

LA COLECCIÓN DE MADERA HISPANO-ÁRABE Y MUDÉJAR DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

POR DONATELLA GIASANTE

La carpintería está entre las artesanías que más se enriquecieron gracias a la presencia del arte árabe en la Península Ibérica, y a los vestigios y a las técnicas que gracias a ello se incorporaron, y que allí pervivieron largamente gracias a una tradición consolidada. Por esto representa uno de los ejemplos más destacados por sus técnicas y su repercusión, siendo además una disciplina muy compleja, dado que su relación con las ciencias exactas, como la matemática o la geometría, hacían de ella un arte propio de maestros expertos y selectos. Estos se denominaban *alarifes*; es decir maestros de obras carpinteras, bajo cuya responsabilidad se construyeron las armaduras de las techumbres de tantas iglesias y nobles residencias, de las cuales aun quedan numerosos ejemplos que jalonan la geografía de España, Portugal y sus ex-colonias. La magnificencia de estos trabajos se puede apreciar observando con detenimiento la labor y la calidad artística de algunos fragmentos conservados en el Museo Arqueológico de Sevilla. Los restos de carpintería hispano-árabe y mudéjar hallados en la colección de este museo, aún siendo de naturaleza, época y procedencia diferentes, son parte de una misma tradición artística y artesanal, por lo que aquí se examinarán como un conjunto homogéneo, del que se irán especificando las peculiaridades¹.

1. Agradezco la Dirección del Museo Arqueológico de Sevilla, y a Don Diego Oliva Alonso, las facilidades conferidas para la realización de mi Tesis de Laurea *La collezione di legni islamici del Museo Archeologico di Seviglia* defendida en la Universidad de Udine en el año 2000 y al permiso concedido para la consulta del material y de su documentación:

Archivo "*Comunicaciones y Minutas (1879-1885)*" del M.A.P.S.

Archivo "*Comunicaciones y Minutas (1886-1890)*" del M.A.P.S.

Archivo "*Comunicaciones y Minutas (1891-1895)*" del M.A.P.S.

Fernández Chicarro – Fernández Gómez, *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, Madrid, 1969

Fichas del Catálogo 6 "*Artes Industriales Edad Moderna*" –sección carpintería – del M.A.P.S.

Fichas de restauraciones del M.A.P.S. - sección materiales orgánicos –

El orden de exposición está determinado por la cronología de las obras y las técnicas utilizadas: *mocárabes*, *lacería afeinazada*, *lacería ataujerada*, *canecillos de alfarje* y *arrocabes*. Dado que, antes de este estudio, objeto de la tesina de licenciatura de la autora, las piezas permanecían prácticamente desconocidas, fue necesario acometer una investigación sobre la procedencia de las piezas, con el objetivo de reconstruir sus localizaciones originales y datarlas. Los obstáculos derivados de datos iniciales insuficientes, se sortearon con un análisis técnico y estético de las piezas, que permitió relacionarlas, de forma coherente, con ejemplares del mismo soporte o diferentes. Este proceso se expondrá de forma sintética en las siguientes páginas. Tampoco la catalogación pudo prescindir de un estudio detenido sobre la carpintería hispano-árabe y mudéjar, considerando sus diferentes tipologías y correspondientes motivos decorativos, así como la historia de la artesanía de la madera².

Tabla de la Madraza al-Yadida de Ceuta

Constituye una de las piezas más interesantes de la colección del Museo. Es un fragmento de *arrocabe*, procedente de la antigua *Madraza al-Yadida* de Ceuta y donada al Museo en 1916 por Sr. D. José Arpa, probablemente testigo de los últimos momentos de ese edificio, derribado en 1891.

En 747H./1347d.C. en Ceuta, bajo el sultán Abu l-Hasan' Ali (731-752H./1331-1351d.C.) de la dinastía Meriní se edificó, por voluntad de la dinastía reinante y con extraordinaria rapidez (la construcción duró solo dos años), la *Madraza al-Yadida* (la nueva), cerca de la mezquita aljama. Para esta fábrica, Abu-l-Hasan, quiso que se utilizaran las artesanías más ricas y elegantes, encargándose personalmente la organización de las decoraciones: "...*los muros adornados con motivos diversos en yeso y azulejos. La tallas en madera de alerce endurecido, con motivos florales y poligonales. El patio decorado, revestido de azulejos y mármoles, con lozas de mármol y columnas. La obra de carpintería de los techos será diferente en cada habitación, con motivos florales y poligonales pintados, según los procedimientos artísticos usuales. Las puertas serán de marquetería de madera, como también todas las alacenas y portillos. Todos los ornamentos serán de cobre, bañado en oro, y de hierro recubierto*

*Fichas del Catalogo 5 "Artes Industriales Mudéjar" –sección carpintería – del M.A.P.S.
Registro de Inventario General del M.A.P.S.*

2. Para mayor información sobre este tema se remite el lector a la bibliografía especializada:

López de Arena D., *Breve compendio de Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Sevilla, 1633; ed. di M.A. Toajas Roger, 1997

Nuere E., *La carpintería de armar española*, Madrid, 1989

Nuere E., *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, 1990

Nuere E., *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, 1985

Rafols J.F., *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona, 1953

de estaño...Quiero que esté hecho tal día dentro de una semana y entonces, si Dios quiere, vendré a visitarla"³. A la llegada de los portugueses, el esplendor de este edificio tenía que ser todavía notable y ciertamente a la altura de la vida económica y cultural de la Ceuta del siglo XV; cabe destacar que en aquel tiempo existían en la ciudad cerca de mil mezquitas y setentas bibliotecas, de las cuales dos en la Madraza al-Yadida. El infante de Portugal Don Pedro, ordenó que la mezquita fuese transformada en iglesia dedicada al Apóstol Santiago, aún manteniendo el aspecto de la madraza, conservando el *mihrab* hasta final del siglo XVI, cuando el convento a ella adosado pasó de los franciscanos a los trinitarios. El sitio de la ciudad en 1695 por parte del sultán Mulay Ismail no generó grandes daños ya que, según las crónicas, se conservaron la mayoría de los paramentos en madera. La madraza tampoco sufrió significativos cambios bajo la corona española. Fue a final del siglo XIX, que, con la supresión de las ordenes religiosas, los trinitarios abandonaron Ceuta, dejando el convento (ex-madraza) en las manos del Estado, que lo donó al Ayuntamiento para que se pudiera instalar allí una cárcel. Los restos del edificio fueron depositados en el Museo Provincial de Cádiz y se hallan actualmente en el Museo de Ceuta.

La última descripción, que Romero Barros hizo a final del siglo XIX de este precioso edificio, contiene interesantes detalles de la organización decorativa, en particular de las manufacturas de madera: "*...su pintado entablamento descansa en robustas vigas de cuadradas formas, cuyas tres caras o lados visibles ofrecen adornos deliciosos relevados, entre los que alternan combinando hábilmente el claroscuro, el color negro, el verde claro, el rojo, azul y oro, ya gastados por los años. Su cara inferior ostenta una simétrica y menuda labor, y las laterales, respectivamente una graciosa serie de arcos ojivas de 10 lóbulos, ligeramente florenzados por la clave, que circunscriben en su centro cada cual, entre hojas y flores de relieve, la palabra bendición, escrita elegantemente en cúficos caracteres, y decorando sus entrepaño se releva un precioso lirio, en cuyo cáliz, guarnecido de picadas hijas, se destaca invertida al centro de la flor una laboreada tena (...). Un gallardo arrocabe, de madera, ofreciendo colores y relevos semejantes, recorre el aposento por bajo de la techumbre, coronando los fastuosos recuadros de labrada yesería que decoran sus paredes*"⁴.

Canecillos y tablilla del alfarje de la iglesia de San Marcos de Sevilla

Forman parte de la colección del Museo también cuatro canecillos y una tablilla, procedentes del antiguo *alfarje* de la iglesia de San Marcos de Sevilla.

3. Mosquera Merino M^oC. – Lería Mosquera M., 1995: Restos arqueológicos de la madraza de Ceuta en el Museo de Cádiz, *II Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar*, Ceuta, 1990

4. Hita Ruiz J.M. – Villana Parades F., *Museo de Ceuta. Un recorrido por la historia de la ciudad a través de sus hallazgos arqueológicos*, Ceuta, 1998, pp. 87

El *alfarje* es un techo llano, formado por vigas, llamadas *jacenas*, en una sola dirección que apoyan sobre el estribo, encima de las cuales se disponen perpendicularmente a las mayores, otras viguetas de menor sección. Se suelen distinguir dos tipos de alfarjes, según que las *jacenas* estén encajadas en el muro, con un único sostén en el estribo, o que descansen sobre canes. Este tipo de cubierta de madera, lleva generalmente una decoración pintada al temple y tallada, de manera que las vigas muestran en el *papo* (su parte visible) perfiles y recuadros similares a los de las viguetas. Donde las *jacenas* tienen sección más grande, se puede dar el caso que descansen sobre canecillos acoplados y frecuentemente perfilados en lóbulos en la parte visible, como ocurre en un singular ejemplo de este tipo, el refectorio del siglo XIII de San Clemente en Toledo; el techo de la iglesia de San Marcos, de donde proceden los canecillos del Museo tenía que ser de este tipo.

En la Península Ibérica los testimonios de esta técnica se encuentran sobre todo entre los siglos XIII y XIV, periodo en el que, como en toda la tradición árabe y hispano-árabe, se mostraban totalmente pintados. En particular el mudéjar toledano es riquísimo de ejemplos que pueden ayudar a ilustrar el éxito que tuvo en el arte hispánica de los siglos XIV y XV la tradición ornamental de las hojas lisas, las flores de loto y motivos vegetales mixtos, dejada por el arte hispano-árabe⁵.

Además, prueba de que la costumbre de dibujar sobre el grosor de los canecillos, con rayas coloradas en dirección longitudinal, como en la iglesia de San Marcos de Sevilla, era común en este tipo de cubierta, la podemos encontrar en la Iglesia de Santa María de Astudillo (Palencia, siglo XV), en el Convento de los Comendadores de Santiago (siglo XV-XVI) y en el Convento de Santa Fe (final del siglo XV) y el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo (principio del siglo XVI) de Toledo. La decoración con tiras pintadas tenía probablemente que remitir a las estrías en los canes de piedra, y por eso devenía tónica. En todas las obras mencionadas la gama de colores es bastante reducida (blanco, negro, rojo, amarillo, verdes, ocre y azules tenues) y su combinación repetitiva. Esto confirma que los ejemplares enumerados de la colección del Museo Arqueológico de Sevilla pertenecen a una tradición técnica y artística común.

5. De la primera mitad del siglo XV es también el techo del Convento de Santa Clara de Toledo, que muestra una *labor de menado* muy elaborado, pintado en rojo y negro y con hojas lisas y asimétricas nacientes de ramas amplias, y con las típicas cornisas con círculos blancos sobre fondo negro. El refectorio del Monasterio de Santa Isabel (final del siglo XV), el Monasterio de San Clemente (final del siglo XV), el Monasterio de Santo Domingo la Real (siglo XV), el Convento de San Antonio (siglos XV-XVI) y el de San Román, así como la casa en calle Trinidad 6 (todos en Toledo), presentan todos *alfarjes*, pintados con vegetación en amarillo y verde sobre fondos tenues en las caras laterales de los *alfardones*, mientras el *papo* está decorado con enlaces geométricos o ramas. Tampoco faltan combinaciones de las dos formas. Los perfiles de las vigas y las cornisas que enmarcan los diferentes motivos decorativos están siempre pintados con dientes de sierra, rosetas de cuatro pétalos o, más generalmente, círculos blancos sobre fondo negro.

Ver bibliografía: Martínez Caviro B., *Arte mudéjar en Santa Clara de Toledo*, *Archivo Español de Arte*, n° XLVI, 1973, Martínez Caviro B., *Carpintería mudéjar toledana*, *Cuadernos de la Alhambra*, n° 12, 1976

Martínez Caviro B., *Mudéjar toledano palacios y conventos*, Madrid, 1980

En lo que se refiere a los canecillos actualmente conservados en el Museo de Sevilla, cabe destacar que, aunque el antiguo *alfarje* de la iglesia de San Marcos estuviera seguramente emparentado con los demás ejemplos de los siglos XIV y XV, el perfil de los canecillos es bastante peculiar y no parece que se pueda atribuir a ninguna de las tipologías más comunes y conocidas, correspondientes a la clasificación de Torres Balbas⁶. En efecto los ejemplares del Museo trazan una voluta en la parte inferior y una en la parte superior y las dos superficies cóncavas así formadas se juntan en el medio en un motivo saliente con forma de trébol. El ejemplo más próximo a estas características que ha sido posible comprobar, es el de los canecillos de la fila inferior de la antigua iglesia de Godella (Valencia)⁷ de final del siglo XIV- principio del XV. Probablemente esta forma artística puede estar vinculada con la evolución de los canecillos con dos rizos en los extremos, con curvas de mayor o menor desarrollo y con ornamento central saliente. Si fuera así, los arquetipos de esta particular silueta se encontrarían en los edificios de los siglos de IX a XI en Ifriqiyya, tales como la Mezquita Aljama de Susa o la de Kairouan. Similares a los de Godella hay otros canecillos con formas originales, que empezaron a difundirse en el periodo de mayor influencia del gótico, y elaborados a partir de los modelos descritos por los artesanos: los canes de los aleros de la Casa de la Infanta (siglo XVI –actualmente destruida–), de la casa del número 23 de la calle Espoz y Mina (siglo XVI) en Zaragoza, de la casa del Deán en Teruel y de algunas maderas en construcciones del siglo XVI en Granada. Curiosamente, estas movidas elaboraciones de los perfiles, en los siglos XV y XVI, eran sobre todo frecuentes en zonas del Levante peninsular y Aragón, áreas por otra parte, de renombrada tradición carpintera. Por lo tanto examinando la rareza de ejemplos similares a los canecillos procedentes de la Iglesia de San Marcos de Sevilla en los contextos sevillano y toledano, y por otro lado la notable movilidad de los artesanos en la Edad Media, se podría tomar en consideración el hipótesis de una obra de carpinteros procedentes del Este peninsular.

Los canecillos y la tablita del antiguo *alfarje* de la iglesia de San Marcos de Sevilla llegaron al Museo Arqueológico en 1888, entregados por la Comisión de Monumentos, que a su vez, los había recibido del párroco de dicha iglesia, Sr. Solís, tras las obras de restauración de 1881, con el fin de servir de modelo para la construcción del nuevo techo.

La riqueza artística que la iglesia de San Marcos tenía que ostentar, a juzgar de lo que queda, se justifica presumiblemente con el hecho de que fue fundada, después de la “Reconquista”, por el rey San Fernando en la calle Perdón Real, calle utilizada por los cortejos reales en su entrada a la ciudad, en el camino que conducía al Alcázar.

En 1470 un incendio, producido por los marqueses de Cádiz, Salazar y Mendoza, quemó todo lo que había de madera en el templo, así que según Don Félix González

6. Torres Balbas L., Los modillones de lóbulos, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° XII, 1936

7. Torres Balbas L., La techumbre mudéjar de la iglesia de Godella (Valencia), CR XXXVI, *Al-Andalus Obra Dispersa II*, Málaga, 1981

de León⁸, fue necesaria su reconstrucción en 1478, y “por consiguiente la fábrica es como la de aquellos tiempos”, comentario que se refiere al estado de la iglesia en los años anteriores a la restauración de 1881. El siguiente incendio de 1936, durante la Guerra Civil, eliminó para siempre la estructura de madera del techo, y sobre todo acabó con el patrimonio de informaciones que se hallaban en el archivo parroquial. Aunque la unicidad de la fuente que atribuye la reconstrucción del templo al año 1478 aconseja cautela, no parece arriesgado restringir la fecha de ejecución de las piezas conservadas en el Museo de Sevilla, al final de la octava década y principio de la novena del siglo XV.

Mocárabes de la iglesia de San Andrés de Sevilla

El empleo del mocárabe (en árabe, *muqarnas*), introducido en España en la mitad del siglo XII por los Almohades, se desarrolló en su mayoría en yeso y madera, alcanzando, como es bien sabido, el virtuosismo en la Alhambra de Granada. Su aplicación continuó en el arte mudéjar, especialmente en las techumbres de madera. Los ejemplares que se conservan en el Museo Arqueológico de Sevilla, son bastante comunes en la *carpintería de lo blanco*, hasta la decadencia de este tipo de artesanía entre el final del siglo XVIII y el principio del XIX. El término mocárabe indica un conjunto de prismas rectos con bases triangulares o cuadradas (*jayras*), una de las cuales está tallada según una silueta curvilínea y ajustados de tal manera que crean la forma de un racimo o una estructura a volúmenes descendientes. En la *carpintería de armar*, los mocárabes son complementos de los *almizates* o con soluciones más complejas rellenan las pechinas. No faltan ejemplos de techumbres enteramente cubiertas con este tipo de decoración, como la del presbiterio del convento de la Madre de Dios en Toledo o la celebre techumbre del Palacio del Infantado de Guadalajara.⁹

El *mocárabe* más grande perteneciente al Museo Arqueológico de Sevilla procede de la antigua techumbre de la Iglesia de San Andrés de Sevilla, desde la cual pasó a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla tras la obra de restauración del edificio, en 1884. Del Archivo de dicha Comisión, que recibió el racimo del cura de la iglesia en calidad de depósito y lo entregó unos meses después al Director del Museo Arqueológico de Sevilla, se aprende que este *mocárabe* hacía parte del antiguo “adorno mudéjar”, en el centro de la armadura que cubría la nave central del templo.

Esto nos lleva a deducir que la pieza pertenecía probablemente a una techumbre a lacería, y entonces, considerando también el tamaño de la crujía, que se tratase de

8. González de León (D. Félix), Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla, Sevilla, 1844

9. Para detalles sobre la construcción del mocárabe véase el excelente trabajo de Duclos Bautista (Duclos Bautista G., *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, 1993) y también el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco*, 1663, ed.1997

un techo a *par y nudillo*, contrariamente a la descripción de Don Félix González de León¹⁰ que hablaba de una “tijera” en la nave del medio, es decir una techumbre llana. Es probable que este autor se refiriera a lo que se define específicamente *almizate*.

La falta de una relación detallada sobre las obras de restauración del 1884 no nos permite evaluar el estado de conservación sobre el que se actuó, las modificaciones del sistema de cubierta, ni la fecha de ejecución de la carpintería original.

Con razonable seguridad, el termino *post quem* de construcción de la iglesia se pone en la segunda mitad del siglo XIV, teniendo probablemente que ser edificado tras el terremoto de 1356. Esto coincidiría con la hipótesis de Angulo Íñiguez¹¹ de una fundación del templo en el último tercio del XIV, sobre un solar cedido por donación de Alonso de Virves “señor del herramiento de Genis”, en cambio de la posibilidad de sepultura en la capilla mayor, hecho este que no cambia de mucho la referencia temporal de la primera fabrica, aun si precisa que en 1400 la iglesia ya estaba terminada, pudiendo ese año albergar el difunto Alonso de Virves.

La noticia que los señores de Villasis se comprometieron en 1483 a la reconstrucción del templo, podría llevar a suponer una remodelación de la estructura de cubierta a final del siglo XV. Quizás una tercera, y probablemente definitiva, modificación de la cubierta fue puesta en obra durante las, no bien precisadas, obras de restauración dirigidas por Pedro de Silva entre 1766 y 1778, quien, según noticias igualmente vagas, se mostró muy respetuoso hacia la antigua fabrica¹².

Esta información deja abiertas dos opciones relativas a la datación del fragmento de carpintería actualmente conservado en el Museo de Sevilla: o bien las últimas dos décadas del siglo XV o bien la octava década del siglo XVIII. Sin embargo, la calidad de la obra nos hace preferir la primera de estas hipótesis.

Lacería apeinazada y mocárabes del Palacio de los condes de Gelves en Sevilla

En la colección del Museo Arqueológico de Sevilla hay cinco fragmentos de *almizate*, es decir la parte horizontal de una armadura a *par y nudillo*, ejemplos de carpintería a lazo de ocho andaluz o lazo occidental. Esta consideración sobre el esquema decorativo, está soportada por la comparación con las techumbres que todavía presentan este tipo de decoración. Por la extraordinaria variedad de las armaduras a lazo solo se mencionan aquí los ejemplos más destacados por su familiaridad con las piezas del Museo: las techumbres de Santa Clara en Málaga (siglo XVI) y de Santa Clara de Astudillo (Palencia – siglo XVI) y, en la arquitectura civil, las techumbres del Palacio de la Fuensalida (final del siglo XV - principio del siglo XVI – actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid) y del Palacio de Pinohermoso

10. González de León (D. Félix), *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844

11. Angulo Íñiguez D., *Arquitectura mudéjar sevillana XII-XIII-XIV sc*, Sevilla, 1983

12. García Gutiérrez – Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla*, Madrid, 1994

de Játiva (Valencia–siglo XIV– en la actualidad en el Museo Municipal). Y en Sevilla, entre los varios ejemplos en los Reales Alcázares, la armadura del Antecomedor de Familia y la de la Cámara Real. La cubierta del Dormitorio del rey Don Pedro muestra que si bien es cierto que los fragmentos con número de inventario 2409 del Museo de Sevilla son de lazo occidental, ésto no excluye que en origen estuvieran combinados con una rueda de lazo de orden diferente al ocho.

Las piezas del Museo Arqueológico de Sevilla de este tipo y de tamaño más grande están catalogadas/ inventariadas con el número de inventario 435, cuyas piezas están erróneamente descritas como “trozos de *artesonado*”; se trata, en realidad, como se ha mencionado, de fragmentos de *almizate* de una armadura a *par y nudillo* con decoración a ruedas de lazo. Llegaron al Museo en 1885, fecha en la que fueron entregados por la Academia de Bellas Artes de Sevilla, en cuyo almacén habían permanecido, sin que se disponga de más información sobre su lugar de origen.

Considerando la variedad de hallazgos recogidos por la Academia en el siglo XIX –tras la desamortización eclesíástica del 1836 y la revolución del 1868– entre los cuales se encuentran los fragmentos derivados productos de la obra de adaptación del Convento de la Merced con el fin de acoger las estructuras de la Academia y del Museo en 1835; la vitalidad de la tradición de la *carpintería de lo blanco* durante todo el siglo XVII nos induce a confirmar la atribución cronológica de estas piezas del Inventario General del Museo, es decir el siglo XVII.

Además de las tres piezas descritas en el catálogo, editado en este estudio, en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla encontramos otros dos trozos de *almizate* correspondientes al número de Inventario 2409, que llegaron al Museo junto a dos mocárabes (Nº Inv. 2411 y 2412) y diez tablitas (Nº Inv. 2410) –actualmente inlocalizables– gracias a una donación de D. Francisco de las Barras y Aragón de 1895¹³.

Las piezas procedían de una techumbre del antiguo Palacio de los Condes de Gelves, situado en la calle Rodrigo Caro de Sevilla; la ubicación de esta finca parece coincidir con una extensa vivienda palacial, propiedad de los Condes de Gelves en la zona actualmente conocida como Barrio de Santa Cruz o antigua judería de Sevilla. En esa época, la plaza que ahora lleva el nombre de Doña Elvira, coincidía con un patio del Palacio, probablemente destinado a picadero, razón por la que fue conocida durante una época con el nombre de Plaza de los Caballos. La propiedad se extendía hasta la Plaza de la Alianza (antes Pozo Seco) y las calles Rodrigo Caro (unificación topográfica en 1872 de la plaza del Atambor y Horno del Sacramento), Vida, Ataúd y Caballos constituidas a principio del siglo XIX, incluyendo también el Hospital de los Venerables –solar de hecho donado al Museo por los Duques de Veraguas y Condes de Gelves. La fachada del Palacio se asomaba a la actual calle Mateos Gago,

13. En lo que se refiere a la definición del ámbito artístico de pertenencia, es curioso observar que mientras los números de Inventario 2410-2411-2412 están en el Catálogo 5 “Artes Industriales Mudéjar”, el número 2409 se encuentra en el Catálogo 6 “Artes Industriales Edad Moderna”. Este detalle nos indica en que medida a definición “mudéjar” era, en el siglo XIX, todo menos clara y que la conciencia y el conocimiento de esta tradición artística, tan extensa y duradera, resultaban sorprendentemente vagas y superficiales.

a la altura del cruce con Rodrigo Caro¹⁴. Esta finca, ya propiedad de Don Álvaro de Portugal, se empezó a conocer como la finca de los Condes de Gelves tras la atribución en 1529, por parte del rey, de dicho título a Don Jorge-Alberto de Portugal y Melo (hijo de Don Álvaro), Sr. De Villanueva del Ariscal y Gelves, Alcalde de los Reales Alcázares y Atarazanas de Sevilla y Camarero Mayor de Carlos V. En 1539 el Rey accedió a compensar a la familia de los Condes de Gelves por la pérdida de rentas derivada de expropiaciones en Villanueva de Aliscar, “con las obras de reedificación de casa y reparos hechos en los de la barrera de Doña. Elvira”¹⁵. Ello nos lleva a suponer que, en el tiempo del segundo Conde de Gelves, hijo de Jorge-Alberto e Isabel Colón de Toledo, dueño de la propiedad desde el 1534, se produjera una significativa alteración del estado de la finca: una construcción de nuevos volúmenes o bien una rehabilitación importante. El Palacio de los Condes de Gelves tuvo que ser entre los más grandes y ricos de Sevilla, considerando que en 1849 el hallazgo de la propiedad, ya mutilada por ventas en 1827 y reducido a un solo inmueble en calle Rodrigo Caro, en las manos del Duque de Xerbie y Alba, heredero del título de Conde de Gelves, aún tenía una renta anual de 15000 Pts. Este era, con cierta seguridad, el edificio que albergó la techumbre a la cual pertenecieron las piezas ahora en el Museo.

Por otra parte Gestoso y Pérez, que todavía a principio del siglo XIX podía admirar el Palacio de los Condes de Gelves, antes de su definitiva destrucción, en una nota sobre las cualidades del arte sevillano en el siglo XVI, relatan que: “al mismo tiempo que nuestros arquitectos aceptaban sin escrúpulo, las nuevas enseñanzas [el nuevo estilo Renacimiento procedente de Italia] no tenían empacho en que se manifiesten vivos los recuerdos del arte sarraceno, de lo cual resulta un estilo tan artístico como original, el único verdaderamente genuino de Andalucía, que bien puede ser llamado *mudéjar plateresco*, del cual poseemos inapreciables ejemplares en las casas-palacios de los Duques de Alcalá, de Arcos, de Medina Sidonia y de Alba en las de los Marqueses de Ayamonte y de Algaba, del Conde de Gelves...”¹⁶. Esto nos hace pensar que el Palacio del Conde de Gelves también tuviera armaduras a lacería.

Una última anotación interesante atañe el hecho que los Condes de Gelves, en calidad del título de Alcaldes de los Reales Alcázares que tenían desde 1506, se ocupaban también de la gestión de todas las obras de mantenimiento y de la administración del trabajo de los maestros de obras, encargados de las intervenciones en la residencia Real. Entre ellos, mantuvieron la designación de “Maestro Mayor de Carpintería de los Alcázares” Juan de Limpia entre los años 1479 y 1506, Francisco de Limpia entre 1506 y 1540, y Sebastián de Segovia entre 1540 y 1556. Si se admite que en el Palacio de los Condes de Gelves se emprendieron obras de rehabilitación entre

14. Como testimoniaría la tradición que quiere que la Condesa de Gelves, Leonora de Milán, conocida por haber alimentado la pasión del poeta Fernando de Herrera, encontrase los artistas por ella protegidos, en su casa situada al número 1 de la calle Rodrigo Caro.

15. Márquez Villanueva F., Datos sobre el Mayorazgo de los Condes de Gelves, *Archivo Hispalense*, tomo XXIX, n 90, año 1958.

16. Gestoso y Pérez J., *Curiosidades Antiguas sevillanas*, Sevilla, 1910

la cuarta y quinta década del siglo XVI y considerando la relación que mantenía esta familia con los artesanos de los Alcázares, se puede suponer, que los mismos hayan podido ser contactados por los Condes de Gelves para sus obras particulares. Sin embargo, es necesario templar el deseo de encontrar una firma en obras que por naturaleza y circunstancia histórica, ni tenían, ni podían tener un sólo autor y nominalmente definido, y mitigar cualquier tipo de entusiasmo que se funde en meras conjeturas.

Fragmento de lacería ataujerada del siglo XVII

En el caso de una armadura ataujerada la estructura de suspensión de la cubierta queda escondida por un tablado clavado en la parte visible, sobre el cual se organiza la decoración a lacería por medio de listones de madera, clavados a su vez a las tablas. Esta técnica permitía la decoración de las cubiertas con lazos, independientemente de la disposición de sus elementos estructurales y concedía así mayor libertad en la elección de la decoración liberada del vínculo de dependencia con los pares y nudillo como ocurría con el *lazo apeinado*. Esto determinó el gran éxito de este tipo de técnica, sobre todo del siglo XVI en adelante. Además son necesariamente *ataujeradas* las armaduras a cinco o siete pendientes, las de *media naranja* y las de *medio cañón*. Estas últimas, en particular, teniendo una estructura mucho más compleja, requieren siempre una armadura sobre la cual clavar el lazo.

La *media naranja* tipología a la cual pertenece el fragmento del Museo (N° Inv. 3125), es un sistema de cubierta que genera una forma de cúpula, levantándose de un estribo circular, y a menudo enlazada a la planta cuadrada de los cuartos por medio de mocárabes. La altura es estrictamente relacionada con el diámetro de base, y la armadura se desarrolla en círculos-aros concéntricos según los meridianos.

El fragmento conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla, fue una donación del Sr. Don Julio Ferrand en 1902 y procedía de la ciudad de Sevilla, sin mayor concreción sobre su localización originaria. Observando las medidas de la pieza, se deduce, mediante un simple cálculo, que la *media naranja* a la que pertenecía tenía un diámetro a la base de cerca de 3 metros; hecho que haría suponer que esta armadura cerrara superiormente una pequeña habitación a uso privado, o tal vez con mayor probabilidad el hueco de una escalera.

Arrocabes tallados y pintados procedentes de una casa en la calle Buen Viaje nº 4 de Sevilla

Las piezas del Museo clasificadas como *arrocabes* (números de inventario general 3925, 3926, 3969, 6176-6180) pueden ser comparadas con tablas, que desempeñan la misma función en las armaduras de cubierta en madera. Los *arrocabes* servían para esconder, con decoraciones en madera tallada y pintada, algunas partes estructurales

de las techumbres, en particular los empalmes entre estribo, alfardas y tirantes. Según el tamaño de la superficie que iban a cubrir, estaban constituidas por una o más tablas alineadas. Algunos ejemplos ayudaran a aclarar la evolución del *arrocabe* en el arte islámico occidental, ilustrando sus principales características.

Generalmente el *arrocabe* almorávide con epigrafía y *ataurique* tiende a evidenciar en la parte superior de la tabla, el movimiento de las ramas, más o menos frondosas, agilizando la lectura del texto de la parte inferior de la tabla. Este motivo es claramente reconocible en los *mihrab* de la mezquita de Tlemcen y en la Qutoubbya, así como, entre otros muchos ejemplos, en una lápida sepulcral del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. En el Museo Hispano-Musulmán de Granada hay algunas tablas, que se remontan al último periodo almorávide o al primero de los Almohades, con inscripciones cúficas y *ataurique*, en las que la parte decorada con motivos vegetales están bastante diferenciadas de parte que contienen la escritura y donde las letras muestran contornos pintados en rojo. En las tablas de Granada las inscripciones profanas recurrentes, aluden siempre a buenos auspicios, deseando salud y gloria.

El rigor religioso de los almohades favoreció el predominio de la parte escrita sobre la decorativa, como se puede comprobar en las lápidas de la Mqabriya de Játiva, de la Cerca de Jerez de la Frontera, en algunas madera del siglo XII en Almería y en el *arrocabe* almohade del área noroeste del Patio de la Acequia de la Alhambra, este último en particular, con señales de policromía roja. En Marruecos, ejemplos de *arrocabes* de este tipo, se encuentran en el Museo Batha de Fez, donde hay algunas tablas con motivos de hojas lisas y flores de loto, característicos de muchas maderas de los siglos XII y XIII halladas en Marrakech y Fez.

Del siglo XIV nos llegan numerosos ejemplos de *arrocabes* con arcos polilobulados, que encierran inscripciones dispuestas de manera especular con respecto al eje central y sumergidas en un rico *ataurique* de fondo: en el Museo Federico Marés de Barcelona algunas tablas de este tipo muestran un repertorio floral sustancialmente fiel a lo de las tradiciones musulmanas de los siglos anteriores, aunque las hojas digitadas hayan perdido los circulitos pintados entre cada dos dígitos, característicos de la tradición almorávide. En el Museo de la Kasbah de Tánger algunos fragmentos de este tipología, también del siglo XIV, muestran la misma policromía amarilla y roja y el motivo vegetal del espárrago, que puede encontrarse en las piezas del Museo Arqueológico de Sevilla. Siempre en el mismo Museo de Tánger hay un ejemplo de *ataurique* del siglo XIV, insertado en el esquema de la *sebka*, que sin embargo en comparación con la pieza del Museo de Sevilla (Nº Inventario 3295) parece más simple y con hojas más ralas. Este trazado ornamental fue aplicado en el arte mudéjar a la heráldica y a las figuraciones góticas y de caballería, alcanzando gran éxito y larga pervivencia. Además de los ya mencionados ejemplos de *arrocabes* en madera, se tienen que recordar los yesos de la Torre de la Cautiva y de la Sala de las Dos Hermanas en la Alhambra, los yesos del Museo Arqueológico de Málaga, procedentes de Ronda, y los yesos del Alcázar de Sevilla, donde este tipo de ornamentación fue muy difuso. Pero el ámbito preferencial donde se encuentra la decoración de arcos

poli-lobulados es en los *arrocabes* de los *alfarjes* distribuidos por la península desde el siglo XII y mantenidos vivos aun después de la “Reconquista”, escenario de curiosísimos hibridismos entre las dos escuelas artísticas y culturas. En Toledo, por ejemplo, en el Convento de Santa Clara (final del siglo XIV-primer tercio del XV), en el cuarto del “de profundis”, contiguo a habitaciones de riquísima decoración heráldica, encontramos una ornamentación de arcos que se entrecruzan y con epigrafía “al-yumm wa-l iq-bal” (la felicidad y la prosperidad), solución no muy rara en los yesos y carpinterías toledanos¹⁷.

Todos los ejemplos que ha sido posible relacionar con los fragmentos de Sevilla, estaban siempre decorados, en las superficies lisas de moldura de los arcos, con teorías de circulitos blancos sobre fondo negro, y en las cornisas de ribete, con rosetas, también pintadas y marcadas por una crucetita. Dichas rosetas se mantuvieron de cuatros pétalos hasta cerca del siglo XIV y, a partir del XV empezaron a ser más articuladas, como en las tablas de este periodo del Museo de la Kasbah en Tánger o las del Museo Oudayas en Rabat. Esta tipología de *arrocabes* es bastante común en los edificios religiosos Meriní -Madraza de Aboul Hassan en Salé (primera mitad del siglo XIV), Madraza Aharine en Fez (primera mitad del siglo XIV), Mezquita de Abu Asan, también en Fez (mitad del siglo XIV) y otras –sobre todo en la variante que presenta, entre los espacios de división entre los arcos, formas de conchas o piñas y a veces, también largos tallos coronados por frutos, similares a espárragos. A esta tipología pertenecen, además de algunos *arrocabes* de los Reales Alcázares de Sevilla y del Palacio del Partal de la Alhambra de Granada, los fragmentos procedentes de la Madraza al-Yadida de Ceuta, ahora en el Museo de Ceuta, relacionados con la pieza de misma procedencia del Museo de Sevilla, y las piezas con numero de inventario de 6176-6180 del mismo Museo. Estas últimas fueron compradas en el mercado de arte en 1946 y deben fecharse en el siglo XIV avanzado¹⁸.

Si bien la madera fue a menudo sinónimo de supervivencia y conservación de formas arcaicas, se tienen que evaluar las estrictas relaciones que mantuvo con otras formas artísticas, con las cuales no solamente dialogaba físicamente en los edificios, sino también referencia en la elección de los motivos ornamentales; como en el caso del *ataurique*, de los arcos poli-lobulados con inscripción y de la *sebka*.

El estado fragmentario en que se encuentran no permite la reconstrucción integral de la organización decorativa, sin embargo se pueden reconocer repeticiones de arcos poli-lobulados, dentro los cuales se articula, simétricamente con respeto al eje central, la inscripción cúfica *al-yumn* (suerte), mientras el fondo está decorado con un *ataurique* compuesto de palmetas digitadas simples o dobles, flores de loto y una piña en el medio. La zona lisa con aparente forma de concha, así como en la zona más amplia en medio de la tabla, tenían probablemente que albergar un elemento en relieve clavado.

17. Martínez Caviro B., Arte mudéjar en Santa Clara de Toledo, *Archivo Español de Arte*, n° XLVI, 1973

18. Giasante, D.: *La collezione di legni islamici del Museo Archeologico di Siviglia*. 2000, inédito. Ver ficha en apéndice de este artículo.

Las partes con ataurique están pintadas entre los arcos y en el centro de la inscripción en rojo-anaranjado y debajo del arco en amarillo. Las letras de color azul claro y el contorno del arco decorado con teorías de circulitos blancos sobre fondo negro. El cúfico almohade se distinguió, por su verticalidad, abundantes nexos y complicadas elaboraciones ornamentales y geométricas en su parte inferior, rasgos que marcaron también las tipologías a seguir; en este sentido, se puede decir que el cúfico de las grandes tablas del Museo de Sevilla, pertenece seguramente a una fase posterior a la influencia almohade, y probablemente lo mismo se puede decir del fragmento N° 3925.

CATÁLOGO DE OBRAS

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General 3969

Fragmento de arrocabe tallado y pintado, probablemente colocado cerca de alguna apertura (puerta o ventana) procedente de la Madraza Al-Yadida de Ceuta.

Madera de cedro.

Siglo XIV; 1347

Medidas: Longitud máx. 80 cm, min. 77.5 cm. Anchura máx. 22.5 cm, min. 21.5 cm. Cuadro con epígrafe: longitud 68.5 cm – anchura 16.5 cm. Grosor: 5 cm

Decoración epigráfica con la inscripción cúfica *al-muttasila al-baraka* (bendición repetida); fondo con decoración floral constituida por palmetas lisas y flores de loto que nacen de ramas de desarrollo circular. Un primer marco de la composición está decorado por crucetitas negras sobre fondo blanco; en la cornisa externa están talladas rosetas de cuarto pétalos y pintadas en blanco, que tenía probablemente que recordar este módulo con otros cuadros de las mismas dimensiones, como parecería del pequeño fragmento de uno de ellos con restos de ataurique pintado en amarillo. El fondo es opaco y rojo-anaranjado y las letras y hojas son verde brillante. En la parte inferior del grueso, sobre una longitud de 40 cm, encontramos un relieve poco profundo con flechas y estrellas de ocho puntas y cornisa con circulitos.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario general N° 3925

Tres tablas talladas y pintadas, fragmentos de arrocabe, donados al Museo por la Condesa de Peñafior en 1913 y procedentes de una casa en calle Buen Viaje 4 de Sevilla.

Madera de conífera (pino)

Siglos XII – XIII

Medidas: Dos tablas acopladas; longitud, 37.5 cm – anchura, 20.5 cm

Tabla única; longitud, 152 cm – anchura, 11 cm. Grosor; 2 cm

Profundidad de la talla, 1.5 cm

Longitud total de la composición, 187 cm

Estrechamente vinculadas con las piezas con N° Inventario General 3926

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 3926

Tres tablas talladas y pintadas, fragmentos de arrocabe procedentes de una casa en calle Buen Viaje 4 de Sevilla y donadas al Museo en 1913 por el Sr. D. Francisco Aurelio Álvarez.

Madera de conífera (pino)

Siglos XII – XIII

Medidas: Dos tablas acopladas; longitud, 87 cm; anchura máxima, 31 cm – mínima, 26.5 cm. Tabla única; longitud, 128 cm – anchura, 10 cm. Grosor; 2 cm

Profundidad de la talla, 1.5 cm

Estrechamente vinculadas con las tablas con N° Inventario General 3925. Decoración tipo sebka, ataurique con palmetas y flores de loto y hojas digitadas en los rombos más grandes y lisas en los pequeños y cerca de los marcos inferior y superior. Restos de policromía, rojo-anaranjado y amarillo. El contorno de la sebka está decorado con teorías de circulitos blancos en fondo negro.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 6176, 6177, 6178, 6179 y 6180

Cinco grandes tablas talladas y pintadas, partes de un arrocabe; procedentes de Sevilla y compradas en 1946 al anticuario de Córdoba D. Juan Rodríguez Mora.

Madera de conífera (cedro)

Siglo XIV avanzado.

Medidas:

N° 6176: longitud 277 cm – anchura 34.5 cm

N° 6177 (complementario superior del N°6176): longitud 273 cm – anchura 19 cm

Anchura de la composición del N°6176 y 6177, 53.5 cm

Longitud de los módulos de arco 70.5 cm, 68 cm, 71 cm

N° 6178 (complementario superior del N°6179): longitud 252 cm – ancho 19 cm

N° 6179: longitud 252 cm – anchura 34 cm

Anchura de la composición del N° 6178 y N° 6179, 53 cm

Longitud de los módulos de arco 60 cm, 60.5 cm, 59.5 cm

N° 6180: longitud 252 cm – anchura 33.5

Longitud de los módulos de arco 61.5 cm, 62 cm, 62.5 cm

Grosor: 3.5 cm

Decoración con repetición de arcos poli-lobulados de doble faja, dentro los cuales se articula la inscripción cúfica *al-yumn* (suerte), simétricamente con respeto al eje central, caracterizado por el motivo de la concha. El fondo está decorado con ataurique con palmetas y flores de loto. Restos de policromía roja –en la parte exterior del arco– y amarilla –debajo del arco. En los contornos geométricos la típica teoría de circulitos blancos sobre fondo negro. Cornisa con rosetas de seis pétalos.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 475, 476, 477 y 478

Cuatro canecillos con perfil a tres lóbulos, de los cuales el central tiene forma de trébol. Su función, acoplados y sobresaliendo de la pared en unos 50 cm, era de sostener las jacenas del alfarje del antigua cubierta de la iglesia de San Marcos de Sevilla.

Madera de pino.

Últimas dos décadas del siglo XV: post 1478

Medidas:

N° 475: longitud de la parte visible: 48 cm , longitud conservada: 88 cm; grosor: 9 cm

Nº 476 longitud de la parte visible: 48 cm; longitud conservada: 66 cm; grosor: 9 cm

Nº 477 longitud de la parte visible: 48 cm ; longitud conservada: 100 cm; grosor: 9 cm

Nº 478 longitud de la parte visible: 48 cm; longitud conservada: 91 cm; grosor: 9 cm

Anchura, 28 cm

La parte visible está pintada al temple con una preparación fina de yeso: primera faja en verde intenso con líneas amarillas sugerentes hojas en la faja externa de los lóbulos, continuando más adentro para encerrar el motivo de la piña, que a veces continúa en las tablas de arrocabes contiguos. La cornisa siguiente, definida por líneas anaranjadas y negras, contiene la típica decoración en circulitos negros sobre fondo blanco; el espacio interior es enteramente ocupado por ataurique con palmetas simples o dobles que se desarrollan a partir de espesas ramas, de las cuales nacen también varias interpretaciones de la flor de loto, desde las más estilizadas hasta las composiciones con las palmetas. El fondo es azul, mientras la decoración floral, siempre perfilada en negro y con matices en blanco, es de color ocre. El grosor del canecillo está pintado en rojo-anaranjado con una línea negra central.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General Nº 479

Tablita pintada al temple sobre sutil preparación de yeso, parte del alicer del alfarje de la iglesia de San Marcos en Sevilla; muy probablemente situada entre dos canecillos.

Madera de pino.

Últimas dos décadas del siglo XV: post 1478

Medidas: 27.5 cm x 20 cm x 2 cm

El motivo decorativo central es una piña, en negro sobre fondo blanco y enmarcada por un trazo rojo-anaranjado. A seguir una faja verde intenso con líneas amarillas sugerentes hojas, y otra cornisa con circulitos negros sobre fondo blanco entre líneas negras y rojo-anaranjado, decoración reproducida también en el marco superior de la tabla. El espacio restante alrededor del núcleo central, está relleno de ataurique, con palmetas, siempre perfiladas en negro y con matices en blanco, de color ocre sobre fondo azul.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General Nº 428

Mocárabe de base octagonal, de madera de pino procedente de la iglesia de San Andrés de Sevilla.

Últimas dos décadas del siglo XV.

Medidas: diámetro, 55 cm; longitud del cono, 44 cm.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 435

Tres fragmentos de almizate con decoración a lazo occidental apeinado procedentes del palacio de los condes de Gelves en Sevilla.

Madera de pino.

Los fragmentos B y C muestran precisas congruencias, por lo que es probable que antiguamente fueran contiguos.

Siglo XVII.

Medidas:

Fragmento A 159 cm x 101 cm (grosor, 8 cm)

Fragmento B 171 cm x 91 cm (grosor, 7 cm)

Fragmento C 156 cm x 47 cm (grosor, 7 cm)

Anchura de la calle 28 cm

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 2409

Dos fragmentos pertenecientes al testero de un almizate de una armadura de limás a lazo occidental apeinado; procedentes del Palacio de los Condes de Gelves de Sevilla.

Madera de pino.

Primera mitad del siglo XVI, probablemente cuarta o quinta década.

Medidas: Parte visible 120cm x 34 cm (longitud conservada, 128 cm; grosor, 7.5 cm). Cuadrado menor del lazo 13 cm. Cuadrado mayor del lazo 27 cm

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 2411

Fragmento de mocárabe de madera de pino, procedente del Palacio de los Condes de Gelves en Sevilla.

Primera mitad del siglo XVI, probablemente cuarta o quinta década.

Medidas: diámetro, 26 cm; longitud del cono, 30 cm.

Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 2412

Mocárabe de madera de pino, procedente del Palacio de los Condes de Gelves en Sevilla.

Primera mitad del siglo XVI, probablemente cuarta o quinta década.

Medidas: diámetro, 38 cm; longitud del cono 50 cm.

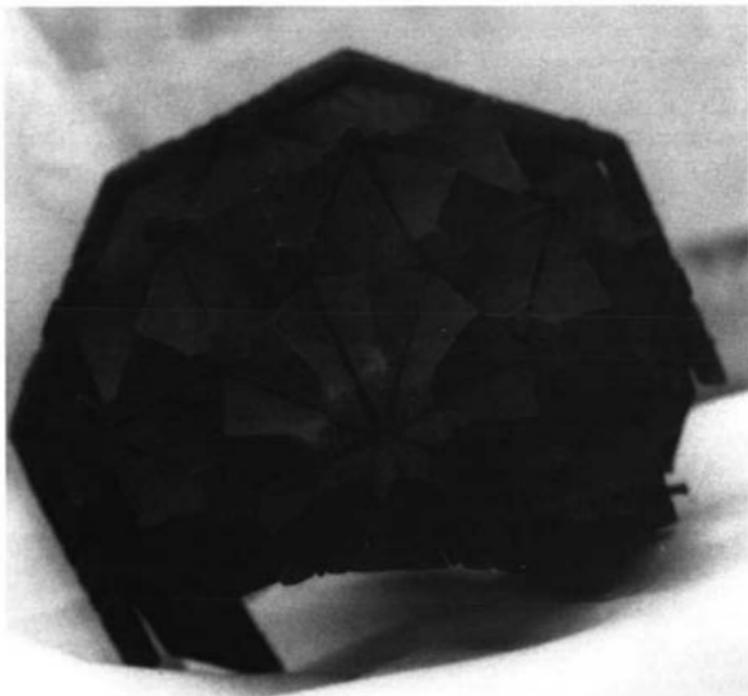
Museo Arqueológico de Sevilla. Inventario General N° 3125

Fragmentos de la parte inferior, de apoyo sobre el estribo, de una media naranja a lazo ataujerado, procedentes de Sevilla.

Madera de pino.

Siglo XVII, según la descripción en *Scheda Catalogo 6 "Artes Industriales Edad Moderna" –sezione carpinteria–*

Medida: Longitud, 192 cm. Longitud del fragmento menor 70 cm . Calle 8 cm; cuerda 4 cm



Fotografía 1. Mocárabe procedente de una cubierta del palacio sevillano de los Condes de Gelves. (I.G. Nº 2.411).



Fotografía 2. Fragmento del arrocabe de una cubierta de la casa nº 4 de la calle Cristo del Buen Viaje de Sevilla. (I.G. N.º 3.925).



Fotografía 3. Detalle de la decoración del arrocabe de la calle Cristo del Buen Viaje de Sevilla. (I.G. N.º 3.926).



Fotografía 4. Inscrición cífica "Bendición Perpetua" del arrocabe de la Madrasa al-Yadida de Ceuta. (I.G. N.º 3.969).



Fotografía 5. Fragmento de la estructura de un almizate decorado con lazos de 8 occidental apeinado del palacio de los Condes de Gelves. (I.G. N° 435).



Fotografía 6. Reverso del alimizate anterior en que se aprecian los elementos de la composición del mismo. (I.G. N^o 435).



Fotografía 7. Canecillo procedente de un antiguo alfarje de la iglesia sevillana de San Marcos. (I.G. N° 475).



Fotografía 8. Inscripción cúfica "La Felicidad", escrita en espejo, de un arrocabe sevillano. (I.G. N° 6.176).