

Índice

Resumen y palabras clave.....	2
Justificación, objetivos y metodología	3
Introducción.....	5
Características del mudéjar andaluz	17
El grupo de iglesias sevillanas de 1356.....	22
Iglesia de San Miguel	23
Iglesia de Omnium Sanctorum	28
Iglesia de San Andrés	34
Iglesia de San Esteban	41
Conclusiones.....	48
Bibliografía y fuentes utilizadas	50
Anexo fotográfico.....	56

Resumen y palabras clave

El arte mudéjar tiene un gran impacto en toda España, teniendo uno de sus focos más importantes en Andalucía. Dentro de esta comunidad nos centramos en Sevilla y, concretamente, en el grupo de iglesias denominado de 1356, un conjunto de edificios sevillanos que fueron rehabilitados por el rey Pedro I. En el presente trabajo se intenta realizar un estudio de las características generales visibles en las iglesias que siguen en pie, así como una recopilación de datos históricos y testimonios, tomando como punto de partida la obra de Angulo Íñiguez.

Primero se hace un recorrido por la controversia que ha tenido el concepto de mudéjar en la Historia del Arte, desde que Amador de los Ríos defiende por primera vez el término hasta los últimos historiadores e investigadores que han tratado el tema. En segundo lugar, centramos el estudio en el foco sevillano y en las características artísticas que configuran el modelo de las iglesias que están dentro del grupo de 1356, para pasar a una descripción detallada de cada una, finalizando con una conclusión que aúna los resultados expuestos en el trabajo.

Palabras clave: arte, mudéjar, Sevilla, grupo de 1356, San Esteban, Omnium Sanctorum, San Andrés, Angulo Íñiguez.

Mudejar art has a great impact in all Spain, having one of its most important centres in Andalusia. Within this community we focus in Seville and, specifically, the group of churches called 1356, a set of buildings that were rehabilitated by the King Pedro I. In the present work we try to make a study of the general characteristics visible in the churches that are still standing, as well as a compilation of historical data and testimonies, taking as a starting point the play of Angulo Íñiguez.

First we made a tour of the controversy that has had the concept Mudejar in the Art History, since Amador de los Ríos defends for the first time the concept until the last historians and researchers who have treated the topic. Second, we focus the study on the Sevillian focus and artistic characteristics that shape the type of churches that are within the group of 1356, to go to a detailed description of each one, ending whit some conclusions that collect the results exposed in the work.

Keywords: art, mudejar, Seville, group of 1356, San Esteban , Omnium Sanctorum, San Andrés, Angulo Íñiguez,

Justificación, objetivos y metodología

El motivo por el que elegí el presente tema se debe a que es un asunto centrado en una estética que no suele despertar mucha atención e interés entre los alumnos. Corresponde a unas creaciones que aúnan diferentes estilos artísticos que se han desarrollado a lo largo de la historia de la ciudad de Sevilla que ofrece testimonios de gran importancia, entre los que se encuentran un grupo todavía en uso como parroquias o sedes de hermandades. Con el continuo del tema, se ha incrementado mi interés por el mismo, a partir de la gran controversia que siempre ha tenido su estudio, tanto teórico como práctico. Con este estudio no se ha querido demostrar nada nuevo, sino recoger lo ya publicado y señalar algunos procesos de restauración en los edificios.

Los principales objetivos del presente trabajo son:

- Conocer la historia evolutiva de los edificios que son el testimonio más peculiar de la arquitectura mudéjar sevillana
- Analizar los elementos estilísticos y formales que tienen en común y que dieron lugar a su agrupamiento dentro de la historia del mudéjar.
- Contextualizar la serie de edificios en relación con otros ejemplos del mudéjar sevillano.

En este trabajo se ha realizado una amplia búsqueda de fuentes bibliográficas y gráficas a través de diversos medios, entre los que destacan los recursos que nos ofrecen las diferentes bibliotecas de la Universidad de Sevilla, así como la consulta de algunos ejemplares originales mediante archivos digitales existentes en bibliotecas virtuales andaluzas de Internet. También se ha visitado los edificios tratados para visualizar las referencias dadas a lo largo de este trabajo.

La metodología seguida para el desarrollo del trabajo ha sido el siguiente:

- En primer lugar, se ha hecho una búsqueda de bibliografía relacionada con la controversia del arte mudéjar, a nivel nacional e internacional. Después se ha insistido en documentar un énfasis en el arte mudéjar desarrollado en la ciudad de Sevilla y, en concreto, con las iglesias mudéjares rehabilitadas en 1356, momento en el que reinaba Pedro I.

- Posteriormente se ha procedido al análisis de los datos históricos y estilísticos de los diferentes edificios que se asemejan por sus características formales y se han puesto en comparación para verificar la conexión y autenticidad de las obras..
- Se realizaron visitas a las iglesias, se identificaron los elementos destacados y se tomaron fotografías para incluirlas a modo de testimonio, para comprobar las posibilidades que ofrece la lectura de las imágenes artísticas como fuente para el conocimiento de la historia.
- Con toda esta información se llevó a cabo una redacción que sirve, además, para poder destacar la importancia de conocer la historia artística de algunos de los edificios sevillanos más representativos.

Introducción

Diego Angulo denominó como “grupo de 1356” a un conjunto de iglesias mudéjares sevillanas, en el discurso inaugural del año académico 1932 a 1933¹. Esta obra tomada como base fundamental de este trabajo consiste en la clasificación y ordenación de una serie de edificios levantados entre los siglos XIII, XIV y XV, o lo que es lo mismo, desde la Reconquista de Sevilla por Fernando III hasta bien entrado el periodo donde se empezaban a ver los primeros atisbos del Renacimiento.

El citado investigador señalaba que no era su propósito hacer un amplio estudio geográfico de toda la arquitectura mudéjar española debido a la dificultad de tener que clasificar un edificio o no como mudéjar. Por esta razón, decide ocuparse de la arquitectura eclesial localizada en la provincia de Sevilla y, especialmente, de aquellos edificios que considera que forman parte de la escuela mudéjar sevillana, estableciendo una relación entre ellos a partir de similitudes arquitectónicas u ornamentales. Al mismo tiempo, advierte que su intención en el estudio se reduce a centrar la investigación en una serie de notas sobre los edificios y, también, a intentar exponer el problema existente para poder resolverlo mediante unas características comunes y propone la línea de investigación más adecuada para su estudio. Partiendo de su clasificación se puede iniciar el estudio de las parroquias sevillanas, concentrándolas en varios bloques o grupos arquitectónicos, teniendo en cuenta sus características comunes.

Las primeras nociones sobre la arquitectura mudéjar sevillana se remontan al siglo XIX, cuando se plantea la dificultad de clasificar como mudéjar o no los edificios levantados en los siglos mencionados anteriormente. El inicio del proceso corresponde a la primera persona que se interesa por defender el estilo mudéjar, Amador de los Ríos. En su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pronunciado el 19 de junio de 1857², se plantean los primeros fundamentos de lo que se considera como mudéjar. Este discurso es de consulta obligada debido a su trascendencia en la historiografía española. El autor habla de los aspectos del arte mudéjar, otorgándole

¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego.: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Hauser y Menet, 1932. (reed. de 1983, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla)

² AMADOR DE LOS RÍOS, José.: “El arte mudéjar en arquitectura”. *Discurso de D. – leído en la Real Academia de Nobles Artes De San Fernando en su recepción pública*, Granada, Imprenta Josê Marâia Zamora, 1859.

la definición de “un arte compuesto o híbrido”³, expone las características de su aparición y señala “la trascendencia de los precedentes locales musulmanes en la formación del arte mudéjar de cada foco regional, teniendo en cuenta la delimitación del contenido y dando la definición del mudéjar como estilo”⁴. Teniendo este discurso como punto de partida, se puede decir que fue entonces cuando se empezó a desatar la polémica sobre el propio término mudéjar y todo lo que ello comprendía, encontrando el fin del enfrentamiento con la aparición de Lampérez, en el contexto histórico – artístico. Este último defendió también el mudejarismo ante la Comisión de Monumentos Arquitectónicos de España con la publicación de distintas monografías donde incluía dentro del Arte Cristiano “el estilo mudéjar, que figuraba así junto al latino, bizantino, románico, ojival, etc.”⁵, pero esta cuestión se verá más adelante.

En el mismo año en el que Amador de los Ríos pronunció su discurso, se debe hacer referencia a la figura de Assas y Ereño. Este autor, en el día 8 de noviembre de 1857, publicó un artículo⁶ en el *Seminario Pintoresco Español* donde habla sobre el mudéjar y lo clasifica según una cronología de estilos que él mismo realiza, y también reconoce en este arte el influjo del arte musulmán. Esa clasificación se basa en las tres fases o gustos. El primario, sería una amalgama de la arquitectura románica con la mahometana del segundo periodo, o mauritana, que nace a finales del siglo XI y termina a principios de XIII. El secundario corresponde a un gusto contemporáneo del granadino y del género arquitectónico ojival, prolongándose hasta finales del siglo XIV. El terciario sería el que recibe la influencia del Renacimiento⁷. El enunciado autor es el primero que intenta definir las principales características, aunque es víctima de una simple enumeración de elementos que hacen separarse de la metodología empleada en su estudio, sin llegar a centrarse en los valores de las obras.

Un autor que aglutina todas las ideas que se tenían sobre el mudéjar hasta el momento, tanto de Amador de los Ríos como de Assas y Ereño, es José Fernández Giménez. Este admite el carácter mixto que configura el estilo mudéjar local, teniendo un

³ Ídem, p. 14

⁴ Ídem, p. 15

⁵ FRAGA GONZÁLEZ, Maria del Carmen. *La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1977, p. 19

⁶ ASSAS Y EREÑO, Manuel. “Nociones fisonómicas - históricas de la Arquitectura en España”, en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1857.

⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Maria del Carmen. *La arquitectura...* Op. Cit. p. 20

fundamento árabe y unas alteraciones causadas por los elementos cristianos que se producen según las diferentes etapas de la Reconquista⁸. Entre la clasificación que realiza, establece una primera etapa mozárabe que no alcanzaba el carácter de estilo al no existir un conjunto formado por los elementos de ambas culturas y una segunda etapa que varía según los acontecimientos, en relación con las capitulaciones entre las poblaciones musulmanas que pasan a convertirse en mudéjares, creando el estilo mixto, siendo este el referido por Fernández Giménez. Entre los tres primeros autores mencionados, puede verse un intento por explicar el arte mudéjar partiendo de una cronología que emana de los estilos cristianos importados de Europa.

La propuesta iniciada con motivo del discurso de Amador de los Ríos empieza a tambalear al ponerse en entredicho las palabras que pronunció en 1857. El responsable de esto fue Pedro de Madrazo, autor que creía que el estudio del estilo mudéjar correspondía a una simple cuestión de moda del momento. Su figura se le reconoce por el simple hecho de ser el encargado de realizar la contestación reglamentaria en el acto de recepción de Amador de los Ríos. Se pronuncia en contra de este último por creer que el concepto de estilo mudéjar instaba a tener que definir algo indeterminado e indefinido, destacando además que el término carecía de una unidad estilística. Esta réplica que formuló Madrazo dio a entender cómo el arte musulmán tenía una gran influencia sobre la evolución del arte mudéjar, llegando a decir que “hay tantas variantes [mudéjares] como estilos tuvo el arte mahometano”⁹. Con estas palabras quiere poner de manifiesto la consideración del mudéjar como un arte bastardo o alterado de los estilos ya establecidos en épocas anteriores, como el arte almorávide o almohade, en relación con el periodo vivido por la capital hispalense. Su intención es dar a entender que las distintas etapas históricas del arte mudéjar se dan desde la historia del arte musulmán, defendiendo así que el objeto de arte debe definirse por su estilo y no por la condición personal de su autor¹⁰.

⁸ FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, José. “De la arquitectura cristiano-mahometana”, *El Arte en España*, t. I, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1862.

⁹ BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, p. 18.

¹⁰ DE MADRAZO, Pedro. “De los estilos en las artes”, *La Ilustración Española y Americana*, t. I, Madrid, 1881, p. 262.

Con Ricardo Velázquez Bosco, la aceptación de ciertas obras como mudéjar sigue sin estar consolidada. En 1894, concretamente el día 24 de marzo, pronuncia su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹¹, donde afirmaba la existencia de una arquitectura árabe, pero que esta no suponía implicación alguna en la existencia de un estilo mudéjar. Lo que sí admite es que, este tipo de arquitectura, es la expresión de tres civilizaciones, presentando a su vez tres variantes: cristiana, mahometana y unión de ambas. Pero años más tarde, en 1914, reconoce que la ciudad de Sevilla se vio envuelta en un estilo indeterminado, denominado mudéjar, “que tan enorme variedad ofrece cronológica y geográficamente considerada”¹².

La polémica de la definición del arte mudéjar como estilo independiente o no continúa, y es a partir de este momento cuando entra con su estudio el mencionado Vicente Lampérez Romea. En 1906¹³, desarrolla las teorías de Amador de los Ríos, pero aportando una serie de condicionantes históricos y sociales que llegan a dar explicación al desarrollo de la discusión del mudéjar como estilo. La figura de Lampérez Romea fue de las más influyentes del siglo XX debido a que llegó a concebir el mudéjar como un estilo ornamental, otorgándole la categoría de estilo artístico. Sus planteamientos se apoyan, también, en una lógica y coherente clasificación basada en la cronología y la geografía del estilo, dando mayor peso a la unidad del mudéjar como estilo artístico y poniendo en conocimiento su posicionamiento como seguidor de las ideas de Madrazo. El sistema que utiliza para hacer esa clasificación, le obliga a incluir al mudejarismo sevillano dentro de lo que él denomina como estilo gótico – mudéjar, al pertenecer al periodo que comprende los siglos XIV, XV y XVI, anteponiendo la visión occidental cristiana en el arte. Así, lo que intenta definir con todo su desarrollo son las características generales de este tipo de arquitectura, dentro de la tipología religiosa, que se plasmarán más adelante.

¹¹ VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo. *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes De San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor Don Ricardo Velázquez Bosco el día 24 de mayo de 1894*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894.

¹² VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo. *El Monasterio de Nuestra Señora de la Rábida*, Madrid, 1914, p. 50.

¹³ LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid, Espasa Calpe, 1906.

A finales de la segunda década del siglo XX aparece en el panorama español Manuel Gómez Moreno ¹⁴, figura que intenta abrir nuevos horizontes en las investigaciones, sobre todo en el ámbito andaluz. Establece un juicio que puede parecer muy duro, pero no tanto como pudieron reflejar los eruditos anteriores. En comparación con los autores mencionados, si para Madrazo la formación del estilo mudéjar no era viable por las diferentes variantes que existían, y Lampérez ponía de relieve que la ilimitación no era ningún obstáculo para que el estilo mudéjar existiera, ahora Gómez Moreno supone un obstáculo para la teoría de Fernández Giménez, el cual negaba la posibilidad de encontrar dos géneros dentro de la arquitectura cristiano-mahometana. En definitiva, Lampérez y Romea y Gómez Moreno exigen la consolidación de ambos conceptos, con sus respectivas delimitaciones para que no resultase tan dificultoso establecer los límites que diferenciaban entre los estilos mozárabe y mudéjar.

En 1930 se dio un nuevo empuje a las teorías sobre el mudéjar con la aportación de figuras internacionales como Henri Terrasse y Elie Lambert; y en el ámbito nacional con el propio Angulo Íñiguez o Juan Contreras, marqués de Lozoya, de los cuales se hablará más adelante. Lo interesante en este punto es la aportación que la historiografía francesa realiza con ayuda de Henri Terrasse en 1932, definiendo en su obra¹⁵ el mudéjar como resultado de la continuación de los talleres islámicos existentes antes de la Reconquista. Además, establece dentro de este estilo dos grupos como son el mudéjar de supervivencia, encontrándose en obras mudéjares desarrolladas a partir de edificios islámicos de la ciudad y el mudéjar de importación, refiriéndose en este grupo a los edificios realizados por artistas extranjeros que llegaron a Sevilla desde distintos focos regionales. El primer grupo estará relacionado en concepto con uno de los grupos que Elie Lambert define en sus estudios, pero enfocado hacia un aspecto más sociológico. Este último autor, en un artículo que publicó en el año 1933¹⁶, difiere sobre los estudios realizados por los historiadores españoles y proyecta los aspectos fundamentales, desde su pensamiento, dando la definición de mudéjar “como síntesis de las artes de la cristiandad medieval y del Islam de Occidente, ofreciendo una reflexión sobre las causas

¹⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Iglesias mozárabes*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.

¹⁵ TERRASE, Henri. *L'art hispano-mauresque, des origines au XXème siècle*. París, Institut des Hautes Etudes Marocaines, 1932.

¹⁶ LAMBERT, Elie. “L'Art mudéjar”, *La péninsule iberique*, tomo III de Etudes Médiévales, Toulouse, Prívate-Didier, 1957.

del éxito mudéjar y un nuevo esquema sistematizado del arte mudéjar”¹⁷. Ese nuevo esquema parte de la diferenciación entre un mudéjar popular, que se puede distinguir entre los distintos sectores geográficos españoles y otro cortesano, que va desde la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo hasta el alcázar sevillano de Pedro I.

En 1924 aparece Bernard Bevan, autor que muestra cómo los musulmanes siguieron realizando los oficios, con la diferencia de que en la Península Ibérica solo las grandes construcciones en piedra podían estar financiadas por las grandes abadías y las catedrales, mientras que las pequeñas iglesias parroquiales se dejaban en manos de los nuevos vasallos. Floreció así “un tipo de arquitectura de ladrillo y yeso que se hizo, naturalmente, popular y constituye un verdadero estilo español”¹⁸. Con esto, lo que quiere reflejar es que el motivo del surgimiento de este arte se basa en los motivos económicos del momento, asociados con lo popular y lo español.

Pero en los años que abarcan la década de los treinta, no solo destacaron los estudios historiográficos franceses sobre el mudéjar, sino que también tienen peso los estudios realizados en España, como se ha hecho mención al principio. Entre 1932 – 1933, como se ha señalado anteriormente, se fecha uno de los más importantes estudios sobre el tema de las iglesias mudéjares y, sobre todo, del grupo arquitectónico que recibe la denominación grupo de 1356, dentro del panorama sevillano. Es el caso de Angulo Íñiguez que, pese a no ser especialista en el tema del arte musulmán, es pionero en los estudios historiográficos actuales y con el cual, la investigación sobre el mudéjar se empieza a independizar de lo islámico, pero teniendo en cuenta que, en cierta medida, sigue estando ligado con una serie de aspectos cristianos. Uno de los motivos destacables de sus planteamientos es el hecho de que realiza una especie de unión entre la antigua historiografía española y la del momento, haciendo un exhaustivo estudio de la cuestión, dentro de sus posibilidades para poder dar introducción a una serie de monumentos “en los que el mudejarismo es apenas perceptible”¹⁹. A lo largo de su discurso se empiezan a dar una serie de caracteres que, en buena medida, enlazan con la obra del marqués de Lozoya.

¹⁷ BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar...* Op. Cit. p. 24-25

¹⁸ BEVAN, Bernard. *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, 1950, p. 162.

¹⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 3

Este autor publica en 1934²⁰ una de las obras que han llegado a considerarse como una continuación de la realizada por Lampérez y Romea, antes mencionado. En ella, se posiciona en contra de la postura de Lampérez y Romea al negar el mudéjarismo como un estilo en sí mismo, considerando a su vez que lo mudéjar es lo mismo que el estilo morisco, y que da argumento para poder definir una arquitectura con los elementos decorativos que constituyen esta categoría artística. Tanto es así que, si se analizan brevemente los conceptos que se identifican con el tema, se puede ver cómo reduce las características del mudéjar a lo ornamental, otorgando cierta versatilidad a la hora de su creación por tener la capacidad de adaptarse a cualquier manifestación arquitectónica del momento, ya sea islámica o cristiana. Además, considera de carácter progresivo el proceso de mudéjarización del arte de España, siendo uno de los puntos clave que analiza Angulo Íñiguez al tratar el mudéjar sevillano.

Dentro de la historiografía mudéjar hay que destacar también, como figura clave, a Leopoldo Torres Balbás, quien con su publicación “Crónica arqueológica de la España musulmana”²¹, realiza un volumen dedicado íntegramente al arte mudéjar. En este tomo hace constar que para él este arte tiene un carácter popular que deriva de la tradición islámica, el cual es un fenómeno artístico de una larga duración al extenderse durante varios siglos, sufriendo múltiples transformaciones artísticas que no le afectaron. Además, señala que este arte mudéjar destaca por su carácter ornamental y por servir, a su vez, de repelente ante el arte clásico y lo equilibrado, armonioso. Con esta breve explicación se puede ver cómo Torres Balbás es partidario de la idea expresada por autores como Amador de los Ríos, Lampérez y Romea o Lambert, una idea que se basa en que una de las causas de la aparición y consolidación del mudéjarismo fue posible gracias a la existencia de una mano de obra barata y de una especialización del pueblo en la tradición musulmana. Para dicho autor el mudéjar no es, en definitiva, un estilo, sino que es un concepto que sirve para poner de manifiesto las posteriores ampliaciones de sus estudios que realizaron autores considerados discípulos, estando entre ellos Chueca Goitia, quien sigue la sistematización del mudéjar a través de su localización geográfica.

²⁰ CONTRERAS, Juan. *Historia del arte hispánico*. Barcelona, Salvat, 1934

²¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Crónica arqueológica de la España musulmana”, revista *Al-Ándalus*, Madrid, Instituto de España, 1981.

Desde el año 1947, Chueca Goitia se hace presente en el discurso del mudejarismo con sus estudios²², advirtiendo que algunas personalidades podían escandalizarse por proclamar en su discurso al mudéjar como el genio arquitectónico español. Pero no será hasta el año de 1969 cuando el autor refleja, su intención de considerar al arte mudéjar bajo la definición “metaestilo”²³, es decir, concepto que se define como una convivencia de muchos estilos y que se configura a partir de una serie de características comunes que son invariantes y que forman parte de la sensibilidad del pueblo español. A su vez, también afirma que el mudejarismo español siempre ha sido un arte o estilo despreciado como estructura, a pesar de sobresalir entre otros por incluir en la arquitectura uno de los elementos constructivos más característicos, como es la armadura de par y nudillo.

Hay otros autores que empiezan a dar sugerencias desde un punto de vista propio en todo lo referente a la teoría del mudéjar. Un caso a mencionar es el de Guastavino Gallent, quien empieza a replantearse la definición del mudéjar a partir de la lectura de una obra de Andrés de la Calzada²⁴. Este intenta advertir que el amplio repertorio de elementos musulmanes y europeos que se pueden encontrar en el mudéjar se fundan para formar un nuevo concepto estético y, que así, se puede elevar al mudéjar a la categoría de estilo artístico, arremetiendo contra los que negaban tal categoría. Por su parte, Guastavino Gallent en una de sus obras publicada en 1955²⁵, expresa dos puntos clave para poder dar a conocer tanto su pensamiento como la idea que tenía con respecto al tema del mudéjar. Señala la necesidad de renovar el concepto para darle un aspecto más estético y poder clasificarlo como un típico producto de lo hispánico porque se crea un símbolo particular español al fundirse los elementos cristianos y musulmanes, como se ha mencionado anteriormente.

Una década después, en 1965, hay que hacer mención de la contribución que realiza Camón Aznar al aportar una nueva terminología al estudio del mudejarismo, reconociéndolo como máxima expresión de la sensibilidad hispánica²⁶. La definición que

²² CHUECA GOITIA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Cíe Inversiones Editoriales Dossat, 1947.

²³ CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la Arquitectura Española*, Madrid, Ed. Dossat, 1965.

²⁴ DE LA CALZADA, Andrés. *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, Labor, 1933.

²⁵ GUASTAVINO GALLENT, Guillermo. “Concepto y extensión de lo mudéjar”, *De ambos lados del Estrecho*, Tetuán, 1955.

²⁶ CAMÓN AZNAR, José. *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1965.

realiza viene dada por las propias características de la arquitectura que observa llena de repeticiones de motivos ornamentales, el empleo del ladrillo en las estructuras, etc. A su vez, subraya lo que considera la contradicción del arte mudéjar entre las iglesias, que se determinan bajo este estilo o arte, diferenciando los distintos edificios que suscitan este arte de carácter popular y español, conservando una leve reseña mahometana. Así pues, concibe estas características bajo el nombre de “mudéjar”. También, propone un nuevo vocablo al constatar que existe un arraigo de las formas árabes que están ajenas a los estilos contemporáneos del momento, dando lugar así a la aparición del “Arte Mixtiárabe”.

A partir de la década de los 70 aparece Gonzalo Borrás con sus estudios sobre el arte mudéjar en los focos más importantes de la Península Ibérica, siendo también el promotor de los distintos simposios que se han ido celebrando sobre arte mudéjar. Desde que se inició en el estudio del arte mudéjar con su tesis doctoral en 1971, junto con los Simposios Internacionales de Mudejarismo celebrados en Teruel desde 1975, y el encargo de una obra sobre arte mudéjar español por parte de Antonio Bonet Correa hacia 1976, hace que se pueda considerar a este autor como uno de los más importantes e imprescindibles en los estudios del arte mudéjar. En los mencionados simposios trata la confusión del empleo del término mudejarismo, surgido en el siglo XIX para aludir al movimiento provocado entre los seguidores de la formulación del arte mudéjar, y del uso abusivo del término que ha llegado a dañar la interpretación del arte mudéjar.

En 1990, el autor publicó una obra²⁷ en la que establece el arte mudéjar como un fenómeno hispánico con motivo del profundo contacto cultural entre la Cristiandad y el Islam que surge a partir de la reconquista cristiana y la repoblación de los territorios conquistados, donde los cristianos mostraron fascinación por los monumentos islámicos. Por ello manifiesta que el mudéjar constituye la manifestación más genuina de la España cristiana medieval, expresión del pensamiento plástico de una sociedad en la que convivieron cristianos, moros y judíos, considerando inválida la valoración realizada por Marcelino Menéndez Pelayo, quien considera el arte mudéjar como “el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos”²⁸, a pesar de que ha sido la manifestación del arte español más contradictoriamente interpretada hasta el momento. Gonzalo Borrás aclara que hay quienes sitúan al mudéjar dentro de la historia

²⁷ BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

²⁸ Ídem, p. 14.

del arte hispanomusulmán, mientras otras lo interpretan como parte del arte occidental cristiano, pero que en realidad es un eslabón de enlace entre ambas. También señala las numerosas causas que establecen el éxito del arte mudéjar, siendo las de carácter socio – económico las que han sido poco contrastadas por la investigación por carecer de fuentes adecuadas.

En una de las introducciones que realiza en otra de sus obras, publicada en 1996²⁹, defiende que su intención es intentar aportar a la interpretación de la España medieval nuevos elementos procedentes del análisis artístico, corroborando que “el arte mudéjar es un síntoma cultural privilegiado para conocer mejor lo que fue la España que lo hizo posible”³⁰. La mencionada obra la sistematiza en tres partes, abordando la primera parte la problemática interpretación del arte mudéjar, revisando la historiografía general junto a algunas cuestiones como la terminología, el problema del estilo y su acotación. En la segunda parte intenta realizar una caracterización de esta manifestación desde una aproximación histórica cultural, valorando los factores sociales y económicos que hicieron posible la configuración. En la tercera parte, ofrece una síntesis del panorama monumental mudéjar en España, abordando las diferentes regiones donde el arte mudéjar tuvo mayor incidencia. Es una sistematización que se asemeja a la primera descrita, con la diferencia de la breve extensión detallada de su discurso.

En los primeros años del siglo XXI aparece Rafael López Guzmán, publicando una obra³¹ donde aborda un estudio sobre arte mudéjar a lo largo de los siglos de esplendor y de su proyección en el continente americano. Esta obra se divide en una serie de bloques, teniendo un primer bloque dedicado a la historiografía y arquitectura donde analiza las diversas posturas críticas desde el surgimiento del término en el siglo XIX, así como un estudio fragmentado de la arquitectura desde un enclave urbano, sus tipologías constructivas y sus elementos materiales y decorativos. En la segunda parte muestra su renuncia a las clasificaciones clásicas, intentando crear un riguroso marco histórico – cronológico, “pasando por alto edificios de datación imprecisa que, en caso de ser importantes, los han incluido en los apartados tipológicos pero no un desarrollo histórico”³², debido a que cada centuria la divide en capítulos de orden geográfico y

²⁹ BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar*, París, UNESCO, 1996.

³⁰ Ídem, p. 9.

³¹ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000.

³² Ídem, p. 18.

cultural. Además, el autor explica que obvia las denominaciones mixtas como románico – mudéjar o gótico – mudéjar, pues piensa que esas clasificaciones no se sostienen en la interpretación del arte mudéjar como una expresión cultural que “pueden verse influida por las tendencias estéticas venidas de Europa y procedentes de los retazos de al – Ándalus. En esta obra, la tercera parte la dedica a la expansión de este estilo en el continente americano.

Dejando a un lado el recorrido de los distintos autores que realizan sus estudios basándose en la propia historiografía del arte o del estilo mudéjar, hay otras personalidades que formulan sus teorías basándose en las diferentes técnicas constructivas y los diferentes elementos ornamentales que caracterizan al mudéjar, sin tener en cuenta las distintas localizaciones geográficas. De entre todas estas localizaciones, merece la pena destacar en el desarrollo de este trabajo el foco andaluz, concretamente la capital andaluza. En la ciudad de Sevilla tienen especial protagonismo las parroquias que, según Angulo Íñiguez, surgieron con motivo del levantamiento de distintos edificios sobre los antiguos restos de mezquitas realizadas en tiempos de los almohades y los taifas. En este ámbito de estudio, se debe destacar a personas como Elena Díez Jorge, quien se hace notar expresando que “la tradición mudéjar es producto de la ósmosis cultural y que es seleccionada más allá de las diferencias político–religiosas”³³. La autora realiza todo un estudio a través de los elementos ornamentales y constructivos que hace posible la comprensión del mudéjar desde un punto de vista constructivo y ornamental.

Por otra parte, tenemos a Guillermo Duclós Bautista, quien define su estudio a partir de dos puntos fundamentales sobre el arte mudéjar: “de una parte su origen, producto de una convivencia de dos culturas, con el constante dialogo entre los elementos formales pertenecientes a cada una de ellas, y de otra, la importancia de la decoración, manifestada a través de numerosas técnicas constructivas y artesanales”³⁴. Hay otros autores que siguen centrandos sus estudios en lo referente a arquitectura y decoración, pero llegados a este punto hay que dejar a un lado tan larga discusión, que llega a quedarse sin argumentos, y hay que centrarse en los diversos estudios que se realizan sobre el propio

³³ DÍEZ JORGE, M Elena. *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 155.

³⁴ DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo. *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, p. 34.

mudéjar sevillano, estando los primeros testimonios dentro de un ámbito caracterizado por el fraccionamiento.

La mayoría de los diferentes autores que han intentado dar explicación sobre el estilo mudéjar en la ciudad de Sevilla, se han basado o apoyado en los distintos artículos y testimonios sobre determinados ejemplares en ornamentación, como es el ejemplo de Amador de los Ríos. Estos estudios se utilizaron como excusa para poder elaborar toda una serie de consideraciones histórico – artísticas que giraban en torno al elemento en cuestión. Hasta los primeros años del siglo XX, los únicos estudios sobre la capital andaluza fueron llevados a cabo por diversos autores como Gestoso y Pérez³⁵, Colón y Colón³⁶, Amador de los Ríos³⁷, González de León³⁸, Madoz³⁹ o Madrazo⁴⁰. Todos estos decidieron dedicarse a la realización de una base descriptiva de los principales edificios con los que contaba la ciudad, partiendo de los datos históricos que habían recogido antiguos analistas de Sevilla, dejando en sus escritos constancia de la situación que vivía la ciudad. Como ejemplos de los más importantes, se pueden citar a los cronistas Alonso Morgado⁴¹, Espinosa de los Monteros⁴², Rodrigo Caro⁴³, Arana de Varflora⁴⁴, Ortiz de

³⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico – arqueológicas que en ellos se conservan...*, Sevilla, Establecimiento Tipográfico de El Orden, 1884. También puede verse del mismo autor *Sevilla Monumental y Artística: historia y descripción de todos los edificios notables...*, Sevilla, Oficina tipográfica de El Conservador, 1892.

³⁶ COLÓN y COLÓN, J. *Sevilla artística*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Cía, 1841.

³⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Cía, 1844.

³⁸ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, Imprenta José Hidalgo, 1844.

³⁹ MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, Madrid, 1849

⁴⁰ DE MADRAZO, Pedro. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.

⁴¹ MORGADO, Alonso. *Historia de Sevilla. En la qual se contienen su antigüedades, grandezas y cosas memorables...*, Sevilla, Imprenta Andrea Pescioni y Juan de León, 1587, (reed. Fascímil. Sevilla, Extramuros, 2007).

⁴² ESPINOSA DE LOS MONTEROS, José. *Antigüedades y grandezas de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Oficina Iván Cabrera, 1627.

⁴³ CARO, Rodrigo. *Antigüedades y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla y chorografía*, Sevilla, imp. Andres Grande, 1634.

⁴⁴ ARANA DE VARFLORA, Fermín. *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Oficina de Vázquez, Hidalgo y Cía, 1766.

Zúñiga⁴⁵ o Matute Gaviria⁴⁶. Estos, entre otros, permitieron tener un conocimiento descriptivo y documental de casi todos los edificios de la ciudad. Pero quien mejor juicio ha realizado y ha dejado sobre el tema de la arquitectura mudéjar en la ciudad de Sevilla, y un área de influencia, es Angulo Íñiguez, quien realiza un exhaustivo análisis de los diferentes edificios religiosos siguiendo un orden cronológico y, a su vez, agrupándolos en bloques según las coincidencias formales y estilísticas. Para el autor, el mudéjar sevillano es resultado de la evolución de las bases sentadas por el periodo almohade, dato en el que coincide con otros autores que se han mencionado anteriormente. En el periodo tardío de lo que fue la reconquista de Sevilla, la influencia de Granada sobre el reino de Sevilla y las obras acometidas por el rey Pedro I de Castilla, hicieron que este periodo fuese de fuerte influjo islámico.

Además de los estudios histórico – artísticos, se han llevado a cabo algunos otros basándose en el punto de vista socio – económico y demográfico, con autores como López Martínez⁴⁷, quien intenta establecer una unión entre los diferentes aspectos para explicar el mudejarismo sevillano, estableciendo a su vez a los mudéjares como un grupo social definido durante los siglos XIV y XV.

Características del mudéjar andaluz

Los estudios específicos sobre la arquitectura mudéjar desarrollada en Andalucía, específicamente en Sevilla, puede decirse que son escasos a pesar de que existen iglesias que se levantaron en el periodo que abarca los siglos XIII, XIV y XV. La consecuencia de esta problemática se debe a que existe una carencia de la visión conjunta, a modo de monografía, que analice la arquitectura mudéjar hispalense⁴⁸, y que pueda suponer una revalorización de la obra de Angulo Íñiguez dedicada al tema. Es por ello que el estudio de este arte se convierte en una complicada tarea.

⁴⁵ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671...*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

⁴⁶ MATUTE GAVIRIA, Justino. *Anuales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópolis de la Andalucía*, Sevilla, imp. E. Rasco, 1887.

⁴⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Mudéjares y moriscos sevillanos*, Sevilla, ed. Renacimiento, 1994.

⁴⁸ COVELO LÓPEZ, Jose Manuel. “El mudejarismo arquitectónico hispalense: el Grupo de 1356”, *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada*, Simposio Internacional de Mudejarismo, Vol. 2, Teruel, 2002, p. 985

Andalucía es una de las regiones que más apegada está a las tradiciones islámicas, cosa que puede explicar que se acentúe una paralización del gótico en España en el siglo XIV y que el mudéjarismo se produzca con abundancia. Aunque se hable del tipo parroquial sevillano a partir de las manifestaciones mudéjares que Angulo Íñiguez estudia con motivo de la clasificación que realiza, hay que tener en cuenta que “las primeras manifestaciones no son inmediatas a la Reconquista”⁴⁹. Esto se debe al intento de establecer la imposición de los estilos que predominaban en la cultura cristiana, optándose también por la reutilización de los edificios almohades y taifas que ya existían en la ciudad, pues muchas de las construcciones ofrecían una base o una localización clave para la transformación y aprovechamiento de las mezquitas como a templos cristianos. Es aquí donde se puede hablar de un cierto mestizaje en lo que respecta a la estética, que surgió por una simple cuestión de necesidad y, también, con motivo del trabajo de los alarifes bajo el mandato de los cristianos para así poder quedarse en la ciudad. Por otra parte, hay que destacar que la Reconquista hizo necesaria la fundación de cierto número de iglesias para que pudiesen convertirse en un símbolo de la ciudad y de la autoridad, mostrando “una realidad en la que los alarifes musulmanes son la única mano de obra disponible para realizar el elevado número de edificios necesarios”⁵⁰. Con estas palabras se explica que los elementos musulmanes aparecían en las partes fundamentales de los edificios mudéjares, como son los soportes o las cubiertas. A pesar del aspecto positivo de la continuación de estos elementos, Angulo Íñiguez señala que existe “escasez de arcos de herradura en las iglesias mudéjares, frente al uso desorbitado del arco apuntado”⁵¹. Desde otra visión, Rafael Manzano afirma que “aquel arte importado tenía empero felices concomitancias con la tradición local almohade, si no en las formas, sí en el espíritu al menos. Por el Gótico, derivado del Cisterciense, e introducido en Sevilla por los canteros burgaleses traídos por Alfonso X el Sabio, era hijo de una predicación y de un espíritu de reforma y de vuelta a la austeridad primitiva del Cristianismo divulgado por San Bernardo, como el mensaje que respecto a la creencia islámica desarrollaba Ibn Tumart en el mundo almohade”⁵²

⁴⁹ MORALES, Alfredo J. “Arte Mudéjar en Andalucía”, en BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar*, Paris, UNESCO, 1996, p. 119.

⁵⁰ Ídem, p. 986.

⁵¹ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 8.

⁵² MANZANO MARTOS, Rafael. “La arquitectura de la Sevilla Medieval”, *Breve historia de la Arquitectura en Sevilla*. Sevilla, 1985, p. 20

Si se centra el estudio en las primeras experiencias que se recogen en los primeros edificios gótico – mudéjares que surgen desde el momento en el que se consolidó la Reconquista de la mano de Fernando III el Santo, se puede ver cómo surge el modelo de parroquia sevillana mudéjar que se menciona en uno de los apartados que trata Angulo Iñiguez, marcando el origen en 1356 con motivo de la reparación de las parroquias que fueron dañadas por el terremoto de ese mismo año. En estos momentos reinaba Pedro I, y el arzobispo don Nuño mandó poner en circulación las rentas de las distintas parroquias “y atendió a que se reparasen y reedificasen, porque muchas permanecían en la humildad de su principio, y a su ruego el Rey reedificó las de San Miguel, Omnium Sanctorum, Santa Marina, San Román”⁵³. Si se analiza bien el testimonio y la fecha que Ortiz de Zúñiga señala en su crónica, hace pensar que las reedificaciones se realizaron exactamente durante el reinado de Pedro I, pero también el cronista señala que “algunos memoriales lo atribuyen a penitencia impuesta de culpa contra el decoro de la Iglesia, o restitución de usurpación de ella”⁵⁴. Los edificios religiosos afectados por el terremoto junto a la intervención del monarca en la reconstrucción de los mismos y otros enclaves patrimoniales, muestran el interés del rey por la historia de la arquitectura sevillana, teniendo en cuenta que casi todo su reinado lo gobierna en tierras castellanas. Con esa intervención del arzobispo don Nuño y la consecuente ayuda económica del Rey, “es indudable que al comenzar la segunda mitad del siglo XIV se inició una era de intensa actividad”⁵⁵. Con las palabras de Angulo Iñiguez se pone de manifiesto su idea de que es el principio de una nueva etapa. Referencias de esta intervención quedan reflejadas con Espinalt García: “Omnium Sanctorum, fue erecta, como las demás, en el tiempo de la Conquista, y reparada a expensas del Rey Don Pedro”⁵⁶, “San Andrés también es muy antigua, y está reedificada; y San Miguel, que fue una de las reedificadas por el Rey Don Pedro”⁵⁷.

Dejando a un lado la parte historiográfica, es necesario centrarse en el ámbito estético y compositivo que aúna las características formales que dan lugar al mencionado tipo parroquial sevillano, un modelo que es el resultado de un compendio armónico y

⁵³ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos...* Op. Cit. p. 142.

⁵⁴ Ídem

⁵⁵ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar...* Op. Cit. p. 49.

⁵⁶ ESPINALT GARCÍA, Bernardo. *Descripción del reino de Sevilla: atlante español*, XIV, Sevilla, p. 53.

⁵⁷ Ídem, p. 55.

compensatorio de los elementos de la herencia tanto del periodo musulmán almohade, como de los postulados góticos que se conocieron en Sevilla.

En estos edificios quedaron impresas las normas fundamentales que regirán desde los edificios más antiguos del estilo en sus interiores, siendo un gran número de iglesias las que se crean, o al menos se repite con mayor uniformidad, pudiéndose denominar como el tipo parroquial sevillano”⁵⁸. Normalmente presentan tres naves, hasta bien entrado el siglo XVI, las cuales se separan por pilares de sección rectangular y con un cierto resalto en el lado más ancho que apenas es visible. La nave central suele ser más alta y ancha que las laterales, cubriéndose en su totalidad con estructuras de madera o, mejor dicho, con unas armaduras de madera que sirven a su vez de elemento decorativo. En la nave central, estas armaduras suelen ser de par y nudillo, mientras que en las naves laterales se suele recurrir a las armaduras en colgadizo. Estas partes son fundamentales para poder establecer la relación de los edificios con su origen mudéjar. Según recoge López Guzmán, estas iglesias presentan “planta rectangular de tres naves y presbiterio ochavado con bóveda gótica de cantería y pilares escantillados de sección rectangular, con decoración de molduras en saledizo⁵⁹, y cubiertas de tejas sobre armadura de madera para las tres naves”⁶⁰. Por lo tanto, vemos con un solo testimonio, de tantos como se cuenta en la descripción tipológica, que no existe gran diferenciación en las explicaciones dadas para poder clasificar estos edificios.

Por otro lado, para afianzar esa mezcla de estilos en dicho tipo parroquial, se puede ver la influencia del arte gótico en las cabeceras y las portadas. La cabecera es el elemento característico que sirve de unión para establecer un correcto estudio en la teoría de Angulo Íñiguez. La cabecera en la parroquia mudéjar sevillana puede ofrecer una capilla central y otras dos colaterales, aunque la solución más típica es la capilla única, estando acompañada por un presbiterio de sección poligonal y cubierta con una bóveda de crucería dispuesta, normalmente, en dos tramos, siendo uno rectangular y otro poligonal y proyectándose al exterior unos contrafuertes. El presbiterio es una de las partes del

⁵⁸ Ídem, p. 32

⁵⁹ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MEGIA NAVARRO, Matilde. “El arte de la Reconquista cristiana”, en *Historia del Arte en Andalucía*, t. III, Sevilla, ed. Gevers, 1989, p. 135.

⁶⁰ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 246

interior parroquial más portantes de los templos cristianos y solo ocasionalmente recurrió a un elemento totalmente islámico como es la bóveda ochavada.

Otro de los elementos que muestra el carácter basilical en estas parroquias es, sin duda alguna, el hastial. Su portada se adelanta del propio muro, tomando como modelo el tipo de portada abocinada, incluyendo una serie de baquetones y varias arquivoltas, más el acompañamiento de un guardapolvo sobre modillones. Además, se acompaña de una serie de óculos que permiten el paso de la luz exterior, pudiéndose iluminar el interior del templo. En las portadas se puede advertir el uso del esquema gótico, pudiéndose encontrar en algunas una síntesis armónica entre la mezcla de ambos estilos.

Normalmente, en uno de los flancos del edificio, se suele levantar la torre y adosada al muro, siendo habitual disponer la apertura de ingreso al templo al centro de las naves. “La construcción de estos campanarios en las iglesias andaluzas tenía ágil solución, sin necesidad de recurrir a formas exóticas de piedra ni a canteros traídos de fuera”⁶¹. Estas torres suelen incluir un campanario, esquema del que se ha debatido mucho al haberse considerado de manera errónea como un elemento reutilizado. Su estructura se realiza normalmente en torno a un machón central cuadrado, acogiendo en sus frentes una decoración basada en arquerías, cerámica y decoración de sebka. En ciertas ocasiones se puede encontrar una segunda torrecilla de menor tamaño adosada, que aloja la escalera de caracol. En las torres del mudéjar andaluz occidental se ve el predominio de un machón central en torno al que corre una escalera que permite el acceso, teniendo una decoración exterior basada en el uso de distintos vanos de arcos geminados, polilobulados, angrelados, etc., enmarcados por un alfiz y paños de sebka.

Una de las partes de la iglesia sevillana donde la influencia islámica se dejó sentir fue en las capillas secundarias o anexas, que constituyen una unidad casi independiente del templo. Recogiendo la concepción de qubba andalusí, estas capillas se suelen situar en las naves laterales o flanqueando el presbiterio. Esta tipología tendrá gran repercusión en todo el ámbito de la Baja Andalucía. Estas capillas funerarias “funcionarán como espacios autónomos que se integran en las naves de las iglesias, creando, de esta forma, ampliaciones espaciales inéditas y disimétricas en el conjunto edilicio”⁶². Cuenta con una

⁶¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar, Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 295

⁶² LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar...* Op. Cit. p. 175

planta cuadrada, constando de un acceso que comunica con el templo y cubriéndose con una bóveda ochavada sobre trompas y con lacería. En ocasiones posee un espacio cuadrado entre el primer tramo de la bóveda y la propia cubierta ochavada.

Estas capillas se suelen agrupar según el tipo de bóveda. Así, bóveda de superficie lisa, bóvedas con decoración de lazo, bóvedas gallonadas y bóvedas con nervaduras góticas. En este estudio, las que más interesan son las capillas de bóveda de superficie lisa, como es el caso de las de *Omnium Sanctorum* y San Andrés; mientras que entre las capillas de bóvedas con decoración de lazo, se encuentra la de San Esteban.

A pesar de las características enumeradas anteriormente, la arquitectura mudéjar hispalense presenta una falta de unidad formal, algo que Angulo Íñiguez menciona en las páginas iniciales de su obra: “lo que faltó en Sevilla en los últimos días de la Edad Media fue el arquitecto de talento que apoyándose en las conquistas del mudejarismo hubiera sabido fundirlas en un tipo de iglesia uniforme y original”⁶³.

El grupo de iglesias sevillanas de 1356

A pesar de esa falta de unidad, existen un grupo de parroquias que responden a un mismo planteamiento. Este conjunto de iglesias fue levantado con motivo del terremoto acaecido el 24 de agosto de 1356, momento que tuvo especial incidencia en el desarrollo de la tipología arquitectónica en Sevilla, estando en plena evolución el modelo parroquial sevillano. Autores como Ortiz de Zúñiga afirman que “padeció esta ciudad un grandísimo temblor de tierra y en él ruina de muchos edificios”⁶⁴. De esta circunstancia parte Angulo Íñiguez para denominar las construcciones de estos años como el *grupo de 1356*.

Como se ha hecho mención, en las crónicas de Ortiz de Zúñiga se cita cómo el arzobispo don Nuño solicitó en el año 1356 ayuda al rey don Pedro I para poder reconstruir las iglesias de San Miguel y *Omnium Sanctorum*, entre otras. Este monarca destaca debido a que se interesaba por las corrientes orientales. “Durante su reinado apenas llegaron a la Península corrientes renovadoras de arte gótico, cuya fuerza de expansión estaba temporalmente agotada”⁶⁵. Son cuatro los templos que se pueden encuadrar en este grupo como son los dos mencionados anteriormente, además de San

⁶³ Ídem. p. 10

⁶⁴ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales...* Op. Cit. p. 252

⁶⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte almohade...* Op. Cit. p. 242

Andrés y San Esteban. Tal es el parecido y afinidad entre estos cuatro edificios que Angulo Íñiguez casi propone clasificarlos bajo el estilo “del Rey Don Pedro”. Además, se puede avistar cómo el diseño parece responder al trabajo de una misma mano, de un mismo artista: “la analogía entre ellas es tan estrecha en cuanto a cabecera se refiere, que es lícito pensar que sean obra del mismo arquitecto”⁶⁶.

La fábrica de estas iglesias es de ladrillo, pudiéndose utilizar incluso en los grandes pilares que separan las naves. Por ello, es probable, que los alarifes que fueron enviados por el sultán de Granada para trabajar en el Real Alcázar de Sevilla, intervinieran también en estas edificaciones de 1356 y en posteriores, de ahí esa similitud. Pero tal característica solo puede observarse en las parroquias de Omnium Sanctorum, San Andrés y San Esteban, pues de San Miguel no se tienen bastantes referencias porque en 1868, con la revolución acaecida en ese año, se llevó a cabo su derribo. Además de tal acontecimiento, se puede llegar a pensar que ese maestro del que habla Angulo Íñiguez pudo haber sido también autor de la construcción de la desaparecida parroquia. Muchos otros autores ven ciertas coincidencias en otras parroquias que las asemejan a las que forman el grupo de 1356, como la iglesia de San Marcos, la iglesia de la Magdalena (antiguo convento de San Pablo), iglesia de San Román, etc. Pero el estudio se centra en el grupo designado por Angulo Íñiguez, pudiendo otorgar la categoría de mudéjar sevillano a las iglesias de San Miguel, Omnium Sanctorum, San Andrés y San Esteban.

La analogía entre estas cuatro construcciones, y sobre todo entre Omnium Sanctorum, San Andrés y San Esteban, es tan estrecha que es lícito pensar que fuesen obras del mismo arquitecto. Si no fuese por las diferentes y modernas restauraciones que sufrieron, Angulo Íñiguez se “atrevería a proponer firmemente la hipótesis”⁶⁷. Tanto es su seguridad que propone que el autor del tipo de las cabecera de estas parroquias, que algunos denominan como del maestro de 1356, pudiera ser también el autor de la Iglesia de San Miguel.

Iglesia de San Miguel

A la cabeza del grupo hay que presentar la antigua y derruida iglesia de San Miguel, que se encontraba próxima a la actual plaza del Duque, ocupando “la manzana

⁶⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 52.

⁶⁷ Ídem

delimitada por la calle de Jesús del Gran Poder, Aponte, Trajano”⁶⁸ y la plaza ya citada. Fue una de las mayores pérdidas que sufrió la capital hispalense, después de que el rey D. Pedro I la reedificase, junto a su tesorero Martín Yáñez de Aponte, tras el citado terremoto. Tras su demolición se levantó el teatro del Duque, después de que fuese “clausurada y derribada por la Junta Revolucionaria surgida en Sevilla tras el estallido de “*La Gloriosa*” en septiembre de 1868”⁶⁹ (Figura 1). Para el cronista Mateos Gago, el caso de San Miguel fue uno de los principales en las quejas contra la revolución de 1868, ya que manifestaba en su escrito que “la construcción del templo, era la última obra de su género que se levantó en Sevilla, presentando por lo mismo una grandiosa muestra de la perfección del arte mudéjar, libre casi de los arabescos que tanto abundan en las otras construcciones de aquel tiempo”⁷⁰.

En tiempos de su reconstrucción, era una parroquia que constaba de tres naves abovedadas, teniendo parecido a la parroquia de Santa Ana de Triana, y con las naves a la misma altura. Según González de León, “constaba de tres naves, la del medio con la capilla mayor es magnífica, ancha y dilatada; las laterales son más cortas, y la del lado del Evangelio, aún lo es más porque a sus pies está la torre”⁷¹ (Figura 2). Los testimonios que se tienen de las personas que vieron en pie la iglesia dicen que “era toda de piedra y encarecen la amplitud de su presbiterio”⁷², siendo tomada como uno de los mayores de la tipología sevillana. El resto de sus elementos arquitectónicos no se pueden describir con exactitud, pero parece ser que contaba con una sección de pilares de proporciones cuadrangulares más acusados que, por ejemplo, los de Santa Ana o los del tipo sevillano corriente, los cuales reciben de Amador de los Ríos la descripción de estar “cortados los pilares, que debieron darle en otro tiempo más suntuosidad y gallardía y apenas ha quedado vestigio alguno de las palmas que servían a aquellos de ornamento”⁷³; o Colón y Colón quien testimonia que “la construcción de esta parroquia (...) era gótica y la han

⁶⁸ PASTOR TORRES, Álvaro. “El terremoto de Lisboa y su consecuencia en la parroquia sevillana de San Miguel”, *Atrio*. Sevilla, 1995, n 7, p.137

⁶⁹ PASTOR TORRES, Alvaro. “Dos nuevas aportaciones gráficas para el estudio de la parroquia de San Miguel, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1994, n7 p.355

⁷⁰ MATEOS GAGO, Francisco. “Cuestión de los derribos de Monumentos en Sevilla”, en revista *El Pensamiento Español*, Sevilla, Imprenta de D. A. Izquierdo, 1868, p. 4

⁷¹ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...* Op. Cit. pp. 23-24

⁷² ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 51

⁷³ AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 309

desfigurado cortándole los pilares y columnitas”⁷⁴. Prieto Gordillo, en el estudio que realiza sobre San Miguel en 1624, constata que la parroquia estaba “realizada en piedra y ladrillo (...) separadas a su vez por pilares fasciculados y cubiertas de nervaduras la excepción de algunas capillas...”⁷⁵.

Volviendo a hacer referencia a González de León, este resaltaba que la iglesia de San Miguel era “un edificio de hermosa construcción, de arquitectura gótica, todo de piedra de robustos pilares y cercado de fuertes bóvedas, sobre las que hay espaciosas azoteas”⁷⁶. Lo que sí se puede saber con certeza es la incorporación de columnillas ojivales recorriendo los pilares en dos tercios de su altura, los cuales señalaba Madrazo que eran cinco⁷⁷, y la presencia de una fila de clavos que sirve de cornisa por encima de los capiteles ornados de hojas y flores, clavos dispuestos horizontalmente al final de la columna. En lo que era su exterior “había no pocas adherencias de tiempos posteriores fáciles de destruir sin daño del edificio”⁷⁸.

La cabecera parece ser que era plana en las naves laterales, rompiéndose así el prototipo que hasta entonces se había impuesto en Santa Ana⁷⁹. Según los testimonios recogidos en el año de su destrucción (Figura 3), la iglesia conservaba intacta las huellas de las manos hábiles de los maestros de la ciudad de los tiempos del monarca, belleza que los propios sevillanos pudieron observar tras aparecer el ábside de tres caras con ojivas góticas que cerraba la gran nave central. Según testimonia Pastor Torres, haciendo referencia a una aguada de la que parte para uno de sus estudios, la parroquia mostraba “una cabecera de raigambre clasicista, con frontón triangular, apilastrados y óculos”⁸⁰ (Figura 4). Así pues, con todos los datos recogidos, junto a la descripción que se hace en base a la aguada, se toma conciencia de cómo se suprimió la forma poligonal con contrafuertes para darle una continuidad semicircular. El gran ábside en la nave mayor, probablemente fuese hermano de los de Omnium Sanctorum, San Andrés, San Esteban,

⁷⁴ COLÓN Y COLÓN, J. *Sevilla...* Op. Cit. p. 125

⁷⁵ PRIETO GORDILLO, Juan. “La parroquia de San Miguel en 1624”, *Laboratorio de Arte* 11, 1998, p. 476.

⁷⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...* Op. Cit. p. 23

⁷⁷ DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 592

⁷⁸ MATEOS GAGO, Francisco. *Cuestión de los derribos...* Op. Cit. p. 4

⁷⁹ TASSARA Y GONZÁLEZ, José María. *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2000, p. 68 (Reed. facs. ed. de Sevilla, Gironés, 1919)

⁸⁰ PASTOR TORRES, Álvaro. “La parroquia...” Op. Cit. p. 358

etc. Contenía un alero entre cada contrafuerte, con cuatro canes de tipo califal, y por debajo de estos corría un filete liso que descendía por todo el contrafuerte, estilizándolo, y que pasaba bajo los cuatro canecillos de la cornisa.

Según González de León, la nave del lado del Evangelio contaba con varias capillas, de las cuales destacaba la que se abría con dos grandes arcos, cerrándose con rejas, una ante la capilla mayor y otra a la cabecera de la nave. Estuvo adornada con unas colgaduras de damasco carmesí y sus consiguientes bienes muebles. Seguida de esta, había una segunda capilla de muy antiguo patronato que se perdió hacia 1545, dedicándose al Santísimo Sacramento, permaneciendo así hasta 1621. A partir de ese año “quedó sin uso esta capilla, y la parroquia colocó en ella una famosa pintura de Zurbarán, de un Cristo crucificado del tamaño natural”⁸¹. Tras perder culto con los años, se llegó a utilizar esta capilla a modo de almacén. Hacia 1810, la Cofradía de la Entrada en Jerusalén se trasladó a la iglesia y “colocaron aquí sus hermosas imágenes todas del famoso autor Juan Martínez Montañés, siendo la principal el Sto. Cristo crucificado con el título del Amor”⁸². Seguía a esta la capilla que era del patronato de los Caros. En esta misma nave, bajo la torre, estaba la capilla con el patronato más antiguo conocido de la parroquia, fundado por García González de Villasandino. Esta capilla era muy grande, diáfana y muy alta, cubriéndose por una bóveda de media naranja y con una reja de madera en su acceso que estaba en la nave mayor.

En la nave de la Epístola, hubo dos capillas que tenían sus puertas con rejas a la capilla mayor, siendo una del patronato de Juan Luis de la Isla de Siringa, mientras que la otra era de los Duques de Montellano⁸³. Hacia 1707 se formó un gran arco en la pared y otro en el muro que daba a la nave, haciendo de estas dos una capilla mayor. Se estofaron con labores de oro sobre blanco las paredes y bóvedas de las dos capillas, y también se enchapó con tablas de jaspes encarnados, molduras con cornisa, etc. Además, el piso se enlosó con ladrillos muy finos alternando con los azulejos.

En su interior contaba con uno de los coros más ricos de las parroquias de Sevilla. Era de caoba negra, con un solo orden de asientos y con santos en el respaldo. Se encontraba a los pies de la nave mayor, en el espacio bajo la torre, pero “el Cura Vega

⁸¹ GONZALEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...* Op. Cit. p.26

⁸² Ídem

⁸³ Ídem, p. 31

con su falta de aprecio de las artes lo quitó y sustituyó con unos pesados bancos de pinto que ocupaban tanto como el coro, el cual lo vendió o regaló a la Iglesia de Santiago de la Espada, donde existe”⁸⁴.

Con respecto a las puertas de acceso, se tienen datos de que tenía tres, de las cuales dos daban acceso a las naves laterales. Tenían simbolismo de doble significado. Por un lado, desde el punto de vista cristiano, representarían a la Iglesia y a Cristo con la luna y el sol; por otro lado, podría darse el simbolismo del sol y la luna por su orientación nort-sur. La tercera puerta era la situada a los pies del templo, siendo de cantería al igual que las otras dos, la cual fue descrita por Madrazo como una “portada principal de ojiva exornada con cabezas de clavos, una imagen del santo titular en su vértice, dos hornacinas cegadas a los lados indicando haberlas ocupado otras estatuas, con cornisa o tejero sostenido en canes de cabezas de león; claraboyas caladas, bastante toscas”⁸⁵.

Formando conjunto con la portada en la fachada, se levantaba la torre que, supuestamente, se encontraba inconclusa y donde existían “dos campanas y un esquelón que están descubiertas, es de ladrillo”⁸⁶. Dichas campanas recibían el nombre de San Miguel, Santa María y la esquila Nuestra Señora del Rosario, esta última utilizada para convocar a los fieles. Una de las principales secuelas del terremoto de Lisboa sobre la fábrica de la parroquia de San Miguel fue la ruina de su torre⁸⁷, siendo más tarde Pedro de San Martín el encargado de la restauración, derribando el segundo cuerpo y sustituyéndolo por un pequeño campanario para la esquila sobre los muros de la iglesia.

Quizás, la torre de San Miguel perteneció al grupo de torres que estaba encabezado por la de Ómnium Sanctorum. Según González de León no estaba concluida. Se sabe que la torre era muy ancha, cuadrada y que estaba formada por dos capillas o cuadros con bóvedas, uno sobre otro. En ella existía un piso bajo que cobijaba una capilla fundada en 1358, en los mismos años en que se edificó la iglesia gracias a Pedro I y a su tesorero Martín Yáñez. La existencia de la capilla en su cuerpo inferior hizo que la escalera estuviera desplazada, sin tener certeza que esta fuese de caracol o no, aunque hay testimonios que dicen que “se sube por la torre por una angosta escalera de caracol, formada fuera de sus muros hasta ponerse sobre la bóveda de la primera capilla, y para la

⁸⁴ Ídem, p. 35

⁸⁵ DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 592

⁸⁶ Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Legajo n 2975. S/f.

⁸⁷ PASTOR TORRES, Álvaro. “Dos nuevas... Op. Cit. p. 359.

segunda se sube por una escalera construida dentro del grueso muro”⁸⁸. Elemento también que destacaba de esta parroquia era la espadaña que se alzaban sobre el tejado de la nave del Evangelio.

Iglesia de Omnium Sanctorum

Entre las parroquias de ese momento que han perdurado está, en primer lugar, la iglesia de Omnium Sanctorum. Esta, junto a la iglesia de San Andrés y la de San Esteban, pertenecen al grupo iglesias mudéjares sevillanas de 1356, estando todas ellas relacionadas por la similitud que tienen en la cabecera.

Este edificio no está comprobado que se levantase sobre una antigua mezquita. Así, Ortiz de Zúñiga decía que “las demás parroquias Omnium Sanctorum (...) nada tienen que suponga mayor antigüedad que la de nuestra conquista”⁸⁹. Por otro lado, Gestoso y Pérez afirmó que “es otro de los templos de cuya primitiva fabrica quedan aún importantes restos pudiendo asegurarse que ocupa el mismo emplazamiento de una antigua mezquita construida en la época mauritana según dejamos ya asentado al hablar de su elegante assumua en el lugar correspondiente y también por otros vestigios que en su interior se manifiestan”⁹⁰. En otra obra, el mismo autor subraya que “quedan aún importantes restos en este templo de la primitiva mezquita, pudiendo en vista de ellos asegurarse que el actual ocupa casi el mismo emplazamiento en que se encontraba aquella”⁹¹.

Con respecto a testimonios históricos sobre Omnium Sanctorum, relata Ortiz de Zúñiga la visita que don Dionisio de Portugal realizó a Sevilla hacia 1269, a su abuelo don Alonso, entregando entonces limosnas a los templos sevillanos, agregando que “la parroquial de Omnium Sanctorum conserva su engrandecimiento con las armas Reales de Portugal, según entonces se traían, sobre una de sus puertas”⁹². Angulo Íñiguez, por su parte, aporta el dato de la reedificación por el rey Pedro I, ya en el siglo XIX. La parroquia de Omnium Sanctorum, sería también objetivo de los distintos derribos que se querían realizar en la ciudad tras la revolución de 1868. Mateos Gago señala que “(...) todos ellos,

⁸⁸ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia...* Op. Cit. p.38

⁸⁹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales...* Op. Cit. p. 251

⁹⁰ GESTOSO Y PÉREZ, Jose. *Sevilla...* Op. Cit. p. 224

⁹¹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía...* Op. Cit. p. 28

⁹² ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales...* Op. Cit. p. 273

excepto San Martín, han sido suprimidos por acuerdo del Municipio, y demolidos serán los de Santa Catalina, San Marcos, San Andrés, Omnium Sanctorum y San Miguel”⁹³.

La iglesia mudéjar de Omnium Sanctorum se configura a través de una planta rectangular, con tres naves y cinco tramos, separadas por arcos apuntados sobre pilares cruciformes (Figura 9). Presenta una profunda cabecera poligonal de dos tramos, cuya cubierta son bóvedas de nervadura con espinazo (Figura 10). Debido a los daños sufridos en 1356 por el terremoto tuvo que ser reedificada, motivo confirmado al haberse estudiado su planta y alzados, revelando que tanto la iglesia como el ábside de dos tramos y la torre responden al mismo núcleo arquitectónico, propio de la tradición constructiva desarrollada en la ciudad durante el siglo XIV⁹⁴. Este motivo es el que hace que hoy día se conserve un cuerpo de naves de ocho pilares que soportan arcos apuntados (Figura 11), como en las iglesias de Santa Ana y Santa Marina. No existen ventanas algunas sobre las arcadas de la nave mayor en el desnivel de esta con las laterales, encontrándose encomendada casi toda la iluminación a los tres óculos de la fachada de los pies. En el muro de la cabecera se abre otro gran óculo sobre el arco del triunfo (Figura 12), y en el testero de las naves laterales debieron existir ventanas. No se ha podido encontrar rastro de ellas, pero si apareciera en alguna obra y resultase cubierta por la torre de la azotea de la capilla mayor, podría ser un dato importante para fechar el cuerpo de la iglesia.

La capilla mayor es muy profunda, de dos tramos rectangulares además del tramo pentagonal, y con nervios de espinazo como los que se pueden encontrar en Santa Marina. La sección de los machones en la que descansa el arco de triunfo parece ser que se rehízo en el siglo XVII, al mismo tiempo que el arranque de los nervios. Hacia el exterior termina en forma de pequeña cubierta con cuatro canecillos bordeados, por debajo, por un filete que continúa encuadrando el contrafuerte por los lados y por debajo de la cornisa general del ábside. En la parte superior de esa cornisa, corre un cuerpo coronado por una estrecha faja saliente, recibiendo las almenas de gradas a modo de las que se encuentran en el Patio de los Naranjos de la Catedral (Figura 13).

También hay en la cabecera una escalera de caracol que conduce a la azotea de la capilla mayor. Se encuentra adosada al lado del Evangelio formando una torrecilla, con

⁹³ MATEOS GAGO, Francisco. *Cuestión...* Op. Cit. p. 3

⁹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, 1936, pp. 84-85.

planta cuadrada. La existencia de estas escaleras puede llegar a relacionarse con el problema de acceso de otras torres sevillanas.

Existen noticias de una primera etapa de obras del segundo tercio del siglo XIII, y otra de la segunda mitad del XIV. A este periodo puede que pertenezca la capilla mayor, la puerta de la Epístola, y quizás los azulejos de la fachada principal.

Según se ha señalado anteriormente, la fundación data de la segunda mitad del siglo XIII y, según algunos autores, se hizo sobre los restos de una mezquita anterior⁹⁵. De la época funcional solo se conservan la portada de los pies, vano de acceso abocinado, labrada en piedra y constituida por un arco apuntado con arquivoltas que arrancan de una imposta, viéndose la moldura exterior de la arquivolta ornada de zig-zags y puntas de diamante, además de ocho baquetones formados por la prolongación de los grandes bocelos de los arcos, interrumpidos en su tercio inferior para formar las jambas y que, a su vez, cobijan capiteles de cabezas humanas que sirven de decoración a la imposta (Figura 14). Sobre el tejazoz se puede observar “una bellísima ventana de ojiva tímida con su arrabaá, fabricado de ladrillo, cuyas enjutas y tímpano revisten preciosos aliceres policromos, dentro de la cual se halla inscrito un elegante arquito angrelado”⁹⁶ (Figura 15). Esta ventana acredita la pericia de los alarifes mudéjares, que la adornaron “colocando en sus enjutas y en su tímpano labores formadas de mosaico de estrellería, debiendo advertir, que en la colocación de sus menudas piezas existe la variante que en aquellos, con la supresión de los lazos blancos y yuxtaponiendo las piezas para formar la ajaraca”⁹⁷. Sobre esta composición se puede ver un gran óculo de piedra, que ha perdido su tracería primitiva. También en el muro correspondiente a las naves laterales se sitúan unos óculos, pero de menor tamaño y que han conservado su tracería.

Los accesos correspondientes a las naves laterales son de estructura similar a la portada de los pies⁹⁸. En el muro sur, hay otra portada que no tiene la importancia de la ya descrita y que si no fuera por los rasgos característicos que conserva en la época de su construcción, podría decirse que es fábrica del último tercio del siglo XIV. En la portada

⁹⁵ ALVAREZ, Fernando, FERRAND, Manuel y DE LA ROSA, Julio. *Sevilla. Ayer y hoy*, Sevilla, Edisur, 1984, p. 137.

⁹⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía...* Op. Cit. p. 29.

⁹⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla / Servicio de Publicaciones, 1995, p. 86.

⁹⁸ MORALES, Alfredo J. et al. *Guía...* Op. Cit. pp. 206-207.

sur se conservan tres hornacinas con doseletes y ménsulas. En la cabecera destaca el “elegante ábside coronado por un antepecho el almenas dentelladas, sostenidos por rudos canecillos de tosca labor que recuerdan mucho a los de estilo románico”⁹⁹. En cada vértice del ábside se alzan estribos robustos, dejando ver entre ellos unos ajimeces estrechos con círculos lobulados y ojivas (Figura 16).

La torre de Omnium Sanctorum ha sido de las más estudiadas (Figura 17). Situada a la izquierda de la portada de los pies, hay autores que la datan en época almohade¹⁰⁰, pero realmente es de principios del siglo XV¹⁰¹. Madrazo parece que la clasificó de morisca¹⁰², indicando “dos secciones dibujados por Joaquín Guichot en 1859 se publicaron en *Monumentos Arquitectónicos*, además de uno de sus frentes, si bien se advierte que los vanos del campanario no son de herradura, sino simplemente peraltados”¹⁰³. Otros historiadores como Tubino y Gestoso creyeron que la torre era almohade, “destinada por sus constructores los almohades (...) erigiendo número considerable de alminares, todos con diferentes ornatos y variada disposición”¹⁰⁴. Otros hacen la fábrica de esta torre no como musulmana, sino posterior a la Reconquista, pero es frecuente considerarla de estilo almohade y “más fuerza adquiere este parecer cuando se comparan ciertas partes de indudable procedencia mudéjar, tales como la preciosa ventana ciega, adornada de aliceres de azulejos que se halla sobre el tejazoz de la portada principal”¹⁰⁵. En apoyo de que la torre no se construyó al mismo tiempo que la iglesia, se alega la gran hendidura existente entre la capilla de los Cervantes, capilla de planta cuadrada y bóveda octogonal sobre trompas que en 1416 se le concedió a Gonzalo Gómez de Cervantes para enterramiento¹⁰⁶, y la antigua Capilla Sacramental, pero en la descripción de Gestoso sobre la torre se hacen una serie de observaciones que apoyan las tesis de Angulo Íñiguez en contra del origen almohade de la torre.

Exteriormente, la torre de Omnium Sanctorum es elegante y bella. Tiene una planta cuadrada. Se nota considerablemente que el segundo cuerpo es un añadido del siglo

⁹⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 226

¹⁰⁰ ÁLVAREZ, Fernando.; FERRAND, Manuel.; DE LA ROSA, Julio. *Sevilla...* Op. cit. p. 137

¹⁰¹ MORALES, Alfredo J. et al. *Guía...* Loc. Cit.

¹⁰² DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 446

¹⁰³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 131

¹⁰⁴ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 124

¹⁰⁵ Ídem, p. 126

¹⁰⁶ MORALES, Alfredo J. et al. *Guía...* Op. Cit. p. 281

XVII, pero que es difícil de advertir debido a que sus artífices seguían las mismas tradiciones que los musulmanes y sabían interpretar el gusto que caracterizó a la fábrica islámica. Tiene un primer hueco inferior de forma rectangular moderno y debió abrirse con la intención de iluminar el interior. A la mitad de su altura hay un vano antiguo de medio punto, el cual parece ser que se emplazó ahí tras la destrucción del primitivo. Un arco de ojiva túmida angrelado “caprichosamente y dentro de su arrabaá lo adorna, notándose todavía inmediatos al arranque de la dicha ojiva, y en un plano algo más interior, a uno y otro lado los de unos ajimeces que ha desaparecido por completo; conservándose algunos pequeños fragmentos de alizares de azulejos, que debieron esmaltar con sus vivos esmaltes estos ornatos de ladrillo¹⁰⁷. Encima de este hay un tablero con atauriques ajaracados. En el tercio inferior se encuentran tres arquitos ornamentales angrelados con columnillas que sostienen un red de ladrillos cortados, y en los centros de los espacios romboidales se dejan ver pequeñas columnas con unos tallos flordelisados. Seguidamente, se halla una faja plana que recorre los cuatro frentes de la torre, situándose en el resto dos huecos semicirculares peraltados que, en origen, debieron ser túmidos e inscritos en sus alfices. La parte antigua finaliza por una cornisa o alero volado sostenido por veintiséis canecillos de doble escocia en cada frente, que pudieron ser colocados en el siglo XIV. Encima, se colocan pilaretes con vanos en los ángulos, mientras que en el centro se alza el segundo cuerpo cuadrado, con pilastras dóricas y cornisa, sobre el que se asienta un chapitel revestido de azulejos. En la fachada norte, se halla un hueco análogo que sirve de balcón y que hoy recibe una función ornamental. Sobre este hay otro registro de ladrillo, que se repite en la parte oriental, aunque sin las pequeñas columnas a las que se ha hecho referencia antes.

En el ángulo sudeste se encuentra la escalera de subida a la torre. Tiene un cupulino octogonal asentado sobre imposta con canecillos de una sola escocia, que avanza hasta la mitad del muro oriental y se desplaza del eje al ventanal¹⁰⁸. Ello demuestra que la escalera es la primitiva y si la decoración de la parte inferior de la torre se presta a dudas de clasificación, esa escalera de caracol, de fino espigón circular, es obra corriente en las capillas mayores de las parroquias sevillanas¹⁰⁹.

¹⁰⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 128

¹⁰⁸ Ídem. p. 129.

¹⁰⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 152

Su traza y adornos son sencillos y de cierta preciosidad, cualidades que se suelen manifestar en las obras de los almohades. Consta de un arco túmido con su alfiz, presentando en las enjutas una serie de tallos y hojas en ladrillos cortados en relieve para aportar el efecto de claroscuro. El gran laborioso trabajo que se ve a simple vista, no tiene nada en común con lo que se puede ver en la fachada sur, donde la hechura de la tabla ornamental es pésima, ya que no cuenta con decoración de ataurique, sino que son simples radios diagonales lobulados que arrancan de los pequeños arcos sostenidos por columnas un tanto rudas y grotescas¹¹⁰. En el segundo cuerpo de la torre, la escalera se desarrolla por el interior, en dos tramos volados que conducen a un tercero sin espigón central. Para dar mayor solidez al segundo de estos dos tramos, el arquitecto colocó un pilar ochavado de ladrillo, tipo de soporte que se puso de moda en Sevilla en el siglo XV.

Todas estas observaciones hacen pensar a Angulo Iñiguez en una obra de fecha relativamente moderna y sospecha que se concediese la capilla que constituye su primer cuerpo a Gonzalo Gómez de Cervantes, quizás para sufragar sus gastos. Si su sospecha se confirmase, la torre sería compañera de las bóvedas ochavadas de laceria que se pusieron de moda en Sevilla, en el siglo XV.

Los elementos decorativos de la torre se pueden agrupar en paneles rectangulares formados por arcos mixtilíneos que, apeando sobre columnillas, se cruzan determinando una serie de espacios romboidales, de la forma de los que, entre los almohades, recibían el nombre de sebka (Figura 18). Estos motivos se desarrollan en las enjutas de los arcos y demás espacios existentes entre estos y su correspondiente alfiz. Por último, se localizan ménsulas de apeo en el alero. También se puede advertir el uso de ménsulas a la manera de las que se construían en el siglo XIV y que el mismo Gestoso y Pérez las clasificó, al igual que la torre, como obra almohade¹¹¹. Los motivos que decoran el exterior de los arcos, a pesar de su apariencia almohade, ofrecen cierta rudeza que delata la mano de obra mudéjar. La ornamentación de verdadero interés la constituyen los paneles de sebka. No obstante, su imitación de los paramentos almohades de la Giralda ofrecen datos que la diferencian como “la precitada tosquedad, tan lejos de la delicada ejecución de aquellos; las columnas de apeo de los arcos mixtilíneos con capiteles que parecen francamente góticos; por último, los atauriques que se distribuyen en el interior de los espacios

¹¹⁰ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 152

¹¹¹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 128

romboidales del panel de poniente, que aunque imitan los mismo de la torre mayor, rematan en algunos trozos por especies de macollas, de traza y ejecución cristiana”¹¹².

Mateos Gago señaló a Omnium Sanctorum como objetivo de derribos en 1868 diciendo que “el escándalo crece si se trata de Ómnium Sanctorum (que) es el más elegante y el único modelo que conserva en el exterior todo su carácter mudéjar”¹¹³

Iglesia de San Andrés

La iglesia de san Andrés es una de las más singulares en el panorama arquitectónico medieval sevillano. Del híbrido maridaje entre el gótico y la tradición almohade surgió esta parroquia hacia 1341¹¹⁴ con motivo de un enterramiento en el presbiterio del lado del Evangelio. Guichot la considera un “importante ejemplar que presenta rasgos de románico, restos musulmanes y fábrica cristiana”¹¹⁵ La noticia más antigua sobre la iglesia de San Andrés nos la facilita Ortiz de Zúñiga, atestiguando que antes de 1400 tenía fundado entierro en la capilla mayor don Alonso de Virués: “dentro de esta capilla mayor tuvieron en lo antiguo altar y entierro (...) y los Viruese de antes del año de 1400 fundado por Alonso de Virues Señor del heredamiento de Genis su progenitor”¹¹⁶. Esto hace suponer que dicha fundación pudiera corresponder al último tercio del siglo XIV y que el enterramiento concedido hubiese sido a cambio de algún donativo para acometer la obra del templo. La primitiva iglesia estaría entre mediados o finales del siglo XIII y principios del XIV, teniendo el dato de que, en 1483, parece que se comprometieron los Villasís a reconstruir la iglesia: “a 7 de marzo de 1483 otorgaron D. Pedro de Villasis (...) para reedificar esta iglesia concediéndoseles por tal merced el patronato de ella”¹¹⁷, mientras que Arana de Varflora señala que “fue suntuosamente reparada por Don Francisco de Villasis, primer conde de Peñafior por los años 1600”¹¹⁸.

¹¹² HERNÁNDEZ DÍAZ, José., SANCHO CORBACHO, Antonio. *Estudio...* Op. Cit. p. 87

¹¹³ MATEOS GAGO, Francisco. *Cuestión...* Op. Cit. p. 3-4

¹¹⁴ MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 2007, p. 27

¹¹⁵ GUICHOT Y PARODY, Alejandro. *El cicerone del viajero en Sevilla: breve noticia histórico-descriptiva de las curiosidades arqueológicas, monumentales y artísticas que encierra la ciudad*, Sevilla, Imp. y Lit. de José María Ariza, 1882, p. 63

¹¹⁶ ORTÍZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales...* Op. Cit. p. 267

¹¹⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit., p. 258-259

¹¹⁸ ARANA DE VARFLORA, Fermín. *Compendio...* Op. Cit. p. 21

Los diferentes testimonios y crónicas que se han ido recogiendo señalan que la iglesia de San Andrés sirvió de mezquita durante la dominación musulmana, mencionando una serie de restos para apoyar esta idea. Uno de estos fragmentos pertenecía a un alicatado, dado a conocer por Gestoso y Pérez, y que forma parte de la colección Osma¹¹⁹. Esta pieza desarrolla una composición de lazos de a 10, cuyos elementos de trabazón son ocho estrellas de cinco puntas y cuatro hexágonos irregulares, elementos que surgieron entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV. Otro dato a tener en cuenta, para establecer su punto de partida, es el conjunto de azulejos en relieve que aparecieron en la iglesia y que fueron estudiados y dados a conocer por Gestoso como “Azulejos de San Andrés”¹²⁰. También hay que hacer referencia a las labores de yeserías que enmarcan el arco rehundido del lado de la Epístola del presbiterio y que puede datarse en el tiempo que se viene señalando, por tener similitud con otros diseños que se guardan en los museos arqueológicos de Córdoba y de Sevilla¹²¹. Es evidente que todos estos restos son obra mudéjar, datables en el reinado de Pedro I.

Con motivo del seísmo acaecido durante el reinado de Pedro I, se reparó esta iglesia situada en pleno corazón de la ciudad de Sevilla, casi en su antiguo centro geográfico. Se levantó prácticamente ex novo como una iglesia mudéjar compuesta de tres naves separadas por arcos apuntados, que apean sobre seis pilares de sección rectangular y se corona con una cabecera poligonal, terminando las naves laterales en testero plano. Esta capilla mayor es muy profunda, constituida por dos tramos rectangulares y un tercero pentagonal, cubiertos con bóveda gótica con nervio espinazo y claves decoradas con el Cordero, el escudo de Peñaflor y otro elemento que no se puede identificar claramente, que apean sobre columnillas muy esbeltas, coronadas algunas con prótomos y cabezas humanas, dispuestas en hilera.

El cuerpo del edificio en su interior, forma un cuadrilátero rectángulo perfecto, y se compone de tres naves, siendo la central más ancha y alta, y menores en altura y extensión las laterales (Figura 21). Todas se cubren con techumbres de madera, la nave central con armadura de tres paños y las naves laterales con colgadizos¹²². La armadura

¹¹⁹ GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904, p.53

¹²⁰ Ídem, p. 94

¹²¹ PAVON MALDONADO, I. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1975, p.

¹²² DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo. *Carpintería...* Op. Cit. p. 202

de la nave central es de madera de pino pintada de color caoba (Figura 22) y, a la altura de los muros, en su unión con el entablamento, aparecen los escudos de antiguas familias bienhechoras del templo. No existen ventanas sobre la arcada de la nave principal en el desnivel de esta con las laterales, de forma que la iluminación del templo se logra a través de tres grandes óculos y, aunque este rasgo es común con las iglesias que se vienen citando, en San Andrés aparece además sobre el gran óculo de la nave central, rematado con puntas de diamante, una ventana resuelta en arco ciego de lóbulos. En el testero de cada una de las naves laterales debieron existir ventanas.

El ábside se relaciona con los de *Omnium Sanctorum* y San Esteban, formado por un arco toral que enlaza con la nave central desde el presbiterio, arrancando de sendos machones y la sección de los mismos es idéntica a la que aparece en San Esteban (Figura 23 y 24). Las nervaduras, los filetes y follajes de la cornisa estuvieron dorados, como también los filetes de las cornisas de los pilares del templo. En él se hallan dos interesantes capiteles, que solo pueden verse por la parte trasera del retablo mayor. “La bóveda de la capilla estuvo pintada al óleo cuyos trazos se conservan en su zona más oriental y los muros estuvieron cubiertos de ricas colgaduras de damasco de seda carmesí, galoneadas de oro en su parte superior”¹²³. Según Angulo Íñiguez, “no puede asegurar(se) que el ábside de San Andrés tuviese el mismo coronamiento, pero nada de extraño tendría que desapareciese al construir los remates del siglo XVIII, que tan poco respetó aquellas mismas formas medievales que tanto gustaba imitar”¹²⁴. Cabe destacar los vanos que se abren en el ábside, hallándose en el muro de la Epístola “dos ventanas para dar luz a la capilla; en el muro de enfrente hay otra ventana resuelta en arco de herradura enmarcado con un alfiz (Figura 25), junto al arco toral, y otra segunda que da paso a las escaleras que conducen a la azotea”¹²⁵.

Exteriormente este ábside se compone de cuatro contrafuertes que terminan en forma de cubierta con cuatro canecillos, recuadrados por un filete que rodea el contrafuerte por sus lados y por debajo de la cornisa general del ábside. Destacan los canecillos o modillones de tipo cordobés. Por encima, se desarrolla un cuerpo rematado en estrecha faja saliente, sobre el que se alzan almenas de gradas, replicas existentes en

¹²³ MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia...* Op. Cit. p.31

¹²⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 53

¹²⁵ MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia...* Op. Cit. p. 32

el Patio de los Naranjos de la Catedral¹²⁶. Estas almenas conforman el antepecho de la cubierta aterrazada de la capilla mayor, a la que se accede por una escalera de caracol adosada al lado del Evangelio, conformando una torre hexagonal de la misma época de la construcción del templo. Se trata de un elemento común en las iglesias de San Esteban y Omnium Sanctorum, aunque en esta última tiene forma cuadrada. Decorativamente destacan esbeltos ajimeces con rosetones calados de lóbulos y columnillas mediales con capiteles de decoración vegetal, ocultos interiormente por el retablo. Con la restauración a la que se sometió el templo, estos elementos se cerraron con placas de alabastro, así como se recuperaron algunas pequeñas ventanas en las capillas de la nave de la Epístola que estaban cubiertas por construcciones posteriores, y la entrada de la torre desde el interior de la iglesia, oculta por un retablo, así como una saetera que permite la iluminación del hueco de la escalera. La cabecera hexagonal posee una serie de ventanitas resueltas en arcos de medio punto, abiertas en la zona alta de los muros, probablemente de época moderna.

Posee capillas secundarias, casi independientes del propio templo, donde la influencia del mudéjarismo se dejó sentir con gran fuerza y que son comunes a este tipo de iglesias. En general, suelen ser de planta cuadrada cubriéndose con bóvedas de ochavos, sustentadas sobre trompas unas veces y sobre pechinas otras, y que fueron estudiadas por Angulo Íñiguez. Fue él quien las adscribió al estilo mudéjar, ya que anteriormente Gestoso las consideró obra musulmana.

Según Guerrero Lovillo, “al lado de la nave de la Epístola se sitúan unas capillas mudéjares de interés no despreciable en el estudio de la modalidad estilística”¹²⁷. Hay tres capillas, de las cuales la primera no la había considerado Angulo. Esta se halla junto al presbiterio con el que se comunica a través de un arco abierto en el muro izquierdo y enlazada por otro con la nave de la Epístola. Gestoso dejó constancia de la existencia de este espacio afirmando que “la puerta lateral derecha que hay en el presbiterio da paso a una espaciosa pieza que antes fue capilla, pero actualmente (1889) a causa de la última obra, no es más que el tránsito a la colecturía. Esta construcción es uno de los restos de

¹²⁶ GESTOSO Y PÉREZ, Jose. *Sevilla...* Op. Cit. p. 257

¹²⁷ GUERRERO LOVILLO, José. *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1986, p. 97

construcción sarracena que se han conservado y se ve enlazada a la capilla sacramental que es la primera de la Epístola, una vez que nos hallamos fuera del presbiterio”¹²⁸.

Se trata de un espacio cuadrado que se cubre con bóveda de ochavos sustentada sobre trompas, coronada por una linterna moderna con casquete semiesférico y rodeado de ventanas. Junto a este, se dispone otro espacio rectangular compuesto por dos espacios menores, cubiertos con bóvedas de arista. La capilla presenta sus muros exteriores coronados con almenas escalonadas del mismo tiempo que el ábside. Esta capilla fue, primitivamente, capilla sacramental y contenía una serie de pinturas murales descubiertas en una de sus restauraciones.

La siguiente de las capillas es la que se ubica al inicio de la nave de la Epístola, citada antes como capilla sacramental. Fue descrita por Angulo, refiriéndose a ella como “la antigua capilla de San Lucas o de la Cofradía de los Pintores, que era antes del patronato de los Mejías”¹²⁹. González de León señaló sobre esta capilla que “tuvo un tiempo y conservó hasta hace pocos años una gran riqueza en pinturas originales de todos o los más buenos pintores de nuestra escuela (...) formaron estos una hermandad dedicada a S. Lucas, y la establecieron en esta capilla, que se les adjudicó en propiedad porque era patronato de los Mejías, con ciertas condiciones”¹³⁰. Gestoso también dejó constancia de esta capilla diciendo que “esta capilla tuvo y conservó hasta hace poco tiempo (1839) una gran riqueza en pinturas originales de los mejores maestros sevillanos, los cuales habían fundado en ella una hermandad dedicada a San Lucas; hallábanse en sus muros cubiertos de hermosos cuadros, porque cada hermano tenía la obligación de contribuir con una pintura original para el adorno de la mencionada capilla”¹³¹.

Esta se configura con dos espacios cuadrados iguales cubiertos con bóvedas ochavadas sustentadas sobre cuatro arcos apuntados, uno de los cuales comunica con un tramo de igual altura, y sus pechinas, separados ambos por un grueso arco medial. Ambas bóvedas se adornan con sencillas lacerías de diseño distinto en cada una de ellas en forma estrellada y presentan remates centrales de pinjantes de mocárabes dorados (Figura 26). En el siglo XIX fueron ornamentadas con pinturas, cubriéndose con un fondo azul salpicado de estrellas. Al lado sur se abren sendos ajimeces. Hoy día, “está separado del

¹²⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 259

¹²⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 140

¹³⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...* Op. Cit. p. 9

¹³¹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 259

tramo rectangular inmediato, que cubre una bóveda esquifada de cuatro paños, en el cual han construido una escalera”¹³². A través del testimonio de González de León se sabe que esta capilla tuvo y conservó una gran riqueza de pinturas de los mejores maestros sevillanos.

Al final de esta nave de la Epístola se abre la tercera capilla, que ahora es la capilla bautismal. Ortiz de Zúñiga la considera notable al ser construida en la misma fecha de la iglesia. Presenta bóveda de crucería gótica, cuyos nervios arrancan de cabezas humanas que, a modo de mensular, ocupan los ángulos y un pinjante como clave al centro.

En la nave del Evangelio cabe destacar una cuarta capilla mudéjar. Presenta dos tramos, uno cuadrado cubierto con bóveda ochavada sobre trompas, sin ninguna decoración, alzada sobre cuatro arcos rehundidos sobre los muros adyacentes, siendo el cuarto el que da acceso a la nave de la iglesia (Figura 27). Tiene otro tramo rectangular, separado del anterior por un tabique cubierto por una bóveda esquifada de cuatro paños, junto a la cual se construyó una escalera posterior que da acceso al salón parroquial. Al exterior, presenta coronación de almenas escalonadas, siendo todo el conjunto de la misma fecha de la construcción del templo, según apuntó Angulo.

La iglesia posee tres portadas. La principal a los pies del templo y las otras dos dando acceso a las naves laterales. La primera portada se alza a la calle de Daoiz y se sitúa al fondo de la nave mayor del templo, perteneciendo a la fecha de edificación de este, aunque se halla muy restaurada. Angulo ya la clasificó como perteneciente al grupo más numeroso de portadas de iglesias mudéjares sevillanas derivadas del tipo presentado por las iglesias de Santa Marina, San Julián y Santa Lucía. Además, Angulo Íñiguez añade la descripción de que “el hastial ofrece la particularidad de que sobre el óculo de la nave central aparece una ventana con arco lobulado, mientras que a las naves laterales se abren los otros dos óculos de siempre”¹³³.

La portada principal está labrada en piedra, contrastando con el lienzo de la fachada que va aparejado en ladrillo y que avanza con respecto a aquel (Figura 28). Va rematada con un dintel recto coronado por cornisa con cabezas de leones y se compone de bello arco apuntado y abocinado con arquivoltas y baquetones de sección circular, horadada por una fila de puntas de diamantes. En las jambas se continúan los baquetones

¹³² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 140

¹³³ Ídem. p. 54

en forma de columnillas, pero no tienen capiteles labrados probablemente porque la obra original se perdió, aunque parte de la moldura continúa formando la línea de imposta decorada con hojas. “En su clave destaca una pequeña escultura sedente de Cristo bendiciendo, y en los laterales destacan sendos pedestales, el de la derecha vacío, y el de la izquierda sustentando una escultura de San Simón de la época de fundación del templo”¹³⁴ (Figura 29).

La portada del Evangelio, probablemente es de la época de construcción del templo, pero ha perdido su estilo medieval, resolviéndose en estética neoclásica, con arco de medio punto sustentado sobre pilastras toscanas y encuadrado por una cornisa superior. Está antecedida de un atrio cerrado por reja. El conjunto se remata por un frontón coronado con una escultura de la Virgen. A ambos lados de esta portada se abren sendas puertas secundarias.

La portada actual de la Epístola fue ejecutada en el siglo XVIII sustituyendo a la mudéjar original, si bien sus restos han sido encontrados en el curso de la última restauración, estando realizada en ladrillo recortado y tallado y estucada en rojo, técnica que tuvo tanta repercusión, conformando un trenzado que hace la función de alfiz. Aunque algo deteriorados, también se conservan los modillones primitivos del remate. La fachada primitiva fue ejecutada en ladrillo y se resolvía por un arco escarzano flanqueado por órdenes murales sustentados en basamentos bulbosos que sostenían su correspondiente entablamento, coronándose con frontón triangular partido del que surgía el cuerpo superior flanqueado por aiosos jarrones, probablemente de cerámica que, simétricamente, continuaban las líneas verticales en correspondencia con los órdenes del cuerpo bajo. En el espacio entre el arco de la puerta y el frontón debió existir algún tipo de decoración. “El grácil cuerpo superior con el que se corona esta portada se resolvía a modo de hornacinas enmarcadas por orden, también apilastrado, coronado, por frontón mixtilíneo, rematado con tres jarrones”¹³⁵. Esta portada cambió totalmente después de su última restauración.

Junto a la mencionada capilla de la Cofradía de los Pintores se alza la torre de la iglesia, poseyendo una interesante ventana saetera que fue recuperada en una de las restauraciones ya que se hallaba tapiada (Figura 30). La entrada que da ingreso a la torre

¹³⁴ MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia...* Op. Cit. p. 56

¹³⁵ Ídem, p. 58

da a la plaza del norte. En el muro oriental del vestíbulo se encuentra una puerta que sirve de entrada y que no fue la primitiva¹³⁶. Posee una escalera de caracol de sección hexagonal que se adosa al cubo de la capilla y que conduce al segundo cuerpo de esta, y se halla cubierto por una bovedilla de seis gajos con nervios de ladrillos colocados de canto formando una estrella muy sencilla, manifestación primitiva de las lacerías que hablan de la combinaciones de lazos que tuvieron aplicación en las fábricas musulmanas y mudéjares. “Esta escalera se considera una interesante obra de estereotomía arquitectónica, habiéndose recuperado su visión desde el interior del templo en el curso de la última restauración”¹³⁷. Posee una cornisa exterior de modillones de donde arranca la bóveda.

Merece destacar la espadaña (Figura 31), que Gestoso consideró como mezquina y modernamente construida, destacando de ella una campana de cierta belleza que creía del siglo XV. En ella, destaca una inscripción que se desarrolla por todo el anillo superior donde se puede leer “*Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera*”. En el centro se hallan labrados escudos cuartelados de castillos y leones y, en el anillo inferior, se elaboró otra inscripción donde se puede leer “*Mente sana, espontanea honor a Dios, liberación de la patria*”¹³⁸. La espadaña tiene unas proporciones rectangulares, albergando tres arcos de medio punto, siendo el arco central un hueco con balcón y teniendo articulación mediante pilastras toscanas. Se corona con un frontón partido en cuyo tímpano se halla un recuadro rehundido y se remata en el centro con una bola.

En la zona meridional del templo sobresale un cuerpo junto a la torre, de cierta amplitud y con un cuerpo rectangular, sirviendo tradicionalmente de almacén, por lo que no posee acceso desde el interior del templo.

Iglesia de San Esteban

Para cerrar el grupo arquitectónico de 1356 se ha de hacer mención a la iglesia de San Esteban, edificio mudéjar que para algunos investigadores corresponde a un periodo anterior al siglo XIV. Se conoce el testimonio que deja Madrazo al decir que “antes que San Esteban se reedificase, se conocía que había sido mezquita”¹³⁹, o por ejemplo

¹³⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 134.

¹³⁷ MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia...* Op. Cit. p. 36

¹³⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 135

¹³⁹ DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 452

Gestoso, quien dice que es “uno de los más interesantes de Sevilla como elocuente muestra de la unión de los estilos románico y mudéjar y por conservar restos muy notables de la primera mezquita”¹⁴⁰. Aunque hay otros como Ortiz de Zúñiga que negaban taxativamente que hubiese sido mezquita¹⁴¹. Al igual que los edificios mencionados anteriormente sufrió daños con el terremoto de 1356 y fue punto de interés en la labor de renovación de Pedro I.

El templo, que algunos consideran edificado sobre una mezquita anterior¹⁴², presenta características arquitectónicas propias de los años finales del siglo XIV. Consta de tres naves con tres tramos, siendo la central más ancha que las laterales, y capilla mayor (Figura 35). Tal como señala Angulo, en la anchura de sus naves influyó seguramente el pie forzado de la edificación primitiva¹⁴³, motivo por el cual la nave de la Epístola es más estrecha que la del Evangelio. En su alzado interior destaca la desnudez de los muros, ya que se encuentran en ladrillo visto como resultado de una restauración. Las naves están divididas por cuatro pilares y arcos ojivos, donde se puede notar “en la clave de los centrales los racimos estalactíticos que los adornan”¹⁴⁴ (Figura 36 y 37). Dichas naves son iluminadas “en la imafrente por claraboyas circulares de molduras sencillas”¹⁴⁵.

Con respecto a las cubiertas, la nave central presenta armadura de par y nudillo, con una decoración común al tipo parroquial sevillano y elementos propios que la hacen única (Figura 38). Se trata de “tres fajas que dejan entre sí otras sin decorar (...) utilizando el lazo cuajado de diez lefe en estas fajas, sin solución de continuidad en la quiebra”¹⁴⁶. Un detalle que la diferencia de otras techumbres que siguen este esquema es la combinación con un octógono central en el almizate, donde se ubica un racimo de mocárabes dorado. Esta armadura es citada por autores como Madoz, quien dice “... la cubierta (es) de alfarje bellamente lacunado”. Gestoso o Morales la creen del siglo XV¹⁴⁷. Por otro lado, las naves laterales que se cubren con estructura en colgadizo sin decoración, con predominio del color oscuro de la propia madera.

¹⁴⁰ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística...* Op. Cit. p. 30

¹⁴¹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales...* Op. Cit. p. 249

¹⁴² ÁLVAREZ, Fernando, FERRAND, Manuel y DE LA ROSA, Julio. *Sevilla...* Op. Cit. p. 82

¹⁴³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 54

¹⁴⁴ GESTOSO Y PÉREZ, Jose. *Sevilla...* Op. Cit. p.256

¹⁴⁵ DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 587

¹⁴⁶ DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo. *Carpintería...* Op. Cit. p. 202

¹⁴⁷ Ídem, p. 306

Una vez dentro del templo pueden verse en el presbiterio los espacios de muro que dejan los nervios absidiales, con tres ojivas anchas adornadas con puntas de diamantes, que descansan en la imposta. Entre ellas se aloja una capilla que se ha supuesto el mihrab de una mezquita, pudiendo coincidir este espacio con los restos que se emplazan en el ábside. Insistiendo en su errónea idea, Gestoso, al hablar de los adornos que cubren la cupulita, indica que “ofrecen una variante en cuanto al dibujo de lacerías, pues en vez de estar compuesta por una red de lazos que se extienden por todo el cascarón, vemos que desde la clave, bajan en sentido vertical, dejando espacios libres en igual forma, y anudándose en los centros”¹⁴⁸. En los puntos de intersección hay rombos de azulejos negros. Frente a ese criterio se manifiestan autores como Angulo quien niega la probabilidad de que sea árabe, aunque sí destaca la antigüedad de su creación, pues dice que “desde luego es bastante antigua en cuanto se destruyó al construir el ábside actual y esto no puede ser muy posterior a 1400”¹⁴⁹.

La cabecera se conforma con un perfil hexagonal dividiéndose en dos tramos, uno rectangular y otro pentagonal, cuyas bóvedas tienen nervios de espinazo (Figura 39). La sección de los machones donde descansa el arco de triunfo interno es casi idéntica a la que se encuentra en la iglesia de San Andrés¹⁵⁰. En decoración, destacan los capiteles y ménsulas que han sido varias veces restaurados, además de la cornisa formada por una serie de canecillos de tipo califal, con faja lisa central, que se alternan por tramos con otros donde la faja está reemplazada por una cabeza de clavos¹⁵¹ (Figura 40). En el muro dispuesto sobre el arco de triunfo hay un gran óculo, y en el testero de las naves laterales cabe la posibilidad de que existieran ventanas. Otro elemento que destaca de la iglesia y que se encuentra en el presbiterio es un fragmento de alicatado que se colocó en ese sitio con motivo de unas obras efectuadas en 1891 en la gradería que da acceso al altar. Si este alicatado fue el de la capilla mayor, tal vez pueda venir a corroborar la fecha que se atribuye a las cabeceras, ya que como Gestoso advierte “estos azulejos constituyen, una que podríamos llamar tercera variante, y de la cual tenemos hermosas muestras en los

¹⁴⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 67

¹⁴⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 144.

¹⁵⁰ Ídem, p. 53

¹⁵¹ Ídem

zócalos que revisten el espacio llamado del Trono, situado a la cabecera del Patio de las Doncellas del Alcázar”¹⁵².

En el exterior, por encima de la cornisa corre un cuerpo coronado por una faja saliente con almenas de gradas, siendo una imitación de las que se pueden observar en el Patio de los Naranjos de la catedral sevillana¹⁵³ (Figura 41). Angulo sospecha que esta cabecera, aun perteneciendo a la misma serie que las de Ómnium Sanctorum y San Andrés, es la más reciente en fecha de las tres¹⁵⁴. Esta cabecera cuenta con una escalera de caracol que conduce a la azotea de la capilla mayor y que se encuentra adosada al lado del Evangelio formando una torrecilla de planta hexagonal. Al observar el exterior del ábside se entiende el motivo de las investigaciones porque “enclavado entre dos de aquellos (contrafuertes) correspondientes al Sur, se halla un importante resto de la dominación mauritana, como es el segmento de un cupulino perteneciente al primitivo mihrab de la mezquita, con un calado rosetón de la misma época”¹⁵⁵. Esta descripción de Gestoso sirve para señalar su opinión de que la iglesia de San Esteban fue, en su origen, una mezquita que se cristianizó con el reinado de Fernando III. Ese mencionado cupulino, supuestamente obra almohade para el citado erudito, constaba de ocho lados, teniendo al descubierto cinco debido a que los otros tres fueron destruidos para poder levantar sin problema alguno los contrafuertes del ábside.

Exteriormente, el templo presenta unas características y una ornamentación propia del último tercio del siglo XIV. No obstante, las dos portadas que posee se pueden situar, cronológicamente, a comienzos del siglo XV¹⁵⁶, al presentar baquetones trebolados en sus jambas. Angulo señala que, para fijar la cronología de la portada principal de San Esteban, no posee ningún testimonio literario, por lo que se sirve de la propia historia del templo¹⁵⁷. La portada principal se orienta hacia la calle San Esteban y está configurada por un arco abocinado con ocho baquetones que culminan en perfil apuntando, descansando en la cornisa de un alto zócalo (Figura 42). La configuración ojival de esta

¹⁵² GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia...* Op. Cit. p. 67. Véase también ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 58.

¹⁵³ Madrazo indica que son “almenas endentadas a la usanza sarracena”. DE MADRAZO, Pedro. *España...* Op. Cit. p. 587.

¹⁵⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 67

¹⁵⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 255.

¹⁵⁶ MORALES, Alfredo J. et al. *Guía...* Op. Cit. 160

¹⁵⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 66.

portada hace que se sostenga en una imposta y fustes trenzados. En la parte superior de esta portada destaca la hornacina central con la figura del santo titular en piedra, la cual se fecha en 1618, año en el que la portada fue reformada. Ostenta una decoración a base de puntas de diamante, flores de lis y tracería (Figura 42). Por otro lado, está la portada de los pies con la misma concepción de arco apuntado con baquetones y donde “luce decoración con motivos vegetales, sobre ellos un friso de columnillas y ataurique entrelazados centrados por una escultura del Salvador en piedra”¹⁵⁸. La portada se termina de configurar con unos doseletes que albergan imágenes de santos y, encima, un tejarez con “dieciséis cabezas de leones groseramente esculpidas”¹⁵⁹ (Figura 43).

La torre de la iglesia de San Esteban ha sido mal clasificada. Según Gestoso “ningún pormenor característico ofrece exteriormente de haber sido edificada por los musulmanes”¹⁶⁰. Su aspecto ha llevado a considerarla como una fábrica del siglo pasado. Las razones que han llevado a algunos autores a seguir considerándola como islámica son los restos que se han atribuido erróneamente a una mezquita. Guichot considera esta torre como un “importante ejemplar que presenta rasgos de románico, restos musulmanes y fábrica cristiana”¹⁶¹.

Dicha torre se sitúa junto a una de las puertas del templo, mirando hacia el sur (Figura 44). Uno de sus muros es el de la capilla mayor, siendo un segundo muro el de la cabecera de la nave central y un tercero, la prolongación de uno de los contrafuertes¹⁶². Justo en el muro de poniente se encuentra un elegante vano angrelado con alfiz, de pequeñas dimensiones, que se encuentra cegado y probablemente fuese el que daba iluminación a la cabecera de la nave de la Epístola, siendo prueba de ello que se encuentre otro en el testero del Evangelio¹⁶³. El posible motivo por el que el vano de la Epístola esté cegado es por la construcción, en el flanco derecho de la cabecera de la torre, de una fábrica posterior a la del templo mudéjar. Por debajo del vano descrito se percibe el filete que recorre todo el ábside bordeando el alero general y los canecillos en los contrafuertes. Se trata de la faja que describe Angulo como característica del estilo de 1356.

¹⁵⁸ AA.VV. *Iglesias...* Op. Cit. p. 135.

¹⁵⁹ GESTOSO Y PÉREZ, Jose. *Guía...* Op. Cit. p. 30.

¹⁶⁰ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla...* Op. Cit. p. 141

¹⁶¹ GUICHOT Y PARODY, Alejandro. *El cicerone...* Op. Cit. p. 63

¹⁶² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura...* Op. Cit. p. 156.

¹⁶³ Ídem

La torre fue realizada en hueco, como la de *Omnium Sanctorum*, perdiendo el cupulino primitivo que debió formar la bóveda. En el primer piso no se ha encontrado resto alguno de la escalera que debió tener para subir a la azotea. Pudo ser que esa escalera estuviese construida fuera de la propia planta de la torre, formando una torrecilla adosada con su escalera de caracol que, en una de las intervenciones, fuese destruida¹⁶⁴. Solo de este modo puede explicarse esa carencia de una escalera primitiva. Con la renovación de la época de Pedro I, se realizó una pequeña torre hexagonal, “de ladrillo y con dos angostos tragaluces trebolados”¹⁶⁵, en la parte norte de la iglesia donde se instaló el acceso para poder llegar al campanario. Una vez en las azoteas del ábside se puede acceder al campanario, estructura cristiana con vanos de medio punto y chapitel con una cruz de forja¹⁶⁶. Son detalles que pueden ponerse en relación con la reedificación que la iglesia de San Esteban tuvo hacia 1600, como señala Arana de Varflora¹⁶⁷.

Aspecto algo curioso con el que cuenta la torre es la relación con el primer Marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Ribera, quien trajo de su viaje a Tierra Santa unas reliquias que pertenecían a San Esteban. Al traer su palacio al lado del templo y debido a su estrecha relación, hizo que hacia 1600 se construyera una tribuna o pasadizo volado que comunicaba ambas construcciones. En 1780 tuvo que arreglarse la tribuna correspondiente¹⁶⁸. En la última restauración llevada a cabo se ha constatado de la existencia de otro pasadizo que comunicaba con la nave del Evangelio. Estos pasadizos estuvieron hasta su demolición poco después de la Primera República, pudiéndose ver hoy día el arranque de uno de estos en el caserío moderno.

Al igual que otras muchas construcciones, la iglesia ha sufrido transformaciones y cambios de uso. Por ejemplo, a comienzos del siglo XIX, debido a la invasión napoleónica, se convierte en cuadra. Posteriormente, durante los sucesos revolucionarios de 1868, se suprime la parroquia por autorización secular, sacándose a subasta el edificio. Se destinó a almacén de industria y, aunque sus materiales ya estaban destinados a otras construcciones, finalmente se salvó del derribo.

¹⁶⁴ GUICHOT Y PARODY, Alejandro. *El Cicerone...* Op. Cit. p. 63.

¹⁶⁵ DE MADRAZO, Pedro. *Sevilla...* Op. Cit. p. 587.

¹⁶⁶ AA.VV. *Iglesias...* Op. Cit. p. 135.

¹⁶⁷ ARANA DE VARFLORA, Fermín. *Compendio...* Op. Cit. p. 20.

¹⁶⁸ AA.VV. *Iglesias...* Op. Cit. p. 131.

En este mismo grupo que las cuatro iglesias parroquiales de Sevilla pueden incluirse otros edificios, los cuales no pueden desarrollarse debido a la limitación de páginas en el estudio. Entre esos edificios, según señala Angulo Íñiguez, podrían incluirse la iglesia parroquial de San Pablo de Aznalcázar por su cabecera, la cual presenta en su cuerpo características que no se dan en las de Sevilla, pero salvo por algún mínimo elemento ornamental, no puede dudarse de que es reflejo de los monumentos antes descritos. También se puede destacar la iglesia de San Pedro, la cual aunque no conserva ninguna de sus portadas medievales y ha sufrido intensas restauraciones, motivo por el cual no es posible fechar con exactitud el edificio, tiene un elemento como es la escalera de subida a la que fue azotea que no falta en el grupo de 1356. Al igual sucede con el antiguo convento de San Pablo o Iglesia de la Magdalena de Sevilla, edificio que cuenta con la capilla de la Quinta Angustia, capilla que recibe el nombre de la hermandad que reside y que está conformada por tres bóvedas restauradas, guardando una bastante analogía con la de San Esteban de Sevilla.

El tipo de iglesias de este grupo denominado de 1356 inspiró directamente a monumentos bastantes tardíos como en la iglesia de la Cartuja de Sevilla, fundación del arzobispo d. Gonzalo de Mena en 1400, donde se puede apreciar la cabecera de contrafuertes sin el filete típico del estilo de 1356, o la portada que, aunque no entra dentro del tipo de baquetón trebolado, posee los baquetones de esa forma. Otro edificio es la iglesia de San Lázaro de Sevilla, al presentar la cabecera coronada de almenas de gradas, o la iglesia de Guillena, con cierta influencia de las cabeceras estudiadas aunque ya un poco alejado.

Conclusiones

El resultado de este estudio ha permitido establecer el punto de partida para los edificios que se integran dentro del grupo de 1356 a partir de una serie de formas estilísticas comunes que lo pone en conexión con la renovación emprendida por Pedro I, a raíz del terremoto de 1356. Es un grupo arquitectónico donde se puede apreciar la genialidad de las soluciones de la mano de obra de artistas mudéjares en las edificaciones cristianas que se tienen tan cerca, pero de las que se aprecian las soluciones más modernas por la importancia estilística de la ciudad de Sevilla que más han repercutido en la historia como son el Renacimiento y el Barroco. Los objetivos planteados se han ampliado a través de una completa revisión bibliográfica aportándose nuevos conocimientos, además de clarificar la confusión y la errónea concepción del grupo arquitectónico mudéjar de 1356.

A través de la bibliografía consultada, se ha podido establecer la importancia del término mudéjar y de la defensa de los edificios que mantenían aspectos formales que pertenecían tanto a elementos cristianos como a elementos islámicos. Una importancia que ha sido consolidada después de la controversia surgida con el término, desarrollada desde que Amador de los Ríos estableciera el primer discurso defensivo hacia el concepto y su importancia como estilo propio. Esta problemática del término ha sido tan significativa que se ha podido contrastar con los estudios de autores tanto nacionales como internacionales. Con el paso del tiempo se han ido realizando renovaciones y remodelaciones en estilos posteriores que daban prestigio y sentido evolutivo tanto a la sociedad como a la ciudad y a su urbanismo. También se ha constatado, por las investigaciones, crónicas y estudios utilizados, que el grupo de iglesias de 1356 pertenece a una época artística de esplendor que se difundió por todo el territorio, llegando su repercusión a distintos países como Portugal o Francia.

Este grupo arquitectónico ha servido para el desarrollo del estudio, el cual necesita de un estudio más profundo para poder establecer datos concisos sobre los orígenes de las edificaciones desarrolladas en este trabajo. Se ha podido mostrar la controversia surgida con motivo del intento de establecer que estas iglesias fueron levantadas sobre antiguas mezquitas por recoger en sus estructuras algún detalle o elemento constructivo u ornamental que se asemeja a los levantados en épocas anteriores, o por tener una disposición similar a las supuestas mezquitas que pudieron encontrarse en las distintas

collaciones de la antigua Sevilla, dato que se ha de tener en cuenta también al haberse usado como dato testimonial en las diferentes opiniones sobre las fundaciones de estos edificios. Este aspecto puede haberse visto influenciado por la mano de obra que intervino en la rehabilitación de los diferentes edificios con motivo de la participación de Pedro I y su gusto por las formas artísticas predominantes durante su reinado, de ahí que también haya una confusión o duda a la hora de datar la fecha de las construcciones.

También se ha podido constatar la semejanza entre las iglesias descritas a través de la cabecera, elemento que la mayoría de los estudios consultados señalan como punto de partida para establecer esa similitud y la agrupación de estos edificios mudéjares. Además, se ve un parecido desarrollo de la planta, basada en una planta rectangular dividida en tres naves, siendo la central más ancha y alta que las naves laterales, las cuales se separan por pilares donde se apean arcos apuntados que sostienen el peso de las cubiertas de madera. Además, se ponen en relación para su unión grupal las distintas capillas que reciben elementos mudéjares, como las cubiertas a partir de bóvedas de tracería. Estas iglesias también se componen, normalmente, de dos portadas concebidas a partir del arco apuntado como vano de entrada, siendo la portada principal la más destacable por el uso del vano abocinado con jambas y arquivoltas, acompañada por un trío de vanos circulares que permiten la iluminación interior y por incluir doseletes que cobijan o cobijaban esculturas de los santos titulares, acompañados de otros.

Los edificios desarrollados en este trabajo, junto a otros que pertenecen a este estilo, son edificaciones que actualmente ostentan a entrar dentro de la declaración de Patrimonio de la Humanidad al cumplir los requisitos fundamentales para esa declaración, al ser bienes que muestran valores culturales y humanos de una época de la historia, de una tradición cultural y que son auténticas y únicas en cuanto a diseño, materiales y mano de obra. En resumidas cuentas, monumentos de un estilo que son testimonio de la convivencia cultural entre Occidente y Oriente.

Bibliografía y fuentes utilizadas

- AA.VV. “Edificios de tradición mudéjar”, *Jornadas Europeas de Patrimonio 2000*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2000.
- AA.VV. *El mudéjar iberoamericano*, Barcelona, Lunwerg, 1995.
- AA.VV. *Iglesias y conventos de Sevilla*, Vol. II, Vol. III, Sevilla, Tartesos, 2007.
- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando, FERRAND, Manuel y DE LA ROSA, Julio M. *Sevilla. Ayer y hoy*, Sevilla, Edisur, 1984.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. “El arte mudéjar en arquitectura”. *Discurso del Ilmo. Sr. D. José Amador de los Ríos: leído en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en su recepción pública*, Granada, Imprenta José María Zamora, 1859.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Imprenta Álvarez y Cía, 1884 (reed. facsímil de 1979, Barcelona, El Albir).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Hauser y Menet, 1932 (reed. de 1983, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla).
- ANTUÑA, Melchor M. “Sevilla y sus monumentos árabes”, *Religión y Cultura*, El Escorial, Imprenta del Monasterio, 1930.
- ARANA DE VARFLORA. Fermín. *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Oficina Vázquez, Hidalgo y Cía, 1766.
- ASSAS Y EREÑO, Manuel. “Nociones fisonómicas – históricas de la arquitectura en España”, *Seminario Pintoresco Español*, Madrid, 1857.
- BEVAN, Bernard. *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, Juventud, 1950.
- BLANCO FREJEIRO, Antonio. *Historia de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *El arte mudéjar*, París, UNESCO, 1996.

- CARO QUESADA, María Josefa. *Monumental Sevilla*, Sevilla, Algaida, 1993.
- CARO, Rodrigo. *Antigüedades y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico o antigua cancellería*, Sevilla, Andrés Grande, 1634.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura. Edad Antigua y Media*, Madrid, Dossat, 1965.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1947.
- COLLANTES DE TERÁN, Antonio. *Una gran ciudad bajomedieval: Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- COLÓN Y COLÓN, J. *Sevilla artística*, Sevilla, Álvarez y Cía, 1841.
- COVELO LÓPEZ, José Manuel. “El mudejarismo arquitectónico hispalense: el Grupo de 1356”, *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada*, VIII Simposio Internacional de Mudejarismo, Vol. II, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 2002.
- DE LA CALZADA, Andrés. *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, Labor, 1933.
- DE MADRAZO, Pedro. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.
- DE MADRAZO, Pedro. “De los estilos en las artes”, *La Ilustración Española y Americana*, t. I, Madrid, 1881
- DÍEZ JORGE, María Elena. *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo. *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- ESPINALT GARCÍA, Bernardo. *Descripción del reino de Sevilla: atlante español*, XIV, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010. Reed. facs. Madrid, Bernardo Espinalt y García, 1795.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Arquitectura para el culto”, *Sevilla penitente*, Vol. I, Sevilla, Gever, 1862.
- FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, José. “De la arquitectura cristiano-mahometana”, *El arte en España*, Vol. I, Madrid, 1862.

- FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1977.
- FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *Arte mudéjar*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1985.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Fco. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín Fco. *Iglesias de Sevilla*, Madrid, Avapiés, 1994.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia de los barros vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903 (reed. de 1995, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla / Servicio de Publicaciones)
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico – arqueológicas que en ellos se conservan...*, Sevilla, Establecimiento tipográfico de El Orden, 1984 (reed. de 1884, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla / Guadalquivir Ediciones)
- GESTOSO Y PÉREZ. José. *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables...*, Sevilla, Oficina Tipográfica de El Conservador, 1892.
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *Iglesias mozárabes*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *Paseo por la Sevilla del siglo XIV*, Granada, Fundación el Legado Andalusí, 2006.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, Hidalgo, José y Compañía, 1844.
- GUASTAVINO GALLEN, Guillermo. “Concepto y extensión de lo mudéjar”, *De ambos lados del estrecho*, Tetuán, Instituto General Franco de Investigación Hispano – Árabe, 1955.
- GUERRERO LOVILLO, José. *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1986.

- GUICHOT Y PARODY, Joaquín. *El cicerone del viajero en Sevilla: breve noticia histórico – descriptiva de las curiosidades arqueológicas, monumentales y artísticas que encierran la ciudad*, Sevilla, Imp. y Lit. de José M^a Ariza, 1882.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla: monumentos y artes bellas: compendio histórico de vulgarización*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1991.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1936.
- HERNÁNDEZ PARRALES, Antonio. *La iglesia de San Esteban de Sevilla*, Sevilla, imp. Edit. Católica Española, 1975.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.
- LAMBERT, Elie. “L’ Art mudéjar”, *La péninsule iberique*, tomo III de Etudes Médiévales, Toulouse, Prívate-Didier, 1957.
- LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, Espasa Calpe, 1906.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Crónica del rey Don Pedro y de los reyes Enrique II y Juan I de Castilla*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Mudéjares y moriscos sevillanos*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y compañía, 1935.
- MADÓZ, Pascual. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, Madrid, 1849.
- MANZANO MARTOS, Rafael. *Arquitectura de la Sevilla medieval*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985.
- MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 2007.
- MATEOS GAGO, Francisco. “Cuestión de los derribos de monumentos de Sevilla”, periódico *El Pensamiento Español*, Madrid, 1868.

- MATUTE GAVIRIA, Justino y GESTOSO Y PÉREZ, José. *Adiciones y correcciones: al tomo IX del viaje a España de D. Antonio Ponz*, carta III, 1887.
- MORALES, Alfredo J. “Mudéjar frente a Barroco. La Comisión de Monumentos y el Patrimonio arquitectónico de Sevilla en 1868”, *Estudios de historia del arte: Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.
- MORALES, Alfredo J. “Arte mudéjar en Andalucía”, *El arte mudéjar*, París, UNESCO, 1996.
- MORALES, Alfredo J., SANZ, M.J., SERRERA, J.M., y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981. (2ª ed. de 2004, Barcelona, Diputación de Sevilla / Fundación José Manuel Lara)
- MORGADO, Alonso. *Historia de Sevilla. En la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables...*, Sevilla, Imprenta Andrea Pescioni y Juan de León, 1587 (reed. Sevilla, Extramuros, 2007)
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen sus más principales memorial desde el año de 1246... hasta el de 1671...*, Madrid, E. Rasco, 1887.
- PASTOR TORRES, Álvaro. “El terremoto de Lisboa y su consecuencia en la parroquia sevillana de San Miguel”, *Atrio*, nº7, Sevilla, 1995.
- PASTOR TORRES, Álvaro. “Dos nuevas a portaciones gráficas para el estudio de la parroquia de San Miguel”, *Laboratorio de Arte*, nº7, Sevilla, 1994.
- RAVÉ PRIETO, José Luis. “El mudéjar en Sevilla. Arquitectura religiosa mudéjar en Sevilla”, *Ars Sacra*, nº39, 2006.
- RUÍZ PÉREZ, José Javier. *Las hijas de la Reconquista: paseo por la Sevilla mudéjar: desde la iglesia de San Esteban hasta el Palacio de los Marqueses de la Algaba*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2013.
- TASSARA Y GONZÁLEZ, José María. *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre de 1868 en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Gironés, 1919. (reed, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000)

- TERRASE, Henri. *L'art hispano-mauresque, des origines au XXéme siècle*. París, Institut des Hautes Etudes Marocaines, 1932.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar, Ars Hispaniae*, Vol. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Notas sobre Sevilla en época musulmana”, *Al-Ándalus*, Madrid, 1981.
- VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo. *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor Ricardo Velázquez Bosco el 24 de mayo de 1894*, Madrid, Estab. Tip. de Fortanet, 1894.
- VINADER, Ramón. *Arqueología cristiana española: nociones de las arquitecturas bizantinas, gótica, mudéjar y del renacimiento aplicadas a los templos de España*, Madrid, imprenta de A. Pérez Dubrull, 1870.

Anexo fotográfico



Figura 1. Dibujo del interior de San Miguel en ruinas. Gumersindo Díaz. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. 1869. Fototeca del Laboratorio de Arte.



Figura 3. Fotografía de la cabecera de la parroquia de San Miguel antes de su demolición. Francisco M. Pérez Romero. 1868



Figura 2. Lienzo del interior de la iglesia de San Miguel tras su clausura. Francisco Peralta. Sevilla. 1868.



Figura 4. Cabecera de la parroquia de San Miguel. Detalle de la procesión del Santo Entierro “grande”. Francisco M. Pérez Romero. Fotografía perteneciente a *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Reales Alcázares de Sevilla. 1854.



Figura 5. Lienzo del interior de la parroquia de San Miguel durante un sermón. Francisco Cabral Bejarano. Sevilla, 1857. Colección particular.

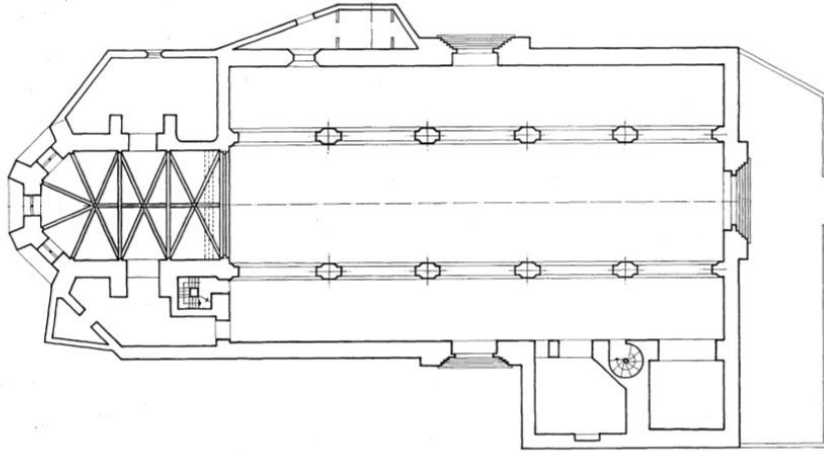


Figura 6. Planta de la iglesia Omnium Sanctorum. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.

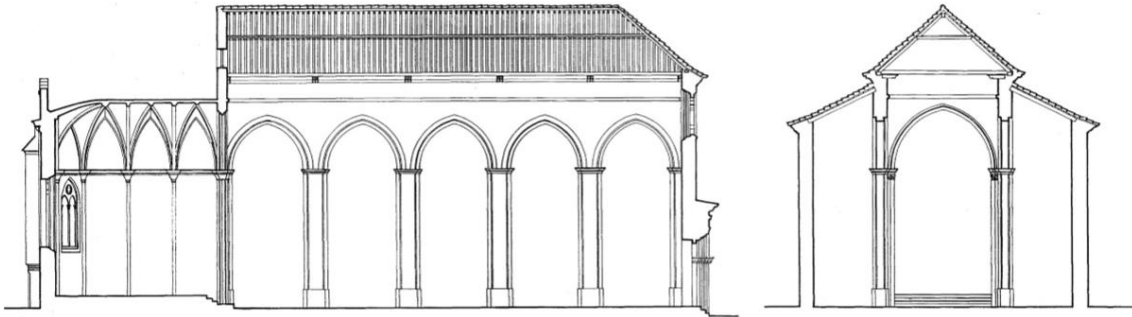


Figura 7. Secciones de la iglesia Omnium Sanctorum. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.

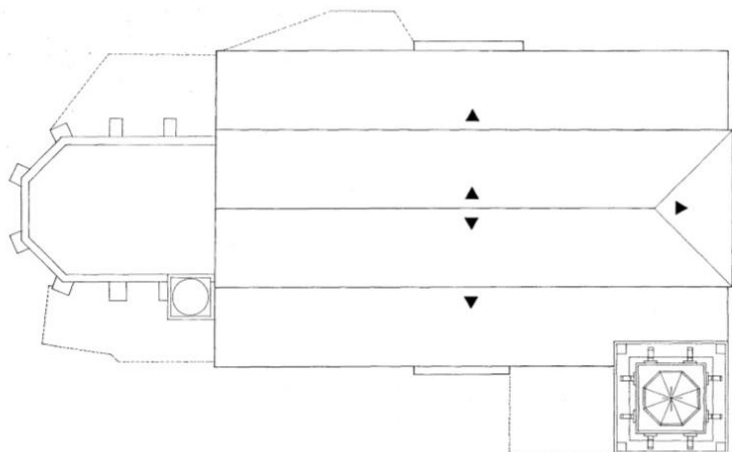


Figura 8. Cubierta de la iglesia Omnium Sanctorum. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.



Figura 9. Interior de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 10. Interior de la cabecera de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 11. Detalle de arcos apuntados de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.

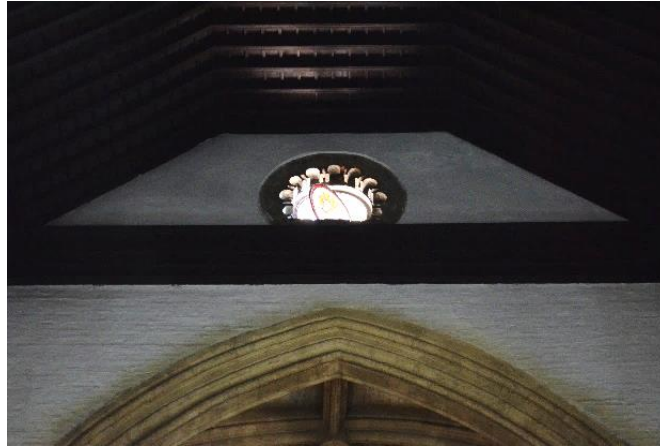


Figura 12. Detalle del óculo de la nave central de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 13. Exterior de la cabecera de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.

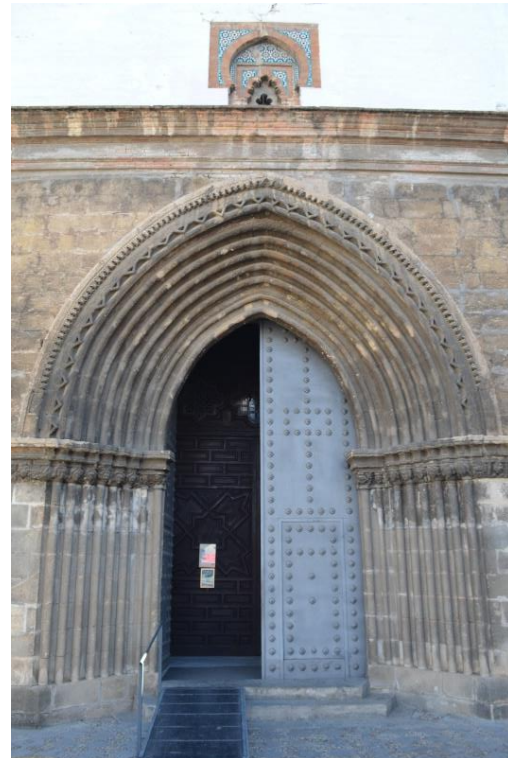


Figura 14. Portada de los pies de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 15. Detalle de la ventana sobre el tejeroz de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.

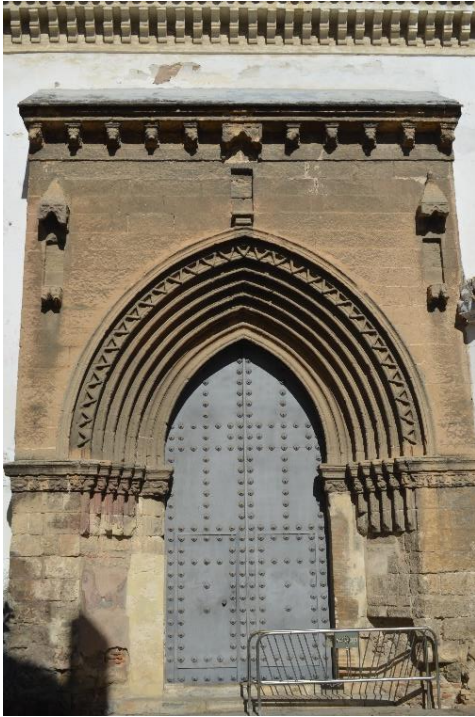


Figura 16. Portada sur de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 17. Torre de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.



Figura 18. Detalle ornamental de la torre de la iglesia de Omnium Sanctorum. Foto autor.

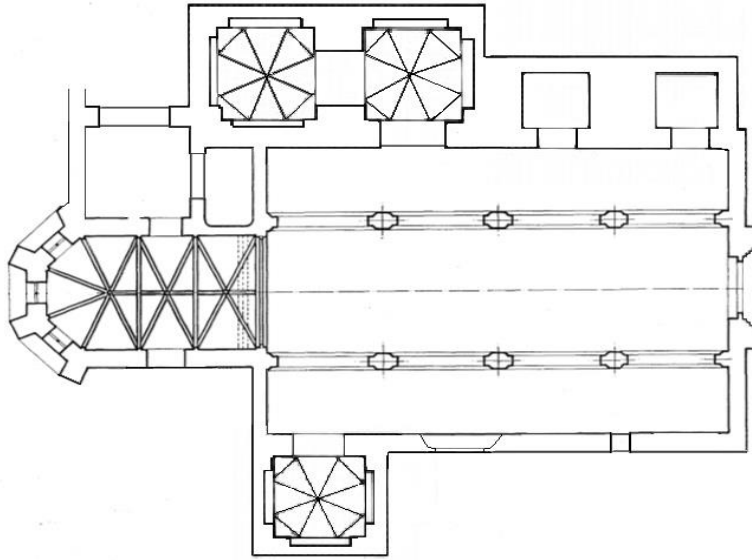


Figura 19. Planta de la iglesia de San Andrés. Reproducción autor.

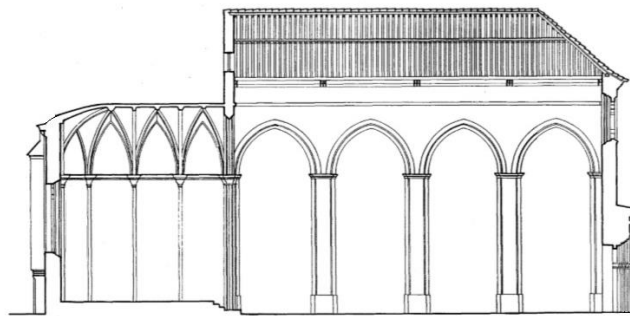


Figura 20. Sección de la iglesia de San Andrés. Reproducción autor.



Figura 21. Interior de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 22. Detalle de cubierta de la nave central de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 23. Cabecera de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 24. Detalle del elementos ornamentales de la cabecera de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 25. Detalle de vano en el muro del Evangelio en la cabecera de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 26. Detalle de la cúpula de la capilla lateral de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 27. Cubierta de capilla en el lado del Evangelio de la iglesia de San Andrés. Foto autor.

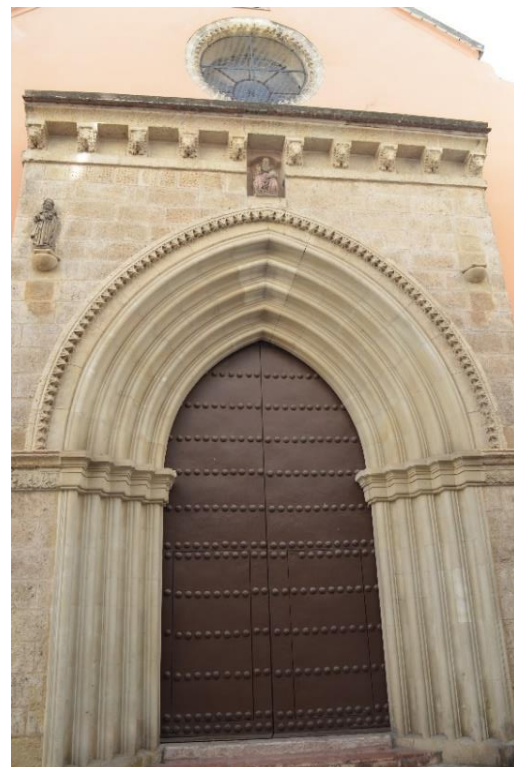


Figura 28. Portada de los pies de la iglesia de San Andrés. Foto autor.



Figura 29. Detalle de la portada de la iglesia de San Andrés.
Foto autor.



Figura 30. Detalle de ventana saetera.
Foto autor.



Figura 31. Detalle del exterior y espadaña de la iglesia de San Andrés. Foto autor.

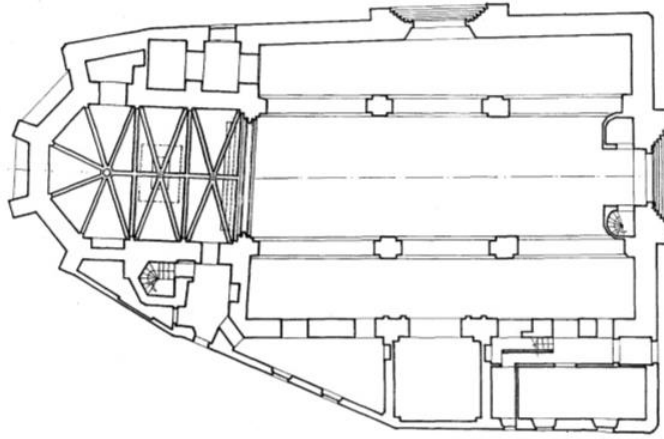


Figura 32. Planta de la iglesia de San Esteban. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.

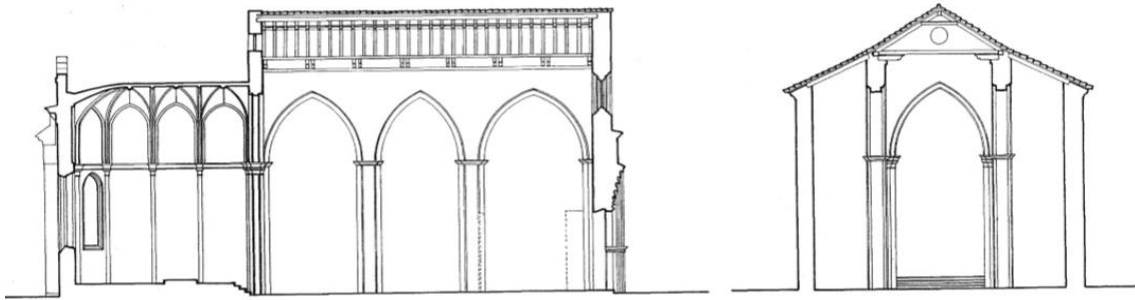


Figura 33. Secciones de la iglesia de San Esteban. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.

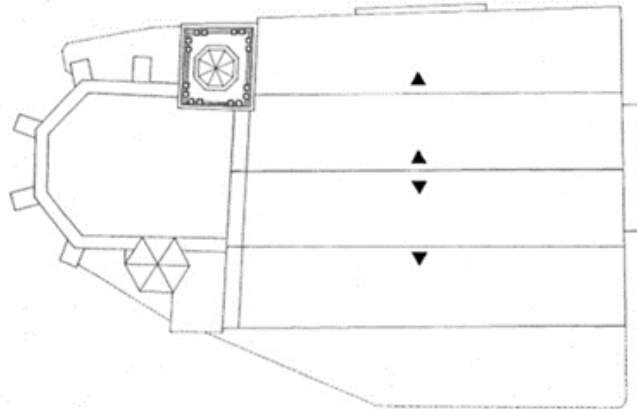


Figura 34. Cubierta de la iglesia de San Esteban. Tesis doctoral de Manuel Vigli – Escalera Pacheco, *Iglesias mudéjares sevillanas de los siglos XIII, XIV y XV. Propuesta para su Restauración, Conservación y Mantenimiento*. 1991.



Figura 35. Interior de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 36. Pilares y arcos ojivos de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 37. Detalle ornamental en la clave del arco ojival central de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 38. Detalle de la cubierta de la nave central de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 39. Cabecera de la iglesia de San Esteban. Foto autor.

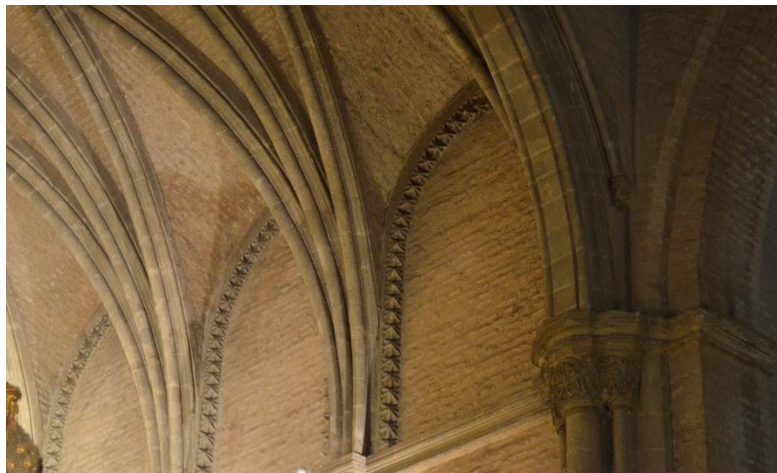


Figura 40. Detalle de la decoración de la cabecera de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 41. Exterior de la cabecera de la iglesia de San Esteban. Foto autor.

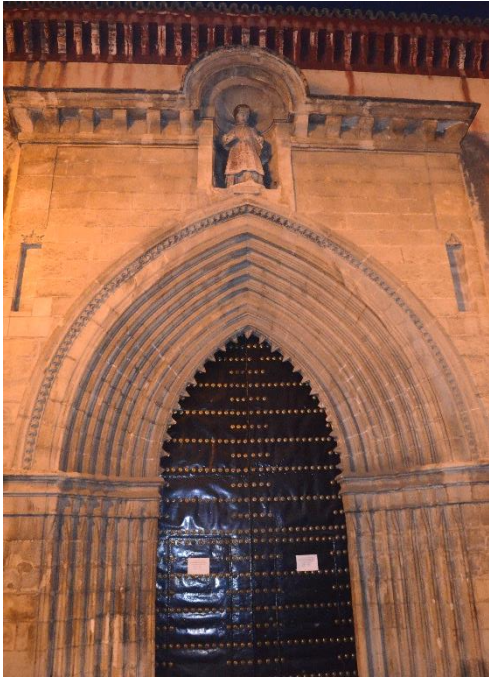


Figura 42. Portada principal de la iglesia de San Esteban. Foto autor.



Figura 43. Portada de los pies de la iglesia de San Esteban. Foto autor.

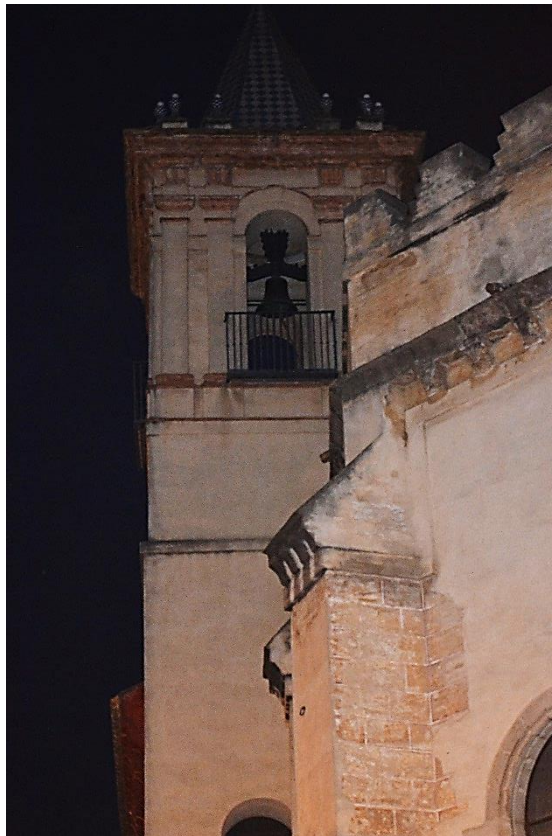


Figura 44. Torre de la iglesia de San Esteban. Foto autor.