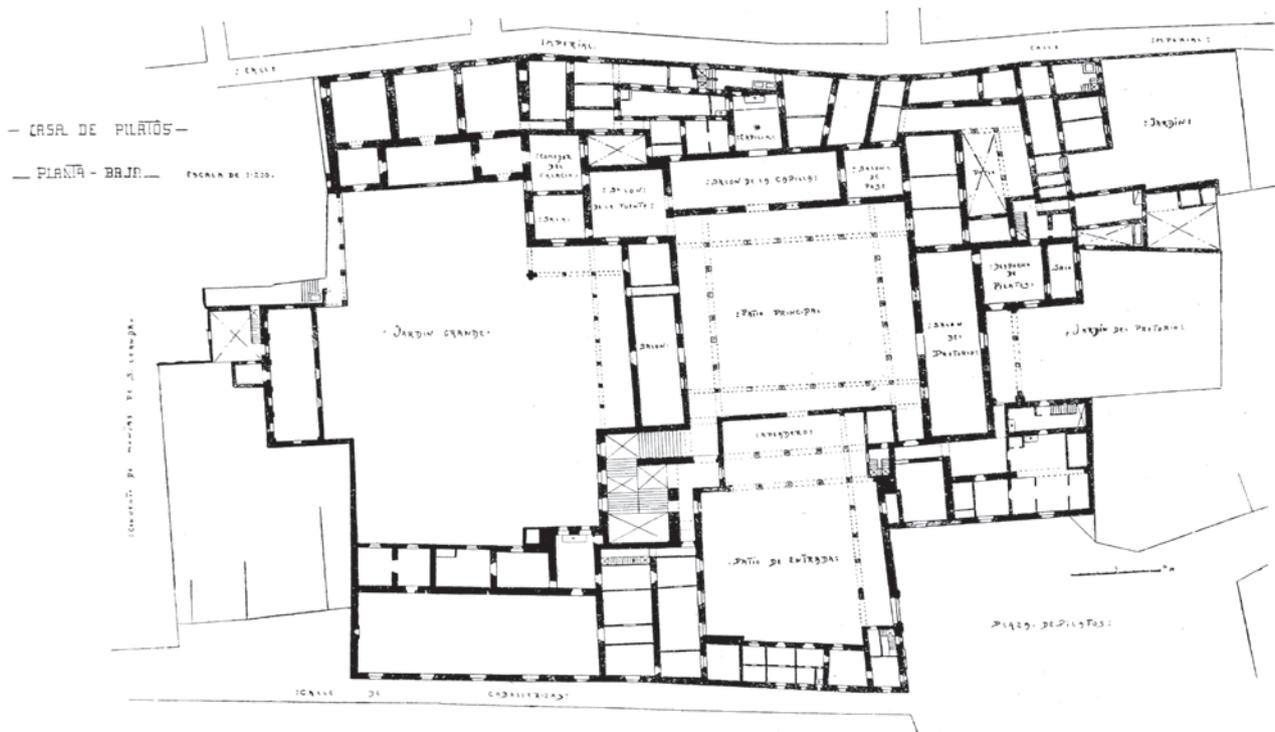
⁴² Son hipótesis de Vicente Lleó que el patio preexistente fuese de menores dimensiones y con cinco arquerías que conformaban el llamado sintagma almohade con eje en el arco alineado con la capilla (Lleó Cañal [nota 32], p. 18) y que correspondiese a las tres pandas con capiteles lisos – correspondiente a las galerías norte, sur y oeste (*idem* [nota 14], p. 31).

⁴³ Sobre Fadrique véase Ana M. Bernal Rodríguez, *s.v.* Enríquez de Ribera, Fadrique, en: *Diccionario biográfico español*, XVII, Madrid 2009, pp. 356sg., con bibliografía.

⁴⁴ Como señala Lleó Cañal (nota 14), p. 47.

⁴⁵ Una confrontación de ambos perfiles como comitentes de arquitectura en Carlos Plaza, “El Alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento en Sevilla: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la Antigüedad Clásica”, en: *Los jardines del Real Alcázar* (nota 9), pp. 55–87: 68–82.

⁴⁶ Los documentos publicados por Federigo Alizieri han sido nuevamente publicados y comentados en Lleó Cañal (nota 14), pp. 219sg., junto a otras aportaciones documentales inéditas. Consideraciones sobre el uso del mármol en la Casa de Pilatos en Marías (nota 32), pp. 61–70.



15 Sevilla, Casa de Pilatos, esquema de planta baja

preta modernamente el *horror vacui* de gusto andalusí.⁴⁷ Las yeserías son de muy variado diseño pero se inspiran fundamentalmente en motivos presentes en el alcázar de Pedro I, como las *sebkas* romboidales sobre columnillas sobre las puertas de acceso al patio desde la capilla. También son de destacar otras modernizaciones que pretenden fusionar modelos diferentes, como el nuevo techo casetonado *all'antica* del salón llamado del Pretorio, ejecutado en contraste con otros alfarjes con armadura de lazo y piñas de mocárabes.

El patio de la Casa de Pilatos no ha variado sustancialmente desde la muerte de Fadrique,⁴⁸ por lo

que podemos así más fácilmente analizar su situación quinientista. Al igual que el peristilo del Patio de las Doncellas, el de la Casa de Pilatos presenta un diseño unitario con variados elementos arquitectónicos, repertorios figurativos con diferentes modelos y complejas estrategias compositivas que no se pueden interpretar mediante las habituales y estancas categorías estilísticas. De los cuatro pórticos en planta baja tres se continúan en el nivel superior, con la excepción de la arcada sur, que se sustituye por una terraza que favorece el soleamiento del patio. Precisamente esa parte ha sufrido la modificación más importante con respecto a la situación quinientista

⁴⁷ En las yeserías se introducen también inscripciones árabes realizadas en esta época con numerosos errores respecto a sus modelos trecentistas, como reconoce Rodrigo Amador de los Ríos (nota 21), pp. 97sg.

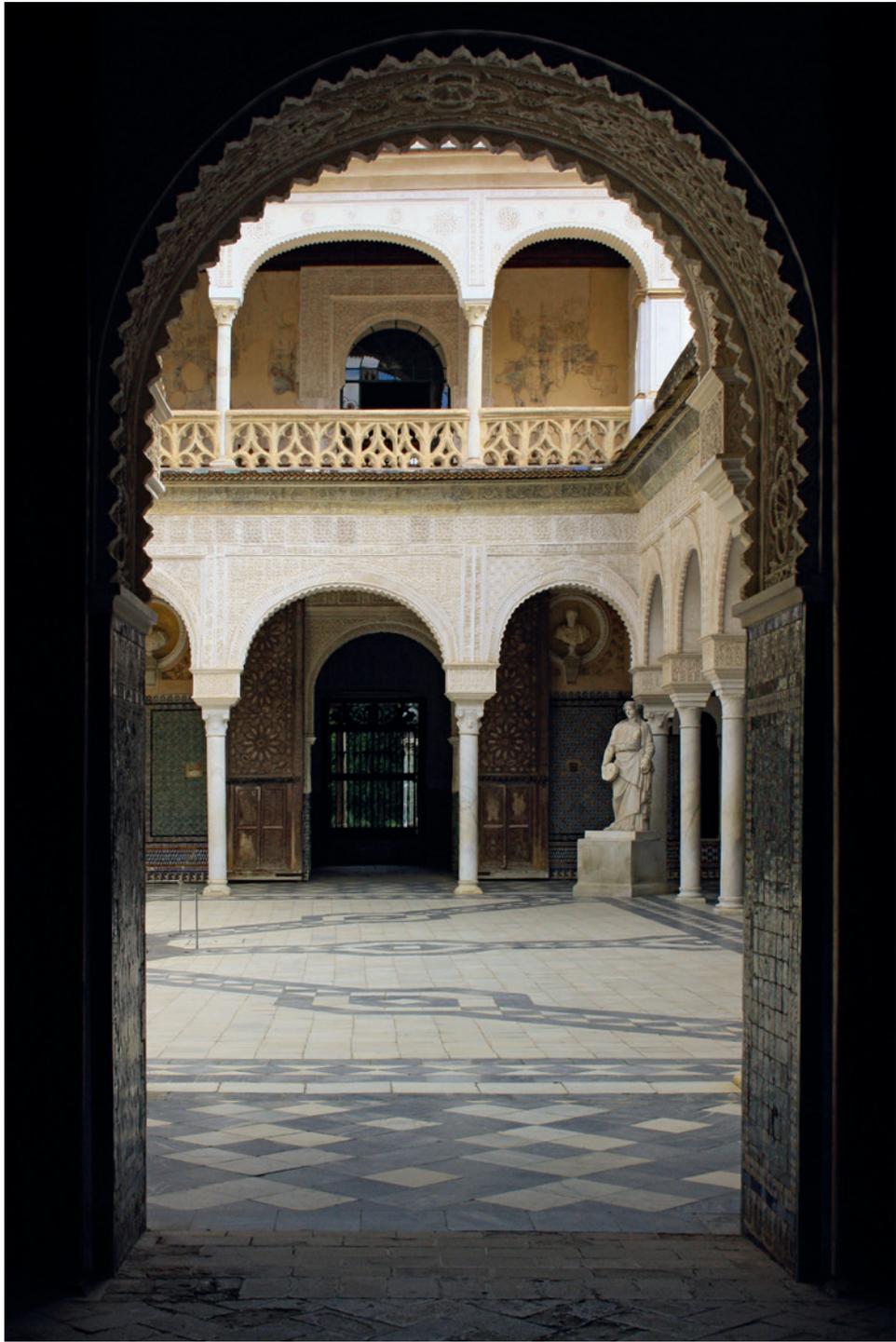
⁴⁸ Como podemos deducir a partir de la completa reconstrucción de la 'biografía' del palacio realizada recientemente por Vicente Lleó Cañal (nota 14).



cuando poseía una entrada en posición esquinada, desde el ángulo sureste, al igual que en el patio del alcázar. Ello suponía que la crujía sur fuese una más de las salas alargadas que se abrían al patio, el cual adoptaba así un carácter netamente interior, sin estar visualmente conectado con la entrada y concentrando su composición en ejes que parten de las salas internas (fig. 15). Esta estrategia compositiva asocia nuevamente el proyecto con el modelo regio del Patio de las Doncellas, que deriva de modelos islámicos y sus reinterpretaciones ‘mudéjares’, como hemos visto, pero la gran novedad es que los ejes involucran ahora también a los jardines que están situados a este y oeste del patio y, a través de las puertas de acceso, conectados visualmente con él.

Los arcos del nivel inferior del patio son de medio punto con un ligero peralte, de perfil angrelado

y decorado con yeserías, tanto la cornisa apuntada y estriada – un motivo muy recurrente en el alcázar – como las albanegas, los alfices y una parte de la especie de friso que corona el nivel inferior, conservando mucha similitud con algunas arcadas de la Alhambra como la superior de la crujía sur del Palacio de Comares; su decoración combina elementos geométricos de inspiración islámica con dos fajas superiores más naturalistas, de inspiración clásica, como en el Patio de las Doncellas según el dibujo de William Gell. Las arcadas del nivel superior se colocan a eje de las columnas inferiores; entre ellas corre un pretil de tracería apoyado en los fustes, que soportan, a diferencia del nivel inferior, arcos de proporción mas dilatada, carpaneles también de perfil angrelado y que dejan más superficie para una albanega lisa con elementos geométricos a modo de clípeos clásicos.



16 Sevilla, Casa de Pilatos,
pórticos norte y oeste
del patio

17 Sevilla, Casa de Pilatos,
pórtico este del patio y vista del
eje de penetración este-oeste



18 Sevilla, Casa de Pilatos,
porticado sur del patio, encuentro en
las arcadas con diferentes capiteles

Un elemento muy significativo del patio, y muy señalado por la crítica, es la falta de regularidad y simetría de las arcadas en ambos niveles o más bien la presencia en cada arcada del patio de arcos con unas proporciones diferentes al resto. Esta *varietas*, en cambio, aporta riqueza compositiva, acentuada porque el ritmo que produce se repite en el nivel superior a través de una estrategia unitaria. En los pórticos este y oeste la dilatación se produce en correspondencia de los accesos a las salas ubicadas en estos puntos cardinales, comunicando visualmente incluso los jardines y marcando claramente en alzado los ejes planimétricos y funcionales de la planta del patio (fig. 17), al igual

que en el porticado sur antes de abrir la conexión con el actual apeadero. Pero la solución más compleja se presenta en el porticado norte, donde existía la necesidad de marcar el eje que inicia en la capilla, única preexistencia documentada del palacio anterior. La posición muy cercana a la esquina noroeste hace que la percepción visual del eje se confíe, en cambio, a la contracción de los dos arcos de esquina.

El marcar los ejes de penetración en un patio volcado al interior fue una estrategia, como hemos visto, del Patio de las Doncellas, que a su vez retoma una característica de la organización planimétrica de las residencias andalusíes; podemos verlo en el sevillano Patio del Yeso y del Crucero, pero es más evidente en el Patio de los Leones, concretamente en las arcadas que se abren a la Sala de los Abencerrajes y la Sala de las Dos Hermanas (véase la fig. 12). En estos casos los ejes establecen una simetría, pero en otros la asimétrica colocación de los ejes de penetración a un patio repercute en las directrices axiales y, de consecuencia, su reflejo en arcos mayores descentrados: es el caso del Patio de las Muñecas del alcázar (véase la fig. 11), en el cual la asimetría de los pórticos pertenece a una estrategia proyectual y no va en detrimento de la unidad compositiva del conjunto, como en el patio de la Casa de Pilatos.

Al igual que ocurre en el Patio de las Doncellas, la variedad de los elementos arquitectónicos marmóreos no compromete la búsqueda de una unidad de conjunto. Entre el porticado inferior y superior el patio cuenta con más de cuarenta columnas colocadas en soportes sencillos con basa y capiteles que soportan un cimacio moldurado y un elemento decorado con motivos de inspiración islámica. Los capiteles son de dos tipos: en tres pórticos del cuerpo inferior son de un raro tipo de proporción corintia o compuesta y que se caracteriza por tener un abultado astrágalo y un *kalathos* liso, sin decoración, con una ligera dilatación hacia el ábaco (fig. 18). Esos mismos raros capiteles los encontramos en un lugar lleno de significados para el linaje como el pequeño claustro que antecede el pan-



19 Sevilla, Palacio de las Dueñas, pórticos norte y oeste del patio

teón familiar en el monasterio de Santa María de las Cuevas. Quizás en un claro signo de identidad familiar y continuidad del linaje Fadrique podría haber adoptado la misma estrategia de reutilizar de otras fábricas islámicas unos análogos capiteles para su patio. En el resto del nivel inferior, los fustes del pórtico este, y en los tres porticados de la planta superior el capitel es del tipo corintio muy usual en la Sevilla del Quinientos y proveniente de los cargamentos genoveses.⁴⁹

⁴⁹ Los palacios sevillanos fueron un destino privilegiado para elementos arquitectónicos marmóreos realizados por maestros escultores, generalmente

El proyecto arquitectónico de Fadrique se caracterizó por dar un nuevo sentido unitario al conglomerado de preexistencias heredadas del palacio de los adelantados. Como en el Patio de las Doncellas, la arquitectura del nuevo patio se resolvió a través de un nuevo peristilo que nada nos hace pensar que no sustituyese por completo el porticado preexistente que menciona el viajero milanés en 1519. La unidad compositiva del conjunto tras la reforma de Fadrique,

del Estado de Milán, asentados en Génova; véanse los diferentes casos y la reconstrucción de la coyuntura artística en Marías (nota 32), pp. 61–70.

20 Sevilla, Palacio de las Dueñas, pórtico oeste del patio, detalle de las arcadas del eje de penetración de la capilla



sobre todo en el intercolumnio de base y la decoración de las arquerías, denuncia la completa refacción del peristilo y de las galerías, en la que se introducen elementos diversos y se asumen los ejes compositivos de las preexistencias que dan lugar a la irregularidad en las arcadas, pero dentro de un proyecto unitario que asume la asimetría como estrategia compositiva. Precisamente este rasgo característico ha sido un elemento muy señalado por la crítica, pero de las interpretaciones historiográficas se desliza, no obstante, un sentido peyorativo derivado de la falta de regularidad. La crítica busca así en el edificio una albertiana

concinnitas que se entiende basada únicamente en un canon clásico de la arquitectura y en el que priman recursos compositivos, como la repetición paratáctica de los elementos o la simetría, que, como hemos visto, no eran los únicos utilizados por algunos de los modelos arquitectónicos andalusíes que manejaban los comitentes de la Sevilla de la primera mitad del siglo XVI.

En 1496, después de la muerte del adelantado Pedro Enríquez, Catalina de Ribera adquirió el palacio de los Pineda en San Juan de la Palma, conocido como el Palacio de las Dueñas. En 1503, dos

años antes de su muerte, mencionó en su testamento las obras en curso en el alacio con el que dotó al mayorazgo de su hijo Fernando (1477/1478–1522). El segundo hijo del matrimonio tuvo un papel menos protagonista que el de su hermano Fadrique en la realidad política local y nacional, aún si fue notario mayor de Andalucía y veinticuatro de Sevilla. De su perfil cultural se conoce muy poco así como no están esclarecidas las circunstancias de las reformas arquitectónicas del palacio a lo largo de su vida. A su muerte debía de haberse comenzada la renovación del conglomerado de preexistencias mediante un proyecto de conjunto que giraba en torno a la renovación del peristilo que, al igual que el de la Casa de Pilatos, ha llegado prácticamente intacto hasta nosotros. En este palacio contrastamos las mismas estrategias compositivas que en el anterior en la configuración en planta y su reflejo en la ordenación de las arcadas (fig. 19). Algunos arcos de cada panda se dilatan en correspondencia de los ejes de penetración repercutiendo unitariamente en la composición del piso alto (fig. 20). Elementos extraídos del lenguaje clásico se fusionan con elementos de inspiración islámica en todo el patio. Los arcos son de medio punto y presentan un perfil angrelado con un ligero peralte; los elementos marmóreos se ciñen a las columnas que en este caso son de un tipo único a modo del mismo capitel de origen genovés de la Casa de Pilatos y otros muchos edificios en Sevilla, pero el repertorio ornamental de las arquerías mezcla los modelos islámico y clásico: en planta baja los arcos están enmarcados por unas pilastras corintias sobre fondo liso que soportan un clásico friso que corre por todo el patio ininterrumpidamente, mientras que en planta alta son alfices que enmarcan albanegas muy decoradas.

⁵⁰ Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Turín 1992, p. 305. Véase también el enfoque en *idem*, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Turín 1985.

Consideraciones finales

En los tres casos analizados la fusión de elementos de matriz clásica con elementos medievales de inspiración islámica podemos asimilarla, *mutatis mutandis*, a la dinámica ya advertida por Manfredo Tafuri en España pero sobre todo en la Venecia del Renacimiento entre el “uso del nuovo’ e gelosa preservazione di una sacrale identità”, o bien la resistencia a incorporar decididamente y sin reservas las formas *all’antica* en detrimento de otras de raíz más local.⁵⁰ Al igual que en la Venecia de la primera mitad del siglo XVI, las nuevas formas antiquizantes procedentes de la recuperación de la antigüedad clásica se combinan en Sevilla con el apego a las formas locales medievales que se identifican con los elementos de inspiración islámica como deseo de ostentación de una identidad local fuertemente reivindicada por las élites y, de manera diferente, por la Monarquía.

Para los comitentes ligados a la arquitectura analizada, la Corona y las élites – a través de la familia Enríquez de Ribera –, la antigüedad y la identidad adquieren, no obstante, significados diferentes. En tiempos de Carlos V el alcázar de Sevilla representaba el palacio real más magnífico del reino de Castilla. Con su estética “alla moresca” el complejo era el depositario de la remota ‘antigüedad’ a la que podía remontarse el reino de Sevilla y, por lo tanto, también de la legitimidad dinástica castellana sobre él, visible en los emblemas reales colocados en todas las salas del complejo pero sobre todo en la galería de retratos de los reyes de Castilla y León colocados en el ambiente regio más representativo, bajo la cúpula de la Sala de la Media Naranja.⁵¹ Las diferentes hipótesis apuntan a que la galería fue realizada durante la primera mitad del siglo XV. Los retratos empiezan por los reyes visigodos y en 1478 los Reyes Católicos introdujeron los

⁵¹ Sobre la galería de retratos sevillana véase Alfredo J. Morales, “Memoria de la Monarquía hispana: la Galería de Reyes del Alcázar de Sevilla”, en: *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores: Alcázar de Sevilla*, ed. de *idem*/Miguel

suyos en la galería dinástica que en 1526 aparecería a los ojos de Carlos V llena de carga simbólica y en la cual introdujo también su retrato como legítimo heredero del trono castellano en un claro signo de continuidad en un espacio tan magnífico que el humanista Bernardo Bembo en 1467 lo igualó a una de las maravillas del mundo antiguo.⁵² En su visita con motivo de su boda en 1526 Carlos V y su corte identificarían un lenguaje arquitectónico de clara inspiración islámica con los propios y vetustos orígenes del reino de Sevilla, y por extensión de Castilla, asumiéndolo como propio en un claro signo político de continuidad y respeto a la tradición. Pero al igual que en su política castellana tras la revuelta comunera (1520/21), Carlos V unirá respeto a la tradición con la instauración de un moderno orden.

Ante los ojos del Emperador posiblemente el Patio de las Doncellas, con la heterogeneidad de los volúmenes que se abrían hacia él y su falta de unidad e unión con el antiguo palacio, no resultaba del todo adecuado a una morada imperial por lo que decidiría junto a sus arquitectos, consultores y hombres cultos de su corte un proyecto de renovación arquitectónica, en coherencia con su campaña de obras en el resto de las residencias regias castellanas. A diferencia de lo que sucederá en Granada pocos meses después, en vez de un edificio *ex novo* junto a los antiguos palacios se decidiría confiar la operación a dotar al palacio de un sentido unitario a través de una renovación del peristilo que a la vez respetase la tradición arquitectónica del antiguo palacio, cargado de significados para la nobleza y la ciudadanía, e introdujese el moderno lenguaje arquitectónico proveniente de Italia.

En Granada, la arquitectura nazarí sería muy apreciada por el Emperador y su entorno, pero por su reciente conquista difícilmente podía ser identificada como propia, a diferencia de la arquitectura almohade y ‘mudéjar’ en Sevilla. Los mismos protagonistas que la historiografía ubica en la corte imperial en Granada – posiblemente enfrascados en debates arquitectónicos en relación al palacio de Carlos V – estarían presentes en Sevilla: Andrea Navagero, Baldassarre Castiglione, Luis Hurtado de Mendoza, Hernando Colón y otros;⁵³ e incluso el debate sobre el nuevo peristilo sevillano se podría haber continuado en Granada en paralelo al caso granadino. De hecho, en el análisis realizado se detectan numerosos elementos y estrategias compositivas del Patio de las Doncellas que pueden ser consideradas una reinterpretación quinientista del Patio de los Leones de la Alhambra, que se convierte así en un modelo para la arquitectura regia, en un irónico juego de emulación de Carlos V de su antecesor Pedro I.⁵⁴

En relación a las élites, a principios del siglo XVI la nobleza sevillana basaba su poder en los privilegios reales concedidos desde la Reconquista y consolidados durante el siglo XIV. Los aristócratas viven y se desenvuelven en una ciudad marcada por la herencia de los siglos XIV y XV, en la cual pervive fuertemente la influencia islámica en muchos aspectos de la vida, las tradiciones, los ritos, las costumbres, la arquitectura y el tejido urbano. Las élites, sobre todo la nobleza más urbana, no serían partidarias de abandonar unas formas arquitectónicas y unos repertorios figurativos que si bien eran claramente reconocibles como islámicos – “alla moresca” por los

A. Castillo Oreja, Madrid 2002, pp. 41–69; David Nogales Rincón, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII–XV)”, en: *En la España Medieval*, Anejo I (2006), pp. 81–111.

⁵² Plaza (nota 45), pp. 55–57.

⁵³ Véase, por último, Fernando Marías, “Luis Hurtado de Mendoza: II Marqués de Mondéjar, arquitecto”, en: *La planta circular en la arquitectura civil del Renacimiento: de la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, ed. de Pedro A. Galera/Sabine Frommel, Sevilla 2018, pp. 123–152; sobre la relación

entre Hernando Colón y el Emperador véase Carlos Plaza, “Buscando Roma: Hernando Colón, Carlos V y la arquitectura entre antiguos y modernos” en el mismo volumen, pp. 231–268.

⁵⁴ También la Alhambra, y en concreto el Patio de los Leones, son considerados como uno de los modelos para la arquitectura del Palacio Te en Mantua, contemporáneo al proyecto del Patio de las Doncellas, por Howard Burns, “Was Giulio Romano the Architect of the Palace of Charles V in Granada?”, en: *La planta circular* (nota 53), pp. 299–338.

extranjeros – tendrían el significado de un pasado muy importante para la construcción de su identidad local como clase dirigente ‘antiguamente’ enraizada en Sevilla. Más que una idealizada antigüedad romana hispalense, inexistente en cuanto a restos materiales, en la Sevilla de inicios del siglo XVI la arquitectura que podríamos considerar neo islámica – o neo ‘mudéjar’ – supliría en parte a la romana como un signo de antigüedad local por parte de la antigua nobleza sevillana. Los Enríquez de Ribera, a diferencia de otros nobles sevillanos, basaban su posición en la fidelidad incondicional a la Corona y muestran su alineación política tomando sin reservas como modelo la arquitectura del alcázar de Pedro I, como monumento símbolo de la autoridad y poder regio sobre la ciudad, tantas veces cuestionado por la nobleza sevillana desde el siglo XIV. Estos serían los motivos por los que los Enríquez de Ribera continúan la tradición arquitectónica local de raíz islámica, que viene reinterpretada en propuestas arquitectónicas modernas. Por el contrario, aquéllos comitentes de arquitectura pertenecientes a una nobleza nueva o forastera, como Jorge de Portugal, así como comerciantes o jurados, como Juan de Almansa, o cosmopolitas intelectuales como Hernando Colón no sentirían tal apego identitario o político a la tradición arquitectónica bajomedieval e introdujeron sin reservas en sus palacios un lenguaje plenamente clasicista.

Ha quedado demostrado que la arquitectura que habla un lenguaje islámico en pleno siglo XVI no podemos considerarlo un fenómeno de *survival* de una cultura arquitectónica desfasada sino como el uso reflexivamente intencional de las formas “alla moresca” por parte de comitentes y arquitectos. Extender, por lo tanto, el empleo taxonómico del término ‘mudéjar’ – ya complejo y en crisis para el siglo XIV – al siglo XVI parece inadecuado para identificar una praxis que, estrictamente, sería posible reconocerla

como una reinterpretación quinientista de la arquitectura islámica o andalusí, que es observada, a su vez, a través del filtro mudéjar trescientista que se reconoce ya como antigüedad local.

Tanto el entorno del Emperador como los nobles sevillanos reconocerían la arquitectura islámica o ‘mudéjar’ en Sevilla como un dialecto vernáculo al que difícilmente podían renunciar completamente como medio de expresión de su propia historia e identidad local; para los arquitectos a su vez, el diálogo con los modelos andalusíes tendría un efecto ‘liberante’ para proponer unas soluciones arquitectónicas que una rigurosa sintaxis *all’antica* no habría permitido, como observa Manfredo Tafuri esos mismos años en relación a la actividad de Diego de Siloè en Granada.⁵⁵ Del mismo modo que Nicolás Monardes distinguía perfectamente las lenguas griegas, latinas, arábicas y “assi mismo nuestro vulgar castellano”, la cultura arquitectónica en Sevilla distinguía los diferentes léxicos arquitectónicos; pero, al igual que el médico, proponía una conciliación entre numerosas fuentes: desde las consideradas como antiguas fuentes islámicas a la atención a dinámicas bajomedievales de reinterpretación. No obstante la multiplicidad de fuentes, para la práctica moderna de la medicina las tradiciones se reducían para Monardes en la identificación de dos modelos o escuelas: uno proveniente de la tradición clásica y otro que reunía la heterogeneidad del legado de raíz islámica. Si Monardes busca una moderna “concordia” entre ambas tradiciones, que considera igualmente antiguas, la arquitectura de los casos que hemos analizado también se caracteriza por el interés en una modernidad basada en la fusión de ambos lenguajes.

En la búsqueda de un poliédrico Renacimiento en el cual no solamente tengan espacio las arquitecturas que recuperan el modelo clásico romano podemos

⁵⁵ Tafuri 1992 (nota 50), pp. 274–275.

constatar como al menos en la primera mitad del siglo XVI en Sevilla la reinterpretación de la antigüedad clásica en nuevas edificaciones ‘modernamente antiguas’ – que también existió en modo decidido como demuestra el caso de Hernando Colón⁵⁶ – se unió a la continuidad de modelos locales donde se reinterpretaban elementos de raíz islámica: las organizaciones tipológicas palaciegas, los jardines, los elementos arquitectónicos, los ornamentos y las técnicas constructivas como la azulejería o los trabajos en yeso. Es justo el equilibrio entre la búsqueda del antiguo romano y la fidelidad a aquellas formas identitarias de raíz medieval islámica por parte de la Corona y las élites nobiliarias lo que caracteriza las obras que he inten-

tado interpretar en este estudio. Y es justamente la conseguida y consciente síntesis de estos dos modelos que nos ayuda a interpretar estas arquitecturas como ejemplos de gran interés arquitectónico y plenamente renacentista en su intencional unidad ideológica pero que se refleja también en una unidad compositiva y proyectual.

La conseguida fusión de los dos enfoques hizo que la cultura arquitectónica de la primera mitad del siglo XVI en Sevilla propusiera una “concordia” – para decirlo con Nicolás Monardes – entre la tradición grecorromana y árabe que es clave para interpretar gran parte de la arquitectura del primer Renacimiento en Sevilla, Andalucía y España en general.

⁵⁶ Plaza (nota 45), pp. 72–82; *idem* (nota 53); *idem*, “Las inéditas apostillas de Hernando Colón a una copia del *De Architectura* de Vitruvio editado por Fra Giocondo da Verona (Florencia, 1522)”, en: *Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, ed. de Miguel

Táin Guzmán/Nuria Rodríguez Ortega, Madrid 2015, pp. 331–348; *idem*, “Hernando Colón y la arquitectura de la Antigüedad Clásica: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca”, en: *El imperio y las Hispanias* (nota 13), pp. 393–405.

This article investigates the meanings of *alla moresca* architecture built in Spain in the sixteenth century through an analysis of three outstanding examples of Renaissance architecture in Seville: the Patio de las Doncellas in the alcázar of Pedro I and the courtyards of both the Casa de Pilatos and the Palacio de las Dueñas. Focusing on the dynamics of the interpretation of local antiquity and the appropriation of the Islamic and 'Mudejar' past in Seville, the study aims to achieve a better understanding of the role of the Islamic legacy and its 'Mudejar' reinterpretation in early sixteenth-century architecture. In contrast to a consolidated view of scholarship that connects the Renaissance in Seville only with the classical, Italianizing style, this article proposes a concept of Renaissance architecture that comprehends a variety of models, as the expression of a local identity construed in Seville both by the élites and the Crown and based on the idea of a *concordia* between the Islamic and classical tradition.

José J. Abaurre Llorente: figs. 1, 3, 7. — *Biblioteca Nacional de España, Madrid*: fig. 2. — *De Planimetría del Alcázar de Sevilla, Granada 2000*: fig. 4. — *De "Los jardines andalusíes y mudéjares" (nota 15)*: fig. 5. — *Autor*: figs. 6, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20. — *De The Pittoresque Antiquities of Spain, Londres 1846*: fig. 9. — *The British Museum, Londres*: fig. 12. — *De Vicente Lampérez y Romea, Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII, Madrid 1922, I*: fig. 15. — *Dario Donetti, Florencia*: fig. 18.

Umschlagbild | Copertina:
Santa Maria Capua Vetere, anfiteatro, dettaglio di una delle due chiavi
d'arco ancora in situ
(Abb. 13, S. 79 | fig. 13, p. 79)

ISSN 0342-1201

Stampa: Liongraf, Firenze
giugno 2018