

SOBRE LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA CONTENIDA EN LA FACHADA DEL PATIO DEL LEÓN DEL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA

THE SCULPTURAL DECORATION CONTAINED ON THE
FRONT OF THE LION YARD REAL ALCAZAR OF SEVILLE

POR GREGORIO MANUEL MORA VICENTE
Universidad de Sevilla, España

El presente artículo analiza la decoración dispuesta en la portada central de la fachada entre el Patio del León y Patio de la Montería del Alcázar de Sevilla, con motivo de la documentación de un conjunto de piezas recuperadas tras la excavación arqueológica ejecutada en este espacio.

Palabras clave: Sevilla, Real Alcázar, Patio Del León, Escultura.

This article discusses the decoration cover arranged on the center of the facade between the Patio del León and Patio de la Montería of the Alcazar of Seville, because of the documentation of a set of parts recovered after the archaeological excavation carried out in this space.

Keywords: Seville, Real Alcazar, Court Of Leon, Sculpture.

Las páginas siguientes pretenden analizar y contextualizar un conjunto de piezas localizado durante el proceso de excavación arqueológica del flanco Norte del muro que separa los *Patios del León* y la *Montería* del Real Alcázar de Sevilla¹. Se trata de un grupo de varias piezas de piedra, de distinta ornamentación y tamaño, que componían el arco central de paso al segundo. Su estado de conservación es deficiente, debieron ser separados de su asiento original de manera traumática en las tareas de reparación que sufrió el Patio del León tras el incendio de 1691². A esta cronología responden los rellenos a los que se adscribe el grupo; aunque por aquel entonces, las tallas estarían

1 TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. 2006. Memoria Científica Proyecto General de Investigación: Estudio Arqueológico del Alcázar de Sevilla. Sexta Campaña (Patio del León).

2 MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla 1990. T-2. Pág. 442. Las obras del Corral de Comedias del Alcázar comienzan en 17 de noviembre de 1625, la dirección inicial así como su planta, correspondió a Vermondo Resta; tras su fallecimiento se ocupa Miguel de Zumárraga. Las obras quedaron terminadas en 26 de abril de 1627. Estuvo en uso hasta el año 1679, cuando se prohíbe la comedia en Sevilla, en 1691 quedó arruinado por un incendio.

muy afectadas por la erosión de los vientos y la lluvia, habida cuenta de la fragilidad del soporte original.

La serie forma parte del proceso constructivo que define el Palacio Mudéjar de Pedro I (1334-1369). En el transcurso de estas obras fueron eliminados los edificios almohades que organizaban esta superficie, con excepción de este paramento. En origen se trataba de un lienzo de muralla de compartimentación de aquellos alcázares, que integró la fábrica cristiana, al convertirlo en cierre del Patio de la Montería³. La huella de esta reforma es evidente a nivel material; sobre la base de tapial norteafricana se dispuso una fachada latericia en la que se abren tres arcos. Los laterales están formados por aparejo de ladrillo y el central, más amplio, se levantó en cantería.

Aparte de la mayor dimensión y diferencia material, el arco central se distinguió de los otros por su decoración, contenida en las jambas y rosca. Parte de este programa permanece *in situ*, y ha sido objeto de estudio por el Profesor de la Hispalense D. Rafael Cómez, que describió su contenido heráldico y su presencia como afirmación de la Monarquía⁴. Sin embargo otros estímulos acompañaban a este programa, como se desprende de los restos analizados: la caza y lo fantástico.

La bibliografía sevillana ha analizado este muro deteniéndose en su función y decoración. Como primera referencia hemos seleccionado a Rodrigo Caro, que realiza la siguiente descripción al referirse al *Corral de Comedias de la Montería*, sito en el Patio del León desde XVII:

*() se fabricó en una entrada y patio de la casa real que de antiguo se llama de la Montería, porque cuando los señores reyes que en ella habitaron querían salir a caza, los caçadores se juntavan allí, y en las piedras que estan sobre la puerta principal de este patio se ven relivadas en ellas fieras y hombres a caballo ()*⁵.

El texto de Caro aporta la primera función del Patio de la Montería, además de señalar la decoración en relieve del arco central que daba acceso a este, en la que abundaban los animales y caballeros. El texto es completamente verosímil si se tiene en cuenta que los restos fueron localizados en los paquetes de desecho datados tras la ruina del Corral de Comedias a fines del XVII. En otras palabras, esta decoración se mantuvo desde el XIV hasta entonces, siendo descrita y contemplada en su sitio por el cronista (+1647).

A la hora de describir el espacio del actual Patio del León, Ortiz de Zúñiga (+1680), apunta:

3 TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. 2010. El Alcázar de Sevilla, reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media. Pág. 320 ss.

4 CÓMEZ RAMOS, Rafael. 1989. *La Puerta del Rey Don Pedro en el Patio del León del Alcázar de Sevilla*. En Laboratorio de Arte 2, Sevilla 1989. 1996. *El Alcázar del Rey Don Pedro*. Sevilla.

5 CARO, Rodrigo. *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla y chorografía de su convento jurídico*. Sevilla 1634. Fol. 25 v. Reed. Sevilla 1982.

*“Su principal entrada, o primer atrio o zaguán, era donde ahora está el teatro de representaciones nombrado la Montería, porque tenían en el su pública asistencia los Monteros, y a uno y otro lado sus habitaciones. Cerca de la que ahora es puerta principal estaba un trono elevado sobre gradas, en que el rey Don Pedro daba públicas audiencias al pueblo ()”*⁶.

De los párrafos superiores puede extraerse la importancia del muro en la configuración espacial del Palacio Mudéjar. La tapia almohade se transformó con la apertura de tres arcos. Los laterales fueron de ladrillo, y daban acceso a las estancias de los Monteros, según el texto de Ortiz. La central era más amplia y actuaba como puerta al *Patio de la Montería*, abriendo un eje axial que permitía la contemplación de la portada del Palacio Mudéjar⁷. Simbólicamente este vano es construido con cantería isódoma, y ornamentado con relieves de animales y caballeros. Solo esta puerta contaría con decoración, tal como especifica Caro. Siguiendo al cronista, el patio conmemora las reuniones ecuestres del rey y sus caballeros, propiciando las escenas decorativas del arco central.

En cuanto a los vanos laterales, su decoración es exclusivamente arquitectónica. Se trata de arcos apuntados enmarcados en alfiz cuadrangular, que reciben en sus laterales composiciones de arquillos ciegos⁸. Los que acompañan a la puerta oriental son entrecruzados de medio punto encerrados en alfiz; su labor es muy semejante a los descubiertos en los parterres del Patio de las Doncellas⁹. Al vano Occidental, acompañan dos arcos túmidos también cegados. En cuanto a la organización de esta fachada, lo primero que llama la atención es la informalidad de sus elementos. Los arcos son disímiles en su luz, y aunque responde a estímulos semejantes, como el apuntado encerrado en alfiz, difieren en sus elementos decorativos. Las series de arcos ciegos ni se repiten en número ni se dibujan bajo el mismo perfil. Actualmente se nos escapa esta situación. De la excavación arqueológica, trasciende que ambos elementos se abrieron en periodo mudéjar sobre la muralla islámica, si bien parece que a esa contemporaneidad no acompañó el mismo patrón ornamental, tal vez por la diferenciación consciente de los ámbitos a los que daban acceso.

La puerta central es diferente, algo más estrecha que las que acompañan a los lados, pero más alta. Tiene un arco de medio punto peraltado y levemente apuntado aunque este perfil no se amolda a la disposición original hoy perdida¹⁰. Lo más destacado es el uso de cantería isódoma, material que prima la importancia del vano en el conjunto del palacio. En los elementos que definen este vano por sus dos frentes (N-S), se desarrolla el programa iconográfico: en jambas, dovelas, cimacios e impostas. Cada una de ellas

6 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla. Corrección por Antonio María Espinosa y Cárcel*. Madrid 1795. Reed. Sevilla 1988, T. 2. Pág. 165.

7 En los estudios señalados el Profesor Cómez sugiere que este eje directo es un préstamo de la Arquitectura Gótica.

8 CÓMEZ RAMOS, op.cit. Apunta que estos arcos tuvieron que ser modificados durante la obra mudéjar, teniendo un origen almohade y un dibujo de herradura.

9 TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. Ob. Cit. 336.

10 TABALES RODRÍGUEZ, Op. Cit. Pág. 320.

contendría originalmente dos caras talladas, hacia el frente e intradós. Las imágenes que se repiten son concretas, no hay relación de escenas entre los sillares, si bien el grueso de la composición se vincula mediante baquetones verticales. La medida general de cada pieza difiere según la posición que ocupe en el ángulo; así las que sean mayores (impostas y cimacios), cuentan con mayor superficie escultórica.

Como se dijo, a pesar del mensaje individual, las escenas se enmarcan por listel corrido de perfil semicircular para los bordes exteriores y circular para las esquinas entre frente e intradós. La conexión entre estos baquetones aporta una imagen coherente al programa, siendo su efecto similar al arquivoltado gótico.

En las piezas que formaban las jambas de la puerta, la decoración se inserta en una cartela rectangular (sillares de treinta centímetros de altura). En ella se dispone un medallón polilobulado que cobija la escena tallada. Entre cada una se disponen entrelazos de ataurique, rematados por palmetas y flores tetrafolias. De este tipo han permanecido algunos elementos en su lugar, que atienden a representaciones heráldicas; sin embargo, este no es el único mensaje, como concluye el estudio de las piezas recuperadas, incorporándose lo venatorio y fantástico, en línea con la descripción de Caro.

La dimensión de los módulos cambia a medida que nos acercamos al arco, habiéndose documentados restos de lo que fueron sus impostas y cimacios de asiento. En el primer caso, la mayor superficie pétreo permitió que se enriqueciesen las escenas, en las que se aprecian animales y jinetes al galope. Evidentemente estas piezas se trataron de una manera particular, de modo que contaron con un marco diferente a los sillares de jamba, formado por una base horizontal de punta de diamante y un cierre de doble listel semicircular.

El arco se forma por medio de secuencia regular de dovelaje tallado, del que no hemos conservado resto *in situ*, aunque por la abundancia de elementos dispersos en excavación, pudieron recrearse una ornamentación a base de tallos vegetales entrecruzados.

Aunque el proyecto de la portada central está enriquecido con novedades góticas respecto al material, decoración y la propia teatralidad del eje visual con la fachada del Palacio Mudéjar, en la selección de los motivos ornamentales puede apreciarse influencia islámica. La utilización de la cartela polilobulada sería un ejemplo. Es un registro que se aprecia en el Arte hispanomusulmán desde periodo Omeya, recobrando especial vigencia en el palacio sevillano. En las estancias adyacentes al Salón de la Justicia se utiliza este esquema, disponiéndose un friso de yeserías entre atauriques y epigrafía cúfica¹¹. Cada cartela recoge escenas figuradas diferenciadas: caballeros al galope, damas, animales fantásticos, escudos; en definitiva el mismo esquema compositivo. La utilización de este recurso en fachada se observa en otras zonas del reino, por ejemplo en la contemporánea portada del palacio de los Toledo y Ayala (Toledo)¹².

11 CÓMEZ RAMOS, Rafael. 1996. Pág. 63 ss.

12 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos*. Madrid 1980. El antiguo palacio toledano de los Toledo y Ayala forma parte del convento de Santa Isabel. Su construcción se data entre los años 1374-85. En la fachada aparece una sucesión de cartelas polilobuladas que rodean el arco, en las cuales se inscriben los escudos familiares, el de la ciudad y el de la Orden de la Banda, lo que indica la pertenencia del propietario al séquito real.

También es de filiación islámica el empleo del tallo vegetal que vincula todas las representaciones, si bien su uso no es tan profundo e intrincado como el ataurique de los yesos de las salas citadas de palacio.

Iconográficamente pueden señalarse elementos de triple lectura. En primer lugar heráldica, parcialmente conservada y analizada con anterioridad. Se muestra una sucesión alterna de los escudos de Castilla y León, entre los que se intercala el de la Orden de la Banda; composición que también se repite en el interior del palacio mudéjar.

La formación de la Orden se debe a Alfonso XI en 1332. Se trataba de una congregación de tipo laico y caballeresco, formada por aquellos caballeros que habían demostrado su fidelidad militar al monarca. Los principios sobre los que se cimentaba eran la verdad y lealtad al rey, el honor y los principios de la caballería.

El segundo estímulo sería cinegético. Se ha recuperado una imposta con dos frentes decorados con representación de jinetes a caballo, que recrean temas de cacería. Los personajes no están vestidos con ropajes de guerra, ni plantean una actitud de combate. Se les representa en el transcurso de una montería. La actitud de los mismos no es belicosa, ni están vestidos con ropas de guerrero. .

Junto a la cetrería, la caza constituía la actividad preferida de la Monarquía. Su práctica evidenciaba la disposición inmediata a tomar las armas si las condiciones lo exigían. En la descripción que hace de Pedro I el Canciller López de Ayala hace gala de esta cualidad¹³, que compartió con sus predecesores Alfonso X y Alfonso XI, al que se debe la compilación de un tratado al respecto¹⁴. El libro gozó de bastante importancia, existiendo cuatro manuscritos y una quinta copia, hoy perdida, que contenía escenas venatorias iluminadas.

Por último la tercera unidad temática es de carácter mitológico. Del conjunto de piezas localizado destaca una imposta y un sillar de jamba con doble representación de este tipo. En el primer caso, la parte frontal está ocupada por una pareja de cuadrúpedos sentada bajo dos árboles. Debido a la erosión que presentan no puede determinarse su especie y si forman parte de una escena cinegética, o se trate de una pareja mitológica. Por el contrario en su flanco interno se aprecia con claridad una arpía, dispuesta frontalmente con sus alas abiertas. En este caso se trataba de una representación que rozaba el bulto redondo, si bien se ha perdido casi toda su fisonomía, a excepción de las garras y alas¹⁵. El mismo animal aparece doblemente representado en los sillares de jamba, de perfil y con sus alas pegadas.

13 “E fue el Rey Don Pedro asaz grande de cuerpo, e blanco, e rubio, e ceceaba un poco en el fabla. Era muy cazador de aves, fue muy sofridor de trabajos. Era muy temprado, e bien acostumbrado en el comer e en el beber. Dormía poco e amo mucho mugeres. Fue muy trabajador en guerra”. El texto pertenece a la crónica del Canciller Pedro López de Ayala. CÓMEZ RAMOS, 1996, Pág. 63.

14 MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel. *Libro de la Montería de Alfonso XI; estudio y edición crítica*. Granada 1992.

15 AGHION, I; BARBILON C; LISSARRAGUE F. *Guía iconográfica de Héroes y Dioses de la Antigüedad*. Madrid 1998. Pág. 52. Hijas de una Oceánide y de Taumante, las arpías son divinidades monstruosas originariamente vinculadas al mar y sus tempestades. Son tres, poseen cuerpo de ave, garras afiladas y rostro de mujer. Su nombre en griego significa las rapaces. Virgilio las sitúa en las

En el bestiario medieval su representación se vincula a los poderes oscuros del infierno, por lo que son muy frecuentes en los descriptivos capiteles románicos. En este caso, pensamos que su sentido es diferente, entendiéndose como seres propiciatorios, protectores de la entrada al palacio, cuya misión es la custodia del edificio.

Por lo tanto la documentación de este conjunto ha permitido el conocimiento de variantes temáticas, que se suman a la heráldica, en la ornamentación de la portada que antecede al Patio de la Montería. En rigor podemos decir que la ornamentación se basaba en la serie heráldica y la representación mitológica en las jambas, donde cada imagen se representaría de manera individual en el interior de una cartela polilobulada. Las medidas de cada módulo eran similares, alcanzando 0'30 m de altura.

La composición cambiaba en las impostas, cuya mayor dimensión (0'40 por 0'50 m), permitía la representación de escenas más complejas, en la que compartían espacios más de una figura. La temática principal de ambas es cinegética, presentando jinetes al trote en un lado, y parejas de cuadrúpedos sentados bajo árboles en otros. Por su parte, los capiteles superiores recibían ornamentación vegetal.

Ante la documentación de estos restos, cobra sentido la descripción del texto de Caro: (...) y en las piedras que están sobre la puerta principal de este patio se ven relivadas en ellas fieras y hombres a caballo (...) ¹⁶.

Por lo tanto la portada estaba regida por una triple intencionalidad simbólica. De un lado la representación heráldica validaba la importancia de la monarquía y su poder. La incursión de la Banda era un mensaje de reconocimiento para aquellos a los que les fuese concedida, manifestando la magnanimidad del rey. En este sentido, la propia portada se convertía en un punto de reunión de esta aristocracia, que podía residir en las habitaciones del palacio y compartir con el monarca su principal divertimento, la caza. En cuanto a los animales fantásticos su sentido debe ser propiciatorio, estableciéndose como guardianes de aquella morada y protectores de la misma.

El hallazgo de este conjunto pétreo valida la teoría a propósito del topónimo Montería que enunciara D. José Gestoso, basándose en unas figuras esculpidas que representaban escenas de caza ¹⁷.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

puertas del Infierno. En la iconografía medieval aparecen como alegoría de los Vicios, en concreto de la Avaricia. Sus atributos principales son las garras y las alas de águila.

¹⁶ Caro, R. Op. Cit. Reed. Sevilla 1982.

¹⁷ Gestoso Sánchez, J. *Guía del Alcázar de Sevilla*. Sevilla 1889, Pág. 15.



Fig. 1. Imagen del Lienzo que separa los Patios del León y Montería del Alcázar. Fototeca Universidad de Sevilla.



Fig. 2. Jamba de la portada León Montería. Labra por doble cara, frontal y lateral. Sigue el esquema característico de la decoración de la fachada, parte de ella conservada in situ. La escena central queda enmarcada por una cartela polilobulada orlada con tallos vegetales. El mensaje queda organizado verticalmente mediante un listel circular que ocupa todo el frente. En el interior arpa.



Fig. 3. Decoración de jinetes de una de las impostas del arco central. Se intuyen algunos detalles compositivos como el grabado de la ropas del caballero, que parece de corte clásico. Por la disposición del mismo, y en comparación con algunos paralelos localizados parece que podría portar una lanza en la mano perdida.



Fig. 4. Resto de la decoración exterior de uno de los sillares que formaban parte de las jambas de la puerta.



Figs. 5-6. Resto de imposta de arranque del arco central. En comparación con el resto del conjunto se trata de una pieza marcadamente horizontal. Conserva decoración en sus dos caras; en la parte frontal se aprecian dos cuadrúpedos sentados bajo la sombra de un árbol, en la correspondiente al intradós arpiá.



Fig. 7. Arco central del paramento León Montería. Jamba lateral con decoración in situ de motivos heráldicos en la que se intercala el León, la Banda y Castillo.