

# LOS ALICATADOS DEL PALACIO MUDÉJAR EN EL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA

UN PRIMER ANÁLISIS VISUAL<sup>1</sup>

Alfonso Pleguezuelo

El palacio mudéjar del Real Alcázar es un edificio tan preñado de atractivos estéticos para sus visitantes como de incógnitas históricas para sus estudiosos. Preguntas que han sido planteadas sobre su origen, sus reformas y hasta sobre el grado de autenticidad de algunas de sus partes no cuentan siempre con respuestas claras e indiscutibles como ponen de relieve recientes trabajos<sup>2</sup>. La datación de sus elementos y, por tanto, la crítica de su autenticidad, sin embargo, es uno de los asuntos que más interesan a la Historia del Arte por ser la dimensión temporal de las obras una de sus fundamentales coordenadas.

**M**eticulosas intervenciones arqueológicas, precisas mediciones de sus elementos, metódicas búsquedas documentales, comparativos análisis tipológicos, deductivos razonamientos de su lógica constructiva, eruditos estudios de sus ornamentos o sofisticados análisis de sus materiales son estrategias especializadas que ni de forma aislada ni combinadas entre sí han sido capaces hasta ahora de desentrañar algunos de los misterios de este monumento que se resiste a ser comprendido desde una perspectiva racional. Ante tal impotencia, uno se siente a veces tentado de dejarse cautivar con placidez por los encantos más sensuales de sus espacios y sus decoraciones, tal como hacían deshinibidamente los —ahora incomprensibles— visitantes románticos; sin hacerse preguntas que siembran dudas y que quiebran el hechizo que este monumento aún provoca en nuestra sensibilidad contemporánea tan culpabilizada por la fe —a veces ciega— en la ciencia y en la técnica.

No obstante, conscientes de la responsabilidad que nos compete como académicos, haremos un nuevo intento de análisis, tan sólo basado en la pura observación atenta de la obra y centrado en esta ocasión en un solo aspecto de este caleidoscópico conjunto: el de sus revestimientos cerámicos y su posible evolución.

Para evitar nuevos equívocos, partamos, en principio, de una obviedad: la fecha de unos revestimientos no siempre coincide con la edad de la arquitectura a la que se adhieren. Y consideremos también el hecho de que son precisamente algunos de los muros de este palacio, a pesar de interesantes hallazgos recientes, los que reciben, dependiendo del estudioso consultado, dataciones de lo más fluctuantes en el tiempo. Por suerte, la precisión en la cronología de sus techumbres y portajes de madera ha experimentado mayores avances últimamente. La de sus yeserías aún plantea lagunas de enorme calado y la de sus azulejos ni tan siquiera había sido estudiada con cierto detalle hasta el momento, razón por la cual lo haremos aquí con la esperanza de no provocar nuevas zozo-

bras sino de avanzar modesta y cautelosamente en el conocimiento de esta importante faceta del palacio del rey don Pedro.

Muchas preguntas se podrían formular sobre estos revestimientos, entre otras, su deuda con Granada, el nombre del autor o autores que los fabricaron o los repararon, la génesis geométrica de sus motivos, la simbología que pudieran esconder, las reproducciones gráficas, fotográficas o cerámicas que de ellos se hubieran hecho en el pasado, los conjuntos que en éste pudieran estar inspirados o los comentarios que de ellos hayan dejado escritos los visitantes del edificio. Otros autores ya han dado algunas respuestas a estas preguntas pero nosotros tan sólo nos proponemos en esta ocasión ocuparnos de comprobar si la homogeneidad estética de este conjunto de alicatados, el más notable después de la Alhambra de Granada, es real o tan sólo aparente. Dicho con otras palabras: si todos estos zócalos son los que el edificio tuvo en época del rey don Pedro, como acostumbra a pensarse, o si, como sospechamos, son el resultado de un largo proceso acumulativo.

Gestoso ya tuvo dudas sobre si debía datarlos globalmente en el siglo XIV o en el siglo XV<sup>3</sup>. Un siglo después del erudito sevillano, debemos añadir nuevas incertidumbres al vernos obligados a identificar, además de aquellos alicatados medievales que entonces le planteaban el dilema, los que fueron repuestos a fines del siglo XIX e inicios del XX con un criterio mimético basado en la «unidad de estilo», favorecido por el propio Gestoso. En su colección particular —hoy algo más pública por generosidad del propio arqueólogo y coleccionista— parece que ingresaron un par de «muestras» de los primitivos alicatados entonces desmontados para su restauración<sup>4</sup>. alguna muestra más llegó también a manos de otro importante coleccionista, amigo suyo<sup>5</sup> (Fig. 1).

El convencimiento de que este conjunto se formó en varias etapas me conduce a plantearme cuántas serían éstas y cómo podríamos distinguir unas de otras<sup>6</sup>. El asunto posee interés no sólo por dar satisfacción a nuestra curiosidad en este terreno, sino porque, a pesar de que el estado de conservación actual es bastante aceptable,

se perciben algunos daños, especialmente en las partes que consideramos más antiguas, zonas que antes o después habrán de ser restauradas. Llegado ese momento convendrá saber, por diferentes razones, si los análisis, los diagnósticos y las propuestas de tratamiento se realizan sobre materiales originales o sobre sus excelentes reproducciones<sup>7</sup>.

Recientemente recordaba Cómez que, como ya han apuntado notables padres de nuestra disciplina, «el historiador debe fijarse en los detalles»<sup>8</sup>. Pues bien, es precisamente eso lo que hemos pretendido hacer en esta ocasión, dejando para un momento ulterior una consulta documental detenida sobre el periodo más reciente, exploración necesaria para dar seguridad y precisión a lo que aquí se sugiera<sup>9</sup>. También queda fuera de nuestro objetivo la realización de pruebas analíticas de laboratorio que ya están siendo conducidas por dos equipos técnicos y de las que esperamos puedan confirmar o desechar las hipótesis que aquí serán apuntadas<sup>10</sup>.

Por tanto, si nos planteamos hoy la pregunta acerca de cuánto hay de original en este conjunto y cuánto de reposiciones, lo primero que comprobamos es que, aunque bastante unitario por su general repertorio geométrico y sus cinco colores básicos, es un conjunto muy variado en sus matices, hecho que podría explicarse, en principio, si lo consideramos obra ejecutada en varias fases. Pero en esto hemos de ser cautos porque la «variedad» y sobre todo, la «disimetría» como principio estético son tan constantes en el arte mudéjar como la unidad y la simetría en el arte clásico y en todo el derivado de éste. Se trata de un principio que suele pasar desapercibido más de lo aconsejable pero podemos comprobar sin demasiado esfuerzo algunas de sus variantes en el propio Patio de las Muñecas. Y no me refiero a los fustes de tres colores y de diferentes grosores o a los capiteles de diversas formas y tamaños cuya falta de regularidad pudiera achacarse al hecho de ser todos ellos materiales reaprovechados, sino a otros rasgos que responden a lo proyectado «ex novo»: planta que se acerca al cuadrado pero que lo evita; arcadas de composición disimétrica; arcos cuya situación y tamaño se derivan de la ubicación de las puertas



Fig. 2.  
Patio de las Muñecas. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

abiertas en su eje lo que provoca intercolumnios de dimensiones diferentes. También rige este mismo principio de disimetría en la elección de los motivos de los alicatados de este pequeño patio pues ni los fondos ni los rodapiés son siempre iguales sino diferentes en dos partes simétricas del patio, divididas a veces por sus ejes diagonales y a en ocasiones por un eje transversal trazado en su anchura menor. Sólo el motivo de remate unifica todo el peristilo. En suma, durante los siglos medievales de nuestro arte mudéjar, la simetría no era un valor tan absoluto como en el arte clásico. Más bien parece como si la disimetría no se interpretara como *falta de unidad estética* sino como *testimonio de riqueza formal*<sup>11</sup> (Fig. 2).



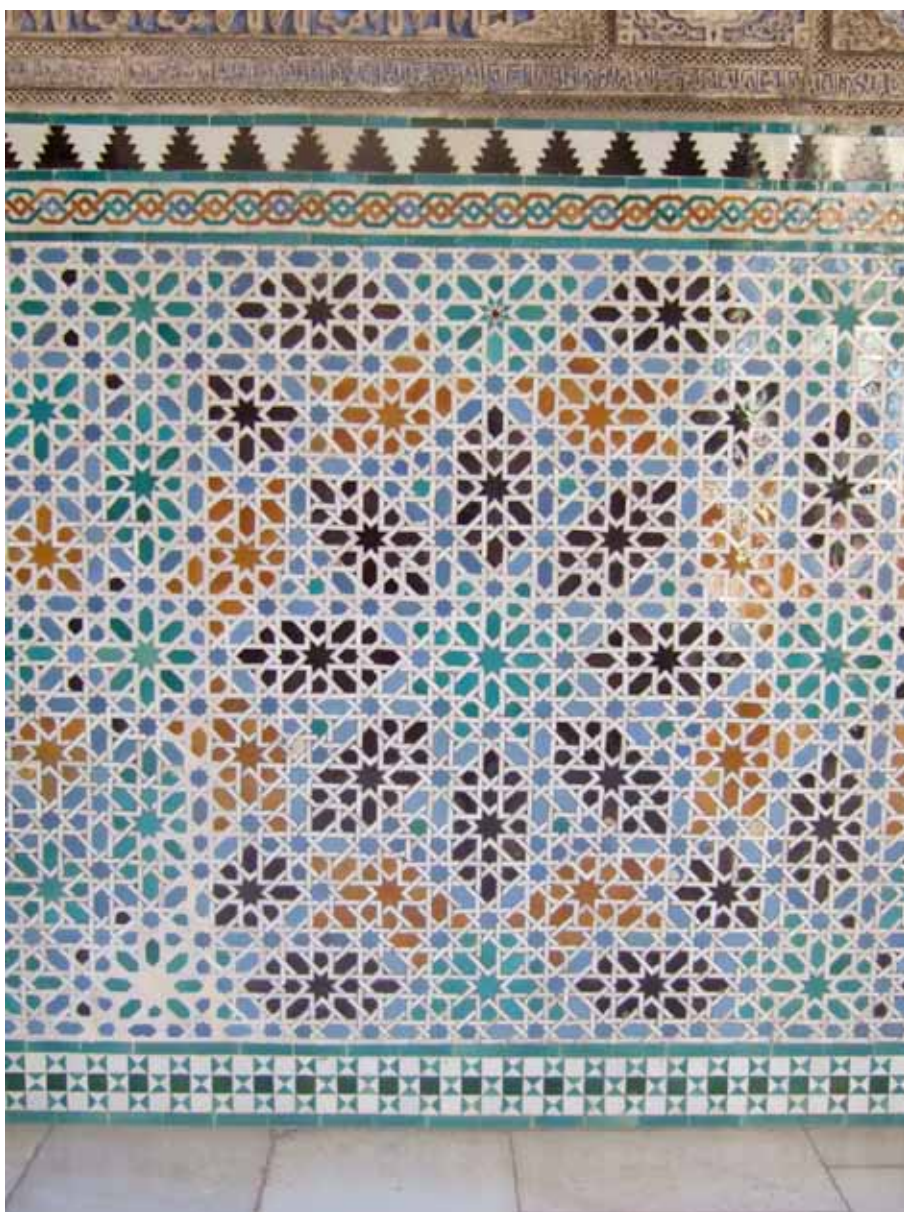


Fig. 3.  
Patio de las Doncellas. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

Pero, con independencia de que podamos asumir el hecho de que no se interpretan de igual manera la belleza mudéjar y la *pulchritas* vitruviana, creo percibir en los zócalos del palacio mudéjar diferencias de otros niveles no tanto estéticos cuanto materiales y técnicos lo que nos permite suponer que estamos ante unos alicatados que no fueron realizados en un solo momento. Es precisamente en esas *otras diferencias* en las que nos hemos centrado para definir las hipotéticas etapas de ejecución.

Para llevar a cabo esta operación he seguido un sencillo método consistente en la cumplimentación de una tradicional ficha que contiene varios ítems, agrupados de una forma lógica. Otros po-

sibles conceptos que no aparecen en esta ficha deberían ser incluidos en la misma si el objetivo no fuese simplemente, como en esta ocasión, constatar diferencias de partes sino realizar una catalogación de pretensiones más universales<sup>12</sup>. Pero la propuesta en este caso afectará sólo a algunos aspectos materiales de la obra y entre los campos en que podrían ser agrupados tales datos estarían los cinco que aquí se proponen de manera provisional: composición, motivos ornamentales, cuerpo de terracota, cubiertas de vidriado y puesta en obra<sup>13</sup>.

## 1.- COMPOSICIÓN

Uno de los aspectos más interesantes de un revestimiento de azulejos es la estructura compositiva que distribuye sus motivos decorativos. Mucho podría ser comentado sobre las diferentes formas de componer un zócalo que han ido sucediéndose tanto en el tiempo como en el espacio y sobre las posibles motivaciones de tales variaciones. Hay casos excepcionales de zócalos que carecen de estructura y en los que un solo motivo recorre toda la altura y la anchura del mismo pero lo habitual es que se elijan motivos diferentes para sus tres elementos esenciales: rodapié, fondo y remate. En el caso de la tradición hispanomusulmana y mudéjar es también frecuente que el fondo componga —a veces con divisiones verticales— diferentes «paños», término tomado, obviamente del mundo textil<sup>14</sup>. Los del Alcázar son zócalos de desarrollo horizontal continuo aunque hay algunas excepciones con divisiones verticales como la Sala de Audiencias, en planta alta, y el Salón de Embajadores, en planta baja, precisamente dos de los espacios de más alto valor protocolario<sup>15</sup>.

Un esquema más simple siguen los zócalos de las demás salas del palacio ya que todas ellas suelen presentar un desarrollo continuo en sentido horizontal de un único motivo, excepto en el citado Patio de las Muñecas en el que los cambios de motivos, sin estar explícitamente separados por cenefas verticales como los anteriores, se perciben, como se ha indicado más arriba, en las esquinas o se aprecian a ambos lados de algunas puertas. Con independencia de estos cambios, el



esquema horizontal de rodapié, fondo y remate sí se respeta en este patio menor y también en la mayor parte de las demás estancias que rodean el Patio de las Doncellas como las Salas de los Pasos Perdidos y del Techo de los Reyes Católicos; las Salas de Sevillanos y de Toledanos, las tres Salas de los Infantes, las tres del Cuarto del Príncipe y la más profunda del Dormitorio de Reyes Moros<sup>16</sup>. En el llamado Dormitorio del rey don Pedro también aparece la cenefa por debajo del remate e igual esquema se observa en la sala y alcoba más exteriores de las dos que componen el Dormitorio de los Reyes Moros<sup>17</sup>.

En resumen, la composición de los zócalos del Palacio Mudéjar es bastante homogénea en todas sus estancias y sus leves diferencias no resultan suficientemente significativas como para extraer conclusiones de carácter cronológico.

## 2 MOTIVOS ORNAMENTALES

Los alicatados mudéjares suelen ser clasificados de forma muy simple en dos grupos: «estrelle-rías» y «lacerías». En el primer caso, todos los aliceres muestran formas poligonales que se ajustan unas con otras, en contacto directo a pesar de sus variadas formas. En el segundo, tales polígonos aparecen separados por unas cintas que van trenzándose, pasando alternativamente por encima y por debajo de aquellas con las que se cruzan y formando *sinos*, *candilejos*, *almendrillas*, *azafates*, *aspillas*, *costadillos* y *tarabeas*. Todos los alicatados del Palacio Mudéjar responden genéricamente a estos dos grupos y a un repertorio geométrico cuyas leyes compositivas, junto con las de los yesos y las carpinterías, han sido ya objeto de varios estudios monográficos<sup>18</sup>. Pero considerando que esta geometría ha sido estudiada siempre desde una perspectiva técnico-gráfica y no tanto histórico-evolutiva, resulta arriesgado extraer de ella conclusiones de carácter cronológico. Tan sólo los diferentes niveles de complejidad y pericia técnica parecen revelar, a nuestro entender, un proceso de progresiva simplificación desde el siglo XIV hasta el XVI. No nos parece desacertado, en este sentido, establecer una provisional hipótesis de datación basada en estas evidencias materiales ya que coincidirían, además, con otras



Fig. 4. Sala del techo de los Reyes Católicos. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

documentales que denuncian un paulatino proceso de pérdida de cualificación de los alarifes sevillanos, fenómeno que conocemos gracias a las Ordenanzas Municipales de la ciudad, redactadas en época de los Reyes Católicos<sup>19</sup>. De hecho, éste es uno de los factores que nos ha levantado mayores sospechas respecto de la supuesta homogeneidad cronológica de todo el conjunto<sup>20</sup>. Los remates son casi homogéneos con tan sólo dos modelos pero los rodapiés y las cenefas son muy variados y complejos en el patio de las Doncellas y mucho más sencillos en el resto de las estancias (Fig. 3) y (Fig. 4). Sin duda, el repertorio más rico se da en los fondos. A cada una corresponde un motivo salvo tres de ellas que reúnen varios: Patio de doncellas, Salón de embajadores y Sala de

Fig. 5.  
Patio de las Doncellas. Real  
Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.



audiencias. Pero el caso más extraordinario, con gran diferencia respecto de los demás, es el de los zócalos Norte, Sur y Oeste de las galerías del citado patio ya que, a diferencia de las otras dos mencionadas, los cambios de motivos son aquí mucho menos evidentes porque no están separados por divisiones verticales explícitas, sino que se producen de manera paulatina y casi imperceptible, como han estudiado con detenimiento Donaire y Ramírez<sup>21</sup>. Esta complejidad en el diseño y esta sutileza de los cambios de motivos nos tientan a barajar la posibilidad de que, al menos, estas tres estancias pudieran corresponder al periodo de mayor sofisticación en el trabajo de los alarifes, momento que fijaríamos precisamente en el tercer cuarto del siglo XIV cuando el palacio es construido. Pero antes de dar conclusiones precipitadas veamos otros posibles elementos de juicio que apoyan esta idea.

### 3. CUERPO DE TERRACOTA

Otro de los aspectos que debemos observar con detalle es el relativo a la naturaleza de los materiales del alicatado y de los procedimientos usados para producirlo porque, bien que no forzosamente, pueden a veces responder a la labor de distintos fabricantes o de diferentes periodos. En este campo relativo a la formación del cuerpo de los aliceres nos interesan básicamente dos cuestiones: los tipos de pasta cerámica empleada y el método seguido para dar forma a las piezas.

### 3.1. Tipos de pasta

A simple vista y aprovechando los desprendimientos de vidriados en algunos aliceres deteriorados, pueden ser percibidos distintos tipos de pasta con diferentes coloraciones. Obviamente, en estos aspectos deberían ser los procedimientos analíticos que las ciencias experimentales establecen los que permitieran confirmar con rigor las groseras diferencias percibidas a simple vista. Pero es recomendable, antes de emprender los análisis tanto de pastas como de vidriados, realizar una primera peritación visual —con o sin apoyo documental— que sirva de punto de partida para adoptar criterios en la toma de muestras y para definir los objetivos de la estrategia analítica. Es esta la mejor manera de que los datos resultantes puedan ser interpretados más tarde, lleguen a conclusiones fiables y no sean simples cúmulos de datos desarticulados.

La simple observación del cuerpo de estos alicatados no ha arrojado más información que la constatación de que los que estimamos más antiguos parecen estar hechos con pastas de color pajizo en tanto que en algunas de las piezas repuestas fueron empleadas pastas más rojizas e incluso, en casos recientes, resinas sintéticas. Es preciso reconocer que los alicatados más modernos se encuentran, en general, tan bien conservados que, al carecer de desprendimientos, resulta imposible por el momento conocer la pasta que subyace a los vidriados si las piezas no son extraídas.

### 3.2. Formalización

#### 3.2.1 aliceres cortados y/o escafilados

Contra lo que sucede en el apartado anterior, el tipo de corte, como ocurría con el grado de complejidad geométrica, es uno de los aspectos que ha resultado más revelador para distinguir fases diferentes en la ejecución de los alicatados del palacio mudéjar ya que son relativamente fáciles de distinguir las piezas cortadas con procedimientos artesanales de aquellas otras obtenidas por métodos más o menos mecanizados o incluso industriales, diferencias que conducen,





obviamente, a atribuir a ambos procedimientos cronologías diferentes<sup>22</sup>. Ello ha permitido identificar las restauraciones o fabricaciones de los siglos XIX y XX que, por otro lado, han podido ser genéricamente documentadas por bibliografía y confirmadas por otros aspectos que serán tratados más adelante.

La forma geométrica de los aliceres es obtenida en cada momento histórico con la ayuda de las técnicas que el artesano tiene a su alcance por lo que el nivel de precisión del instrumento de corte puede ofrecer resultados muy diferentes<sup>23</sup>. Los cortes manuales realizados durante la Edad Media produjeron obras de una sorprendente precisión pero nunca de la exactitud milimétrica que permite la maquinaria industrial contemporánea. Por tanto, ha sido posible diferenciar los zócalos ejecutados con cortes tradicionales de aquellos realizados por procedimientos industriales. (Fig. 5)

En su perfil más exterior, los aliceres de todo alicatado deben ajustarse con los contiguos de forma precisa pero sus cantos interiores deben, por el contrario, quedar separados para permitir que entre ellos se aloje la lechada de mortero fino —vertida siempre sobre su reverso— que sirve de elemento de unión entre los mismos. La superficie inclinada de tales cantos puede lograrse por medio de moldes o de cortes mecánicos pero el procedimiento tradicional implicaba hacerlo a golpes de picola, logrando no

sólo la buscada inclinación sino una superficie abrupta que favorecía la adherencia del mortero. En estos casos la operación realizada por el alarife se conoce como «escafilado». Lamentablemente, este rasgo, al igual que el grosor de las piezas, ambos esenciales para que podamos determinar la pertenencia de un alicer a uno u otro grupo de los que forman el revestimiento, sólo puede identificarse cuando el zócalo es desmontado aunque a veces puede ser apreciado parcialmente si alguna pieza se ha desprendido y permite ser examinada o hacerlo con las contiguas.

### 3.2.2. Aliceres moldeados

Además del mencionado método tradicional de corte y escafilado con picola, nos encontramos con otro procedimiento que da a los aliceres su forma definitiva con la ayuda de moldes de yeso cuando la pasta aún está fresca. Los aliceres resultantes, después de ser bizcochados en una primera cocción son bañados en su cara exterior con el vidriado y sometidos a una segunda cocción. En ésta, el vidriado alcanza un estado de fusión semilíquida, se expande y tiende a ganar grosor en los bordes del elemento, hecho que se percibe a simple vista en la pieza cocida y con especial claridad si aplicamos una iluminación rasante. Esta diferente forma de fabricación aumentaba el trabajo del ceramista y disminuía el del alarife (Fig. 6 a y 6 b).

**Fig. 6-a.**  
Dormitorio de los Reyes moros. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

**Fig. 6-b.**  
Patio de las Doncellas. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

Fig. 7.  
Salón de sevillanos. Real Alcázar.  
Foto: Ana Pleguezuelo.

No obstante, esta constatación, por sí sola, no permite datar la obra con seguridad puesto que, según hemos observado, el uso de moldes estuvo vigente, al menos, en dos momentos. De hecho, sabemos por documentación que lo pudieron usar dos artistas que trabajaron para el Alcázar en periodos muy distantes en el tiempo: Fernán Martínez Guijarro, a fines del siglo XV y Manuel Soto y Tello, a fines del XIX. La diferenciación entre los productos de uno y otro habremos de abordarla en el futuro por otras vías de análisis más precisas que la simple observación de su superficie, como por ejemplo, el grosor de los aliceres, la composición de las pastas o la gama de colores de sus vidriados. Detectamos con particular frecuencia este procedimiento —al que podemos llamar «falso alicatado»— en las almenas dentadas de los remates, en las piezas de motivos en zig-zag de algunos rodapiés y en algunos aliceres de lados curvos, en el Salón de Embajadores, es decir, en aquellas piezas que planteaban cortes más laboriosos. Resulta, sin embargo, indicativo constatar que no parece haberse empleado este sistema de moldes en los alicatados de dos de los tres espacios que consideramos más antiguos y datamos en el siglo XIV, la Sala de audiencias y el patio de las Doncellas.

### 3.2.3 Azulejos de cuerda seca hendida

En la Sala de Sevillanos, colateral a la de Embajadores, los zócalos están formados por alicatados muy sencillos que combinan piezas hexagonales y triangulares pero uno de sus lienzos no está formado por aliceres, en estricto sentido, sino por imitaciones de los mismos hechas con azulejos de cuerda seca hendida. Se trata de azulejos de forma romboidal, en cuyo interior se marcan, dibujan y colorean tales triángulos y hexágonos, es decir, se imitan, los mencionados aliceres. En cada azulejo aparecen cuatro hexágonos y ocho triángulos (Fig. 7). La diferencia con los originales es apenas perceptible a cierta distancia pero, vistos se cerca, se aprecian no sólo las hendiduras y pinceladas de ese peculiar procedimiento sino, incluso, las huellas de arranque de los tripodes separadores durante la cocción, habituales en este tipo de azulejos<sup>24</sup>. Por este dato técnico y por otros elementos de juicio, podemos



afirmar que es muy posible que estas piezas fuesen realizadas en la primera mitad del siglo XVI cuando, en lugar de abordar la compleja tarea de cortar aliceres, se decidió su imitación por este procedimiento más simple y barato entonces dominado en más de un taller de la ciudad. Muy probablemente fueron hechos como encargo especial ya que éste es el único lugar en que se han localizado piezas con tal diseño y características.

### 3.3 medidas del zócalo y de los aliceres

Las mediciones sistemáticas tanto de los aliceres como de los elementos del zócalo y las diferentes alturas de estos últimos forman un aspecto digno de ser tenido muy en cuenta. Es especialmente interesante el tamaño otorgado a los aliceres poligonales y a las cintas de lazo que los envuelven. A menor tamaño de estos elementos, mayor dificultad de ejecución, más tiempo empleado en el trabajo del alarife, mayor delicadeza del revestimiento y también mayor costo.

En el conjunto del Palacio Mudéjar hay estrellerías y lacerías de diferentes tamaños. No he realizado cálculos del número de piezas por metro cuadrado, lo que sería de enorme utilidad como dato indicativo cuantificable, sino que tan sólo he comprobado que las lacerías se forman con cintas de tres grosores diferentes. Las más finas (10 mm), que coinciden con los aliceres más me-





nudos, corresponden al Patio de las Doncellas y a la Sala de Audiencias. Las cintas de grosor medio (15 mm), al Dormitorio del Rey don Pedro, la Sala de Carlos V, el Dormitorio de Reyes Moros, el Patio de las Muñecas y la Sala del Techo de Felipe II. El grosor máximo de cinta (20 mm) es el usado en las tres habitaciones consecutivas de los Infantes. No consideramos aquí los alicatados contemporáneos que están resueltos en todos los casos con el grosor medio. Las estrellerías de mayor proporción están usadas en habitaciones secundarias o de paso, como las gemelas Salas de Sevillanos y de Toledanos o las igualmente simétricas de los Pasos Perdidos y del Techo de los Reyes Católicos, modelo que no responde estrictamente ni a lacerías ni a estrellería y que hemos visto usado en el propio Alcázar, en la Alhambra y en varias pinturas murales que datamos hacia 1500<sup>25</sup>.

Un curioso hecho relacionado con el tamaño de los aliceres parece asociarse a los alicatados que consideramos del siglo XIV. Se trata de varios sinos o estrellas, halladas en los rodapiés del Patio de las Doncellas y en el alfeizar de la ventana de la Sala de Audiencias, que están formadas por 32 minúsculos aliceres cada una de ellas (Fig. 8). También hemos detectado en los rodapiés del patio citado tres pequeñas figuras de animales, embutidas en otros aliceres, detalles todos ellos de discutible interpretación pero técnicamente muy virtuosos y en los que el artesano parece que puso a prueba su destreza (Fig. 9). Es posible

que estos «discretos alardes» fueran una manera de firmar la obra en un periodo en que tal gesto de autoestima no debió estar bien considerado. Estas demostraciones no aparecen, sin embargo, en otras partes del conjunto; ni siquiera en aquellas que, imitando literalmente los diseños originales, evidencian haber sido fabricadas con procedimientos industriales que hubieran facilitado operaciones de este tipo.

Todos estos datos parecen indicar que a mayor grado de importancia del espacio, corresponde menor tamaño de aliceres, mayor virtuosismo y mayor costo de fabricación. Esta regla parece cumplirse en el Patio de Doncellas y la Sala de Audiencias aunque no tanto en el importante espacio conocido como Salón de Embajadores, lo que nos plantea para esta zona un cierto problema de datación y dudas de otra naturaleza que no abordaremos en esta ocasión.

## 4 CUBIERTAS DE VIDRIADO

### 4.1. Número y variedad de colores

Uno de los elementos esenciales y más evidentes que nos alertan sobre las diferentes fases de fabricación es el color de estos alicatados. Partimos de la idea de que ceramistas de un mismo periodo histórico, en un mismo centro productivo como era Sevilla-Triana, acostumbraban a formular sus vidriados de forma muy similar<sup>26</sup>.

Fig. 8. Patio de las Doncellas. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

Fig. 9. Patio de las Doncellas. Real Alcázar. Foto: Ana Pleguezuelo.

De la gama de los cinco colores básicos usados en este tipo de revestimientos, algunos de ellos ofrecen una imagen relativamente constante a lo largo del tiempo. Es el caso del negro (manganeso) o del melado (hierro) pero otros como el blanco (estaño), el azul (cobalto) y, sobre todo, el verde (cobre) muestran una enorme variabilidad dependiendo de los componentes que no siempre eran los mismos ni en su naturaleza ni en proporciones<sup>27</sup>.

Ello permite diferenciar, a veces, en un panel, piezas intrusas aunque cuando el número de éstas aumenta, surge la duda acerca de cuáles son las originales y cuáles las repuestas. Pruebas realizadas con colorímetros, bien programadas, partiendo inicialmente de los conjuntos de cronología segura, podrían permitir eventualmente identificar reposiciones.

El número de colores usados en un revestimiento puede ser indicativo de un correspondiente nivel de calidad aunque a veces actúan factores económicos que pueden influir en la elección de los colores dado que no todos los óxidos colorantes se compraban al mismo precio. Por ejemplo, sabemos que el blanco y el azul eran los más costosos de los cinco, ya que tanto el estaño como el cobalto eran productos frecuentemente importados.

Un hecho constatado ha sido que aquellos alicatados que consideramos más antiguos están formados por mayor número de colores. Por ejemplo, el Patio de las Doncellas y las jambas del Salón de Embajadores usan 5 colores más los diferentes tonos de reflejo dorado; el dormitorio del rey don Pedro, 4; la Sala de los Pasos Perdidos y del Techo de los Reyes Católicos, 4; el dormitorio de los Reyes Moros y las salas de los Infantes, 3.

## 4.2. Variabilidad tonal

Con independencia del número de colores empleados en los zócalos de cada estancia, otro hecho de fácil comprobación permite diferenciar, al igual que la exactitud del corte y el ajuste, los alicatados tradicionales de los industriales. Tal factor es la nula variabilidad de tonos que ofrece cada color en el caso de los de fabricación industrial frente a la gama de tonos que evidencian los fabricados por

procedimiento artesanal, hecho que obligaba al alarife instalador a evitar en lo posible que se concentraran en una zona las piezas de igual tono y a procurar más bien dispersarlos para evitar el posible efecto de manchas en el revestimiento.

## 4.3. Otros indicios

La presencia o ausencia de otros indicios relacionados con los procedimientos de cocción usados permite a veces identificar grupos de piezas semejantes. Entre los más significativos ya hemos mencionado la huella del arranque de los trípodes separadores de piezas durante la cocción pero también pueden ser de interés la ausencia o presencia de manchas provocadas por el goteo de piezas de vidriados de diferente color al que muestra el alicer, el grado de vejez de los daños percibidos, el tipo de brillo y textura que ofrece la superficie, la presencia o ausencia de poros, cráteres, arrugas o burbujas de vidriados hervidos por exceso de temperatura o, incluso el tipo y grado de suciedad acumulada.

## 5. PUESTA EN OBRA

Las peculiaridades de esta última fase de trabajo sólo pueden ser percibidas en caso de que el revestimiento sea desmontado de su lugar<sup>28</sup>.

Como ya ha sido comentado más arriba, es muy importante constatar si los aliceres han sido modificados en sus cantos por el tradicional procedimiento del «escafilado» o si, por el contrario, el canto inclinado está generado por molde.

La solidez de revestimiento depende de tres tipos de adherencias y en correspondencia de ellos, de tres tipos de morteros: el que une cada alicer con sus aliceres vecinos, el de todos los aliceres para formar un placado y, finalmente, el que une la placa al muro. Pero también el análisis de otros métodos empleados para asegurar la adhesión como, por ejemplo, clavos de hierro forjado que sujetan el mortero de agarre al muro de fábrica deben ser analizados por cuanto pueden ser reveladores de las tradiciones constructivas de cada momento y lugar<sup>29</sup>.



## CONCLUSIONES

En base a las noticias documentales expuestas de forma sintética en nuestro trabajo publicado en el número anterior de esta misma revista y, sobre todo, apoyados en las evidencias materiales descritas en los párrafos anteriores, nos atrevemos a sugerir una genérica lectura temporal de los zócalos del palacio mudéjar según la cual podríamos delimitar, cuanto menos, hasta seis fases, a alguna de las cuales podemos atribuir fechas más o menos concretas y más raramente nombres de posibles fabricantes<sup>30</sup> (Fig. 10). Ello sin detrimento de que ulteriores análisis más detallados permitan probablemente aumentar el número de fases o intervenciones y, sobre todo, detallar en mayor medida las numerosas piezas de distintas cronologías que sirvieron para hacer reparaciones parciales en los dañados zócalos primitivos.

En una primera fase parece que fueron revestidas de alicatados, en la planta baja, las galerías del Patio de las Doncellas y tal vez el Salón de embajadores revistiéndose en planta alta la Sala de Audiencias (Fase 1).

Parece haberse emprendido en el siglo XV una operación general de revestimiento en todas las habitaciones que rodean el Patio de las Doncellas, incluyendo el patio de las Muñecas (Fase 2). Algunas partes de esta intervención tuvieron remociones en el siglo XVI cuando se hacen los azulejos de cuerda seca que imitan alicatados (Fase 3). Finalmente, al adaptarse las habitaciones de planta alta a residencia de la reina Isabel II fue encargado el zócalo de alicatados de los cuartos altos de la Reina a Manuel Montaña, en 1856 (Fase 4). El proceso de deterioro de los zócalos de planta baja condujo, por iniciativa de José Gestoso, a emprender una importante operación de reposición de aquellos paños completos que habían llegado a fines del siglo XIX en un estado lamentable. En esta operación se hacen los de las tres habitaciones del Cuarto del Príncipe y se reponen piezas sueltas, algunos paños completos y fragmentos de los mismos, especialmente en el lado oriental del Patio de las Doncellas y en los vanos que habían sido abiertos en las estancias de planta baja y ahora recuperan su supuesta dimensión original (Fase 5). Finalmente en 1905 se fabrica el revestimiento del vestíbulo de entrada (Fase 6).

**Fig. 10.** Palacio Mudéjar. Real Alcázar. Plantas baja y alta con indicación de fases de construcción de los zócalos de alicatados. Cortesía de Sebastián Fernández. Fases: 1. Alicatado (Siglo XIV); 2. Alicatado (Siglo XV) ¿Ferrán Martínez Guijarro?; 3. Azulejo de cuerda seca (Siglo XVI); 4. Alicatado. Manuel Montaña (1856); 5. Alicatado (1894-1896); 6. Alicatado (1905).



## NOTAS

- 1 Este artículo está basado en el texto de la conferencia pronunciada dentro del Ciclo *Jornadas de Intervención Arqueológica y Restauración*, Noviembre 2013, con el título inicial «Los azulejos del Real Alcázar. Reliquias de su pasado» título que fue sustituido más tarde por «Los alicatados del Palacio Mudéjar en el Real Alcázar de Sevilla. Un primer análisis visual» que se da también a este artículo.
- 2 Rafael CÓMEZ RAMOS, «El Alcázar bajomedieval», *Apuntes del Alcázar*, nº 14 (2013), pp. 118-137.
- 3 En 1904 comenta: «no hay razón alguna que se oponga a considerar que los azulejos son de la época misma en que fue construido el palacio» (José GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904, pp. 84-85, desde ahora Gestoso, 1904) aunque en 23 de febrero de 1917, en una conferencia titulada «Los barro vidriados sevillanos» que por razones de salud leyó en su nombre su amigo Vicente Lampérez en el Ateneo de Madrid y cuyo texto original nos facilitó amablemente, hace varios años, su nieta doña Salud Rojas Gestoso, escribía: »hoy estimamos que dichos azulejos datan de la época de los Reyes Católicos, cuando se colocaron las techumbres mudéjares de dichas galerías» (Hubo una nota de prensa alusiva al acto publicada en *El Debate*, de Madrid, el 24 de febrero de 1917). Véase también sobre este conjunto Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Cerámica Hispanomusulmana. Andalucía y Mudéjar*, Ed. El Viso, Madrid, 1991, p. 25.
- 4 Se trata de un par de paneles que Gestoso dona a la Catedral de Sevilla y, presumimos, proceden de este monumento.
- 5 Guillermo de Osma reunió, sin duda, una extraordinaria colección de cerámica medieval hispano-musulmana. Gestoso fue su amigo personal y uno de sus asesores. Uno de estos paneles ha sido exhibido recientemente en Alfonso PLEGUEZUELO y João CASTEL-BRANCO (Comisarios) Cat. Exp. *O brilho das cidades. A rota do azulejo*, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa 2013-2014. Véase particularmente la entrada nº 54, en p. 205 de dicho catálogo, redactada por Elisa RAMIRO quien documenta la obra como procedente del Patio de las Doncellas. Llama, no obstante, la atención el hecho de que no coincidan todos los colores de este panel con las réplicas que lo sustituyeron lo que obliga a barajar dos hipótesis: o bien la documentación alude a otra obra o, lo que es más probable, que algunos de los paños reproducidos entre 1894 y 1896 no respetaron el colorido de los paneles originales que sustituyeron aunque sí el diseño. El otro panel de esta colección que parece proceder del Alcázar coincide con el original en sus colores aunque no en la distribución de los mismos aunque esto es posible que se debiera al orden dado a las piezas por la persona que los montó. Un panel igual a este puede verse también en la colección Gestoso, hoy en la Catedral de Sevilla mencionado en nota anterior.
- 6 En un anterior trabajo nuestro establecí un primer esquema de tres fases que después de una observación más detenida debo aumentar al doble. Cfr.: Alfonso PLEGUEZUELO, «Un palacio de azulejos», *Apuntes del Alcázar*, nº 14 (2013), p. 216.
- 7 Añadamos también a esta confusión el hecho de que algunos de los trabajos que se están publicando sobre la geometría «mudéjar» de este conjunto analizan y reproducen con frecuencia partes del mismo que consideramos fabricadas hacia 1900.
- 8 CÓMEZ: *ob. cit.*, p. 128.
- 9 Ya ha sido publicada abundante documentación sobre las obras del siglo XIX en Rosario CHÁVEZ GONZÁLEZ, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2004. Un trabajo también de notable interés es el de Álvaro RECIO MIR, «Alfonso XIII, José Gestoso y el Alcázar de Sevilla» en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte 1907-2007*. Universidad de Sevilla, 2009, pp. 119-133. En este último artículo, Recio ofrece datos que permiten confirmar la importante intervención general sobre los zócalos que por distintas razones datamos en la planta del edificio que ofrecemos al final de este artículo, a fines del siglo XIX ya que no se menciona la necesidad de su reparación en un informe de Gestoso de 27 de mayo de 1908. También en este trabajo se datan en 1905 los alicatados del vestíbulo del palacio.
- 10 María Dolores ROBADOR y otros, *Art in the Real Alcázar de Sevilla: Study of the paintings and ceramics in the Patio del Yeso, Palacio Gótico, Palacio Mudéjar, Galería de Grutescos and The Cenador de la Alcoba (11th-17th centuries)*. Referencia: Charisma-FP7 n.229830. Financia: Unión Europea. Charisma. Molab. Cultural Heritage Advanced Research Infrastructures. Sinergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation/Restoration. Otros análisis colorimétricos están siendo conducidos en este momento por el equipo de investigación dirigido por Francisco José COLLADO MONTERO y otros, «Análisis científico y ensayos para la reintegración material y cromática de los zócalos de alicatado del patio de las Doncellas, palacio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilla», financiado por CEI Bio Tic Granada, en su III Convocatoria de 2014 de proyectos I+D+I «Compromiso con la Investigación y el desarrollo».
- 11 Un caso extremo y llamativo es el de las albanegas de la portada de la iglesia de Santiago, en Málaga, revestidas a derecha e izquierda con alicatados de distintos esquemas geométricos y diferente distribución de colores.
- 12 Son muchos, en efecto, los conceptos que interesaría incluir en la mencionada ficha general que pudiera ser la base de un verdadero Corpus de Azulejería del Real Alcázar: las referencias documentales, las bibliográficas, los paralelos con otras obras conocidas, el estado de conservación, su valoración patrimonial, su reproducción gráfica, fotográfica o videográfica etc.
- 13 Dado que el esquema de esta reflexión es temático y no topográfico y que no conviene exceder los límites razonables de este artículo, no debe esperarse que las estancias del palacio sean tratadas de manera monográfica y tampoco que sea abordado el asunto de los pavimentos cerámicos de los que algunas muestras antiguas han quedado en el Real Alcázar.

- 14 «Paño» es término con dos acepciones en el campo cerámico ya que puede referirse a una unidad física o fragmento de zócalo limitado por cambios de plano como pueden ser una esquina o un rincón, y también a una unidad estética, esto es, un fragmento de zócalo limitado por dos franjas verticales. En general, los revestimientos cerámicos geométricos suelen mimetizar las esterillas de palma (de ahí podrían proceder las cintas trenzadas y los lazos) y también copian tejidos más suntuosos con los que los pueblos nómadas del desierto comerciaban y revestían interiormente sus efímeras construcciones. Las esterillas —que se guardaban y transportaban enrolladas— podían ser desplegadas y colocadas en la estancia revestida, formando una banda continua perimetral, paralela al pavimento, en tanto que los tejidos más suntuosos, que formaban paños independientes, eran colgados, como los tapices, en sentido vertical, como aparecen los paños de azulejos en los posteriores zócalos de arista.
- 15 Ignoramos si esta constatación es una pura coincidencia o si, por el contrario, a mayor grado de importancia simbólica del espacio correspondía, como norma, mayor número de divisiones verticales separadoras de los motivos. No obstante, los zócalos de estas dos salas deberían ser estudiados con detalle puesto que, aunque originales en su mayor parte, nos plantean algunas dudas en el grado de fidelidad de su aspecto actual en relación al primitivo.
- 16 Es preciso considerar que de estas tres partes de todo zócalo, el rodapié acostumbra a ser el que más deterioro y modificaciones sufre bien por ser la zona baja aquella que soporta más peso cuando el zócalo pierde adherencia y se desploma, bien porque la frecuente renovación de los pavimentos suele afectarle de forma directa quedando recalzados si el nuevo es más bajo o parcialmente oculto si éste eleva su nivel previo. El primer caso lo observamos en el rodapié de las Salas de los Pasos Perdidos y del Techo de los Reyes Católicos; el segundo, en la Saleta de la Reina, de la planta alta, donde casi la mitad de los rodapiés están ocultos por pavimentos del siglo XX.
- 17 El trabajo de Ramírez reproduce todos estos zócalos clasificándolos en tipos precisamente a partir de sus composiciones y de la génesis geométrica de sus motivos (Ramírez, 1995, Cap. 9, pp. 171-214).
- 18 Varios autores han abordado el análisis de la geometría de los zócalos de este conjunto. Los primeros estudios, conservados sólo en su manuscrito original, fueron realizados hacia 1900 por José Kith Rodríguez. Véase Pedro DÍAZ MACÍAS, «Lacerias y alicatados de la donación Kith. Teoría de las labores moriscas» *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 71, nº 218, (1988), pp. 155-178. Más recientes son los trabajos de Alberto DONAIRE RODRÍGUEZ, «El trazado de laceria de ocho en alicatados» en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986 y también la completa obra de María Isabel GONZÁLEZ RAMÍREZ, *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Consejería de obras públicas y transportes, Sevilla, 1995. Puede consultarse igualmente ALBERT, GÓMIS, VALOR y MALDONADO, «Análisis de los alicatados del Alcázar de Sevilla mediante herramientas desarrolladas en el ámbito de la visión artificial», consultado en [www.ingegraf.es/mesas/COMUNICACIONES%20ACEPTADAS/G11.pdf](http://www.ingegraf.es/mesas/COMUNICACIONES%20ACEPTADAS/G11.pdf). Rafael PÉREZ GÓMEZ, «Un matemático pasea por la Alhambra» *Física en acción 5, Semana Europea para la Ciencia y la Tecnología*, Granada, 2004, pp. XXXI-XLVIII.
- 19 «E porque esta arte de los alarifes es muy menguada en esta tierra y llaman alarifes a los que no merecían haver el nombre ... y no querían embargar sus corazones en trabajar por sus entendimientos que aprender arte de lumetria ni de saber las sotilezas de los ingenios livianos .... Ordenanzas de Sevilla», Edición facsímil al cuidado de Víctor PÉREZ ESCOLANO y Fernando VILLANUEVA SANDINO, Otasa, Sevilla, 1975, Fol. 141 Vto y 142 Rto.
- 20 A pesar de ello, no debemos olvidar que algunos alarifes mantuvieron esta tradición a un nivel de altísima calidad como lo muestran los alicatados del Mexuar de la Alhambra ejecutados ya en época del emperador Carlos.
- 21 Véanse obras citadas en nota 18.
- 22 Para los aspectos técnicos sigue siendo de enorme utilidad la obra de André PACCARD, *L'artisanat traditionnel islamique au Maroc dans l'architecture*, Editions Atelier 74, Paris, 1983, 2 vols.
- 23 Piezas cortadas industrialmente e introducidas en conjuntos de otras cortadas de forma artesanal, resultan a veces difíciles de identificar pero superficies más amplias ejecutadas con uno u otro procedimiento son inconfundibles.
- 24 Se aprecian alicerces con estas mismas marcas en la jamba izquierda de la triple arcada que se abre desde la sala de Embajadores a la sala del Techo de Felipe II.
- 25 Nos referimos a las galerías más bajas del palacio gótico que en tiempos se abrían hacia el jardín de la Danza y hoy se encuentran cegadas y no son visitables.
- 26 Los oficiales de los alfares cambiaban frecuentemente de obrador y ello fue un elemento unificador y, por otro lado, los óxidos disponibles en el mercado solían ser también patrimonio común, salvo excepciones.
- 27 La asociación que aquí hacemos entre colores y óxidos minerales es una simplificación ya que la realidad, según demuestran los análisis realizados, es bastante más compleja y de ahí deriva precisamente la cantidad de matices cromáticos que se detectan.
- 28 Por razones de espacio, no se describe en este artículo el método completo de trabajo aspecto que puede ser consultado en la obra mencionada en nota 22.
- 29 Sobre la puesta en obra de los alicatados de un caso granadino véase Ramón Fco. RUBIO DOMENE, «La sala de las camas del Baño Real de Comares, de la Alhambra. Datos tras su restauración» *Cuadernos de la Alhambra*, Vol. 43, 2008, p. 157.
- 30 La ejecución técnica de los planos en que se reflejan estas fases y constituyen la Fig. 10 la debo a la generosidad y cortesía del historiador y restaurador Sebastián Fernández.