

LA PUERTA MUDÉJAR DE LA CASA DE PILATOS: CONTENIDO E INTERPRETACIÓN DE SUS INSCRIPCIONES

THE MUDEJAR DOOR OF THE CASA DE PILATOS: CONTENT AND INTERPRETATION OF ITS INSCRIPTIONS

VERÓNICA RUIZ ORTEGA
vruior@gmail.com

El presente estudio tiene como objeto el análisis de la puerta de la Casa de Pilatos a través de su epigrafía, bajo el contexto de una larga actividad desarrollada en el ámbito de la tradición mudéjar. Poniendo en valor el significado de sus inscripciones dentro del espacio arquitectónico para el que fueron creadas.

Palabras clave: Puerta, Casa de Pilatos, mudéjar, inscripciones, Sevilla.

The present study aims to analyse the gate of the Casa de Pilatos through its epigraphy and under the context of the Mudéjar tradition. Thus, to evaluate the significance of the particular inscriptions on the door within the architectural space for which they were created.

Keywords: Door, Casa de Pilatos, Mudéjar, inscriptions, Sevilla.

LA CASA DE PILATOS

La Casa de Pilatos es una de las empresas arquitectónicas más notables que se conservan en la capital hispalense. En ella se integran diferentes estilos artísticos, tales como el mudéjar o el renacentista, fruto de las distintas intervenciones que ha sufrido bajo sus diferentes propietarios, desde el último tercio del siglo XV hasta el siglo XVII¹. Su origen debemos situarlo en unas casas ubicadas en la collación de San Esteban que fueron compradas en el año 1483 por Don Pedro Enriquez

¹ ALBENDEA RUZ, Esther: *La carpintería de lo blanco de la Casa de Pilatos de Sevilla*. Tesis doctoral inédita. Sevilla, 2011, p. 15.

(†1492)², Adelantado Mayor de Andalucía y Doña Catalina de Ribera (†1505)³. Su disposición en dicha collación determinó en un primer momento que fuese conocido como palacio de San Esteban⁴ y, más concretamente, como “Casas Principales del Duque de Alcalá de la collación de San Esteban”⁵. Lleó Cañal explica, a propósito del origen de su nombre, que “Casa de Pilatos” aparece por primera vez en un único documento de 1775⁶, y por tanto, la razón por la cual adquirió tal designación la hallamos en el heredero de los Adelantados, Don Fadrique Enríquez de Ribera I Marqués de Tarifa (1476-1539)⁷, quien tras su viaje de peregrinación a Jerusalén entre 1518 y 1520 se dispuso a establecer la práctica devota de un viacrucis⁸.

El edificio es considerado una obra clave de la arquitectura nobiliaria, en cuyo espacio interior conviven de forma armoniosa el arte gótico, mudéjar y renacentista. La presencia del mudéjar sobresale principalmente en su planta baja, donde se disponen la capilla o el Salón del Pretorio. Sala mediante a la que se accede por una puerta (Figura 1) que nos recuerda a aquéllas que se hallan en el palacio mudéjar de Pedro I, evidenciándose la indudable relación entre la Casa de Pilatos y el Alcázar sevillano. Asimismo observamos, del mismo modo que en los portalones, la influencia del Alcázar en la cúpula de media naranja de la escalera principal, en el Salón de la Media Naranja⁹. Dicha cúpula nos permite vislumbrar el paso del estilo mudéjar al renacentista, el cual estaba comenzado a fraguarse en Sevilla en la segunda década del siglo XVI¹⁰, y donde se observa su total proyección en la conocida Sala Dorada¹¹. En este contexto se desarrolla la ejecución de

² LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*. Madrid, 1998, p. 17.

³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacios sevillanas del siglo XVI*. Sevilla, 2003, p. 70; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: “Testamento de la Muy Ilustre Señora Doña Catalina de Ribera, fundadora del Hospital de las Cinco llagas, vulgo de la Sangre, de Sevilla”, *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, t. III, 1887, p. 65.

⁴ ARANDA BERNAL, Ana: “El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505”, *Atrio*, 17, 2011, p. 133.

⁵ LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 23; ARANDA BERNAL, Ana: “El origen de la Casa de...”, op. cit., p. 134.

⁸ Lleó Cañal aclara que el viacrucis conectaba con un antiguo templete, y la distancia entre ambos sería la misma entre el pretorio romano de Jerusalén y el Calvario. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p. 11.

⁹ El palacio mudéjar en el Alcázar fue construido por orden del rey Don Pedro, conocido como “el Justiciero” o “el Cruel”. Conserva el grupo más amplio y antiguo de puertas mudéjares. Sus portalones influirán sobremanera en la realización de otros objetos.

¹⁰ Una de las primeras manifestaciones del arte renacentista que se contempló en la ciudad, vino de la mano de Don Fadrique, cuando en 1520 encargó dos sepulcros de mármol para sus padres. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p. 26.

¹¹ A la vuelta de su periplo a Jerusalén, don Fadrique introdujo cambios artísticos. Algunos de estos cambios son el empleo del casetón como sistema constructivo o la

la puerta, que por fortuna, ha llegado hasta nuestros días. En sus largueros se despliega tanto por su cara externa como interna, una inscripción en latín que hace de ella un objeto de un elevado contenido estético y simbólico. Por ello, hemos de interpretar tanto la puerta como sus inscripciones bajo el ambiente singular de una larga herencia mudéjar.

Como anunciábamos en líneas anteriores, el origen de la Casa de Pilatos se remonta a septiembre de 1483 con la adquisición de unas casas por parte de don Pedro Enríquez y doña Catalina de Ribera. Momento a partir del cual comenzaría a trazarse el palacio¹² que iría ampliando su espacio en años posteriores con la compra sucesiva de fincas, hasta quedar finalmente delimitado¹³. Sufrió profundas intervenciones, principalmente bajo la iniciativa de doña Catalina de Ribera, ya viuda de don Pedro Enríquez y su hijo don Fadrique, quien llevó a cabo una significativa transformación en el ángulo este del patio, operándose en el ámbito de tal reforma el Salón del Pretorio, donde se desarrolla un espléndido trabajo de carpintería en su artesonado, así como en la puerta y ventanas mudéjares.

EL REFLEJO DEL MUDÉJAR EN LAS PUERTAS DE MADERA

Existen documentadas un conjunto de puertas de madera con inscripciones, procedentes del antiguo reino de Sevilla. Territorio donde el arte mudéjar tuvo gran relevancia y dejó un legado especialmente rico. Las puertas –conservadas en su mayoría– conforman un corpus de extraordinario valor¹⁴ fechado desde la segunda mitad del siglo XIV hasta la década de los años treinta del siglo XVI. Dichas puertas atienden a un modelo de tradición visto en un mismo tipo de objetos islámicos como la puerta del Perdón de la antigua mezquita almohade de Sevilla, posteriormente proyectada en su homónima mudéjar de la catedral de Córdoba o la puerta de la Cámara Regia en el Alcázar, fechada en

preeminencia del dorado en la policromía. ALBENDEA RUZ, Esther: *La carpintería de lo blanco...*, op. cit., p. 31.

¹² Pavón Maldonado manifiesta que la arquitectura palatina mudéjar se constituye como la continuación de la islámica, la cual fue adquiriendo una nueva estética basada en la Alhambra. PAVÓN MALDONADO, Basilio: “Arquitectura civil”, en GONZÁLEZ-ROBLES, L. (com.). *Arte mudéjar*. Granada, 1984 [el texto no presenta paginación. La cita se halla en la página 22].

¹³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio de las Dueñas...*, op. cit., p.70.

¹⁴ Lamentablemente, no han llegado hasta nuestros días todo el conjunto de piezas. Es el caso de la puerta del Museo de Artes Decorativas de París y la puerta que perteneció al antiguo sagrario de la iglesia del Castillo de Aracena (Huelva), que más tarde pasaría a la iglesia de la Asunción de la misma localidad. Finalmente fue quemada el 10 de agosto de 1936. FRANCO, Ángela: “Carpintería mudéjar: puertas de sagrario andaluzas”, *Goya. Revista de arte*, 309, 2005, p. 357.

la primera mitad del siglo XIII¹⁵. No obstante, tal modelo, se advierte esencialmente en el periodo nazarí en piezas de madera tan destacadas como la puerta de alacena del Palacio Cetti-Meriem o Casa de los Infantes¹⁶, y la puerta de Dos Hermanas de la Alhambra¹⁷. Sus características evocan visiblemente a los portales del palacio del rey don Pedro I, la Casa de Pilatos o el palacio de las Dueñas. Este hecho se fundamenta en la fascinación que genera la herencia islámica, aplicada por una mano de obra en un contexto laboral que se codifica en las propias ordenanzas gremiales de la ciudad de Sevilla, donde se dibuja el perfil técnico del oficio de carpintero, y de cuyas diversas especialidades nos interesa de forma particular el carpintero de tienda, el cual era el encargado de realizar la labor del mobiliario, además de saber “*hacer unas puertas grandes de palacio con postigo de dos fases con buenas molduras*”¹⁸. Desafortunadamente, de todas las ordenanzas con las que contamos¹⁹, éstas son las únicas que nos permiten reconstruir un panorama laboral que si bien, por las evidentes semejanzas entre los objetos, debe hacerse extensible al antiguo reino de Jaén, de donde proceden el resto de puertas que conforman un corpus de extraordinario interés²⁰.

En lo referente a la distribución de las inscripciones, las cuales se despliegan por la superficie lúnea, observamos cómo según la naturaleza de la puerta,

¹⁵ CANO ÁVILA, Pedro; TAWFIK MOHAMED ESSAWI, Aly: “Estudio epigráfico-histórico de las inscripciones árabes de los portales y ventanas del Patio de las Doncellas del palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 5, 2004, p. 64.

¹⁶ LÓPEZ PERTÍÑEZ, M. Carmen: “Carpintería en el Museo de la Alhambra”, en *La carpintería en la arquitectura nazarí*. Tesis doctoral. Granada, 2003, t. I [el texto no presenta paginación. La cita se encuentra en las páginas 131-133].

¹⁷ *Ibidem*, pp. 135-137.

¹⁸ ORDENANZAS. *Ordenanças de Seuilla : recopilacion de las ordenanças de la muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]juisiones reales...* Impresas... en Seuilla: Por Iuan Varela de Salamanca, 1527, p. 149.

¹⁹ Jaén, Baeza y Huelva no recogen el sistema de trabajo del gremio de carpinteros. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen; RODRÍGUEZ MOLINA, José: “Reglamentación de la vida en una ciudad en la Edad Media. Las ordenanzas de Baeza”, *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 8-9, 1983, pp. 5-108; GALÁN PARRA, Isabel: “Las ordenanzas de 1504 para Huelva y el condado de Niebla”, *Huelva en su historia*, 3, 1990, pp. 107-174; PORRAS ARBOLEDAS, Pedro. A.: *Ordenanzas de la muy noble, famosa y muy leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla*. Granada, 1993.

²⁰ Cabría preguntarse la razón por la cual todos los ejemplares conocidos que pudieran tener o no inscripciones, se localizan en la región de Andalucía. No obstante, Camps Cazorla apunta que en la parroquia de Frómista podía haberse encontrado este tipo de sagrario. CAMPS CAZORLA, Emilio: “Puertas mudéjares con inscripción eucarística”, *Archivo español de arte y arqueología*, t. III, 1927, p. 220.

éstas pueden disponerse con una orientación lineal que recorre los largueros por el reverso y el anverso o extenderse por su cara externa formando un marco y ocupando a su vez el ancho de la filacteria. El primero de los casos lo contemplamos en portalones, tales como los del palacio de Pedro I en Alcázar de Sevilla o la Casa de Pilatos, y el segundo de ellos obedece a las puertas de los antiguos sagrarios.

Al hilo de las puertas de los antiguos sagrarios, apreciamos una particularidad, la cual nos da cuenta que el epígrafe inferior se halla labrado en sentido inverso a la dirección de su leyenda, dificultando así su lectura de forma homogénea con el resto de la inscripción. Inscripción que ha de leerse necesariamente de izquierda a derecha comenzando desde la parte superior. Asimismo el tipo de letra que las engalana es, entre otras, gótica mayúscula formata²¹.

Por otro lado, alejándonos de esta cuestión, la preeminencia otorgada a la coherencia formal de los epígrafes en detrimento de su comprensión parece tener sentido en un contexto en el que son clérigos las personas que encargan y utilizan unos objetos, cuyos textos –a priori– ya conocen. Textos que de igual modo parecen emular la caligrafía ornamental islámica, para ellos respetada, pero naturalmente reproducen textos cristianos.

Las dimensiones de estas puertas son forzosamente más pequeñas, marcadas por el lugar al que van destinadas y que les otorga un valor hermético comparable, asimismo, también por su decoración, al presbiterio. Por ende, adquieren a través de sus inscripciones, la mayoría de ellas relacionadas con la eucaristía²², un carácter culto con un valor de reafirmación sagrada que contribuye a la jerarquización de los espacios. Se trata, por consiguiente, de piezas de un uso restringido, sacro que proviene de la propia palabra con una posible naturaleza protectora dispuesta mediante la misma. Este factor probablemente se debe a causa del culto que existía en la Edad Media tanto hacia las imágenes como a la palabra escrita que recubría

²¹ Agradezco al profesor D. Manuel Romero Tallafigo las aclaraciones y apreciaciones que me ha ofrecido sobre esta cuestión.

²² La eucaristía es el sacramento de la vida compartida, entendiéndose como el símbolo sacramental que manifiesta la solidaridad con la vida que llevó Jesús, y produciéndose asimismo la solidaridad entre los creyentes que participan de dicho sacramento. Los textos del Nuevo Testamento ofrecen documentación sobre la eucaristía, lo que nos permite entenderla como un hecho comunitario y una comida compartida despojada de lo sagrado para convertirse en una acción que conlleva un determinado simbolismo. FLO-RISTÁN, Casiano; TAMAYO, Juan José (eds.): *Conceptos fundamentales del cristianismo*. Madrid, 1993, pp. 432-433. Por otro lado el hecho eucarístico debe tomarse como una unidad de un ritual que divide la liturgia en dos partes: la palabra y la liturgia propiamente eucarística, reafirmandose principalmente en la segunda de ellas el carácter celebrativo y comunitario. BONET SALAMANCA, Antonio: “Aproximación a la imaginería eucarística, Cofradías y Pasos de la Cena”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Actas del Simposium*. San Lorenzo de El Escorial, 2003, p. 860.

los muros de las construcciones. De tal forma que ese significado místico que se les otorgaba podía vincularse con la palabra²³. Teoría que se confirma por la disposición, anteriormente mencionada de la inscripción que ocupa la parte inferior.

Considerando estas apreciaciones, es evidente que las inscripciones, las cuales tuvieron una función destacada en las puertas durante la Edad Media y Moderna, estaban elaboradas para ser percibidas por el propio rey y el clero, y por ende vinculadas a la corona y a la nobleza. Proyectándose en edificios tan significativos como el palacio de Pedro I en el ya mencionado Alcázar de Sevilla, a casas nobiliarias y a construcciones religiosas.

Centrando ahora la mirada en los propios textos, habría que destacar, dada su particularidad, la puerta²⁴ custodiada actualmente en el alminar de la primitiva mezquita almohade de la catedral de Sevilla. En ella se despliega un fragmento del Evangelio de San Juan²⁵ que recorre tanto el interior como el exterior de su perímetro, remarcando a su vez el espacio superior e inferior que divide la banda de bronce repujado. Característica que la diferencia de la composición del resto del conjunto de puertas, que se distinguen por el hecho de que las inscripciones sólo recorren el borde externo de la superficie lúnea.

Otros textos de significado eucarístico adornan las puertas de la capilla de la Concepción de San Andrés en Jaén²⁶ y del Archivo de la Catedral de la propia

²³ Podemos señalar como ejemplo ilustrativo el caso del santo Bernardino de Siena, que en sus sermones empleaba una tablita con el trigrama formado por las tres letras, YHS, en alusión al nombre de Jesús. Su significado era la representación de una expresión mental, verbal y figurada, que se conseguía por la invocación hecha con la voz. Con el tiempo el trigrama adquirió un efecto apotropaico con carácter de objeto mágico. NICCOLI, Ottavia: *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Roma-Bari, 2011, pp. 3-21.

²⁴ Pudo proceder del antiguo sagrario y se conservó en la sacristía alta de la Catedral.

²⁵ Evangelio que se repite, en primer lugar, en la puerta de la iglesia de San Martín de Sevilla, de la cual se desconoce su datación; en la puerta del Museo de Artes Decorativas de París, y por último, en la puerta del antiguo sagrario de la iglesia del Castillo de Aracena, fechada en tiempos del cardenal Alonso Manrique (1523-1538). CAMPS CAZORLA, Emilio: "Puertas mudéjares...", op. cit., p. 214; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (com.): *Ave verum Corpus. Cristo eucaristía en el arte onubense*. Córdoba, 2004, p. 59.

²⁶ Hemos de señalar la constitución que recoge el sínodo de Jaén de 1492 llevado a cabo por el obispo de esa misma ciudad, Luis Osorio. En él se explica cómo debe custodiarse el Corpus Christi; "*ordenamos que en todas las iglesias del dicho nuestro obispado ayan sagrarios, los mas ricos e onestos que pudieren fazer (...). Los cuales tengan sus puertas e cerraduras*". GARCÍA Y GARCÍA, Antonio: *Synodicon Hispanum*. Madrid, 2010, t. IX, p. 573. El texto se reproduce en el Sínodo de Íñigo Manrique de Lara de 1478, y en el Sínodo de Alonso Suárez de la Fuente del Sauce en 1511 se vuelve a hacer referencia a él por su incumplimiento por parte de algunos eclesiásticos. No hemos de olvidar que durante los siglos XIV y XV los fieles esperaban el momento de la eucaristía en el que se producía

ciudad cuya procedencia debió ser el sagrario de dicho templo²⁷. La primera de ellas²⁸ recoge una oración atribuida a Santo Tomás de Aquino reunida en la liturgia del Corpus Christi²⁹, sin embargo la segunda ha despertado diferentes opiniones en cuanto a su contenido³⁰. La presencia de versículos –en su mayoría– del Evangelio de San Juan, en gran parte de los epígrafes, es probable que halle su justificación en la explicación que en éste, y principalmente en el capítulo 6, nos ofrece sobre el significado profundo de la eucaristía³¹.

En conclusión, queda de manifiesto que en la proyección del contenido de las inscripciones debió intervenir la figura del clero, dado el conocimiento tan elevado que poseía de las sagradas escrituras. Circunstancia que nos confirma que no debió tratarse de una manifestación popular, dado que la puerta reúne aspectos de los dos modelos de puertas ya mencionadas, como son: dos fases con postigo³² en cada una de sus hojas y unos textos de significación religiosa.

la elevación de la hostia, el Cuerpo del Señor, como un acto de afectuoso acercamiento hacia la humanidad santísima de Cristo. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (com.): *Ave verum Corpus...*, op. cit., p. 21.

²⁷ Tenemos noticias por primera vez de la puerta en 1918 cuando Alfredo Cazabán habla de ella junto con la puerta de la capilla de la Concepción de San Andrés de Jaén fechada a finales del siglo XV. CAZABÁN, Alfredo: “Puerta mudéjar en la catedral de Jaén”, *Don Lope de Sosa*, 65, 1918, p. 154; JÓDAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras. Reformas urbanas en la ciudad de Jaén a finales del siglo XV*. Tesis doctoral. Jaén, 2011, p. 318. En la actualidad se halla en el Museo Arqueológico Nacional, junto con la puerta que perteneció al Conde de las Almenas. De ésta última se desconoce su procedencia, asimismo se trata del único ejemplar conservado ricamente decorado en su reverso.

²⁸ Trasladada a la capilla en los años 20 desde una alacena-sagrario. GILA MEDINA, Lázaro: “El mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística”, en HENARES CUÉLLAR, I. (com.). *El mudéjar iberoamericano: del islam al Nuevo Mundo*. Barcelona, 1995, p. 154.

²⁹ Magnificat Antifona del Antifonario Monástico y en las II Vesperas del Breviario Romano. FRANCO, Ángela: “Carpintería mudéjar...”, op. cit., p. 360.

³⁰ Emilio Camps Cazorla afirma que podría tratarse de un pasaje eucarístico de Santo Tomás, en cambio un estudio más reciente llevado a cabo por Ángela Franco señala que corresponde versículo 6 de la *Feria Tertia* de las *Meditationes de Mysteriis Sacrosanctae Eucaristiae* de la *Hebdomada Eucaristica ex sacris litteris atque orthodoxis Catholicae Romanae Ecclesiae Patribus Collectae*. Puerta datada a finales del siglo XV. CAMPS CAZORLA, Emilio: “Puertas mudéjares...”, op. cit., pp. 212-213; FRANCO, Ángela: “Carpintería mudéjar...”, op. cit., pp. 359-360.

³¹ Estableciéndose, además, la identificación de vida con Jesús, es decir, para el Evangelio de Juan, lo fundamental no es el rito sino la experiencia que se expresa en el símbolo. Experiencia que se refleja en el amor a los demás de igual forma que Jesús se entregó por todos hasta la muerte. FLORISTÁN, Casiano; TAMAYO, Juan José: *Conceptos fundamentales...*, op. cit., p. 439.

³² Igualmente de dos batientes.

INTERPRETACIÓN DE LAS INSCRIPCIONES DE LA PUERTA

Tras la muerte de doña Catalina heredó el palacio su hijo mayor Don Fadrique Enríquez de Ribera³³. Amante de las artes, se rodeó de personajes tan ilustres como Juan del Encina o Lucio Marineo Sículo. Asimismo, profesaba un enorme sentimiento piadoso. Prueba de ello es alto porcentaje de libros litúrgicos y escritos religiosos que poseía en su biblioteca personal, cuyo fondo bibliográfico alcanzaba la cifra de 260 ejemplares, a los que habría que añadir tres obras más de rezo. Sin duda, una suma cuantiosa para la época³⁴, y el reflejo de la personalidad erudita de su propietario. Por otra parte, su figura se enmarca entre los años finales del medioevo y las primeras décadas de la Edad Moderna. Si bien, esta circunstancia permitirá que el influjo del arte mudéjar se perciba en las transformaciones que realizará en el palacio en el siglo XVI. En este ambiente se sitúa la puerta que da acceso al Salón del Pretorio y que cierra un capítulo importante dentro de la carpintería mudéjar sevillana.

Al hilo de este asunto, no debe pasar desapercibido la presencia de una puerta mudéjar que daba acceso a la antecapilla de los Adelantados³⁵. Aunque desafortunadamente no ha llegado hasta nuestros días, Albendea Ruz señala la existencia de unas fotografías de principios del siglo XX sobre dicho objeto que guardaría similitudes con el del Salón del Pretorio³⁶.

Sabemos por el testamento de doña Catalina que poseía 92 esclavos³⁷ que dejó a cargo de sus dos hijos, don Fadrique y don Fernando, solicitando al primero de ellos en referencia a la Casa de Pilatos que: “*les dexé estar en el aposentamiento de aca dentro y no salgan de su casa porque son personas de quien yo me seruí*”³⁸. Entre ellos había albañiles, caballerizos, reposteros y carpinteros³⁹. A propósito de esta cuestión, Madrazo realiza una descripción de la Casa de Pilatos

³³ ARANDA BERNAL, Ana: “Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10-11, 2005, p.10.

³⁴ Posiblemente algunos de los libros los recibiese de su madre doña Catalina de Ribera, quién había tenido un fuerte formación en Humanidades y lengua latina. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. Carmen: “La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532)”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 13, 1986, pp. 2-5.

³⁵ ALBENDEA RUZ, Esther: *La carpintería de lo blanco...*, op. cit., p. 339.

³⁶ *Ibidem*, p. 353.

³⁷ COLLANTES DE TERÁN, Francisco: “Testamento...”, op. cit., pp. 62-64. Dicha cifra puede responder a un regalo efectuado por los Reyes Católicos al esposo de doña Catalina de Ribera, Pedro Enríquez de Quiñones Idea recogida por Ana Aranda Bernal a través de Tarsicio Azcona. ARANDA BERNAL, Ana: “Una Mendoza en la Sevilla...”, op. cit., p. 10.

³⁸ COLLANTES DE TERÁN, Francisco: “Testamento...”, op. cit., p. 57.

³⁹ *Ibidem*, pp. 62- 64; LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p. 19.

donde manifiesta que “no había ya sobresalientes artífices mudéjares en Sevilla”⁴⁰, aludiendo a la acentuada falta de delicadeza de la que adolecía parte de su trabajo ornamental frente al virtuosismo del Alcázar.

Podemos afirmar que algunos de los carpinteros que estuvieron al servicio de doña Catalina, debieron ser mudéjares, y así queda manifestado, en primer lugar por Gestoso, quien recoge la conversión de un ollero criado de doña Catalina de Ribera llamado Abdalla bautizado en 1502: “*Sabado postrimero dia del mes de abril de 1502 bautizo el bachiller Alonso Perez cura de Sta. Ana a Lope ollero que antes era moro e se llamaua aodalla griado de la señora doña catlina de rribera... e era niño de setenta años*”⁴¹. En segundo lugar por el testamento, donde figuran: “*Francisco albañi horro*”⁴² llamado Francisco Fernández tras su conversión y cuyo nombre real era Hamete de Cobexi⁴³. Fue maestro mayor del Alcázar entre 1502-1535 y el que probablemente artífice de la capilla de la Casa de Pilatos⁴⁴. También se hace mención a Juan de Limpas, carpintero de lo blanco y maestro mayor de las labores del Alcázar⁴⁵.

Esta cuestión nos induce a pensar que algunos de estos artífices pudieron trabajar a las órdenes de don Fabrique a la par que pudieron influir notablemente en las obras mudéjares acometidas en el palacio, como la puerta que es objeto de nuestro estudio.

⁴⁰ DE MADRAZO, Pedro: *Sevilla y Cádiz*. Ed. facs., Barcelona, 1979, p. 668.

⁴¹ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1995, p. 378. Durante los años abarcados entre 1499 y 1502 se produjeron las conversiones masivas tanto de musulmanes granadinos como de castellanos. Sin embargo, la articulación institucional del fenómeno morisco comprende un determinado espacio de tiempo, el que va entre las conversiones y las medidas de la Capilla Real de 1525. ARROYAL ESPIGARES, Pedro José; CRUCES BLANCO, Esther; MARTÍN PALMA, María Teresa: *Cedulario del Reino de Granada (1511-1514)*. Málaga, 2008, p. 10.

⁴² COLLANTES DE TERÁN, Francisco: “Testamento...”, op. cit., p. 62.

⁴³ Los Reyes Católicos cuando lo nombran dicen “*Francisco Fernández, albañil veçino desta çibdad, nuevamente convertido a nuestra Santa Fe Cathólica, que antes se solía llamar Hamete de Cobexi*”. Formaría parte de las obras de construcción de la “*Quadra Ochavada*” o Dormitorio de la Reina y en la “*Cuadra Nueva*” o Mirador de los Reyes Católicos. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, 1993, p. 67.

⁴⁴ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio de las Dueñas...*, op. cit., pp. 89-90.

⁴⁵ MARÍN FIDALGO, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla, 1990, t. II, p. 641. El 15 de mayo de 1483 el rey Fernando le concedió la Carta de Franqueza en Córdoba que reza así “*porque yo he sabido que Iohan de Limpas (...) maestro mayor de las dichas mis Ataraçanas, labra en ellas continuamente (...) que sea esento de la contribucion de la dicha guerra [de Granada]*”. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos...*, op. cit., p. 68.

Llegados a este punto habría que preguntarse por la cronología y la autoría de la misma. Hasta el momento no se han hallado documentos donde se esclarezcan estas preguntas de un modo concluyente, sin embargo, los estudios publicados sobre las diferentes etapas constructivas de la Casa de Pilatos en las dos últimas décadas, han arrojado nuevos datos que a día de hoy nos permiten ofrecer indicios sobre tales planteamientos.

De las reformas efectuadas por don Fadrique, se conservan algunos documentos de los contratos que son de nuestro interés. En 1537 Antón Pérez era requerido para pintar y dorar la cúpula de media naranja de la escalera principal, además de ciertas puertas y ventanas. Ese mismo año, el carpintero Cristóbal Sánchez⁴⁶ era igualmente solicitado para otra labor que no se precisa. Un año antes, el carpintero Andrés de Juara contrataba la armadura para el salón de los azulejos, actualmente Salón del Pretorio⁴⁷. A pesar de disponer de estos datos, ciertamente escasos, sería aventurado nombrar el ejecutor o ejecutores de la puerta, si bien, es posible que se encontrase entre los carpinteros mencionados. Por otra parte, mediante los restos conservados de los escudos y armas de los Enríquez y los Ribera, la datación de la puerta corresponde con la etapa de don Fadrique⁴⁸.

Centrando ahora nuestra atención en el contenido de las inscripciones, éstas se despliegan por los largueros de la puerta tanto por su cara externa como interna. Componen unos textos en latín identificados con el Credo⁴⁹ (Figura 2) y el padrenuestro⁵⁰ (Figura 3), que han de leerse necesariamente desde la parte

⁴⁶ Podría tratarse de Cristóbal Sánchez Bazán, uno de los autores que realizaron la sillería de coro del monasterio de Santa Inés y de igual nombre que el carpintero de lo blanco que en 1479 se nombra entre los francos del Alcázar. MORALES, Alfredo J.: “La sillería de coro del convento de Santa Inés de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 1, 1988, pp. 87-8; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1909, t. III, pp. 119-120.

⁴⁷ LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p. 28.

⁴⁸ ALBENDEA RUZ, Esther: *La carpintería de lo blanco...*, op. cit., p. 339.

⁴⁹ La inscripción, en los largueros del anverso que comunican con el patio principal reza lo siguiente: CREDO: IN: UNUM: DEUM: PATREM: OMI: POTENTEM: CREATOREM: CEN: ET: TERE: ET: IN: IESU (...) CRISTUM: FILIUM: EIUS: UNICUM: DOMINUM: NOSTRUM: QUI: CONCEPTUS: EST: DE: SPIRITU: SANCTO NATUS: EST: DE: MARIA: U (...) NE: PASSUS: SUPONCIO: PILATUS: ET: SEPULTUS: EST DECENDID: ASCELO: SEDE: ADE (...) EIAN: DEI: PANIS: MOE. Albendea Ruz recoge la transcripción en castellano de los textos, realizada por el archivero de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Juan J. Larios de la Rosa. *Ibidem*, p. 346. Cabe decir que recientemente hemos revisado tales inscripciones, por ello se señalan en negrita aquellas partes que presentaban cierta dificultad en su lectura, bien por su estado de deterioro o por la falta de algún elemento.

⁵⁰ Se dispone por los largueros del reverso de la puerta la leyenda: PATER: NOSTER: QUI: ES: IN: COSUS: SANTI: FICETUR: NOMEM: TUUM: FIAD: VELUNTAS: TUA: CICUD: IN: CELO: ED: IN: TERA: PANEN: NOSTRUM: CUTIDIANUM: DA:

inferior izquierda de cada hoja. La disposición de los textos, recuerdan manifiestamente a aquéllos que encontramos en el Alcázar⁵¹, lo cual nos da cuenta del uso de una actividad inercial en el trabajo artístico heredado del arte mudéjar. De igual modo, rememoran la tradición islámica reinterpretada con nuevas claves.

Por lo que respecta a las oraciones, se aprecia como el empleo de la palabra se adapta a la puerta comportándose como un elemento más de la misma, lo que nos hace percibir un posible anhelo de los señores por las formas artísticas anteriores, así como de su probable carácter aleccionador⁵². Se trata de una pieza de especial singularidad que debe inscribirse en la atmósfera de espiritualidad de la época y de su patrocinador.

Cabría recordar la ordenanza que don Fernando de Toledo emitió 1514 para la doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castelléjar en la que se ordena “que los cristianos nuevos de esta su cibdad fuesen industriados e doctrinados en nuestra santa fe católica e hiciesen e cumpliesen lo que los buenos cristianos deben e son obligados a cumplir e dexen sus malas ceremonias moriscas”⁵³. En ellas se recoge que “sean obligados los tales nuevamente convertidos de aprender e saber (...) el Paternoster y el Avemaría y el Credo y la Salveregina”⁵⁴. Aun a pesar de tratarse del caso granadino, consideramos conveniente tomarlo como modelo para el reino de Sevilla, no sólo por la notable coincidencia de las propias inscripciones de la puerta con tales oraciones que los moriscos debían aprenderse, sino porque ciertamente la enseñanza de los mismos en la religión cristiana debió ser muy similar en el reino de Castilla. Por tanto, si aceptamos la concomitancia de lo expuesto con el objeto que nos ocupa, nos hallaríamos ante el único

NOVIS: ED DIMITTE: SICUT DUMITIMUS DEBITORIBUS: NOSTRIS NOSTRIS: ED: NE: NOS: IN DUCAS: INTENTACIONEN: SED: LIVERA: NOS: AMALO: GESUS NATUS: EST: MARIA: VIRGINE. González Moreno afirmaba equivocadamente que por ambas caras de la puerta se disponía el padrenuestro. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *La Casa de Pilatos (Historias y Leyendas)*. Sevilla, 2000, p. 68.

⁵¹ Debemos mencionar que en el propio palacio del Alcázar, la gran mayoría de las inscripciones que lo ornamentan son de carácter religioso.

⁵² Esta idea ya fue sugerida por Joaquín González Moreno: “el motivo de esta leyenda (...) fue la costumbre de que los mudéjares reafirmaran su incipiente fe cristiana”. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *La Casa de Pilatos...*, op. cit., p. 68.

⁵³ GALLEGO BURÍN, Antonio; GÁMIR SANDOVAL, Alfonso: *Los moriscos del Reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*. Ed. facs., Granada, 1996, p. 182. No debemos ignorar la pragmática que en 1502 dictaron los Reyes Católicos, que recogía la conversión forzosa o por el contrario su expulsión del Reino de Castilla. LADERO QUE-SADA, Miguel Ángel: *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*. Valladolid, 1969, pp. 320- 324.

⁵⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio; GÁMIR SANDOVAL, Alfonso: *Los moriscos del Reino de Granada...*, op. cit., p. 183.

ejemplar de todo el grupo de puertas, donde los mudéjares no sólo serían los autores, sino que compartirían la recepción de la obra.

Por otro lado, atendiendo a la convivencia de las inscripciones de la superficie muraria con las propias de la puerta, en el interior del espacio arquitectónico. Recordamos cómo la decoración islámica engalanaba los paramentos de sus edificios con un sentido textil, característica que tras la reconquista será adaptada a las nuevas fábricas de los territorios cristianos por los propios mudéjares, encargados de transmitir la técnica del oficio⁵⁵. Ejemplo de ello son el Alcázar de Sevilla o la Casa de Pilatos. Bien es cierto que, aunque no podemos confirmar que la naturaleza de las inscripciones de las puertas esté supeditada a aquellas que se descubren por la superficie, sí podría justificar la realización ex profeso de los textos para la propia puerta. Con todo, se hace palpable que tales puertas, dotadas de la palabra, adquieren un gran valor en el seno de la arquitectura, puesto que están concebidas como un objeto de una profunda carga simbólica.

De todo lo establecido hasta el momento, se desprenden una serie de apreciaciones. Por una parte, la concepción de las inscripciones se llevaría a cabo bajo un ambiente culto, tal y como se corresponde, asimismo, al uso del latín escrito en la época y el significado religioso de las mismas. Por otra, y en definitiva, debemos entenderlas como la expresión de un gusto, de una cultura literaria y de un cierto disfrute estético. De esta forma, podemos suponer que debía tratarse de un dilatado oficio artesanal, virtuoso, en el que se observan rasgos que reflejan un cierto aprecio de lo exótico aunado a la tradición islámica, más si cabe, de una elevada valoración del arte islámico como estética de prestigio, desarrollado en un marco laboral propio del mudéjar que por estas fechas ya comenzaba a desaparecer.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2015.

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015.

⁵⁵ FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio: “La decoración de yesería mudéjar”, en GONZÁLEZ-ROBLES, L. (com.). *Arte mudéjar*. Granada, 1984 [el texto no presenta paginación. La cita se halla en la página 65].

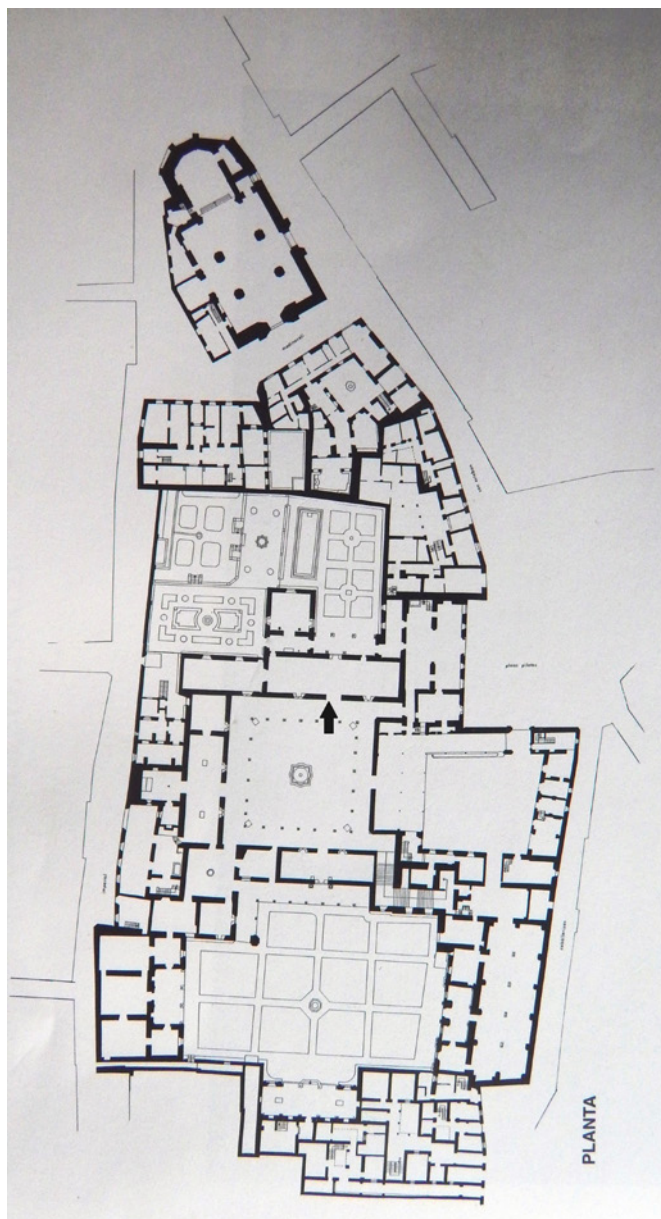


Figura 1. Planta del Palacio de la Casa de Pilatos. Publicado en: LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de...*, op. cit., p.13. Hemos señalado con una flecha el lugar donde se sitúa la puerta.



Figura 2. Anverso de la puerta que comunica con el patio principal con el epígrafe del Credo. Fotografía: J.C. Rodríguez Estévez.



Figura 3. Casa de Pilatos (Fundación Casa Ducal de Medinaceli). Inscripción del padrenuestro en el reverso de la puerta que da paso al Salón del Pretorio.
Fotografía: J. C. Rodríguez Estévez.