

Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza

MARIA ISABEL ALVARO ZAMORA

1. La Seo de Zaragoza y la construcción de la capilla de San Miguel Arcángel

La catedral del Salvador de Zaragoza, conocida popularmente como La Seo, es el resultado de las obras realizadas en distintas épocas y bajo distintos estilos artísticos que se han ido superponiendo hasta componer su aspecto actual¹.

La historia del edificio arranca de la reconquista de la ciudad por Alfonso I el Batallador en 1118, tras lo cual se decide habilitar la mezquita mayor musulmana para el culto cristiano, consagración que se realizó por el entonces prelado Pedro de Librana, en 1121. Esto no sería sino un primer paso, que iría seguido de la posterior construcción en su solar de un nuevo edificio, hecho a partir de la 2.^a mitad del siglo XII (1189), que habría de presentar las características del estilo románico entonces imperante. De esta primera construcción quedan algunos restos en la parte inferior del ábside central y del lateral derecho, tanto en el exterior como en el interior del primero. Este edificio sufriría, a su vez, una transformación gótica y mudéjar a partir del siglo XIV, creándose primero una iglesia de tres naves, como la anterior románica, a la que se añadirían en 1490 dos naves en los laterales y otras dos transversales a los pies hacia 1549, con don Hernando de Aragón. Paralelamente se construía su cimborrio, entre 1370 y 1412, se hacía una nueva capilla mayor (1447, Alí Ramí), y se rehacía de nuevo el primero, tras haberse hundido, hacia 1520 (Juan Botero o Sisuar). Al conjunto general, conformado como un cuadrilátero en planta, se irían abriendo en el renacimiento y en el barroco capillas en la cabecera, latera-

¹ Anselmo GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ: *La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*. Luis Miracle, Barcelona, 1939.

— Francisco ABBAD RIOS: *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*. C.S.I.C. Madrid, 1957, pp. 44-68.

— M.^a Carmen LACARRA DUCAY: «Catedral del Salvador o La Seo» en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Excmo Ayuntamiento, Zaragoza, 1982, pp. 101-163.

les y a los pies, y se sustituiría la primera torre octogonal mudéjar por otra barroca, realizada por Juan Bautista Contini en 1685. En el siglo siguiente, en 1764, Julián Yarza y Lafuente completaría el conjunto con la fachada principal actual, superpuesta en un plano más avanzado, a la primitiva gótica.

A este conjunto general, muy rápidamente esbozado, hay que añadir la fábrica de la Capilla de San Miguel Arcángel, conocida vulgarmente como la Parroquieta, que he dejado para el final por tratarse de la parte de la catedral zaragozana que ahora nos interesa. Esta capilla sería encargada por don Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza entre 1352-1382, que sería el impulsor de otras obras en la catedral (ciborio y puerta mayor) y que al parecer inició ésta en torno al 1374, quedando la misma concluida hacia 1381.

La capilla de San Miguel, con entrada propia desde el exterior, situada a la izquierda de la principal del templo, se construyó alineada con la cabecera, en el lado izquierdo de la misma, paralela al crucero. En esta capilla destacan tres obras fundamentales: la decoración de su muro exterior, que tuvo originalmente continuidad en el interior de la misma, si bien de ello no quedan sino algunos restos. De otro lado, la techumbre que ocupa su presbiterio, tipológicamente armadura de limas o artesa, concretamente de «limas moamares», que pasa del cuadrado al octógono y presenta finas labores talladas de lazo y mocárabes, doradas y pintadas. Finalmente, la tumba de arcosolio de don Lope, que fue realizada en alabastro por el platero y escultor Pedro Moragues (1376-1379).

Es justamente de la primera parte de este conjunto, del muro mudéjar de la Parroquieta, del que voy a tratar aquí. Dije ya antes que las obras de esta capilla se sitúan entre el 1374 y 1381, y de acuerdo con la documentación conservada, parece evidente que todo su muro exterior estaría ya concluido entre comienzos y mediados de 1378, entendiéndose por tal tanto la decoración en ladrillo como la cerámica de piezas monocromas aplicada a sus fondos, que en ese momento no correspondería con lo que vemos en la actualidad, sino que por el contrario se trataría de una obra hecha por artífices mudéjares aragoneses, mucho más sencilla en su concepción general, tal como correspondía al gusto local.

Sin embargo esta primera ornamentación cerámica no resultó del total agrado del arzobispo don Lope Fernández de Luna, y no encontrando en Aragón quienes pudieran satisfacer sus gustos y dieran al muro un recargamiento mayor, mandó llamar en 1378 a dos azulejeros sevillanos, que estaban trabajando ya en la ciudad a mediados de ese mismo año. Todo esto se desprende de los documentos publicados por Manuel Serrano y Sanz², dos albaranes del año 1379, por los que sabemos los nombres y pro-

² Manuel SERRANO Y SANZ: *Documentos relativos a la pintura en Aragón. Siglos XIV-XV*. R.A.B.M., Madrid, julio-diciembre (1916), pp. 409-421.

cedencia de dichos artífices y las cantidades cobradas por éstos. El primer albarán, del 14 de enero de 1379, dice: «...Nos Garcí Sanchez e Lop, maestros de obra de azurejos de la ciudad de Sevilla, otorgamos... de vos el honrado Miguel Cillero, sobrestant de la obra quel senyor arçobispo manda fazer en la capilla suya de Çaragoça, son a saber, por los meses de agosto, setiembre, octubre, noviembre e deziembre del anyo primero passado LXXVIII, a razón de XVIII^o florines por mes, quel dito senyor nos manda dar por razón del treballo que sostenemos en fazer obra de azurejos para la dita capiella, son a saber, cient florines d'oro d'Aragon...».

Por su parte, el segundo albarán, fechado el 2 de junio de 1379, precisa: «Nos Garcí Sánchez e Lop, maestros de obra de azurejos, otorgamos... XXXVI florines de oro de Aragon, los quales vos nos dastes por los meses de abril e mayo mas cerqua passados, a razon de IX florines por mes, ...por el treballo que sostenemos en fazer obra de azurejos para la dita capiella...».

De modo, que ambos sevillanos, mudéjares, Garcí Sanchez y Lop trabajarían en la obra por lo menos desde agosto de 1378 a mayo de 1379, y probablemente más, pues el último albarán parece indicar que todavía se encontraban en la fecha de firma del mismo en ello. Con su labor, introducirían un nuevo tipo de aplicación cerámica, ajena a lo aragonés, propia de lo andaluz, y que no tendrá repercusión ninguna en la evolución siguiente de la ornamentación cerámica en la arquitectura mudéjar aragonesa³.

2. El muro de la Parroquieta: descripción general y diferenciación de sus dos tipos de labor cerámica, aragonesa y sevillana

El muro exterior de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza se configura como un extenso paramento en el que se combinan las labores entretejidas en ladrillo, resaltadas de los fondos, y los motivos coloristas de la azulejería vidriada, entre los cuales se abren vanos de iluminación a dos niveles correspondientes al presbiterio y dos tramos de la nave. Queda la huella de otros ventanales que se abrirían de forma desordenada a lo largo del tiempo, rompiendo su pared. Su restauración en el siglo XX ha eliminado estas aberturas poco afortunadas, si bien pueden aún seguirse visualmente al haberse rehecho las labores de ladrillo, pero no haberse renovado su cerámica original por otra nueva⁴.

Este paramento ornamental se desarrolla a lo largo del muro que en-

(Láms. 1 y 2.
Fig. 1)

³ M.^a Isabel ALVARO ZAMORA: *Cerámica aragonesa I*. Col. Aragón, n.º 2. Librería General, Zaragoza, 1976. En cap. II, p. 123.

— Idem: *La Parroquieta de La Seo*. «Andalán», n.º 301-302, 26 diciembre-8 enero 1980.

— Idem: en G.E.A., Unali, Zaragoza, 1980. Vol. II, voz: *Azulejería*.

⁴ Puede verse el muro antes de su restauración en: Manuel GONZALEZ MARTI: *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*. Tomo II, ed. Labor, Barcelona, 1952. Fig. 46.

laza el saliente de los ábsides menores de la cabecera y sigue todavía en el corto trecho del muro transversal que se unía con la primitiva portada gótico-mudéjar por la que se accedía a la capilla, y cuyo arranque es aún reconocible. El conjunto mural se divide en tres grandes paños horizontales, cuya separación queda marcada mediante sus consiguientes frisos de esquinillas o dientes de sierra, logrados por la disposición diagonal del ladrillo. La primera de estas zonas, o inferior, consta de dos motivos básicos en ladrillo, el más bajo constituido por la repetición de arcos mixtilíneos entrecruzados, y el friso superior, notablemente más estrecho, en el que se desarrolla un esquema de rombos de perfil curvo y angular, recorte, pues, también mixtilíneo, en perfecto entrelazo.

En el segundo paño domina una labor en ladrillo mucho más menuda, diferente en cada uno de los dos rectángulos en que se divide esta zona. Así, a la izquierda se empleó el tema de los lazos de seis, en tanto (Lám. 1) que a la derecha aparece otro, más complejo, de lazos de ocho, que en su entrelazo crean estrellas de seis y ocho puntas respectivamente, además de hexágonos regulares e irregulares y triángulos. (Lám. 2)

El tercer y último paño, el más estrecho, actúa a modo de remate, mostrando dos bandas paralelas de zig-zag y un acabamiento almenado, que como en el inicio inferior de la decoración más baja y en el límite separatorio de cada una de estas tres zonas, es claramente perfilado por el friso de esquinillas.

El conjunto presenta en su diseño las constantes de la ornamentación mudéjar, derivada a su vez de la estética musulmana en general e hispanomusulmana en particular. Constantes que básicamente pueden resumirse en tres puntos: primero, el que la decoración «suspendida» no se inicia sino a una cierta altura del suelo, aumentando en complejidad hacia la zona alta. Segundo, que lo ornamental se sitúa en rígidos encuadramientos geométricos que fraccionan el muro en largas bandas horizontales, en las que se inscribe una decoración igualmente geométrica, de concepción planista, basada en la entrelazada repetición de unos mismos motivos. Y finalmente, refiriéndonos más concretamente al mudéjar aragonés, el muro externo de la Parroquieta de La Seo presenta la combinación típica de azulejería y ladrillo, cuyo aspecto colgado y atectónico se caracteriza por la perfecta unión de ambos elementos, fusión que crea un auténtico tapiz de color, brillo, luz y ritmo geométrico, que anima su superficie y es ejemplo de lo perecedero y de la «fragilidad» de la obra humana, así como de la belleza mutable a la que saca mil matices la oscilante luz del día.

La cerámica empleada aquí en gran cantidad es técnicamente de tres tipos: el primero se compone de piezas monocromas, de formas distintas, torneadas, moldeadas o recortadas, hechas con el exclusivo fin de ser utilizadas para la ornamentación arquitectónica. El segundo grupo lo forman otras piezas pequeñas, también monocromas, que unidas entre sí componen pequeñas bandas de alicatados, y finalmente, hay también azulejos

pintados, de temática heráldica, que recogen el escudo del encargante, es decir, las armas de los Luna.

Por otro lado toda esta cerámica se utiliza de tres modos básicos. El primero para componer frisos que separan y perfilan cada zona; en segundo lugar, salpicados sobre los fondos de ladrillo y, finalmente, rellenando totalmente otros huecos murales, sin dejar ni un solo espacio vacío.

En la unión de estas tres técnicas y tres modos de utilización cerámica se combina lo aragonés y lo sevillano, pudiendo distinguir perfectamente estas dos formas ornamentales.

A) LO ARAGONÉS EN LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA DEL MURO DE LA PARROQUIETA

La cerámica ornamental empleada en la arquitectura mudéjar aragonesa presenta un modo peculiar⁵. Su antecedente más inmediato lo tenemos en el arte almohade, ya que en la Giralda (siglo XII) o en la Torre del Oro de Sevilla (principios siglo XIII) se aplicaron piezas monocromas vidriadas, bien a modo de discos convexos, en el primer caso, o como pre-alicatados, en el segundo. Sin embargo, estos antecedentes almohades no pasaron de ser tímidos apliques de muy limitada utilización que no modificaban en absoluto el conjunto arquitectónico, basado en lo ornamental en el recortado diseño de sus arcos, en el encuadre geométrico de sus alfiles y en el contraste entre sus superficies lisas y las trabajadas con los minuciosos paños de «sebka», marcadamente claroscuristas.

En este sentido el mudéjar aragonés va mucho más allá, al lograr en su época de plenitud la unión armónica e indisoluble del ladrillo y la cerámica, como no se logrará en ninguna de las otras manifestaciones del mudéjar nacional.

La evolución de la decoración cerámica en el mudéjar aragonés sigue las siguientes etapas básicas. La primera etapa en esta unión ladrillo-ce-

⁵ M.^a Isabel ALVARO ZAMORA: op. cit., 1976 y 1980. Desde que se escribió y entregó este artículo (enero, 1984) y su publicación (comienzos 1985), pueden hacerse algunas precisiones novedosas sobre este punto, procedentes del estudio sobre el mudéjar aragonés que se está realizando en el Colegio de Aparejadores bajo la dirección de Gonzalo M. Borrás. Así, el que al menos en dos torres mudéjares aragonesas hay constancia del empleo de cerámicas decoradas. En la *torre de Ateca* (fines XIII) se conserva un plato acucado, de borde vertical y pared recta, con estrecho repié, que presenta motivos estampillados de tipo vegetal y cubierta de barniz plúmbeo verdoso (óxido cobre). Esta pieza, tal como ya he señalado con anterioridad (Ponencia al III Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 20-22 septiembre 1984: *Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: la cerámica mudéjar*. En: *Actas*. En prensa), está dentro de una tradición en cuanto a su forma, que se inicia con los almohades y se conforma definitivamente con lo nazarí, por lo que pudiera tratarse perfectamente de una pieza de la época de construcción de la torre. De otro lado, en la *torre de Teruel* (según Borrás, época Benedicto XIII) se han encontrado platos bicolores verde-morados, de tradición califal, pero de producción ya mudéjar local: de Teruel.

rámica se halla en la Torre de Santo Domingo de Daroca (fines XII-princ. XIII), poco anterior a la más antigua de Teruel, la de Santa María de Mediavilla (desde 1257-58) y en las torres siguientes de: Santa María de Ateca (fin XIII), torre y ábside de San Pedro (concluida hacia 1319), torre de San Martín (acabada entre 1315-16) y del Salvador de Teruel (comenzada a fines del siglo XIII al primer cuarto del siglo XIV), o de la Magdalena y San Gil de Zaragoza (s. XIV), parroquial de Morata de Jiloca (fines s. XIV), etc. En ellas la ornamentación cerámica se basó en la aplicación de piezas cerámicas hechas con este fin exclusivo, tal como platos o discos cóncavos hechos a torno, o columnillas o tubos ensamblados más o menos complejos, realizados por el mismo procedimiento, estrellas de ocho puntas con sus correspondientes enmarques y azulejos planos, reunidos a modo de rombos ensamblados, y ángulos encajados o puntas de flecha, éstas últimas piezas recortadas con moldes y todas ellas cerámicas monocromas para cuya fabricación se empleó un barniz plumbífero más un óxido colorante (de cobre, para el verde; de manganeso, para el morado o negruzco; de cobalto para el azul; de hierro para el amarillo, menos frecuente). En estos ejemplos de esta primera etapa, la evolución general conduce a un uso cada vez más extenso de la cerámica, que se salpica siempre en los fondos y que nunca llega a tener el carácter de alicatado que sí se encuentra en lo andaluz.

La segunda etapa se inicia a partir del último tercio del siglo XIV y en esta nueva fase se unen a las piezas ya anteriormente descritas, otras, en forma de azulejos pintados planos, en los que se desarrollan desde temas heráldicos a otros motivos vegetales, geométricos o animalísticos, trazados en un solo color (azul) o dos (azul y morado). Así lo encontramos en el derribado ábside de San Pedro Mártir de Calatayud (1368-94) y en la parroquieta de La Seo.

A ésta seguirá una tercera y última etapa, iniciada a partir del siglo XVI en la Torre de Santa María de Utebo, en Zaragoza (1545). A partir de aquí, la cerámica de piezas monocromas anterior disminuye en importancia y extensión y se une a otra azulejería policroma, del tipo llamado «de arista» o «cuenca» (es decir, en relieve y con concavidades entre los tabiques), que no será ya privativa de la decoración cerámica arquitectónica, empleándose de otros modos, fundamentalmente a modo de arrimaderos. Con ella y en un muestrario muy variado se rellenarán los fondos de la Torre de Utebo, subrayando los motivos ornamentales en ladrillo, en hábil combinación de temas geométricos de tradición musulmana y ornamentación nueva renacentista. En otras torres y exteriores mudéjares posteriores, dicha azulejería de arista compondrá pequeños frisos decorativos y se usará ya en exclusividad.

En esta evolución general, la decoración cerámica de la parroquieta de La Seo hecha antes de 1378 por artífices mudéjares aragoneses, se situó (Fig. 2) en la segunda fase evolutiva. Y así, en el primer paño ornamental con ban-

das de arcos mixtilíneos entrecruzados y esquemas en forma de rombos de igual perfil, se salpicaron estrellas de ocho puntas blancas con sus enmarques verdes o azules y discos cóncavos verdes o azules, las primeras situadas en el eje o centro de cada motivo y los segundos en torno a las anteriores, perfilándolos lateralmente. De la labor original aragonesa quedan aquí otros ejemplo, como son los frisos horizontales de ángulos encajados, alternativamente blancos y verdes, además de los azulejos pintados con tema heráldico, de los que después hablaré.

(Fig. 3)

El segundo paño mural no presenta casi nada específicamente aragones, salvo los consiguientes frisos de ángulos encajados, como los antes descritos, que aparecen en su parte inferior enmarcando otro friso central, más ancho, de estrellas de ocho puntas blancas sobre un fondo de medias crucetas verdes. De aquí que para este paño ornamental podamos suponer dos posibilidades: que los artífices aragoneses concibieron esta área basada fundamentalmente en la decoración en ladrillo, pudiendo encalar para su resalte el fondo, o bien que sus fondos se salpicaron del tipo de piezas cerámicas ya vistas, las cuales se eliminarían después para situar la nueva decoración sevillana.

(Láms. 1 y 2,
frisos 6, 8
y 1)
(Láms. 1 y 2,
frisos 13, 14
y 15, y
Fig. 4)

En el tercer paño ornamental, el superior, vuelven a repetirse los ángulos encajados verde-blancos. Y finalmente, en los cuatro frisos de esquinitas que separan los tres grandes paños murales también se uso de la cerámica. No en el primero e inferior, pero sí en el segundo (vistó desde abajo) y en el tercero y cuarto, apareciendo en el primero de éstos una columna cilíndrica verde en alternancia con dichas esquinitas, y dos en los frisos últimos.

(Láms. 1 y 2,
friso 23,
Fig. 5)
(Láms. 1 y 2,
frisos 2, 12,
20 y 25)

Otras muestras de esta primera decoración aragonesa quedan aún en el interior, situadas exclusivamente en el derrame de sus dos vanos del presbiterio si bien originalmente quizás su extensión fuera mayor. En todo caso en el siglo XVI la totalidad de su cabecera se forrará de arrimaderos policromos «de arista», hechos en Muel y hoy muy bien conservados. Así pues, el trasdós de los vanos góticos se perfila con frisos de ángulos encajados, verde-blancos, que crean una trama cuadrículada en cuyo interior aparecen estrellas de ocho puntas blancas, con enmarque verde. El eje central del conjunto es recorrido por otra banda de rombos verdes y moradonegruzcos sobre fondo blanco. Puede verse aún la técnica de trabajo, y así el diseño lineal grabado sobre la superficie del yeso sobre el que se encajaron las consiguientes piezas cerámicas.

(Fig. 6)

(Fig. 7)

Ejemplo también de la estética ornamental mudéjar aplicada a la arquitectura lo encontramos en el ábside mayor, lo que nos sirve asimismo para comparar lo que sería la ornamentación original aragonesa. Su construcción se hizo bajo don Pedro de Luna (Benedicto XIII) ya a comienzos del siglo XV, asentándose sobre un primer cuerpo en el que quedan los ventanales del primitivo ábside románico. En él pueden verse los frisos de ángulos encajados, estrellas de ocho puntas enmarcadas, grupos de tres

(Fig. 8)

columnillas cilíndricas y discos de distintos tamaños, todos en sólo dos colores, blanco y morado-vinoso, perfilando unas zonas y aportando color a otras, en una labor ornamental que descansa fundamentalmente en el trabajo del ladrillo.

F. 3) He dejado para el final la mención de los azulejos heráldicos, ya antes mencionados. Son piezas cuadradas, pintadas y pensadas para ser vistas en forma romboidal, en las que se repite el escudo familiar de los Luna. Este se trazó en azul cobalto sobre el barniz blanco de estaño, componiendo un escudo apuntado o gótico, cortado en su zona inferior y con la media luna en la superior, que se rodea por los ocho escudetes de los Gil de Vidaurre⁶. En algunos azulejos aparece rematado por la cruz arzobispal, añadiendo otros temas vegetales muy simplificados y en negativo en sus ángulos, de tipo flordelisado.

En la zona inferior de la arquería del paño bajo y en el lado izquierdo, se colocaron cinco azulejos rectangulares alargados que incorporaban una inscripción también en azul, en parte desaparecida. González Martí todavía pudo leer y transcribir tres de ellos, aunque hoy no se conserva más que uno y fragmentos de otro (el tercero). Por ellos puede rehacerse su leyenda original que decía: «TA:BENE:FUNDATA:EST:SUPRA:FIRMAM:PETRAM» (edificada y bien fundada está sobre piedra firme)⁷.

González Martí clasifica toda esta azulejería pintada como «valenciana y fabricada expofeso para el arzobispo», sin embargo no existe ningún dato documental que lo avale, y personalmente creo que muy bien pudiera tratarse de una producción local, que por otra parte repite las características técnicas del barniz de estaño y azul que podemos encontrar en otras piezas monocromas del mismo muro. En el mismo sentido no hemos de olvidar que por estas fechas ya hay una documentada producción cerámica de Zaragoza, de manera que en la 2.^a mitad del siglo XIV ya se habla de piezas «obra de Çaragoça» o en 1390 conocemos pagos a un azulejero, Lorenzo de Mario, quizás artífice local, por los azulejos que realizó para el Monasterio de Santa Engracia⁸.

Por otra parte y siguiendo con la tesis de que fuera producción local, hemos de recordar que no lejos de Zaragoza se halla Muel, que habría de ser importante centro alfarero desde fines del siglo XV, localidad que pasaría a ser propiedad de los Luna (en 1413)⁹ y que quizás en estas fechas se

⁶ GARCÍA CIPRÉS, G.: *Linajes de Aragón*. Vol. II, 1911, pp. 44-47, 65-70 y 85-87. El escudo de los López de Luna, rama de los Luna procedente de Illueca, presenta la media luna de plata sobre campo de gules y ocho escudetes de campo de plata con faja de azur, procedentes de las armas de los Gil de Vidaurre.

⁷ Manuel GONZÁLEZ MARTÍ: op. cit., 1952. 599-603, figs. 865-869.

⁸ M.^a Isabel ALVARO ZAMORA: op. cit., 1976, pág. 184.

⁹ M.^a Isabel ALVARO ZAMORA: *La cerámica de Muel. Aportaciones para el estudio de otros alfares aragoneses*. 10 vols. Tesis Doctoral inédita, leída en la Fac. de Filosofía y Letras de Zaragoza, 24 de octubre de 1975. En vol. I, p. 171.

encontraba ya activa, pues J. Galiay¹⁰ encontró en sus escombreras piezas monocromas del tipo empleado en la arquitectura mudéjar, que prueban que entre otros puntos se obrarían en este alfar. Teniendo en cuenta este hecho pudieron también realizarse allí los citados azulejos, que en todo caso creemos, como conclusión, que serían de factura local.

B) LO SEVILLANO EN LA ORNAMENTACIÓN DE LA PARROQUIETA

La cerámica como medio de ornamentación arquitectónica tendrá en lo andaluz una evolución distinta a lo aragonés. Su uso se inicia en la etapa califal con las piezas de decoración verde-morada que sostienen la cúpula del mihrab de la mezquita de Córdoba (965-968), y sigue después, con los almohades, en la decoración de la Giralda, con discos convexos (1176-1196), y de la Torre del Oro, con las pequeñas piezas monocromas que componen prealicatados en las albanegas de sus vanos superiores (1220-1221). Aunque haya además otras formas de decoración cerámica posteriores (mediante cuerda seca, reflejo u otros tipos de azulejería pintada en lo nazari), es la última forma de ornamentación almohade la que nos interesa, pues de aquí surgirá un procedimiento ampliamente usado en el arte granadino, el del alicatado¹¹. Técnica fundamentalmente empleada para arrimaderos, que tiene sus ejemplos más antiguos en los alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo, en Granada (fines del XIII), y de la Torre de las Damas, en el Partal (Muhammad II, principios del s. XIV), o en el dintel del ingreso al Generalife, en el que se componen menudos atauriques mediante este procedimiento (Muhammad II, Ismail I, c. 1319, principios s. XIV), para seguir en ejemplos posteriores tan bellos como los de la Torre de la Cautiva (Yusuf I) o del Mirador de Daraxa (Muhammad V), ambos ya del siglo XIV, de mediados y 2.ª mitad respectivamente.

Esta técnica granadina será practicada paralelamente por los mudéjares andaluces, si bien y a diferencia de lo aragonés, la cerámica como medio de ornamentación arquitectónica en exteriores no tendrá apenas desarrollo allí. Un ejemplo de lo que digo puede verse en la iglesia sevillana de Omnium Sanctorum (2.ª mitad siglo XIV), que presenta únicamente sencillos y breves alicatados rellenando el hueco de las albanegas del vano situa-

¹⁰ José GALIAY SARANANA: *Arte mudéjar aragonés*. Institución Fdo. el Católico, Zaragoza, 1950, pp. 144-145.

¹¹ El alicatado plantea entre otros muchos problemas el de su origen. Sobre él, Leopoldo Torres Balbás ya apuntaba el posible origen persa, dado que en Irán fue corriente el empleo de esta técnica en la ornamentación arquitectónica. («*Arte almohade. Arte Nazari. Arte Mudéjar*». *Ars. Hispaniae*, vol. IV, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1949. P. 177:.) La conexión con lo persa no sería extraña, pues también puede detectarse en otras cerámicas, como el reflejo metálico y la cerámica esgrafiada.

do sobre su puerta de ingreso. Pero salvo estas breves aplicaciones coloristas, no hay más empleo del revestimiento cerámico en sus exteriores.

Por el contrario los alicatados serían frecuentemente empleados en los muros como arrimaderos, con paralelismo técnico y formal con lo nazari, siendo en este sentido ejemplos destacados los de las iglesias de San Gil, San Esteban, Casa de Olea, Alcázar de Sevilla o Capilla Real de la Mezquita de Córdoba, todos del siglo XIV.

Es precisamente en relación con estas obras mudéjares andaluzas y más particularmente con las sevillanas, con las que puede enlazarse documental y formalmente una parte de la ornamentación cerámica de la parroquia de La Seo de Zaragoza. Comentado ya el primer aspecto de la intervención de dos azulejeros sevillanos, García Sánchez y Lop, desde 1378 a 1379, hemos de precisar que en una comparación formal, la obra sevillana a la que más se aproxima el muro mudéjar de La Seo es al arrimadero de alicatado que se conserva en el presbiterio de la iglesia de San

(Fig. 10)

Respecto a la cronología del ábside de San Gil de Sevilla, he de señalar que pese a que Guerrero Lovillo¹² y las guías más recientes¹³ sitúan este alicatado a fines del siglo XIII o 1300, es decir paralelo o poco posterior a la primera etapa constructiva de esta iglesia, pese a ello y teniendo en cuenta que no existe una documentación que lo avale, mi opinión es que este arrimadero se hizo con bastante posterioridad y que hay que situarlo ya en la 2.^a mitad del siglo XIV. Esta opinión está fundamentada en los siguientes puntos:

1. — Por lo que afecta a lo local, vemos cómo en la misma Sevilla se conservan alicatados, similares a los de San Gil, que deben situarse con seguridad en el siglo XIV. Así, los hechos para los Reales Alcázares, que cubren la parte baja de sus muros, no son anteriores a mediados o segunda mitad de este siglo. Del mismo modo, los que aparecen en el vano sobre el ingreso de la Iglesia de Omnium Sanctorum se realizarían en su segunda etapa de construcción, es decir, como pronto, a comienzos de la segunda mitad del siglo XIV.

(Fig. 11) 2. — Por otra parte los arrimaderos situados en la Capilla Real de la Mezquita de Córdoba, toda ella decorada por mudéjares hacia el año 1372¹⁴ tanto en su yesería como en la cerámica, nos vuelven a confirmar

¹² J. GUERRERO LOVILLO: *Sevilla*. Edit. Aries, Barcelona, 1962 (2.^a ed.), p. 88.

¹³ Alfredo J. MORALES y otros: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Excma. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, p. 208.

¹⁴ Basilio PAVON MALDONADO: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1975, p. 175.

esta misma cronología, la segunda mitad del siglo XIV. Pero aún más, algunos de los motivos que aparecen en Córdoba son idénticos a los que encontramos en San Gil de Sevilla y en el muro de La Seo de Zaragoza, exactamente los motivos de pequeños rombos y los de octógonos con rombos en sus diagonales. Es decir, todos estos arrimaderos son coetáneos y teniendo como segura la cronología entre 1372 y 1378-79 para los cordobeses y zaragozanos, hemos de deducir que los sevillanos serían de hacia la misma época, pudiendo ser todos ellos obra de los mismos talleres.

3. — Finalmente y reafirmando todo lo anterior, si los comparamos con los granadinos, ya mencionábamos antes que los ejemplos más antiguos nazaríes que se han conservado no son anteriores a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV. Por lo que siendo estos alicatados mudéjares sevillanos derivación evolutiva de aquéllos, con colorido más amplio, tendencia a la disminución de tamaño de los aliceres y simplificación de algunas de sus formas, es claro que son posteriores y no es posible situar tan tempranamente como se ha hecho este alicatado de San Gil.

Por todo lo cual creo que los alicatados de San Gil de Sevilla (y otros similares) debieron de realizarse en la segunda mitad del siglo XIV (en torno a la década de los setenta), una vez hecha la segunda fase de la fábrica de su iglesia.

Volviendo a La Seo de Zaragoza, en algunas zonas del paramento de la Parroquieta podemos ver cómo la labor aragonesa fue sustituida por otra nueva labor sevillana. Así, en el segundo paño de éste, notamos cómo los frisos horizontales de ángulos encajados verde-blancos, que se continuaban verticalmente perfilando el conjunto, fueron cortados y se sustituyó este motivo por otro de pequeños rombos alternativamente verde-morados sobre blanco (ver en 2.º paño, lado derecho). Del mismo modo en el friso de estrellas de ocho puntas sobre fondo de medias crucetas, tema aragonés ya usado antes en torres mudéjares como la turolense del Salvador, eran sustituidas estas piezas en su perfilado vertical por otras labores de rombos sevillanas (ver 2.º paño, lado derecho). De aquí que haya supuesto antes que también en algún otro punto del paramento, como, por ejemplo, en los fondos de las lacerías en ladrillo de este 2.º paño, pudo asimismo sustituirse lo aragonés por lo andaluz tal como lo vemos aquí.

Lo realizado por los artífices sevillanos es lo siguiente. En el primer paño, desde abajo, y sobre el primer friso de esquinillas, se alojan tres bandas consecutivas, las exteriores, estrechas, con motivos de «cadenas» en blanco, verde y vinoso, y la central, más ancha, compartimentada en rectángulos en los que alternativamente aparecen rombos, y rombos y hexágonos. Bandas idénticas habrán de aplicarse de nuevo más arriba, horizontalmente y como división y enmarcamiento vertical. Se trata técnicamente de alicatados logrados por el encaje perfecto de pequeñas piezas cortadas (en realidad debieron de hacerse con moldes), en las que se juega con el contraste de los ya citados colores, melado, blanco, verde y morado-negrusco.

(Fig. 4,
Láms. 1 y 2,
friso 15)

(Fig. 4,
Láms. 1 y 2,
friso 14)

(Láms. 1 y 2,
frisos 3 y 5)

(Láms. 1 y 2,
friso 4)

(Láms. 1 y 2,
friso 10 y 18)

Los motivos son idénticos a los conservados en San Gil de Sevilla, razón por la que supongo que ambas obras pudieron haber sido hechas o por los mismos azulejeros, o por un mismo taller, o en todo caso se realizaron dentro del mismo momento evolutivo del alicatado mudéjar sevillano, hecho que justificaría la absoluta identidad formal entre ambas obras, y la capilla real de la Mezquita cordobesa.

Fig. 2) Estos mismos frisos siguen verticalmente perfilando todo el conjunto, si bien se sustituye aquí el motivo central por otro de «castillos» en blanco y verde, subrayados lateralmente por finas bandas salpicadas de diminutos rombos.

Nuevos frisos de rombos de una sola fila y bandas más anchas con el mismo tema triplicado y alternado con hexágonos, se repiten más arriba y separan el primero del segundo paño, a la vez que conforman el tema elegido para destacar los vanos bajos y altos de la capilla, y para marcar de nuevo la transición entre el segundo y el tercer paño superior.

De otro lado, los fondos de lazos de seis y de ocho del segundo paño, fueron también rellenados por pequeñas piezas recortadas, mostrando un tratamiento ligeramente diferenciado entre el paño de la izquierda, correspondiente a la anchura del presbiterio, y el de la derecha, ajustable a los dos tramos de la nave. Las lacerías de la izquierda se rellenan de pequeños rombos que se adaptan a su forma, alternando su color. A la derecha, las piezas cerámicas se hacen algo más complejas, cortándose radialmente las piezas verde-blancas o morado-blancas que se sitúan en sus estrellas de ocho puntas, en tanto que en los hexágonos irregulares, a modo de alfardones, lo hacen mediante rombos verde-negros dispuestos sobre bandas horizontales de este último color y blanco. El conjunto colorista y geométrico destaca así el dinámico trazado de los lazos.

En el paño superior, rombos y triángulos de igual colorido rellenan las bandas de zig-zag y huecos almenados.

En alicatado también se compuso el tema heráldico de los Luna (ya antes descrito) que ocupa las claves de los ventanales y aparece asimismo en el extremo izquierdo del muro.

(Fig. 12) Finalmente podemos seguir la labor sevillana en lo que queda de lo que fue primitivo ingreso a la capilla. Allí, siguen los frisos que perfilan vertical y horizontalmente el mismo, el más bajo de rombos, perfila la banda de ladrillos en esquina. Por encima de ésta corre otro friso más ancho con el mismo motivo enmarcado aquí por cintas blancas, y aún encima de éste aparece un tercero, repetición del primero antes mencionado, que a su vez asciende siguiendo la curva del arco presumiblemente apuntado de la puerta, la cual queda hoy oculta por la nueva fachada del siglo XVIII, no pudiendo reconocerse sino su arranque.

Si este punto puede resultar interesante como medio para recomponer lo que fue su fachada primitiva, no menos destacable es su decoración, que por lo conservado vemos que seguía el motivo de los arcos mixtilíneos del

gran paramento lateral. Estos correrían por detrás del arco de la puerta, quedando dos a cada lado de la misma. En ellos se oponen muy claramente las dos formas de hacer de los mudéjares aragoneses y sevillanos, de manera que uno de los arcos se destaca mediante un fondo salpicado de estrellas y discos, en tanto que el otro se rellena totalmente al mismo nivel que el ladrillo, sin respetar el juego de dos planos (fondo y ladrillo resaltado) que siempre existe en lo aragonés¹⁵. Aquí y en el centro de un fondo de rombos (negro, verde y blanco) se destaca de nuevo el escudo de don Lope Fernández de Luna, también en alicatado.

Conclusiones respecto a la intervención sevillana en el mundo mudéjar de La Seo

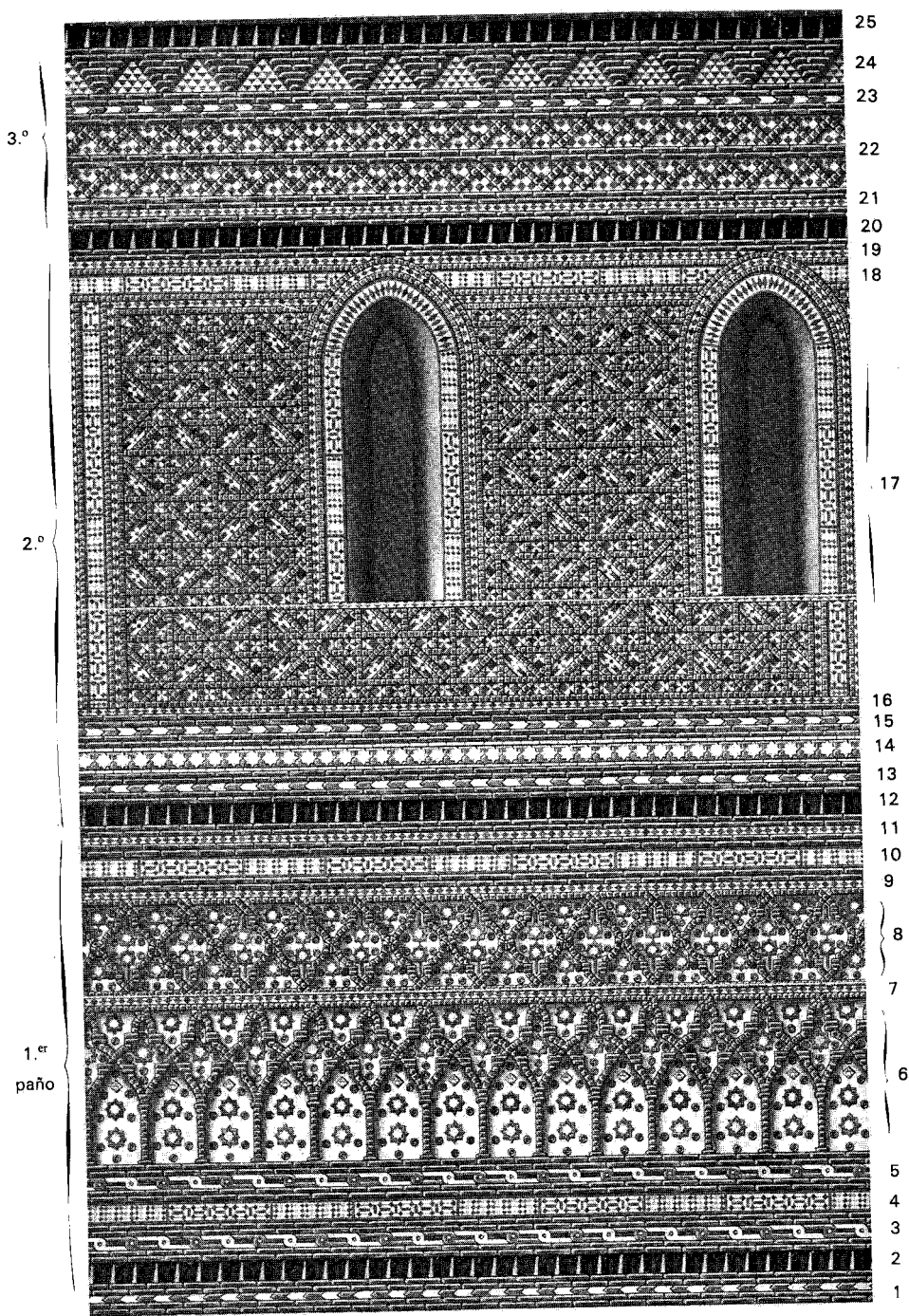
De todo lo que hemos visto y del análisis minucioso de este paramento mudéjar zaragozano pueden sacarse las siguientes conclusiones:

1. — Que hay dos etapas en su ornamentación cerámica, una aragonesa anterior a principios o mediados de 1378 y otra sevillana, realizada entre mediados de ese año y mitad de 1379. Esta última se conecta tan directamente con arrimaderos andaluces, como los de la Capilla Real de la Mezquita de Córdoba (1372) y los de la iglesia de San Gil de Sevilla, que puede pensarse que estas obras salieron de unas mismas manos, o de un mismo taller, y que en todo caso tienen la misma cronología.

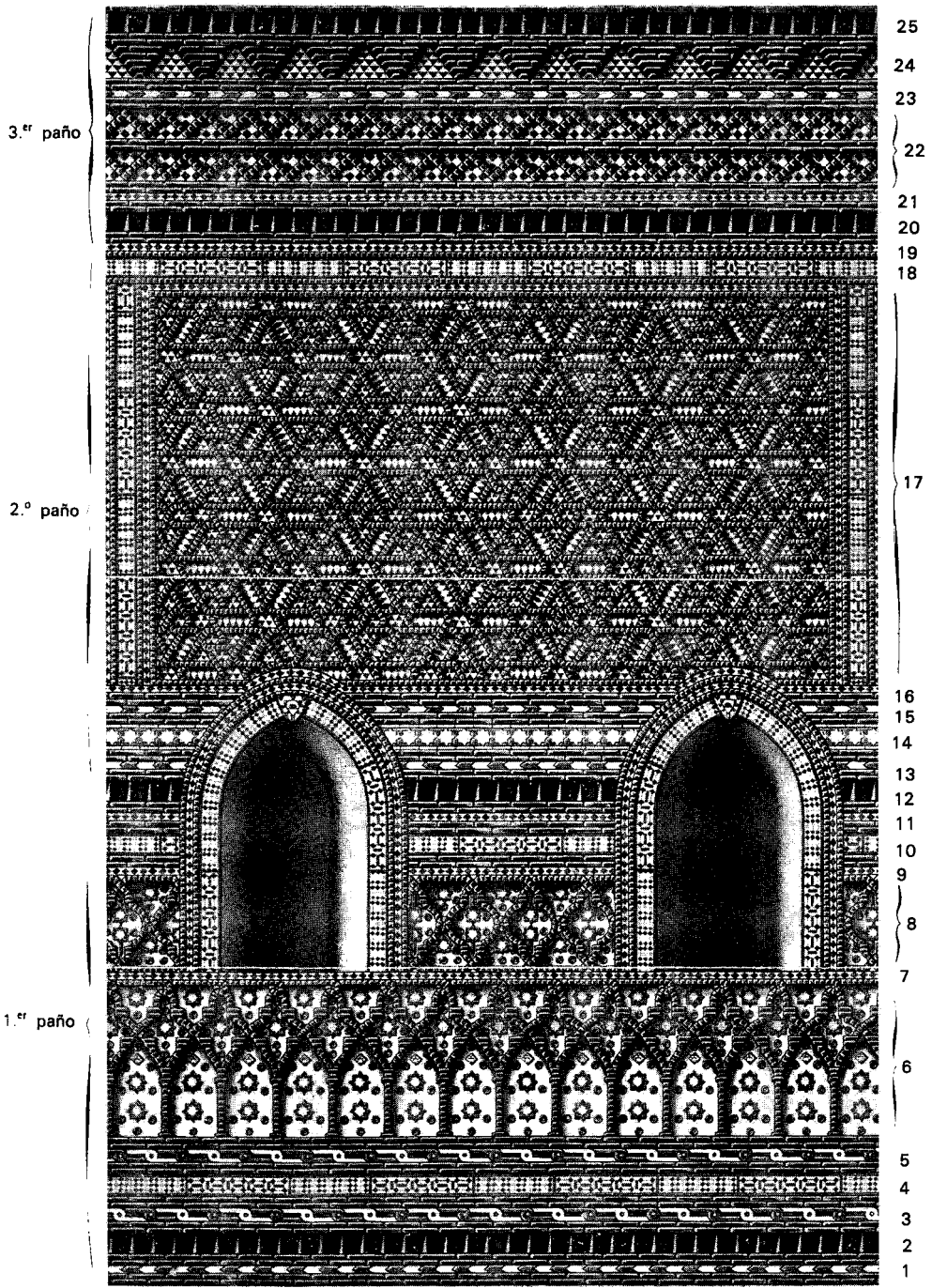
2. — Que la labor sevillana se adaptó en el conjunto del muro de la Parroquieta a un concepto mudéjar distinto al andaluz, fusión del ladrillo y la cerámica, en una escala cuantitativa y colorista que no existe en el sur. De aquí que el resultado de esta obra, mezcla de lo sevillano y de lo aragonés, no tenga en conjunto parangón ninguno en lo andaluz y el resultado se rija por los módulos ornamentales del mudéjar local. Por este condicionamiento, las piezas que rellenan los fondos de los dos paramentos superiores son muy simples en su forma (rombos y triángulos básicamente) y austeras en su colorido, lo que no es frecuente en lo andaluz, y que sin embargo aquí en el conjunto del muro de La Seo era estrictamente necesario para no desvirtuar la clara visión del diseño de las lacerías en ladrillo.

3. — Finalmente, repetir que esta ornamentación cerámica de tipo sevillano no se vuelve a encontrar en lo aragonés, es decir, no dejó huella alguna. Por ello el muro de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza es un ejemplo aislado y único de la fusión de estas dos formas de nuestro mudéjar.

¹⁵ Estos dos planos se mantienen incluso en obras tardías, como la Torre de Utebo (Zaragoza), de 1544, en la que aunque se rellenan totalmente de azulejos de arista algunos de sus fondos, siguen estando más resaltadas las labores en ladrillo.



Lám. 1. Muro exterior Parroquia de La Seo, lado izquierdo (según M. González Martí. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*. Ed. Labor, Barcelona, 1952, vol. 2).



Lám. 2. Muro exterior Parroquieta de La Seo, lado derecho (según M. González Marti. op. cit. 1952, vol. 2)

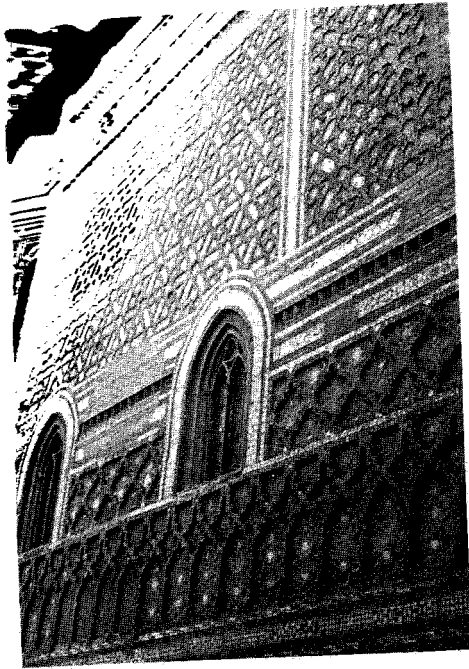


Fig. 1. Vista conjunto muro Parroquieta.

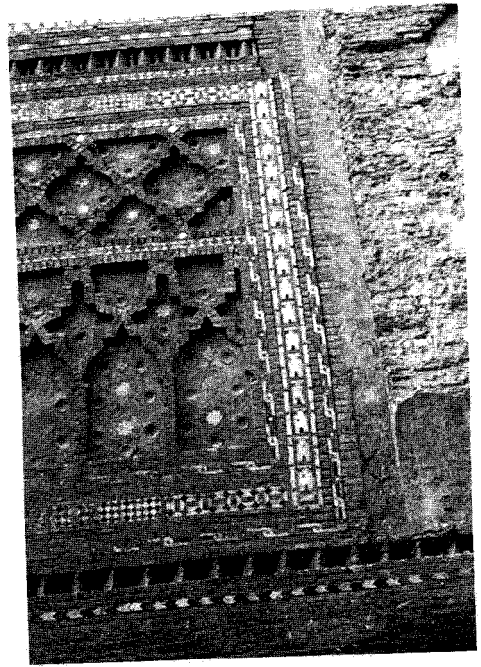


Fig. 2. Primer paño ornamental, conjunto.

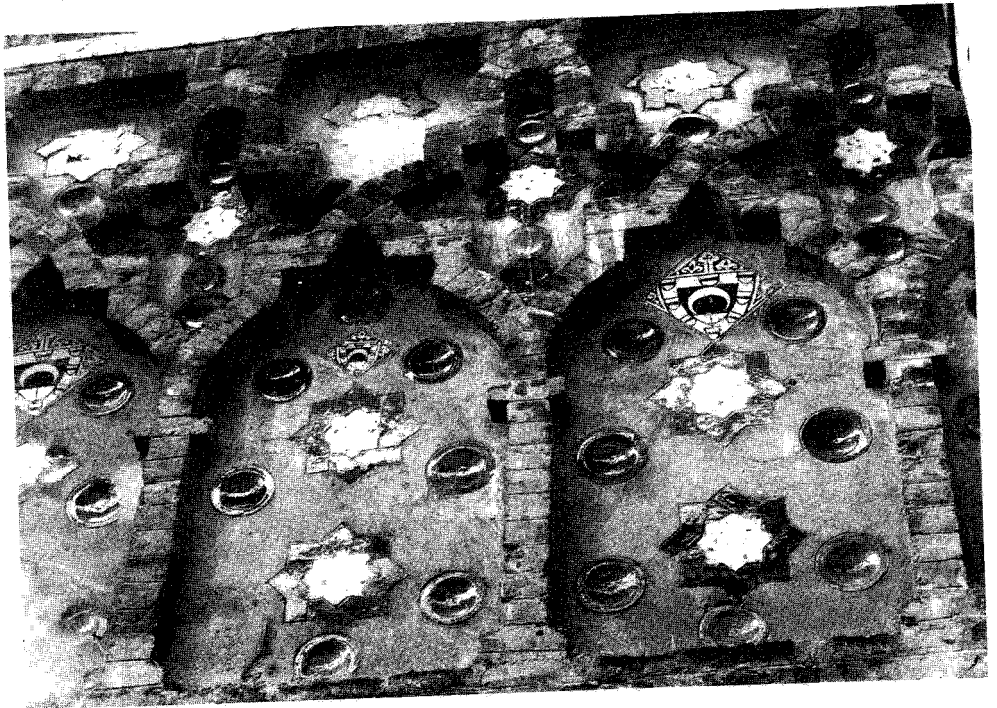


Fig. 3. Primer paño ornamental, detalle.

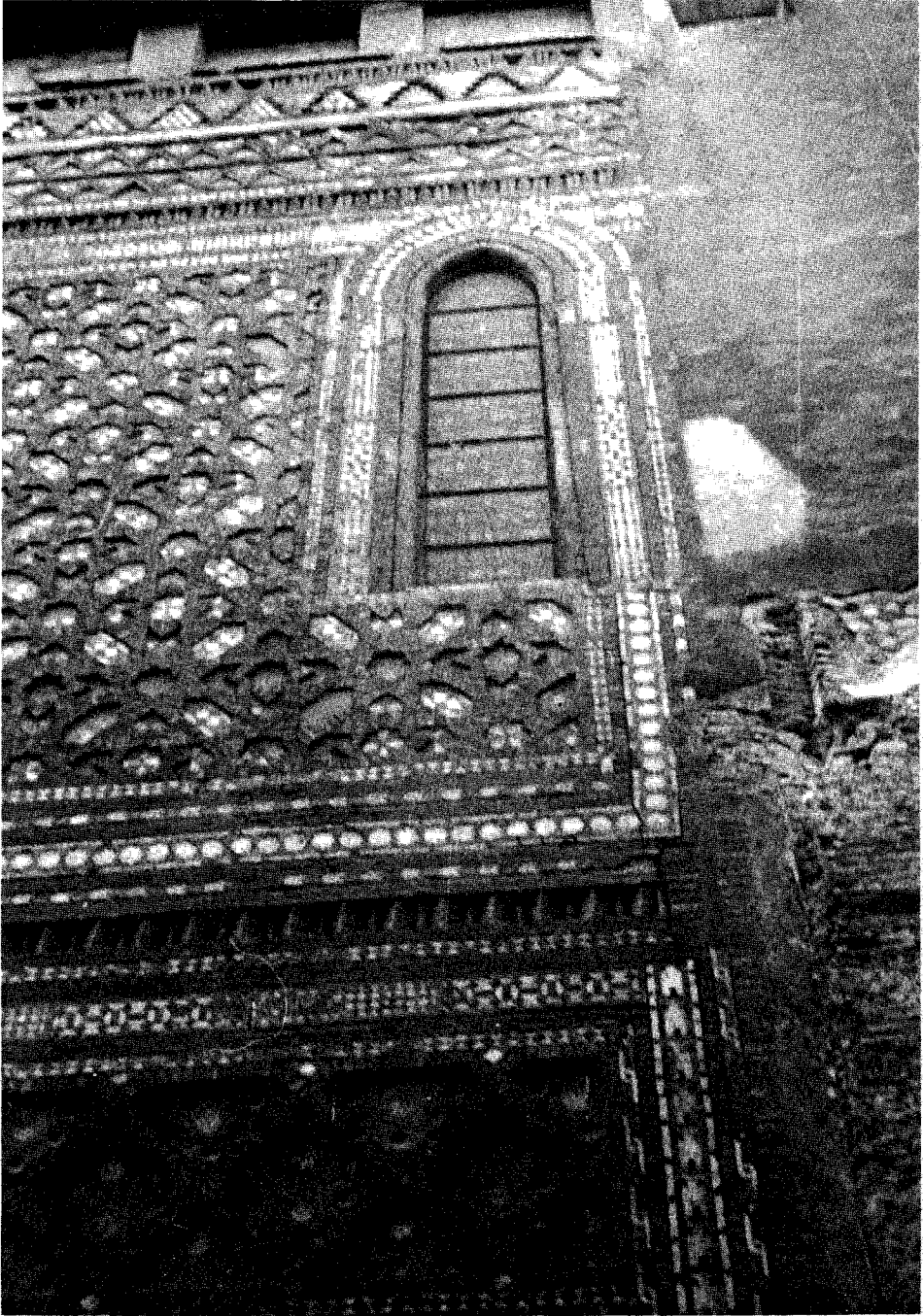


Fig. 4. Segundo paño decorativo, conjunto lateral derecho.

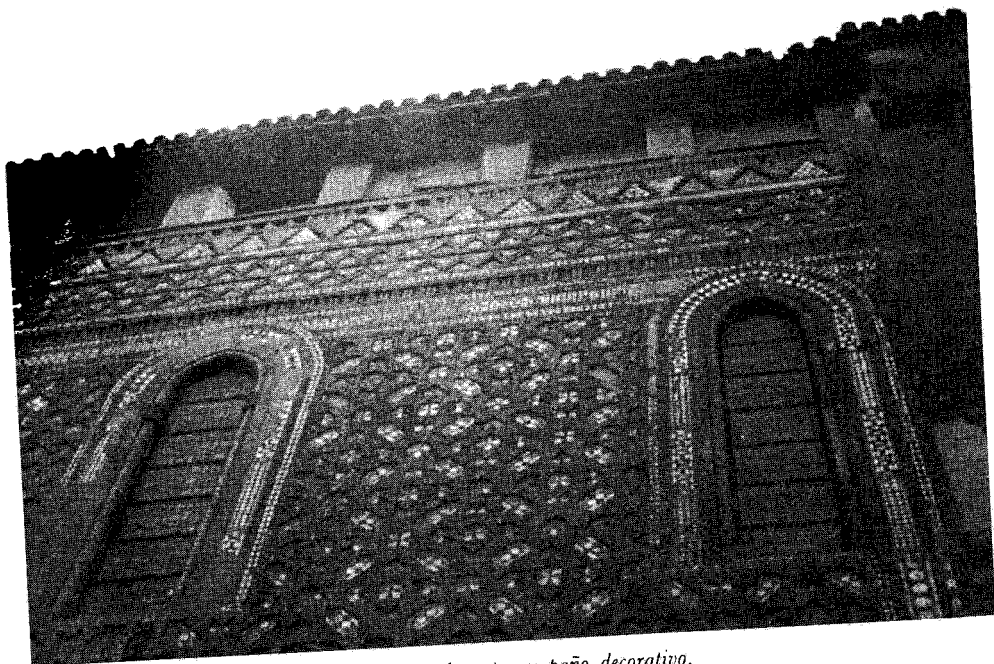


Fig. 5. Segundo y tercer paño decorativo.

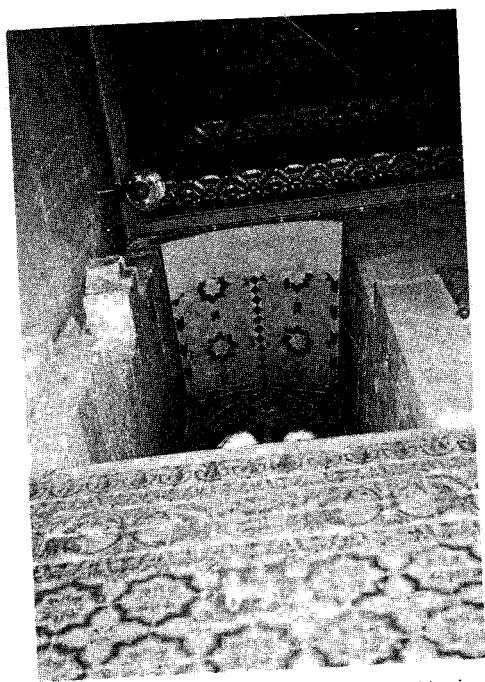


Fig. 6. Detalle decoración vano del presbiterio por el interior.

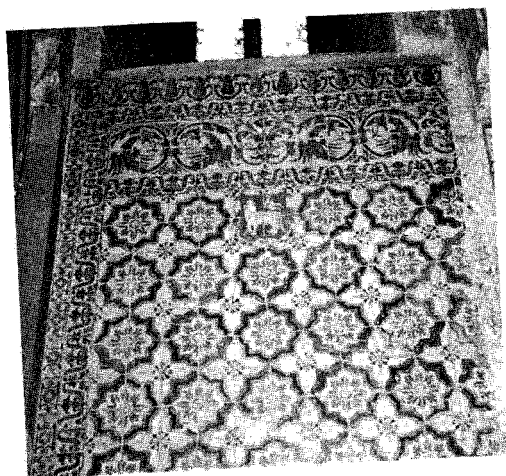


Fig. 7. Detalle arrimaderos de Muel, siglo XVI. Interior Parroquieta.

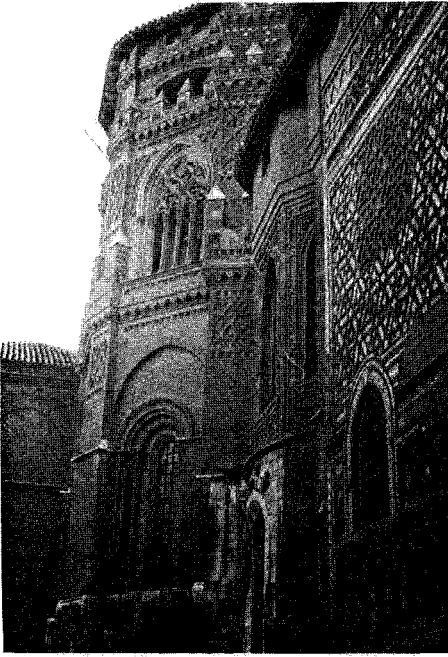


Fig. 8. Abside mayor de La Seo.

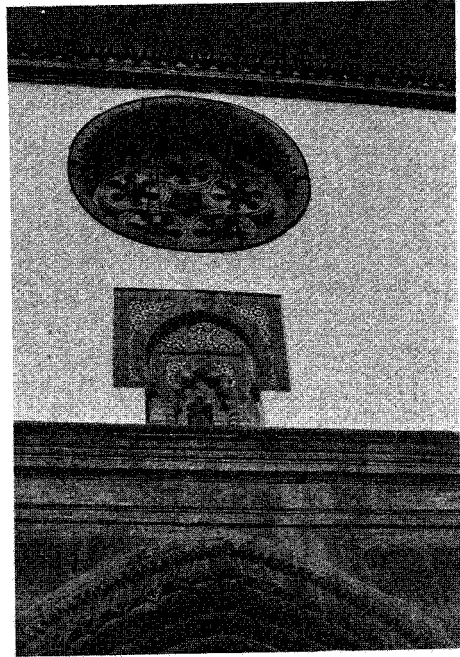


Fig. 9. Fachada Iglesia Omnium Sanctorum de Sevilla.

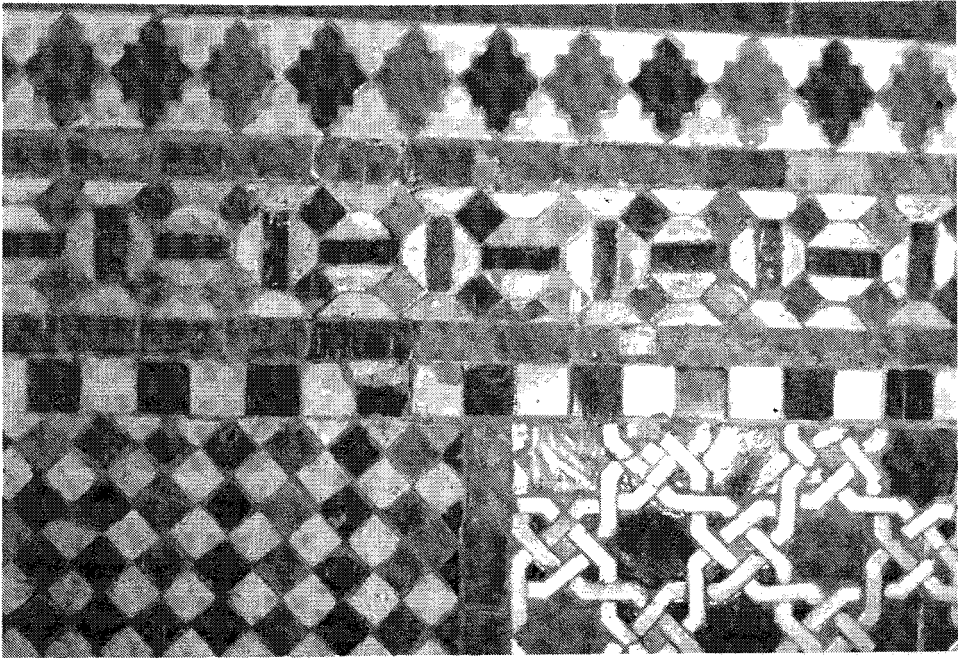


Fig. 10. Detalle alicatados de la Iglesia de San Gil de Sevilla.

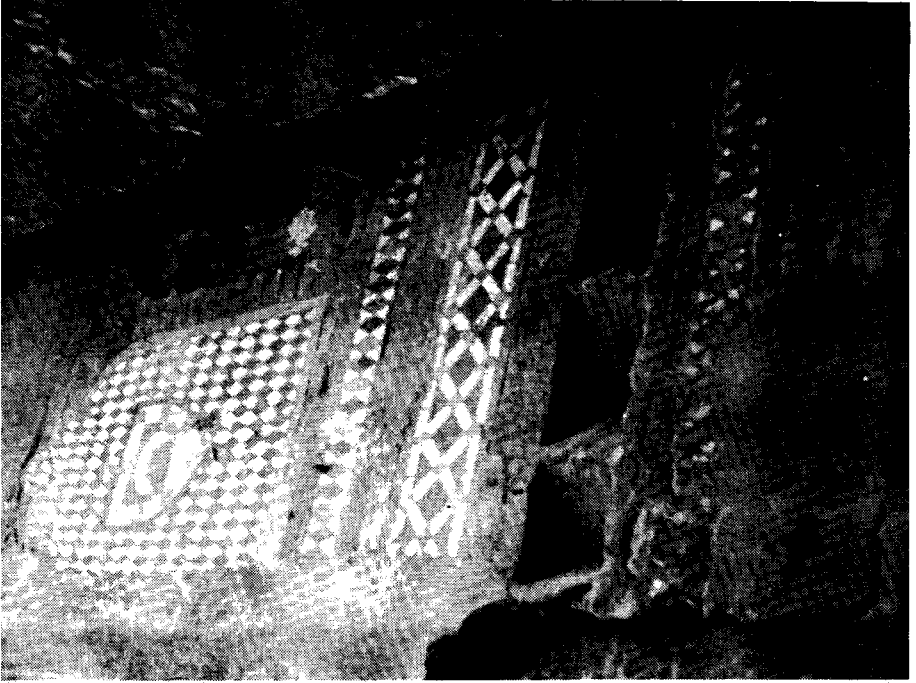


Fig. 12. Detalle primitivo ingreso a la Parroquieta.

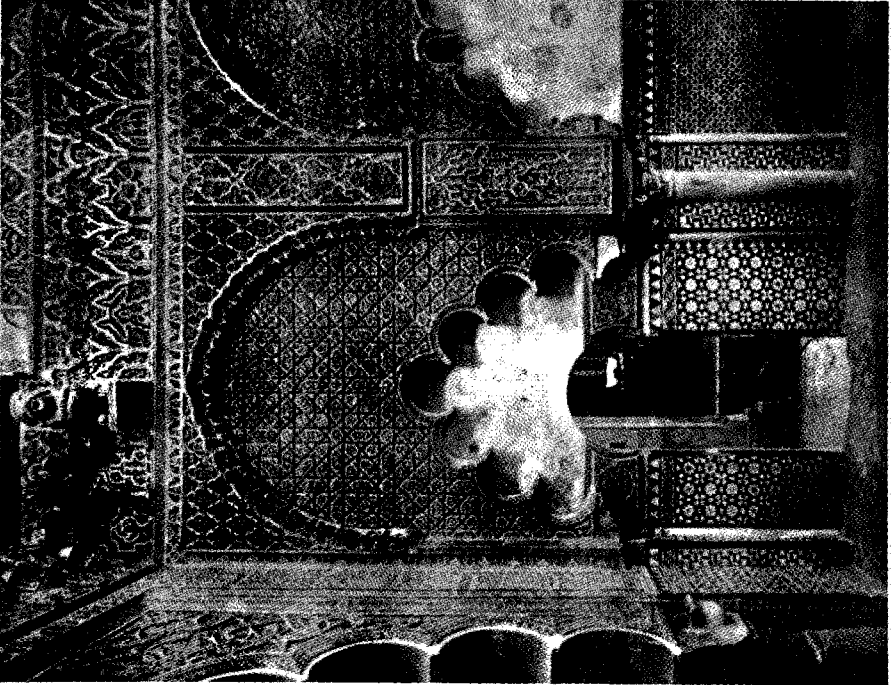


Fig. 11. Alicatados Capilla Real de la Mezquita de Córdoba.