

## EL ALCAZAR Y LA ARQUITECTURA SEVILLANA <sup>(1)</sup>

Aunque sólo ha llegado hasta nosotros una parte de la suntuosa morada de los monarcas almohades y de los cristianos después de la reconquista, conserva aún bastante para poder formar juicio de lo que fué y para que constituya interesante página de la historia del arte sevillano.

Nada hay que pueda darnos idea del palacio de sus gobernadores en los primeros siglos de la dominación musulmana, antes de la destrucción del califato de Córdoba; sólo existen, tal vez, algunas partes del construido por los abbaditas al constituir en Sevilla su dinastía y declararse esta ciudad en Estado independiente, palacio que levantan con tal esplendor, que los escritores árabes sólo lo encuentran comparable con la fastuosidad desplegada por el califa de Bagdad Harun el Rakid, lo cual, aun teniendo en cuenta la exageración y adulación características de los escritores árabes, indica que lo encontraban superior a las edificaciones levantadas en Marruecos por Jusuf ben Tefin y sus sucesores de la dinastía de los almoravides, y a las construídas anteriormente por los edrisitas, los que con tanta precisión y entusiasmo describe el *Kartas*. Seguramente queda gran parte de la reconstrucción o ampliación hecha por los almohades, así como claramente se ven las realizadas después de la reconquista por los monarcas cristianos, desde D. Pedro I de Castilla.

Para la suntuosa morada de los abbaditas se trajeron las columnas y los materiales de la espléndida ciudad y palacio de Azzahirah, levantados por Almanzor cerca de Córdoba, a orillas del Guadalquivir, en competencia con Medina-Azahara, palacio que fué destruído en las terribles revueltas que asolaron a Córdoba en los últimos años de su califato, y en los que pereció crucificado Abderrahman, hijo del gran Almanzor, apoderándose de sus bienes, que fueron aplicados al fisco. La ciudad y palacios de Azzahirah fueron destruídos y arrasados con tal saña, que no quedó vestigio alguno ni señal del sitio donde estuvo, hasta el punto de que Edrisi, que escribía en la primera mitad del siglo XII, no le menciona siquiera. En la misma época fueron destruídos por los feroces africanos otros muchos palacios cordobeses, y seguramente el de Alemiria, levantado también por Almanzor, y saqueada Medina-Azahara, y entonces debió traerse a Sevilla la interesante y mal llamada Pila de abluciones, mandada labrar por Almanzor para su palacio de Azzahirah, que fué encontrada en la calle de Lista y trasladada a Madrid, donde se guarda en el Museo Arqueológico Nacional, y ése es seguramente el origen de gran parte de las columnas del califato que se encuentran en el Alcázar. Este, aunque muy destruído o transformado con las obras hechas para adaptarlo a las exigencias de la distinta organización social y acomodarlo a las costumbres, a la vida de cada época

(1) En homenaje a la memoria de D. Ricardo Velázquez, reproducimos a continuación uno de sus últimos estudios, muy poco divulgado. Pocos meses antes de morir había ofrecido ampliarle y corregirle para su publicación en estas páginas. — LA REDACCIÓN.



y de cada pueblo, tan distintas como eran las de la corte de los monarcas africanos y la de los castellanos; y sobre todo las obras hechas para reparar los daños ocasionados por los incendios en los siglos XVI, XVII y XVIII, sin contar los que hayan podido acaecer antes, y de los que no se tiene noticia, además de las reformas hechas para convertir gran parte del Alcázar en pequeñas viviendas, para lo que nada respetaron. Pueden, sin embargo, a pesar de todo ello, seguirse en lo que resta las transformaciones y lo que cada una representa en la evolución histórica del arte.

Este, al levantar los abaditas su palacio, era en Sevilla el del califato, a cuyo arte corresponde lo más importante y característico del Alcázar, lo que confirman los recientes descubrimientos de Medina-Azahara; y pudiera muy bien pertenecer, alguna parte al menos, a la obra levantada por aquella dinastía, ya que D. Pedro I lo que hizo fué más bien decorarlo y ampliarlo, pero no reconstruirlo por completo, como ha hecho creer la leyenda de su hermosa portada. En ésta se ve la diferencia que existe en los diversos motivos de su decoración, tanto en la de ella misma, como con relación a la del resto del Alcázar, en la que se manifiesta claramente las artes o escuelas que a ello contribuyeron dentro de las musulmanas y del mudéjar, y la procedencia de los artistas, toledanos o castellanos y granadinos unos, sevillanos otros, y lo que corresponde a sus diversas épocas desde San Fernando hasta los Reyes Católicos y Carlos I.

En el concepto artístico y en las líneas generales de la composición, en aquello que se ve o adivina a través de la decoración que lo embellece, al par que lo describe, y que ésta no ha hecho desaparecer, se halla por completo dentro de las formas características del arte del califato; pero no la disposición, que es más bien mogrebina, como en Marruecos se ha conservado hasta nuestros días. Así, la planta del palacio construido en Mehediya por Muley-Ismael a fines del siglo XVII o principios del XVIII, entre 1672 y 1728, según el capitán Bernard, es muy semejante a la parte del Alcázar que comprende el patio de las Doncellas, con las alcobas a sus lados situadas, y es totalmente distinta de la de los palacios cordobeses de Medina-Azahara y Alemiría. Por esto pudiera también admitirse como obra levantada por la dinastía africana de los almohades, correspondiendo lo que conserva del arte del califato a un influjo todavía existente o a un verdadero arcaísmo, como lo conserva la misma Giralda y el Minarete de la mezquita de Hassan en Rabat, contemporáneos de la reconstrucción del Alcázar, y muy especialmente el patio llamado del Yeso, verdadero monumento de transición, en el que se mezclan formas propias del califato y otras de él derivadas con las del arte almohade. Este estilo, el almohade, estaba ya formado en la época en que se reconstruyó o reformó el Alcázar, y con él los motivos generales de su ornamentación y composición que van a ser luego característicos del arte granadino, al par que conserva otros del califato de Córdoba, lo que claramente enseñan los monumentos que de aquella época existen en Marruecos, o los que aun contribuyen a la riqueza monumental de Sevilla. En esos mismos monumentos se ven las diversas escuelas que a su formación contribuyen y los elementos que recibe del arte del califato, alguno de los cuales no ha fundido o estilizado todavía, o de los que no se ha desprendido por com-



pleto, los que conservan su forma y carácter original, así como algunos que pertenecen al arte cristiano anterior a la reconquista de Sevilla, o inmediatamente después; y es que damos la denominación de mauritano y almohade a una rama del arte musulmán cuya génesis apenas conocemos. Cronológicamente coincide el principio de su formación con la invasión de la Berbería por las tribus árabes de los Beni-Hilal y Beni-Soleim, o hilalianos y soleimidas; pero estos pueblos, que tanta importancia llegan a tener en la historia del Africa occidental, la que invaden, — dice Ben Jaldun — como una nube de langosta, ¿pudo influir también en la formación del arte musulmán hispanomauritano? Pregunta es ésta a la que es hoy muy difícil contestar.

Estas tribus aparecen en la Arabia, en los desiertos de Hedjaz, en la época de los abbassidas, extendiendo sus correrías hasta el Irak y la Siria; unidos a los karmatas, derrotan a los fatimitas, arrancándoles todas las conquistas hechas al invadir el Asia; derrotados luego por los mismos fatimitas, el califa El Aziz los transporta al Alto Egipto, estableciéndolos a orillas del Nilo, donde están más de medio siglo, hasta que hacia el año 1049 encuentra el califa fatimita ocasión de desprenderse de huéspedes tan molestos, lanzándolos sobre la Berbería, donde llegaron a dominar la provincia de Barka, la Tripolitania y Kairuan, con toda la parte septentrional de la Tunisia o Ifrikiya y gran parte del Magreb central, penetrando en Marruecos en 1188 llevados por Abu-Yusuf, que se arrepiente luego de haber introducido en él gente tan turbulenta. Esto hace que el elemento árabe, que había sido destruido con la caída de los arlebitas, se encuentre mezclado de nuevo y hasta llegue a sobreponerse al berebere, arabizando todo el Norte de Africa comprendido desde la Tripolitania hasta las costas del Atlántico, que adopta sus costumbres y su idioma. En el siglo y medio transcurrido desde la invasión del Africa del Norte, 1049, hasta su entrada en Marruecos en 1188, nada hay, conocido al menos, en el territorio por ellos dominado, que pueda mostrárnoslo claramente en el concepto del arte. Este pueblo se componía de gran número de tribus nómadas de diversas condiciones étnicas, y con ellos pudieron entrar en Africa otras tribus, familias o individuos de distinta raza y origen, de éstas de las que las crónicas nada dicen, absorbidas por aquéllas, y que a veces el arte señala. Este pueblo, en su contacto con los del Oriente, tuvo que sufrir su influjo, y cuando se visita el extenso territorio que comprenden la Tunisia y la Argelia, tribus que figuran como pertenecientes a él presentan caracteres completamente distintos, y en algunos conceptos relacionados con los de la Persia, la Siria Damascena y el Bajo Egipto, señalando en sus costumbres y su arte distinto origen, pudiendo citar, entre otras, por su carácter especial, la tribu de los Ouled Nail, o Beni Nail, fracción de la gran tribu árabe de los zor-ba, o zoghba, que forman hoy una gran confederación de tribus que ocupan extensos territorios de la provincia de Constantina.

Los pueblos ejercen su influjo directa o indirectamente, y es indudable que estas tribus debieron contribuir a la actividad de relaciones con el Oriente musulmán, de donde procedían. Cuando la ruina de Kairuan, motivada por la invasión árabe, y las provincias de Barka, Tripolitania y de Tunisia caían bajo su yugo, la Kalaa de los Beni Hammad se convertía en la metrópoli de la Tunisia y del Mag-



hrel central. A ella concurrían los habitantes de la Ifrikiya, y atraía — dice El Bekri, que escribía en el siglo XI — las carabanas del Irac, del Egipto, de la Siria y de todas partes del Hedjaz, es decir, de los puntos de donde procedían los árabes hiliarianos y soleimidas, lo que prueba que éstos habían sostenido y facilitado las relaciones con aquellos pueblos y su inmigración, lo que tenía que reflejarse en el arte. Los pueblos, como los individuos, como la materia misma, muestran sus aptitudes características o sus condiciones cuando se les pone en condiciones favorables para manifestarse o desarrollar las que tienen en verdadero estado latente.

El arte del califato de Córdoba es en el mahometismo el más antiguo que conocemos que llegara a su completa unidad y desarrollo, estilo que contiene cuanto constituye un estilo arquitectónico, así en sus leyes de composición como en su estructura y en la ornamentación, desde la columna propia, que es uno de los elementos típicos de toda arquitectura, y que ninguna otra escuela musulmana llegó a tener en su tiempo ni llegó luego a igualarla, más que la escuela granadina, o naserita, y de la que deriva la de Zaragoza, que conserva la forma del capitel clásico, aunque no sus proporciones, y en la que figura ya la flora que ha de caracterizar a la arquitectura hispanoárabe, hasta los motivos todos de la decoración, y, lo que más distingue una arquitectura, la manera de cubrir los edificios, presentando sus artesonados totalmente distintos de cuanto produjo el arte musulmán en sus diversas escuelas, hasta la bóveda o cúpula, tan característica como puedan serlo la romana, la bizantina o la gótica.

Los restos encontrados en Medina-Azahara, así como otros objetos antes conocidos, muestran cómo los caracteres de su arquitectura abarcaba todas las artes industriales.

Llega el arte helénico a una severidad, a una grandeza y sencillez, a una lógica y armonía entre la composición y decoración que ningún otro logró alcanzar, lo que universalmente se le reconoce; pero no se ha hecho la misma justicia a un arte que realiza las maravillas que enriquecen toda la extensión del gran imperio musulmán con una extraordinaria variedad dentro de unos mismos caracteres generales, sin que entre en su composición ni tenga que recurrir a la representación de los seres vivos, no sólo de la raza humana, sino de la fauna toda y de la flora, y ninguna escuela lleva esto a tal rigor como la occidental, comprendiendo la egipcia, la hispana y la mauritana, y, antes que ninguna otra, la del califato cordobés.

En el arte persomahometano suele emplear, aunque en época relativamente moderna, al menos en lo conocido, composiciones en las que entra la figura humana, los seres animados, la flora realista, la pintura mural con las grandes composiciones de asuntos de la historia, el paisaje y la leyenda, aunque no en la arquitectura religiosa, excepción hecha del retrato de Alí que figura en la gran mezquita de Hispahan, y siempre en pintura y en esmalte cerámico o en las iluminaciones de sus libros, y rara vez en escultura o en bajorrelieve, y pinturas que se conservaban en antiguas iglesias cristianas convertidas en mezquitas, de los que aun existen interesantes ejemplos en Oriente, han hecho creer a viajeros de épocas en que esto no sabía distinguirse que estaban ejecutadas después de destinado el templo al nuevo culto; pero en el arte hispanomahometano, los casos que se citan como las



célebres pinturas de la Alhambra, la Fuente de los Leones, la estatua de Zhara que da nombre al palacio de Medina-Az-Zhara, son tan aislados y excepcionales, que no contradicen la ley, antes bien la confirman, pues no pueden nunca considerarse como base o elementos de su composición, realizando tantas maravillas sin tener que recurrir a nada que pueda en ningún concepto representar la naturaleza ni la vida real.

Si se suprimen en los monumentos de la antigüedad, de la Edad Media y del renacimiento las obras maestras de la pintura, la escultura, el bajorrelieve que los decoran, habrán dejado de asociarse a ellos los nombres de Fidias, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo de Vinci y tantos otros que con sus obras han dado a los monumentos realce y renombre y los principales elementos de su composición y de su belleza, aunque algunas conserven las hermosas y severas líneas de su estructura.

En el Alcázar sevillano, salvo los frisos de la época de D. Pedro I, situados donde difícilmente se da nadie cuenta de que existen, es preciso que llegue el renacimiento italiano, con Isabel la Católica y Francisco Nicolsoso, para que veamos por primera vez la pintura religiosa, el cuadro, figurar entre los elementos de su decoración, y luego, con Carlos I y Felipe II, la pintura mural y los zócalos con las grandes composiciones pictóricas en sus frisos de barro esmaltado; pero no en escultura ni en bajorrelieve, no obstante llenarse por el mismo tiempo Sevilla entera con sus obras.

El arte del califato de Córdoba fué además la escuela musulmana más importante y original de la rama que abarcó todo el occidente del imperio musulmán, y que con iguales caracteres comprendió la España y el Norte de África, desde las orillas del Atlántico hasta las fronteras del Egipto, y aun el Egipto mismo, especialmente al llevar a él los fatimitas con su dinastía el arte de Kairuan, su antigua capital, y el de la Ifrikiya y el Maghreb central, produciendo una verdadera reacción o restauración del Occidente contra el influjo directo del Oriente, representado allí por el arte de los tulunidas.

Destruído el califato cordobés en los comienzos del siglo XI, su arte, lejos de desaparecer totalmente, subsistió ejerciendo marcado influjo en los que le suceden, adaptándose y sometiéndose a las nuevas formas y transmitiéndoles, no sólo sus elementos y temas, sino, lo que es más esencial, la estructura de sus principios de composición, lo que, como todo en la vida de los pueblos, obedece a una ley histórica.

En el mundo occidental mahometano, en el período que precede a la hegemonía de los dos grandes imperios magrebinos o mauritanos de almoravides y almohades, en medio de la anarquía producida por las eternas luchas y revueltas que llenan la historia del Norte de África, y que ocasionan continuas modificaciones etnográficas, luchan por la supremacía dos grandes poderes: los fatimitas de Kairuan y los omníadas de Córdoba, y con ellos un pálido reflejo de los edrisitas, con pasajeros conatos de reconstitución y de independencia, o sometidos alternativamente a una u otra de aquellas dos poderosas dinastías.

A la caída de la de los arlebitas, dinastía que comienza en el año 800 con Ibrahimbén-El-Arlebita, y termina con la huída a Egipto en 909 de Ziadet-Allah III,



y con él la dominación árabe en África, se forma la de los obeiditas o fatimitas (910), con Obeid-Allah-El-Mehdi, la que dura en África hasta que el Moezz conquista el Egipto y traslada a él en 972 la silla de su imperio.

Poco tiempo después de fundada la dinastía fatimita en Ifrikiya, se produce la revuelta de Abu-Jezid, llamado el hombre del Asno, que dura desde 934 a 947, el que se separa de los fatimitas buscando el apoyo de los omníadas de España, a los que ofrece homenaje de fidelidad. Éstos, los omníadas, buscaban establecer su influencia y dominio en el Maghreb central, para lo que en 902 enviaron una expedición, la que concertó con los beni-mesguen, fracción de los azdedja, un tratado por el cual les cedieron el territorio en que fundaron la ciudad de Orán, la primera colonia omníada en aquella región africana, y pocos años después, hacia 926, se establecieron en Melilla. Abul-Aich Ahmed (llamado el Jedel), hijo de Kacem-Kennun, jefe de los edrisitas, que sucede a su padre en 949, rompe con los fatimitas y ofrece vasallaje a Abder-Rahman III (en Naser), cuyo ejemplo siguieron otros miembros de aquella familia, quedando toda la región septentrional del Maghreb bajo la soberanía del califa de Córdoba, al que El Fadel cedió Tánger y Ceuta. Al propio tiempo que el Maghreb central, Yala-ben-Mohamed y Bohamed-Ben-Khazer, emir de los Mag-rua, abandonaba a los fatimitas, recibiendo la investidura de los omníadas, con lo que los Maghreb, central y extremo, con inclusión de Fez, reconocieron la supremacía de los omníadas de Córdoba.

Vencido el edrisita el Hassan-ben-Kennun por R'aleb, general del califa de Córdoba Al-Haken II, desaparecen los últimos restos del reinado de los edrisitas. En 973, R'aleb penetra en el interior del Maghreb, y en la parte meridional, y establece la autoridad de los omníadas y nombra dos gobernadores en Fez para los barrios de Kairuan y del Andaluz, haciendo la entrada triunfal en Córdoba, llevando como trofeo de su victoria al edrisita el Hassan-ben-Kennun, al que el califa Al-Haken II colma de regalos, dejándole marchar libremente. Pero poco tiempo después, en 984, olvidando tal generosidad, abandona el Egipto y entra en África con el apoyo del califa fatimita; derrotado y abandonado por sus auxiliares los beni-ifrene, se somete a Almanzor, quedando de nuevo en 987 los dos Maghreb sujetos al califato de Córdoba.

Resulta que en el siglo X el Norte de África estuvo sometido a los fatimitas y a los omníadas, y a éstos los Maghreb extremo y medio en la época más brillante del califato y de su arte, hasta la caída de esta dinastía, lo que necesariamente tenía que reflejarse en su arte, sobre todo en su arquitectura.

En la Tunisia, el arte que produce la gran mezquita de Kairuan, la Djama Zeituna de Túnez y la de Sfax, se ha conservado casi hasta nuestros días, luchando con los nuevos estilos e influjos del extremo occidental del África y de Andalucía, y hasta con el renacimiento italiano, que desde el comienzo de la época moderna invade aquella región. Hace pocos años he visto levantar construcciones en Kairuan que andando el tiempo, cuando éste haya impreso su huella, ha de ser difícil conocer la época a que pertenecen.

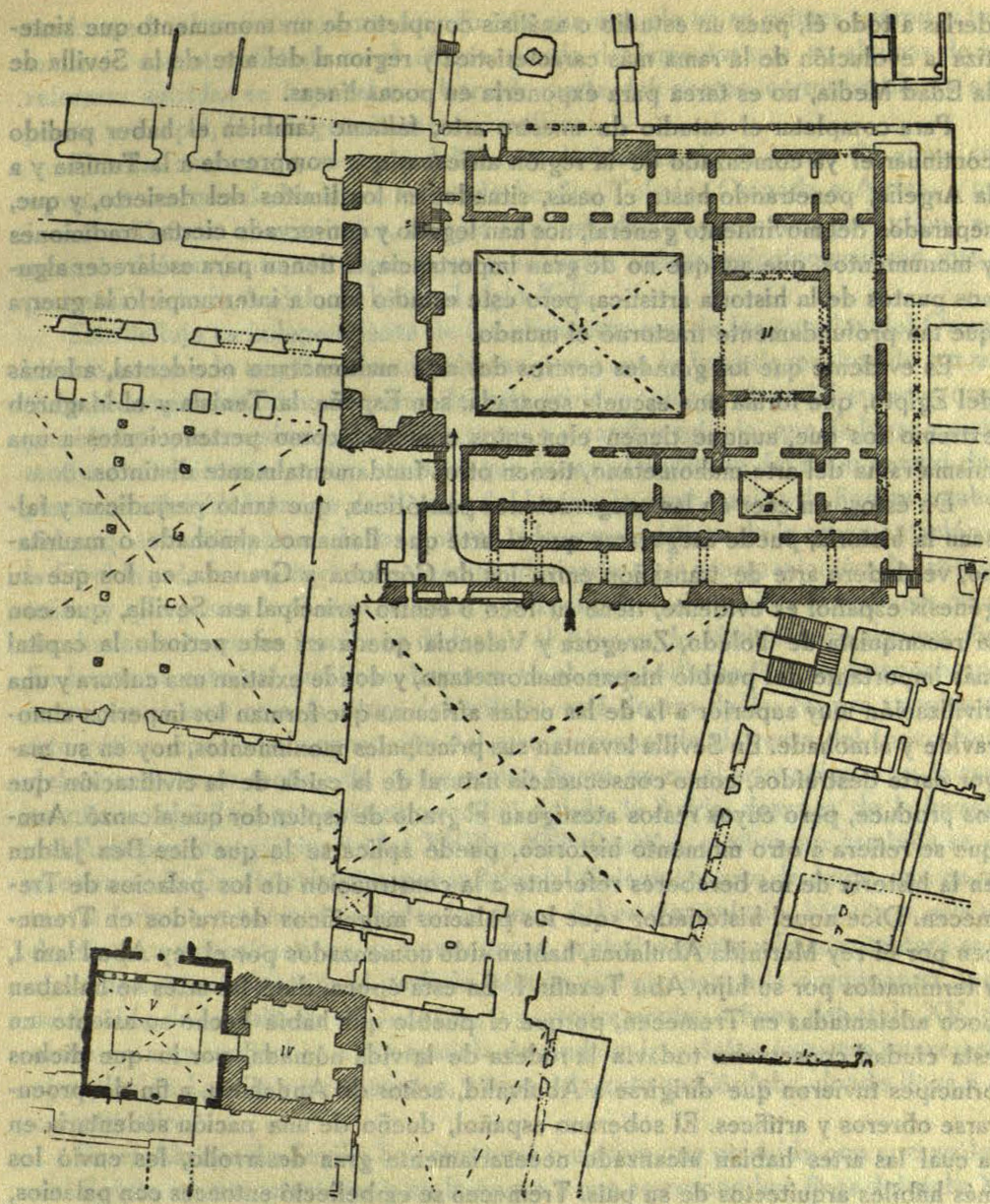
En el África occidental no tuvo esa persistencia, sometiéndose a los influjos de los artes almoravide, almohade y andaluz, y no se conoce, publicado al menos,



ningún monumento que corresponda al arte del califato cordobés; pero los influjos de este arte en su composición, en sus más esenciales caracteres, se manifiestan, persisten hasta nuestros días, en la Argelia, Tremecén y Marruecos, siendo de gran interés el que pueda llegarse a conocer lo que reste, si algo se ha conservado de las mezquitas construídas en el siglo IX, por las inmigraciones de Kairuan y de Córdoba que dieron nombre a los dos barrios de Kairuan y Andaluz, en Fez, y que podamos conocer, no por conjeturas y deducciones, sino con datos positivos, el arte de esta región en el momento de formarse el del período almohade, como en España nos dan a conocer la extensión y persistencia del arte del califato de Córdoba los pocos restos que aun se conservan en Tarragona, Zaragoza, Toledo, Niebla, y el mismo arte cristiano, por los influjos que de él recibe, como, entre otros, el de su característica bóveda de crucería. Pero volviendo a lo que tiene más relación con el arte sevillano anterior a la reconquista por San Fernando, el que lo caracteriza, no pasa geográficamente del límite de Marruecos a Ujda y Tremecén, y siguiendo el litoral hasta Argel, aunque encontremos alguno de sus elementos en toda la extensión que alcanzaron los imperios almoravide y almohade; pero esos mismos elementos se ve que no corresponden a un arte propio, sino a importaciones aisladas. El mismo arte de la Kalaa de los beni-ammad y de todo el territorio dominado por los ammaditas, en lo poco que de él conocemos, es un arte que no guarda más relación con el del Maghreb extremos y con el andaluz contemporáneo que el de algunos motivos análogos de los que son generales a todas las ramas del arte mulsulmán, y en algunos detalles tiene más relación con las escuelas de la Persia y del Egipto que con las del África occidental. Otras, como en la mezquita de El Adhuc, en el oasis de Tozer, en el Djerid o El Belad-el-Djerid en la Tunisia, en la que se encuentran juntos en su ornamentación motivos análogos a los que decoraban la mezquita de Samara, del primer período de la dinastía de los abbassidas, y a los de la de Ybn Tulun en Egipto, con otros de los estilos mauritano y granadino, motivos que están tratados a diversas escalas, lo que aumenta su falta de unidad, y en los que se ve el influjo de antiguas construcciones de las épocas en que esta mezquita se construyó o reformó, siglos XII a XIV, y aun pudieran algunos proceder de ellos, contribuyendo a su valor arqueológico.

Hubiera deseado exponer, dentro de lo que hoy es posible, el cuadro de lo que con más interés para nuestro arte presenta el Africa del Norte, desde la Tripolitania y la Tunisia hasta el extremo occidental, en el período que precede al gran imperio almohade, que comprendió también la España musulmana, para mostrar sus diversos caracteres, que acusan también diverso origen; pero esto tendría que hacerse gráficamente, único medio de exponer de manera clara y precisa la gran variedad que presenta, difícil de exponer con la pluma; he querido, además, exponer el producto de observación propia, no lo que se puede encontrar en las obras conocidas, y en las que se hallarían fácilmente observaciones más extensas de las que yo podría presentar aquí; en cuanto a las crónicas de los antiguos historiadores, no dan formas concretas, sino sólo descripciones, no siempre fáciles de interpretar, o datos históricos que suelen ser de gran valor para aclarar y fijar lo que los monu-





SEVILLA. — EL ALCÁZAR. PLANTA.

Las partes negras son las mahometanas; las rayadas, las mudéjares; las blancas, las modernas. — I. Patio de las Doncellas. II. Salón de Embajadores. — III. Patio de las Muñecas. — IV. Sala de Justicia. — V. Patio del Palacio del Yeso.

(Plano de Gómez Millán.)

mentos dicen con su lenguaje más claro y más preciso; por eso sólo ofrezco en este trabajo el resultado de mis estudios o de mis apuntes de viaje, no proponiéndome tampoco, respecto del Alcázar, más que exponeros ligeras observaciones respecto de algunas de las partes que tienen mayor interés, falto de tiempo y de valor para molestar con la exposición y la crítica que hubiera necesitado el exten-



derlas a todo él, pues un estudio o análisis completo de un monumento que sintetiza la evolución de la rama más característica y regional del arte de la Sevilla de la Edad Media, no es tarea para exponerla en pocas líneas.

Para completar el estudio de nuestro arte, fáltame también el haber podido continuar el ya comenzado de la región africana, que comprende a la Tunisia y a la Argelia, penetrando hasta el oasis, situados en los límites del desierto, y que, separados del movimiento general, nos han legado y conservado ciertas tradiciones y monumentos, que aunque no de gran importancia, la tienen para esclarecer algunos puntos de la historia artística; pero este estudio vino a interrumpirlo la guerra que tan profundamente trastornó el mundo.

Es evidente que los grandes centros del arte mahometano occidental, además del Egipto, que forma una escuela separada, son España, la Tunisia y el Maghreb extremo los que, aunque tienen elementos comunes, como pertenecientes a una misma rama del arte mahometano, tienen otros fundamentalmente distintos.

De éstos, sin caer en las exageraciones patrióticas, que tanto perjudican y falsean la historia, puede asegurarse que el arte que llamamos almohade o mauritano, verdadero arte de transición entre los de Córdoba y Granada, en los que su génesis español es evidente, tiene su foco o centro principal en Sevilla, que con la reconquista de Toledo, Zaragoza y Valencia queda en este período la capital más importante del pueblo hispanomahometano, y donde existían una cultura y una civilización muy superior a la de las ordas africanas que forman los imperios almoravide y almohade. En Sevilla levantan sus principales monumentos, hoy en su mayor parte destruidos, como consecuencia natural de la caída de la civilización que los produce, pero cuyos restos atestiguan el grado de esplendor que alcanzó. Aunque se refiera a otro momento histórico, puede aplicarse lo que dice Ben Jaldun en la historia de los bereberes referente a la construcción de los palacios de Tremecen. Dice aquel historiador «que los palacios magníficos destruidos en Tremecen por el rey Merinida Abulabas, habían sido comenzados por el rey Abu Ham I, y terminados por su hijo, Abu Texufin I. En esta época, dice, las artes se hallaban poco adelantadas en Tremecen, porque el pueblo que había hecho su asiento en esta ciudad conservaba todavía la rudeza de la vida nómada, por lo que dichos príncipes tuvieron que dirigirse a Abulvalid, señor de Andalucía, a fin de procurarse obreros y artífices. El soberano español, dueño de una nación sedentaria en la cual las artes habían alcanzado necesariamente gran desarrollo, les envió los más hábiles arquitectos de su país. Tremecen se embelleció entonces con palacios, casas y jardines tan bellos, que después no se construyeron otros semejantes».

Volviendo al Alcázar, a D. Pedro I corresponde la más espléndida y rica portada que en España produjo el arte arábigo mudéjar, sólo superada en el hispanomahometano por las del califato de Córdoba; superior a la del patio del Mexuar en la Alhambra en suntuosidad, aunque no te... a la armonía, unidad y pureza de sus motivos ornamentales.

Esta portada, que da ingreso al interior del Alcázar desde el gran patio del León, es una de las páginas más interesantes de la Sevilla monumental, por los elementos que contribuyen a su composición, y que van sustituyéndose y modificándose



conforme la obra avanza, comenzando con una escuela en su primer cuerpo y terminando con otra distinta en el último, siendo de lamentar que en algunas de las reformas sufridas se haya tal vez borrado parte del cuerpo correspondiente a la planta principal, la más genuinamente sevillana.

En ella, como en gran parte del decorado interior de la época de aquel monarca, se ven mezcladas las escuelas de Sevilla, Toledo, Granada y Africa, y aun la del califato en sus capiteles, sin que la diversidad de caracteres perjudique a la armonía del conjunto, a lo que se une un cierto influjo egipciomusulmán que se perpetúa en toda Andalucía hasta el siglo XVI.

Este influjo es independiente de los elementos que de los pueblos del Oriente clásico pasan a la arquitectura musulmana y que son la base de muchos de sus motivos ornamentales, tomados unos del arte asirio y caldeo, otros del egipcio, como por ejemplo, la transformación de la greca o meandro egipcio, que da lugar a varios motivos ornamentales, entre otros, el que forma el alicatado del salón central de la planta alta del Alcázar que da al patio del León y la combinación de figuras romboidales, que constituye uno de los motivos más característicos de la ornamentación de la Giralda y de la arquitectura granadina, derivado de la representación de las montañas, y que pasa a la Grecia heroica y a Roma, y otros muchos de que me ocupé detalladamente en las lecciones dadas en el Ateneo de Madrid hace algunos años. En la misma catedral sevillana, hay uno en el que nadie se fija: el antepecho que corre por el interior a la altura del triforio está dentro de las formas propias del arte gótico, con la sola excepción del que corresponde al frente del brazo Norte del crucero, cuyo motivo de composición figura ya en el arte egipcio en la rama en que ve el influjo que este arte recibió del de la Asiria, después de la invasión del Asia por los egipcios en las XVIII y XIX dinastías, motivo que también se encuentra en la Grecia primitiva por influjo del Oriente; aparte de éstos, que en una u otra forma son comunes a todas las ramas del arte musulmán, hay otros, a la vez decorativos y constructivos, que pertenecen exclusivamente a la arquitectura egipciomahometana, posterior al período fatimita, del que pasa a la arquitectura turcoseldjucida de la Sultania de Iconium, y posteriormente, a fines del siglo XV, por razón no muy explicable, a la española de Andalucía, y del que existen interesantes ejemplos en Lebrija y otros puntos, y especialmente en Córdoba, donde llega a ser característico.

En el Alcázar de Sevilla hay otro tema o motivo que coincide con uno análogo del Egipto en sus caracteres y en la época a que corresponden, fines del siglo XIII a principios del XIV, que son los frisos que decoran la parte alta de las paredes de las dos estancias o salas laterales contiguas al salón de Embajadores, compuestas con medallones en forma de polígonos mixtos octogonales, en los que están representadas escenas de caza y de leyendas, y animales fantásticos, en figuras trazadas o perfiladas al buril en placas de yeso recortadas y pintadas, pero sin modelar, siendo obras más de la pintura que del bajorrelieve o la escultura. Estas composiciones parecen representar leyendas persas y escenas de caza y de torneo en uno y otro punto, y semejantes a la que decoran algunas arquetas de marfil, y que debió ser muy general en todas partes adonde llevó su influjo el arte toleda-



no, o el que imperó en la región castellana que comprende de Medina y Segovia a Toledo, donde aun se conservan ejemplos de esta decoración, análoga a la de los frisos del Alcázar de Sevilla.

Los de éste corresponden a las obras de reforma, ampliación o decorado hechas por D. Pedro I, y son, por tanto, posteriores a la reconquista de aquella ciudad; pero en El Cairo pertenecen al pleno dominio musulmán, y tal vez por esto, en alguno de los cambios de dinastía y de la reacción por ella motivada, en que se acentuaba el fanatismo religioso, especialmente con la dominación turca y la caída de los mamelucos circasianos, pudieron ser consideradas como heréticas esas escenas con representaciones humanas y animales reales y fantásticos, y tal vez por ello, cubiertas con espesa capa de yeso, que han quitado modernamente. En uno y otro figuran los diversos paisajes de la leyenda alternando con animales fabulosos, aves y leones con alas y cabeza humana, dragones, etc., con un carácter marcadamente oriental, y que pudo, sin embargo, ser llevado allí por los artistas de Castilla, que tan señalada muestra dejaron en la decoración de las estancias que rodean el Salón de Embajadores, en los que se encuentran los frisos antes descritos.

Aunque D. Pedro I y Carlos V figuran principalmente en las obras de reforma del Alcázar, todos los monarcas, desde la reconquista de Sevilla por San Fernando hasta nuestros días, han llevado a cabo obras de más o menos importancia, especialmente en su decoración, pero conservando ese carácter oriental que la reconquista de Andalucía imprimió a las cortes de los monarcas cristianos. A la reina Católica pertenece, entre otras obras más o menos fáciles de precisar, la pequeña capilla u oratorio, pobre remedo del arte ojival o gótico, que realza el primoroso altar de barro esmaltado, obra del pisano Francisco Nicoloso, artista que había de ejercer grande influjo en la cerámica decorativa sevillana, aunque no todo el que erróneamente se le atribuye.

Más radicales y de mayor transcendencia fueron las obras hechas por el Emperador Carlos I con ocasión de sus desposorios con Isabel de Portugal, obras que presentan tal diversidad de caracteres, que muestran bien la resistencia que opuso el arte tradicional sevillano al renacimiento importado por los maestros que tomaron parte en la reforma y decorado del Alcázar. Basta para ello comparar obras análogas de una misma rama del arte, como la composición de los frisos de azulejos, pintados por Cristóbal Augusto a fines del siglo XVI (1577); las pinturas de las galerías subterráneas que comunican con la alberca conocida por los baños de D.<sup>a</sup> María de Padilla; la pintura decorativa exterior del tambor que rodea la cúpula del salón de Embajadores, descubierta por nuestro compañero Sr. Gómez Millán; los restos de pintura del friso de la sala llamada de la Justicia; las del Patio del Yeso; las de la fachada del cuerpo alto del patio de las Doncellas, hermanas de las de San Isidoro del Campo, de puro renacimiento unas, interesantes muestras del mudéjar sevillano las otras. En el Alcázar no logra penetrar el renacimiento de una manera franca, y sólo produce en general obras de carácter decorativo, como las indicadas pinturas, algunos artesonados en las estancias de la planta baja y en el actual comedor de la principal, el pabellón llamado de Car-



los V, en los jardines, y algunas otras a las que reformas modernas han hecho perder su carácter.

En la galería del patio llamado de las Doncellas se ve en los alicatados, en algunos detalles y en los techos de la galería baja, el arte mudéjar en sus más puros caracteres; pero en la decoración de las arquerías están mezclados motivos formados con elementos inspirados en las diversas ramas del arte mudéjar, empleados en el Alcázar, transformados por el influjo del renacimiento, y mezclados con otros puros de este estilo, manejados o compuestos por artistas que no comprendían ni sentían el arte mudéjar, por lo que consiguen sólo hacer una obra bastarda, más curiosa que feliz, decoración que puede asegurarse no estar ejecutada por artistas sevillanos. Compárese la manera cómo está tratado el caso análogo del palacio de las Dueñas, en que se mezclan los motivos del gótico, árabe y renacimiento por gente formada en escuela sevillana. Lástima, además, que hayan sido cubiertas las construcciones que aparecieron en el patio del León, tal vez anteriores a la restauración hecha por D. Pedro I, y que no queden al descubierto y se completen los restos del cuerpo alto de la fachada del patio de las Doncellas, anterior a la construcción de la galería, y que aclararían la historia del Alcázar.

Si en lugar de concretarnos al estudio de ese solo monumento, siquiera sea de la importancia del Alcázar, consideramos la ciudad toda, encontramos un hecho análogo al acaecido en Toledo después de su reconquista por Alfonso VI, aunque no tan radical. Allí el arte mahometano opuso tal resistencia a los estilos románico y gótico, que no logran penetrar espontáneamente, no obstante coincidir la reconquista de la ciudad con la introducción en España del románico, que de manera tan intensa imperó en las cercanas poblaciones de Avila y Segovia; así el arte que podemos llamar toledano se desarrolla y evoluciona independiente, aunque recibiendo constantes influjos y temas; pero más que del arte cristiano, del mahometano, del que inmediatamente recoge, adapta y refleja las diversas escuelas que se forman, lo que muestra lo arraigado que se conservaba en Toledo el arte y la tradición musulmana, no obstante sus alardes de fervor y de fanatismo cristiano, del que solía ser víctima el pueblo judío. Al componer y formarse nuevas escuelas, lo hace dentro de las leyes que caracterizan el arte mahometano, y en ellas crea un estilo propio y original, con una flora realista, con el empleo de la hoja de yedra, de vid, de roble, de higuera, que parece formada o inspirada en la del arte gótico llevado por los artistas que decoran la nueva catedral, pero que tiene, casual o consciente, gran relación con la clásica del arte judaico de la Palestina. La Sinagoga, construída por Samuel Leví, tesorero de D. Pedro I, es el ejemplo más antiguo que conocemos en que este género haya sido empleado; a Sevilla primero, en tiempo de D. Pedro; a Córdoba después, en el de D. Enrique II, año 1371, viene como verdadero arte cristiano mudéjar, el cual se extiende también a toda la región castellana próxima a Toledo.

Este respeto y amor a la tradición, que constituye el verdadero arte popular, no logra contenerlo la construcción de la hermosa catedral toledana, ni luego la de la iglesia de San Juan de los Reyes, marchando paralela, pero separadamente,



la catedral con las obras que en ella se realizan, como el claustro, las capillas, el trascoro, altares y todo cuanto encierra aquel grandioso templo, que se realiza en el arte importado, que rechaza sistemáticamente el mudéjarismo; el que sólo logra penetrar en algunos detalles, como en la Sala Capitular, debida en parte al sevillano Diego López Arenas; al mismo tiempo, se producen en su estilo propio obras como la citada Sinagoga, hoy iglesia del Tránsito; la Casa de Mesa, de los Ayalas; el palacio del rey D. Pedro, etc.

Un mutuo influjo produce, sin embargo, obras que ninguna ley define ni sujeta, ni a ningún arte se ajusta estrictamente, mezclando motivos del árabe, del gótico y del renacimiento con otros completamente originales; arte demótico que no puede clasificarse como mudéjar; obras que llenan los recintos todos de Toledo en portadas, patios, ventanas y balcones, impostas, pilastras y cornisas, con sus hermosos herrajes, y mil otros detalles, algunos tan rudos y bárbaros de ejecución como grandiosos de concepción y sentimiento, lo que les da ese encanto que produce y se siente al recorrer las calles de la ciudad, y que, desgraciadamente, es de temer llegue a desaparecer, si no se pone coto a ello. Sólo el avasallador impulso del renacimiento logra dominar ese arte nacional toledano, aunque no en absoluto, conservándose largo tiempo en las artes industriales, especialmente en la carpintería y la cerrajería.

Sevilla recibe el arte gótico, impuesto por la reconquista y como arte litúrgico de la religión cristiana, a que se somete, y que se concreta a la arquitectura religiosa; pero lo recibe sin fe, sin comprenderlo, y sólo en sus formas externas, como formas decorativas, no de estructura, y sin el enlace, la razón y la significación técnica a que esas mismas formas responden y son la base y la lógica de un arte que era para ellos completamente ajeno a su raza, a sus tradiciones y a su clima; así que lo emplea en composiciones faltas de unidad y de armonía, en detalles o partes aisladas, sin que compongan un verdadero conjunto dentro del estilo. Levanta las portadas góticas, porque ellas indican que son de ingreso de un templo cristiano, y aun combinado con motivos tomados del árabe o del mudéjar, como en las portadas de las iglesias de San Marcos, de Sevilla, o la de la iglesia de San Isidoro del Campo, o en los rosetones de las de San Miguel y San Lorenzo, de Córdoba, compuestos éstos con la misma arquería ornamental que decora la portada de ingreso al interior del Alcázar sevillano o en la Giralda, adaptados a la forma radial; pero estas portadas son elementos adosados a sus fachadas, que no componen con el resto de ellas, y que sólo en algunos casos especiales tienen alguna relativa unidad; tal vez por esto mismo se conserva en un estado estacionario y un arcaísmo que hace que durante largo tiempo guarde el carácter del gótico de su primer período, con marcado influjo románico, propio del arte traído a raíz de su reconquista en los finales del siglo XIII y todo el XIV. La capilla mayor, o presbiterio, es la parte en que se ajusta más a los principios de la composición y de la estructura del arte gótico, cubriéndolas con la bóveda de arista de este estilo, en lo que responde y se ajusta a un verdadero principio canónico, lo que hace más por reflexión que por sentimiento, como por igual causa construye en un remedo del mismo estilo las pequeñas capillas de los palacios levantados en el mudéjar,



que sólo tienen del gótico unos arcos y aristones, para darles el sello de capilla cristiana, como la del palacio de las Dueñas y la del Alcázar, principio que no fué privativo de Andalucía, sino general, y que hace que bien entrado el siglo XVI, entre otros muchos ejemplos, puedan citarse el hospital de peregrinos de San Marcos, residencia de la Orden de Santiago, en el reino de León, una de las más preciadas joyas del renacimiento español, a cuya decoración contribuyen artistas como Orozco y Guillermo Doncel, en el que levantan gótica la iglesia y la sacristía, obra maestra de Juan de Badajoz. Pero en Sevilla y en toda la región a que más directamente extiende su influjo, en los mismos templos en los que levanta gótica la capilla mayor o presbiterio, las adosadas a las naves las construye en general, con preferencia, en la forma tradicional que hereda del arte mahometano: la cúbica de los santuarios o marabuts de la arquitectura musulmana, los que convierte primero en pequeños oratorios y toma luego de modelo para las capillas.

Estas sigue cubriéndolas con las cúpulas que con ellas recibe, tan características de la arquitectura hispanomahometana, no sólo en Sevilla, sino en toda Andalucía; ejemplos, entre otras muchas, las de las iglesias de San Pablo, San Miguel, Santa Marina, de Córdoba; San Marcos y Santa Marina, de Sevilla; San Francisco, de Huelva; antiguos santuarios musulmanes unas, de nueva construcción otras, como las del templo descubierto recientemente en San Pablo, con su nave formada por tramos de planta cuadrada que cubre interesantes cúpulas del mismo estilo, digno complemento de las de la iglesia de Lebrija, verdadera joya arquitectónica que enlaza la serie que comienza en el vestíbulo del Mirhab, de la Mezquita de Córdoba, y termina, dentro de las del arte mahometano, en la interesante ermita de San Sebastián, de Granada.

Estas bóvedas, o capillas de origen persa, levantadas sobre recintos de planta cuadrada, en los que pasa de ésta al círculo sobre el que voltea la bóveda o cúpula esférica y ochavada, por diversas soluciones, toma en cada región del inmenso imperio mahometano distinto carácter, sin que puedan confundirse las de la Persia con las de la Turquía; las del Egipto, las del Kairuan, en la Tunisia y en la Berbería toda, y que en España, como en todas partes, toma carácter propio. A España vienen en su forma puramente constructiva con la arquitectura almohade, y tal vez los ejemplos más antiguos que se conservan son las que en pequeño las reproducen en las varias soluciones con que cubren las mesillas cuadradas de la escalera de la torre de San Marcos, de Sevilla, y luego las de las torres de la Infanta, y de Comares o de Embajadores, y las de las naves del cuerpo alto de la Torre del Homenaje, de la Alcazaba, en la Alhambra de Granada. En su forma, a la vez constructiva y decorativa, creo pueden clasificarse como sevillanas, porque en Sevilla están las más notables y características, así como nace en Córdoba la propia del califato, cuyos ejemplos más antiguos, y que constituyen los más ricos modelos, son las de la antecámara o vestíbulo del Mirhab y de la Maksura, de la mezquita cordobesa; ya pueden análogamente clasificarse en España como granadinas las bóvedas estalactíticas, no habiendo en Occidente nada que las supere ni iguale, no debiendo tampoco confundirse con las de la Persia.



Las bóvedas cordobesas son eminentemente constructivas; formadas por una osamenta de arcos o nervios resaltados contruïdos de sillería, verdaderas bóvedas de crucería con sus nervios, que constituyen la estructura, el elemento resistente, cuyos espacios libres cubre astística plementería, como en la bóveda gótica, estructura más de dos siglos anterior a las más antiguas de la arquitectura francesa, en que aparece análoga solución, bóveda que llega a tomar carta de naturaleza en la arquitectura española de la Edad Media, no sólo en la mahometana, que lo crea, sino en la cristiana, y numerosos ejemplos lo comprueban, desde la de la iglesia románica de Almazán hasta las de la Colegiata de Tudela; la de la iglesia de La Seo, de Zaragoza, la del crucero del hospital de Santa Cruz, de Toledo, etc.

A ese grupo corresponden, como queda expuesto, las de la iglesia de Lebrija y la de la casa número 3 del Patio de Banderas, del Alcázar de Sevilla, correspondiente ésta, probablemente, a la mezquita del palacio contruïdo por los almohades, pero cuya estructura ya no es la misma que la del califato de Córdoba y que la de Lebrija, aunque tengan el mismo origen y pertenezcan a la misma escuela. Es una variante con otro principio constructivo, del que sólo se conoce ese ejemplo, y bien pudiera representar una característica de la rama sevillana del arte del califato cordobés, aunque un principio de esta misma solución está en la bóveda central de las tres que cierran los pies de la Maksura, de la Mezquita de Córdoba.

La que yo llamo sevillana, porque en Sevilla es donde encontramos sus más brillantes ejemplos, y no sé si los únicos, y donde tiene seguramente su mayor desarrollo, es tal vez ya posterior a la reconquista, pues no conozco ningún ejemplo anterior a ella; es más decorativa que constructiva. Esta se manifiesta en dos formas: primero, compuesta la tracería por nervios de ladrillo resaltados, tipo genuinamente sevillano, y del que no creo exista ejemplo ninguno fuera de Sevilla, y que es el verdadero complemento de Lebrija, y otra con aquélla enlazada, que es la aplicación, la adaptación a la superficie esférica de la estructura de los techos o artesonados de alfarje, que cubren las naves rectangulares, y de los de tronco de pirámide o en pabellón, en recintos de planta cuadrada, de las que existen numerosos ejemplos, entre ellos la de la sala llamada de la Justicia del Alcázar, o la de la escalera de la Casa de Pilatos, adaptando a ellas las difíciles y artísticas tracerías, estrellas o lazos poligonales, cuyo trazado es uno de los conocimientos que las antiguas ordenanzas de Sevilla exigían al alarife, como le exigían también saber contruïr esas bóvedas, obra que realiza de manera maravillosa, y cuyo ejemplo más notable es la hermosa cúpula del salón de Embajadores del Alcázar sevillano, cuya composición y elegante trazado, sólo igualada por la de la sala de la Barca, de la Alhambra, destruida por el incendio de 1890, la hacen muy superior a cuantas conozco análogas en el Oriente y en todo el mundo mahometano, de las que he podido estudiar directamente tal vez las obras más notables; así, por ejemplo, una de las que se asemejan más por su composición es la de la madraza de Kara Tai, en Iconium; en su trazado es análoga a la de Sevilla; pero es puramente decorativa adaptada sin relieve al intradós de la superficie esférica, como una decoración pintada, análogamente a las de las tumbas egipcio-mahometanas, como



en El Cairo las de la del Sultán Barkuk, de la época de los mamelucos circasianos, la que no hay tampoco que confundir con la verdadera bóveda clásica egipciomusulmana, la que parece tener su origen en la bóveda de arista gótica en la cual se inspire, representando un influjo de las cruzadas, influjo que tan marcadamente se muestra en los monumentos de aquella época, especialmente en la tumba del fundador de la casa de Kalaun. Inspirado en ella, produce una obra totalmente distinta, bóveda de arista de abanico, sin nervios resaltados, con una elegancia y una riqueza de colorido, de trazado, de estructura y de originalidad comparable a las obras más perfectas del arte del califato de Córdoba. La de la madraza de Kara Tai carece de la gracia, el vigor y el claroscuro que presta a las sevillanas la estructura, traducción o adaptación de las armaduras de alfarje a la superficie esférica. Pudiera haber sido su estructura análoga a la de la iglesia del Santo Sepulcro, muy anterior al mahometismo; pero de ésta sólo tenemos la relación y descripción de Juan Focas y Leo Alacio, que, como todas estas descripciones, nada dicen bastante concreto.

Las tres formas de cubrir con cúpula un espacio cuadrado, la de crucería del califato, la de lacería sevillana y la estalactítica de Granada, tienen, sin duda, su origen en la arquitectura persa; pero tan diferentes y originales se encuentran en la arquitectura hispanomusulmana, tal es la elegancia y maestría de su trazado y composición, que no puede dudarse en considerarlas como originales y propias del arte español, y muy superiores a cuanto el Oriente produjo en obras análogas, con las que no pueden confundirse.

Como sistema general, las naves rectangulares de los templos las cubre con armadura de madera, y muy excepcionalmente con bóveda gótica, como, por ejemplo, las de San Isidoro del Campo, en Santiponce, por lo general en templos de una sola nave. Casos muy excepcionales y casi únicos como los de la iglesia de Santa Ana, de Triana, y la de Santa Clara, de Moguer, iglesias de tres naves, que están proyectadas y construidas para cubrirse con armadura de madera, sistema que abandona para sustituirla con bóveda gótica, la que adapta sin que guarde relación entre la cubierta y la disposición y proporciones o estructura de la planta, dispuesta para el artesonado.

Las cubiertas de madera, además de ser las clásicas de la iglesia española antes de la introducción del estilo románico y la de la primitiva iglesia latina, tiene la ventaja técnica de simplificar la construcción, por no preocupar al arquitecto los empujes de los arcos y de las bóvedas, lo que motivó el que adoptase el mismo sistema la primitiva arquitectura cristiana latina. El empleo del artesonado de alfarje, de tradición árabe, además de ser forma genuinamente española de los últimos siglos de la Edad Media, la arquitectura cristiana gótica, no traía solución que le aventajara ni igualara en su riqueza y en su belleza artística. Las dos grandes y originales carpinterías de la Edad Media son la inglesa y la hispanomahometana, o mudéjar, y, dentro de ésta, las escuelas de Sevilla, de Toledo y de Aragón las que con los mismos caracteres generales tienen algunas variantes y cada una su extenso campo, arte que persiste aun después de la invasión del renacimiento, combiniéndose con él y formando nuevas escuelas, en las que influye de tal suerte, que



aun después de desaparecer los elementos de tradición musulmana, cuando todos los motivos que emplea son del renacimiento, todavía le imprime un carácter que hace que no pueda confundirse con la carpintería del renacimiento italiano ni con la del resto de Europa.

El arte que podemos considerar como nacional es en Sevilla, como en Toledo, el que por convencionalismo llamamos mudéjar, y que pudiera llamarse morisco, lo que, aunque no sería tampoco denominación exacta, expresaría mejor su idea y su génesis, pues el morisco, de origen musulmán, es cristiano, lo que no es el mudéjar; es un verdadero arte hispanodemótico, que en Sevilla deriva del mahometano de la época almohade, y tiene su código fundamental en las ordenanzas de Granada, Toledo, y en las de Sevilla, dadas por Alfonso el Sabio e Isabel la Católica en su tratado de alarifes, al que sirve de complemento la obra sobre la carpintería de lo Blanco de López Arenas. El arte mudéjar va constantemente modificándose, transformándose y asimilando toda la evolución de las artes cristiana y mahometana, sin tener un principio, una verdadera ley evolutiva característica y fundamental; más que formas propias, tiene formas derivadas y bastardeadas del cristiano y del musulmán, sin uniformidad de caracteres, por lo que no puede confundirse con ningún otro arte; no tiene un período evolutivo de nacimiento, apogeo y decadencia, como todos los verdaderos estilos, sino que va evolucionando y transformándose al par que evolucionan las artes cristiana y mahometana, cuyos elementos adopta en su composición, creando, en virtud de ello, escuelas puramente accidentales y locales, en las que llega a producir obras de gran interés y belleza, verdaderas joyas del arte, y se extingue y muere sin decadencia, cuando el renacimiento acaba por destronarlo, resistiéndose, sin embargo, más en las artes industriales que en la arquitectura, especialmente en la carpintería, así en la catedral, en la que impera por completo el arte cristiano gótico, el renacimiento y el barroco en sus naves, capillas, sacristía, sala capitular, capillas del Sagrario y de San Fernando, etc., en las que apenas hay el menor detalle que recuerde el mahometismo, el que instintivamente rechaza, no obstante haber conservado el patio y el minarete de la mezquita; las puertas corresponden al arte musulmán, con su chapeado con tiras de cobre sujetas con clavos de cabeza de forma de estrella, como eran seguramente las de la mezquita, y al mismo arte corresponde la puerta del Perdón, obra del siglo XIV, y que se diferencia de las otras por el motivo de su decoración, derivado de la solería que figura en los alicatados de la misma época, y del que existe con igual trazado en la Alhambra de Granada, y es el mismo de la puerta del Perdón de la catedral de Córdoba, teniendo en caracteres árabes las leyendas de los pequeños exágonos que componen su decoración. Las puertas y los trabajos de taracea de los respaldos de la sillería del coro es lo único del arte musulmán o mudéjar de la catedral. El techo de ingreso a la catedral por la puerta del Lagarto ha sido colocado recientemente, trasladado de otra parte.

Como queda expuesto, el renacimiento logra lo que no consigue su hermosa y suntuosa catedral, la que ni siquiera termina con arreglo a lo que debió proyectarse, y que si se hubiera construido el ábside girola y capillas absidales, hubiera sido la más grandiosa del mundo cristiano occidental latino; pero, lo mismo que la



de Toledo, queda como obra aislada, sin ambiente dentro del arte y del sentimiento; sin darse cuenta de ello, no encarna en él un arte como el gótico, que por más razonamientos y explicaciones que se aduzcan respecto de su origen y formación, es un arte eminentemente septentrional y germánico, aunque en el norte de Francia se hayan formado y producido sus obras más perfectas, mientras que el renacimiento es meridional y latino; es la continuación, pasado el paréntesis de la Edad Media, del arte propio de la civilización latina. Por esto levanta con verdadero entusiasmo por todas partes obras en el estilo del renacimiento en sus diversas escuelas, como la casa Ayuntamiento, y en la catedral, la capilla de San Fernando, la sacristía, la sala capitular, la coronación del minarete (la Giralda), etc., así como multitud de palacios, con toda la riqueza y maravillas que le prestan el juvenil espíritu del nuevo arte y todas las fantasías del genio exuberante de los artistas del renacimiento, que aquí, como en todas partes, acabó por producir el barroquismo.

En la casa Lonja presenta, por el contrario, la reacción rígida, austera, de las frías composiciones de Juan Herrera, ingenio grande, sin duda, pero de una severidad que acabó en todas partes por provocar una nueva reacción, pugnando por sacudir el yugo de una preceptiva tiránica; pero que, olvidando toda disciplina, tomaron los delirios por alarde de originalidad y valentía, provocando las fantasías del barroquismo en obras de gran ingenio, sin duda; pero que vinieron a traducirse en un hacinamiento monstruoso de follajes, plumas, paños, de cuya reacción tenéis valiosas muestras, entre otras muchas, en la capilla del Sagrario de la catedral y en las iglesias de Santo Domingo, San José y en el palacio de San Telmo.

El renacimiento tiene en Sevilla un fondo y abolengo tradicional; así es, que en él hay escuelas y corrientes distintas, una esencialmente italiana, la que más asimila y adapta al arte mudéjar, mientras otras quedan independientes con el carácter que desde el primer momento les prestan los grandes artistas del plateresco, y es que con caracteres análogos, como ramas de un mismo tronco, se producen por orígenes distintos; una debió formarse desde muy temprano; tal vez el influjo del arte italiano pudo manifestarse ya en la época almohade, desde los precursores del renacimiento, si no en formas concretas, que no podía traer, en un espíritu latente, pues en el arte hay dos conceptos distintos; uno, el espíritu que preside a la composición que no tiene formas aparentes, y otro, el detalle que lo enriquece y le da vida, y que él es sólo apreciable para el vulgo.

Abd-el-Mumen, el fundador de la dinastía almohade y de su inmenso imperio, el hombre más grande que ha producido la raza berebere, concede en 1161 a los genoveses el monopolio del comercio del Maghreb, formándose en Bugia compañías y factorías comerciales para la explotación del Africa y España, ejemplo que no tardaron en seguir los pisanos, a favor de los cuales firmó El-Mansur en 1186 un tratado de paz y de comercio, en el que entraban todas las dependencias de la república de Pisa, como Cerdeña, Corso, Elva, etc., y a Guillermo *el Bueno*, de Sicilia, le concede igualmente el que pueda establecer centros comerciales en Zuila y El-Medhia; y Edrisi, que escribía en el siglo XII, habla de los cambios que se hacían en Túnez, Bugia, Melilla, Ceuta, Tánger, Salé, etc., de los productos natura-



les por los de la industria y del arte italianos; así que durante el período almohade las relaciones comerciales entre Italia y Sevilla tuvieron que ser muy intensas, las que continuaron con mayor razón después de la reconquista.

En el siglo XIV, Pisa, Génova y Venecia renuevan los tratados, y Florencia, convertida en potencia marítima con la conquista de Pisa, trata con Túnez en 1423; en 1445, por un nuevo tratado, une sus derechos a los antiguos de los pisanos, y León el Africano dice que a principios del siglo XVI los genoveses tenían siempre agencias comerciales en todo el litoral africano, y en Almería, Málaga, Cádiz, Sanlúcar, época en que España estaba ya fuera del dominio mahometano.

El influjo italiano, que claramente se observa en el arte de la Tunisia y de la Argelia, tenía que sentirse también en Sevilla, aunque no con tanto vigor como en Túnez, pues allí el elemento predominante sería entonces, como lo es hoy, el italiano, que supera al francés, no obstante estar bajo el protectorado de Francia; y es que el pueblo italiano ha sido siempre un pueblo emigrante, y muy especialmente sus artistas, que entonces, como ahora, invaden el mundo entero, y, desde los tiempos más remotos, toda esa parte africana de la antigua Cartago o la Tunisia actual.

En Túnez, el influjo del renacimiento adquiere tal importancia, que hay mezcla, como la del Barbero, en Kairuan, en la que constituye el elemento predominante, y los motivos ornamentales del árabe se ve que están manejados y adaptados por artistas italianos, o formados en una escuela clásica que falsea por completo sus caracteres, produciendo un arte reflexivo, seco, rígido y amanerado, falto de la gracia, la blandura del modelado y del sentimiento del arte granadino, aunque a él pertenezcan en su origen los motivos que emplea, y en la cerámica no hay nada que recuerde el arte musulmán occidental más que los arcos de herradura, que es el característico de la Tunisia, y que sirven de marco a las grandes composiciones, tratadas éstas a la manera de las que a Sevilla trae Nicoloso; pero con motivos que tienen más del turco, del persa o del italiano que del árabe occidental, y algunos iguales y tratados de igual forma que los del renacimiento, que tan característicos son de principios del siglo XVI en la cerámica sevillana; pero no en relieve, como en ésta, sino pintado.

Es extraordinaria la estrecha relación de esta arquitectura y la sevillana de los comienzos del siglo XVI, en términos que algunos palacios del África del Norte, desde Túnez a la Argelia, pudieran pasar por sevillanos y clasificarse como de la misma rama que la que produjo los de Pilatos y las Dueñas, como, entre otros, gran parte del mismo palacio del Bardo. La conquista del Norte de África, comenzada antes de mediar el siglo XV por los portugueses, y extendida por los españoles en los últimos años del mismo siglo, y en los primeros del XVI, desde Melilla (1497), Tetuán, Meres-el-Kebir a Trípoli (1510), explica también esa comunidad de influjos en una región cuyo comercio estaba desde algunos siglos en poder de los italianos, y, aunque la dominación española fué muy corta, dejó en el arte señaladas muestras de su paso.

Conocidas son las relaciones comerciales que en los últimos tiempos de la Edad Media y principios del siglo XVI existieron entre Sevilla y Génova, y ello



hubo de motivar el predominio del renacimiento italiano, y el que sea un italiano el que introduce en Sevilla la nueva escuela de cerámica, pero no la del azulejo pintado y la del baño estañífero, como es en general la creencia, porque estos procedimientos artísticos y técnicos ya existían desde muy antiguo, desde la época mahometana, sino el de las grandes composiciones, en lugar del tema o motivo repetido; Sevilla guarda obras tan preciadas del arte italiano como los preciosos bajorrelieves de Luca y de Andrea de la Robia, que pudieron venir a España en vida de aquel insigne artista, que nació en 1399 y murió en 1482; un genovés funda en 1477 la cartuja de Jerez, y azulejos sevillanos de los llamados de relieve se encuentran en Egipto y en Italia, señalando un cambio mutuo de productos de sus artes.

Absorbido por el interés que se ha despertado por el arte musulmán hispanomahometano, el influjo del arte italiano en su relación con el sevillano, que tan claramente se muestra cuando se visitan las poblaciones de toda esa región africana, es punto que está todavía virgen, pues no conozco obra alguna en que esté ni siquiera iniciada, no obstante el interés que encierra para la historia de nuestro arte.

No puede confundirse el renacimiento que produce la capilla de la Virgen de los Reyes, o de San Fernando, la sacristía de la catedral o la casa Ayuntamiento, con la portada de Santa Paula, obra de Nicoloso, y mucho menos con el que decora el palacio de las Dueñas o la puerta del Perdón de la catedral, en las que aunque de él deriven sus elementos, están adaptados a la finura, modelado, relieve, claroscuro, a la composición, en fin, del arte mahometano, base del mudéjar, y carecen del soberano vigor que caracteriza el arte de Siloe, de Berruguete, de Badajoz, Guillermo Doncel, Gil de Hontañón y tantos otros maestros del renacimiento español del siglo XVI.

En la preciosa portada de ingreso a la capilla del palacio de las Dueñas, y en la decoración toda de él, se ve bien el arte con que logran fundir, armonizar motivos diversos tomados del árabe, del gótico y del renacimiento, conservándolos en todo su carácter de estilo con sólo adaptarlos a la intensidad en el claroscuro y el relieve.

El Alcázar, la casa de Olea, los palacios de Pilatos, de las Dueñas, de los Pinedas, la misma arquitectura monástica de San Isidoro del Campo, aunque construida la iglesia en estilo gótico, la multitud de patios, portadas y mil interesantes detalles que a cada paso se encuentran en las calles de Sevilla forman su estilo propio y característico.

El arte mudéjar, cuyo nombre sólo podemos admitir como convencional, no es un arte inmóvil estacionado, sino un arte que, como queda expuesto, no tiene formas propias ni uniformidad y caracteres completos, que evoluciona, que se adapta, se asimila a la transformación artística de cada época y de cada región. Así, aunque en su origen proceda del musulmán, se transforma, al par que en éste y en el arte cristiano van formándose nuevos estilos, de los cuales toma y asimila indistintamente aquellos elementos que le son más característicos, produciendo un nuevo arte, que con los de uno y otro es distinto de todos ellos; así llega a pro-



ducir obras en que todos los motivos son del gótico o del renacimiento, sin un solo elemento del árabe, y en él, sin embargo, están tratados esos mismos elementos de tal suerte en su modelado, en la manera de producir el claroscuro y de componer, que están por completo dentro de la tradición que heredó del mahometano. Podrán citarse infinitos ejemplos de ello en Toledo, Segovia, Córdoba y Sevilla, que son mahometanos en su composición, sin tener un solo elemento de este arte.

RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.

