

ANDALVCIA ISLAMICA

TEXTOS Y ESTVDIOS

DIRECTORES

J. BOSCH VILA

W. HOENERBACH

II-III

(1981-1982)



UNIVERSIDAD DE GRANADA
PUBLICACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ISLAM
CON LA COLABORACIÓN DEL
FONDO INTERNACIONAL PARA LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA
DE LA UNESCO

ANEJO DE
CUADERNOS DE HISTORIA DEL ISLAM

GRANADA

1983

LAS YESERIAS DE LA GIRALDA

A. JIMÉNEZ
Escuela Técnica Superior
de Arquitectura.
Sevilla.

Las actuales obras de restauración de la Torre Mayor de la Catedral hispalense están poniendo en circulación mucho material histórico inédito¹, tanto en áreas específicamente arquitectónicas, como en cuestiones gráficas y plásticas, abarcando etapas cronológicas tan diversas como las que van desde lo almohade hasta la última década del siglo XIX, pasando por lo mejor del manierismo sevillano. Creo que es el de la iconografía del propio edificio, entre otros campos, el que ha registrado avances más significativos², como son los debidos al examen de fotografías anteriores a la restauración que sufrió el edificio entre 1885 y 1886, cuyo análisis parcial pretendo realizar aquí.

Las mencionadas obras tomaron como pretexto la necesidad de reparar los daños producidos por una chispa que cayó sobre la cara Sur de la Torre

¹ Por no citar publicaciones añejas, y centrándonos solamente en la estatua-veleta que corona la primera torre sevillana, compárense los materiales gráficos usados por V. LLEÓ CANAL, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla, 1979 y V. Nieto Alcaide, «Turrís Fortissima: La Giralda y la interpretación cristiana de la Torre de los Vientos de Vitrubio», (*Resúmenes de Ponencias presentadas al III Congreso Español de Arte*, Sevilla, 1980 (una versión de esta ponencia, mejorada en unas cuestiones y equivocada en otras, en «La Giralda, torre sagrada de los vientos», *Separata*, 5-6, 102 ss.), con los que he publicado en sendos catálogos de dos exposiciones: *El Giraldillo* (Sevilla, 1981) y *Giralda* (Madrid, 1982).

² A título de inventario señalaré que, hasta ahora, sólo se había publicado media docena de imágenes de la Torre anteriores a la reforma de 1558, mientras ahora tenemos recopiladas dieciséis distintas, sin contar las repetidas, las muy parecidas o sin interés, con las que nos acercaríamos a las setenta (Cfr. L. TORRES BALBÁS, «Reproducciones de la Giralda anteriores a su reforma en el siglo XVI», *Al-Andalus*, (1941), 303 ss.).

en la tarde del 25 de abril de 1884. Fueron encargadas, un año después, al arquitecto Adolfo Fernández Casanova³, quien contó con el asesoramiento de diversos organismos, pero sobre todo con la colaboración de José Gestoso y Pérez⁴. Las actuaciones subsanaron los efectos del rayo, pero no se detuvieron aquí sino que, además de reparar diversos deterioros que mostraba la Torre, acometieron otras obras que, con coartadas oficiales varias, lo que pretendían era devolver al edificio su presunta «pureza estilística». Para ello trataron de convencer a las Academias y Comisiones de la necesidad de derribar los antepechos manieristas de los huecos almohades, pero no lo consiguieron, aunque sí pudieron eliminar otros elementos, atribuidos o fechados, en los siglos XVI, XVII y XVIII. No es este el lugar para analizar estas amputaciones, por lo que me limitaré a glosar aspectos relacionados con algunos elementos decorativos inéditos hasta ahora.

Como es bien sabido, entre 1559 y 1568, el viejo alminar almohade, inaugurado en 1198, fue recreado por el arquitecto cordobés Hernán Ruiz, el Mozo⁵; a la parte del alminar que quedó vista desde el exterior, es decir, el gran prisma de ladrillo que constituía su masa principal, se le añadieron algunos elementos arquitectónicos (dos tipos de balaustradas pétreas para el cierre de sus huecos), gráficos (setenta y seis frescos que ocuparon una serie de lugares privilegiados, sobre todo, arcos y cincuenta y seis discos de azulejos negros) y epigráficos (una inscripción latina, en pizarra, que constaba de poco más de veinte líneas) amén del enlucido general de su epidermis que, de ser blanca en época islámica⁶, había pasado a fingir sillares y ladrillos rojizos⁷.

³ Sobre este arquitecto cfr. P. NAVASCUÉS y PALACIOS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, T. FALCÓN MÁRQUEZ, (*Catálogo de la Exposición sobre*) *Planos y Dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1982; dejó un relato de las obras en *Giralda de Sevilla. Memoria descriptiva de las obras de restauración e instalación del pararrayos*, Sevilla, 1888.

⁴ Gestoso, investigador venerado por las instancias oficiales de la cultura hispalense, fue un epígono del Arts & Crafts Movement, que sentó las bases de varios aspectos de la erudición y la artesanía sevillanas, cf. «Gestoso y Pérez», José, *Gran Enciclopedia de Andalucía*⁴, págs. 1.065-96. Su relato de las obras que codirigió con Fernández Casanova se publicó en *Sevilla Monumental y Artística (I)*, Sevilla, 1889, págs. 68-114.

⁵ Un resumen del proceso en (A. JIMÉNEZ), «Giralda», *Gran Enciclopedia de Andalucía (4)*, y «Cronología», *Giralda*, Madrid, 1982, 16 ss.

⁶ F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *El alminar de Abd al-Rahmán III en la Mezquita Mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones*, Granada, 1975, 81.

⁷ T. FALCÓN MÁRQUEZ, «Las restauraciones de la Giralda», (*Actas del I Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Sevilla, 1976.

Las composiciones al fresco habían sido diseñadas y ejecutadas por Luis de Vargas entre 1565 y 1568⁸ y fueron restauradas, y probablemente reformadas, por Domingo Martínez en 1748⁹; en 1886 estos frescos estaban sumamente deteriorados, como se desprende de los textos justificatorios publicados por Fernández Casanova y Gestoso a raíz de las obras:

«Notaremos en el tercio inferior del primero citado (lado Norte), los vestigios de grandes pinturas, representando a Santas Justa y Rufina, sosteniendo la Giralda en el lado derecho y a los Santos Isidoro y Leandro en el izquierdo; bajo éstos se ve el asunto de la Anunciación: atribúyense todas a Luis de Vargas, pero de tan ilustre pincel no queda más que la memoria por haber sido repintadas y adornadas con el más pesado gusto barroco (...) tropezábase con la necesidad de destruir las pinturas al fresco atribuidas a Vargas, y que ornaban el tímpano del segundo (arco, situado entre las parejas de Santos antes mencionados), representando a Cristo Crucificado con San Juan, la Virgen y algunos ángeles (...). Procedióse, pues, a explorar el muro (es decir, a eliminar los frescos) y con verdadera sorpresa descubrióse que el primoroso angrelado del arco había sido macizado, juntamente con unas labores de yesería mudéjares de escaso mérito ejecutadas en el siglo XVI. En nuestro concepto hubieron de colocarse cuando se llevaba a cabo el adorno de esta parte del muro con los mencionados frescos, viniendo después la mano de un ignorante a ocultar el almocárabe para disponer de una superficie plana en la que fuese posible ejecutar las pinturas a que nos venimos refiriendo»¹⁰.

«En cada uno de los espacios (es decir, los treinta y dos arcos de los que parten los dieciseis paños de tsebka, más los cuarenta que forman el friso de lobulados que remata el primer cuerpo almohade) que dejan entre sí las columnas, veíanse a fines de siglo XVII imágenes pintadas de Santos (...). En algunos de éstos, especialmente los días lluviosos, se pueden aún observar vestigios de dichas efigies»¹¹.

«En las restantes fachadas (no afectadas por el rayo) se han restaurado también la inmensa mayoría de los ajimeces, habiendo sido indispensable

⁸ A. JIMÉNEZ, «Faro de la Nueva Alejandría», *ABC* (de Sevilla), 23 de junio de 1981, y «El Giraldillo», *Historia-16* (66); datos de este pintor en E. VALDIVIESO, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, 39 ss., su mejor iconografía en J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO, (*Catálogo de la exposición sobre*) *La época de Murillo*, Sevilla, 1982 (cat. n.º 8, óleo de M. de Esquivel pintado entre 1615 y 1620).

⁹ La biografía de este pintor en J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO, *op. cit.*, 182. Las alteraciones que introdujo se pueden deducir de la comparación entre el cuadro de Esquivel mencionado en la nota anterior, y las fotografías de L. Laurent que publicamos en este artículo.

¹⁰ J. GESTOSO, *op. cit.*, 79-81. Los paréntesis y subrayados son míos (A. J.).

¹¹ *Ibid.*, 84. Las fotografías anteriores a las obras de restauración permiten sostener que no era necesario esperar a días de lluvia para ver algo de dichas pinturas.

demoler y reconstruir tanto los arcos incluidos como los de descarga que los cobijan (...). El arco incluido del hueco correspondiente al primer balcón del frente N. que parecía liso y de medio punto, era en realidad angrelado y de muy delicado perfil; pero se hallaba completamente cuartelado y sujeto con tacos, recibidos con yeso, que llenaban el angrelado ocultando así su verdadera estructura. Y como el arco análogo del frente E. era de moderna y muy mala construcción, se han reconstruido ambos según las trazas del correspondiente al frente N. (...). En la restauración de las cuatro fachadas de este primer cuerpo, ha habido necesidad de colocar las siguientes piezas de mármol. Para los ajimeces 17 basas, 28 fustes y 64 sotacapiteles (es decir, ábacos en nacela). Para los tableros de-ajaraca (es decir, *tsebka*) que exornan los costados de los frentes, 4 fustes. Y para la arquería de coronación, 20 fustes y 14 sota-capiteles. Se han arrancado además 13 capiteles muy modernos y del más depravado gusto, sustituyéndolos con otros genuinamente coetáneos a los antiguos que se conservan en el Monumento»¹².

Analizando estos textos, junto con la iconografía previa a la actuación de 1885 y el estado actual del edificio, que no ha sufrido obras apreciables desde entonces, cabe concluir, en primera instancia:

1. Salvo los Santos tutelares que menciona Gestoso, todas las demás composiciones al fresco fueron eliminadas, aprovechando la operación de «mejora» de mármoles. Creo que su estado no era tan deficiente como Gestoso quiso hacer creer, ni era difícil restaurarlos, y, desde luego, fue un error el eliminarlos¹³, sin que quepa considerar la antihistórica coartada de devolver a la Torre su presunto aspecto original almohade¹⁴.

2. Al descubrir el arco del hueco inferior de la cara Norte, oculto por el fresco que representaba un Calvario, advirtieron que era de lambrequines; como su homólogo hacia Levante «era de moderna y muy mala construcción», fue sustituido por otro igual.

La contradicción aparece al advertir que, en las otras caras, los dos huecos de la misma serie, que no mencionaron, eran y son de medio punto, exactamente iguales a los primeros antes de las obras de Fernández Casanova. La sospecha del invento se acrecienta al reconocer que ninguno de los restantes treinta y siete arcos exentos de la Torre se apartan de dos tipos únicos: herradura simple o lobulados.

¹² A. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 8 y 9.

¹³ Fuesen de «pesado gusto barroco» (valoración sumamente negativa para Gestoso) o de «tan ilustre pincel» (valor adulterado por el gusto barroco y, por tanto, irrecuperable), fue un error eliminar el testimonio de dos momentos pictóricos. Cfr. A. JIMÉNEZ, «Notas para una teoría integrada de la restauración de Monumentos», *Cuadernos de la Construcción* (2), 3 ss.

¹⁴ Ya que no les dejaron eliminar las balaustradas, «añadido» de mucha más notoriedad perceptiva que las pinturas.

El tema que más nos interesa es el de las «labores de yesería mudéjares de escaso mérito» que, por cierto, no menciona Fernández Casanova, que sólo hace referencia a «tacos (¿de ladrillo?) recibidos con yeso». Si hemos de creer a pies juntillas todo lo que nos cuenta Gestoso, resultaría que las labores de yeso, identificadas como mudéjares, se hicieron en 1565, para, a continuación, recibir encima la base de las pinturas al fresco, suposición que no tiene ni pies ni cabeza, pero además: ¿qué yeserías mudéjares eran las que se hicieron ex-profeso bajo la dirección de Hernán Ruiz o Luis de Vargas o el canónigo Pacheco? Supongamos que el texto de Gestoso está mal redactado y que sólo quiso decir que las yeserías eran mudéjares, anteriores a las pinturas, pero hechas en el siglo XVI, cosa que sí es posible, pues consta la colocación de yesos moriscos en Sevilla, como muy tarde, hacia 1546¹⁵; creo que para poder datar unas yeserías mudéjares no caben más que unas escasas posibilidades, basadas en datos indicativos, tales como su coexistencia con otras formas bien documentadas, la aparición de fechas o emblemas en ellos, o temas muy característicos, tales como las tópicas granadas de tiempos de los Reyes Católicos; fuera de estos casos estimo que no es fácil, por no decir imposible, datarlas por razones estilísticas, máxime si los yesos en cuestión están fabricados con moldes, no tallados. Así, pues, opino que la opinión de Gestoso, ubicándolas en el siglo XVI, fue una simple argucia para restarles valor, lo mismo que tildó los frescos de pesados y barrocos para poder picarlos con la conciencia tranquila.

Con los datos manejados hasta ahora lo más que podríamos suponer es que, en un arco al menos, la Giralda poseyó yeserías de raigambre islámica probablemente mudéjares. Así hubiera quedado la cuestión si el examen de una serie de fotografías anteriores a las obras de Fernández Casanova¹⁶ no nos permitieran conocer el aspecto de las tan citadas labores de yeso o, por ser más exactos, de las que, presumiblemente, fueron sus hermanas en otros lugares de la Torre. Al ampliar las fotos se advierte que, en varias biforas de las que componen los huecos almohades de la Torre, aparecen unos temas decorativos en relieve que ocupan el espacio entre las líneas de los arcos ge-

¹⁵ Es la fecha (1546) que consta en el suelo del «Cenador de la Alcoba» (vulgo Pabellón de Carlos V) en los Jardines de los Reales Alcázares, junto a la signature de IVÁN HERNÁNDEZ, su arquitecto, hijo de un moro converso. Si no constase la citada fecha igual podríamos atribuir la a tiempos del rey don Pedro.

¹⁶ Las fotografías son copias de los clichés de J. Laurent signados como «Sevilla, 1366» y «Sevilla, 1368» y la que publicó el propio Gestoso, intercalada en el texto que se refiere a la Giralda en su obra citada, y por ello no se reproduce en este artículo.

melos y el alfiz que los cobija; los datos que poseemos se resumen en el cuadro siguiente, bajo el siguiente convenio:

I. Los números signan los huecos principales de cada fachada en el mismo orden en que están situados.

II. Los asteriscos sin paréntesis indican aquellos arcos en los que las fotografías muestran decoraciones con total seguridad.

III. Los asteriscos con interrogación son los casos dudosos, pues las fotos no autorizan a decidirse en ningún sentido.

IV. Los asteriscos que van entre paréntesis son los de los casos fotografiados que, aunque no ofrecen datos positivos, nos parecen probables, por razones compositivas.

V. Los números que van acompañados simplemente por una interrogación son los de aquellos arcos que no tenemos fotos.

VI. Los que no llevan indicación alguna es porque, en nuestra opinión, no poseyeron decoración en relieve.

FACHADA

SUR	ESTE	NORTE	OESTE
1 (*)	1 *	1 *	1 (*)
2 (*)	2 (*)	2 *	2 *
3 *	3 *	3 *	3 (*)
4 ?	4 *	4 * ?	4 ?
5	5	5	5
—	6 + 6	—	—
7 (*)	7 (*)	7 *	7 (*)
8	8	8	8

Como resumen de este cuadro, creo que se puede sostener que la Giralda poseyó veinte composiciones decorativas, de las que nos consta la existencia segura de nueve, de modo que ocho se pueden analizar, mejor o peor, a través de las fotografías, según se explica a continuación.

Hueco Este-4. Sobre cada uno de los arcos de herradura aparecían sendas arquivoltas de tres lóbulos bien pronunciados, enlazando el central y más alto de cada lado, con la línea del alfiz, mediante un circulito; se deduce por las sombras que la sección de estas líneas, como en general suponemos para todas las de los demás huecos, era un caveto. En el sector central de la alba-

nega común aparecía una composición formada por dos palmetas lisas, como todas las que se irán describiendo. Antes de cerrar esta descripción advertiré que entre el citado alfiz y el arco de descarga que lo cobija aparecía un círculo de cerámica negra, que aún existe hoy¹⁷ y una decoración pintada, desaparecida en la actualidad¹⁸.

Hueco Este-3. Aunque la composición era similar a la del anterior, por lo que respecta a las arquivoltas, y se puede hacer extensiva a todos los demás casos, era evidente la hipertrofia del lóbulo central, resultando el trazo menos rotundo, tanto que pudiera describirse como un solo arco con ligeras inflexiones en los extremos. Los enlaces con el alfiz eran mayores y alargados. El motivo que ocupaba la albanega, aparentaba ser en este caso un ave, con las alas explayadas, las patas abiertas apoyadas en las inflexiones de la arquivolta y largo cuello que sobresalía de la línea del alfiz.

Hueco Este-1. En este caso los lóbulos de cada arquivolta eran cinco, aproximadamente paralelos a los de los arcos, y enlazados con el alfiz por medio de sendas «flores de loto»¹⁹ simétricas, con dos rizos abajo y un pétalo bífido hacia arriba, que invadía algo el alfiz, detalle muy común en la decoración latericia de la propia Torre. En el centro de la albanega, justamente de la unión de las arquivoltas, nacía un tallo axial del que partían dos palmetas enroscadas y otras dos, abiertas, que se tocaban bajo el alfiz. Las «flores de loto» y las espirales estaban enlazadas por una última línea en forma aproximada de «S»; evidentemente era ésta la más rica de las composiciones de las que tenemos noticia.

Hueco Norte-7. Es el que estaba oculto tras la pintura de la Anunciación, y de su decoración de yeso no sabemos más que lo que nos dice Gestoso.

Hueco Norte-3. Sus arquivoltas eran similares a las del homólogo del la-

¹⁷ Para L. M. LLUBIA, (*Cerámica medieval española*, Barcelona, 1967, 80) estos discos son almohades; como sus piezas resultan ser idénticas a las que usó masivamente Hernán Ruiz en los cuerpos que se inauguraron en 1568, quiere decirse que este arquitecto cordobés pudo aprovechar una buena partida de azulejos almohades, de los que sobraron en 1198, o bien procedentes de los restos de la cupulilla almohade que coronaba la torre y que se había caído en 1356. Claro que lo más probable es que todos los azulejos negros, tanto los que vemos en el alminar como los que adornan los cuerpos del campanario, fuesen los trescientos cuarenta y siete que, en 1565, se le compraron a Diego Sánchez y Roque Hernández. Cfr. T. FALCÓN, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980, 90.

¹⁸ Tal vez fuese complementaria de las citadas composiciones de Luis de Vargas; se advierte cómo una línea de color rodea el disco de azulejo, lo que evidencia, al menos, su coetaneidad.

¹⁹ Usamos la terminología que propone B. PAVÓN, *El Arte Hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1981, 51 ss.

do de Levante, pero el gran lóbulo central de cada lado rozaba el alfiz, careciendo, por tanto, de elemento de enlace. La albanega era de superficie muy reducida, de manera que su decoración era un simple círculo.

Hueco Norte-2. Su decoración era similar a la del hueco que acabo de describir, pero no se advierten rastros del tema de relleno central, aunque sí de los enlaces de las claves de las arquivoltas.

Hueco Norte-1. Aparenta en las fotografías estar decorado de forma similar a la del hueco Norte-2, pero al estar las arquivoltas muy próximas a los lóbulos de los arcos se pudo decorar el triángulo de las albanegas de manera más desarrollada que en los demás casos conocidos de esta fachada; la fotografía sólo permite atisbar que su motivo debió ser parecido al del hueco número 3 de la fachada de Levante.

Hueco Oeste-2. A través de la foto publicada por Gestoso, sólo es posible afirmar que aparentaba ser una mezcla de las composiciones de los huecos Norte-2 y Norte-3, pues poseía enlaces con el alfiz y, aparentemente, rellenó la albanega con un motivo circular, aunque no completo, pues la línea del alfiz encerraba su tercio superior.

Hueco Sur-2. La misma fotografía que acabamos de indicar sólo permite adivinar su parecido con la decoración del hueco Norte-1, aunque el tema axial de relleno parece ser vegetal.

El examen de estos elementos decorativos y la apariencia de las fábricas donde, según creemos, debieron existir, pero que ya no aparecían en la fecha de las fotografías, nos hace suponer que se trataba de labores de yeso, dato material que parece corroborar Gestoso.

Pasemos ahora al análisis comparativo de estos temas, a fin de acotar, en lo posible, su cronología. No hay dudas de que todos los temas vegetales son conocidísimos en el arte hispanomusulmán, y concretamente tienen sus mejores paralelos en la propia Torre y en el *ṣaḥn* de la mezquita, a la que perteneció, ya sea en decoraciones de ladrillo (albanegas de los arcos de descarga de los huecos que estamos comentando), yeso (arcos de acceso al *ṣaḥn* desde la Alcaicería almohade)²⁰ o bronce (hojas de la Puerta del Perdón)²¹.

²⁰ Cfr. fotografías en L. TORRES BALBÁS, *Artes almorávide y almohade*, Madrid, 1955, y Ch. EWERT, «Der Mihrab der Hauptmoschee von Almería», *Madrid Mitteilungen* (13), 286 ss. Temas similares en Ch. Ewert, «Die Moschee von Mértola (Portugal)», *Madrid Mitteilungen* (14), 217 ss.

²¹ A. SALEM, «La Puerta del Perdón en la gran mezquita de la Alcazaba almohade de Sevilla», *Al-Andalus* (43), 201 ss.

Las arquivoltas lobuladas tienen su origen andaluz en los lucernarios de al-Ḥakam, en la Mezquita Mayor de Córdoba²², como responsión exacta de arcos de igual trazado; la desigualdad de tamaño en los lóbulos ya se documenta en el exterior del *mihṛāb* del mismo oratorio²³, en los «Cuartos de Granada» de la Alcazaba de Málaga²⁴ y en el «Patio del Yeso» de los Reales Alcázares de Sevilla²⁵, edificio cuyas conexiones tropográficas, cronológicas y estilísticas con la Giralda son notabilísimas.

El motivo más extraño, aparentemente, en este contexto que vamos perfilando, ciertamente almohade, es el del ave del hueco Este-3. La bibliografía tradicional supone a los almohades acérrimos enemigos de la decoración y sólo les reconoce la veleidad de los escuetos temas vegetales que hemos ido describiendo. Sin embargo, está bien claro que conocemos temas animales como el que estamos estudiando en producciones califales, como son márfiles²⁶ y pilas de mármol, de Sevilla, Marraquex y la Alhambra²⁷, que reaparecen en un edificio cuyos decoradores se tiene por almohades, como es el caso de la capilla de la Asunción, en las Huelgas de Burgos, obra datada en los últimos años del siglo XII²⁸ y de nuevo se dan en lo mudéjar; por lo tanto, la extrañeza del tema en el contexto almohade es sólo relativa. Estos datos aportan un detalle más en la conocida teoría de la raigambre califal de toda la decoración andalusí.

Las consideraciones que anteceden nos permiten deducir que las citadas yeserías pudieron realizarse en el período que va desde la conclusión de la obra de fábrica del alminar, es decir, la última década del siglo XII, hasta la primera mitad del siglo XVI. Sus paralelos estilísticos apuntan decididamente hacia la primera de las fechas indicadas y hacen difícil pensar en una obra mudéjar; además está el dato de las enormes dificultades que supone el hacer obras en la Giralda sin contar con unos buenos andamios, dificultad que nuestra

²² M. GÓMEZ-MORENO, *Ars Hispaniae* (3). *El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe*, Madrid, 1951, fig. 136 ss.

²³ *Ibid.*, fig. 159. En este caso la práctica desaparición de todos los lóbulos, salvo el más alto que se hipertrofia, está plenamente justificada por el trazado de los siete arcos del friso.

²⁴ *Ibid.*, fig. 305.

²⁵ No conocemos buenas imágenes publicadas de este tema, pero algo se atisba en L. TORRES BALBÁS, *op. cit.*, lám. 30.

²⁶ M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, fig. 358 y 364.

²⁷ *Ibid.*, Fig. 246.

²⁸ Fotografías en B. PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, lám. CLXVI.

experiencia nos lleva a considerar básica: nadie pone unos andamios en la Torre para añadirle unas yeserías a sus balcones. Precisamente las muy abundantes noticias documentales del edificio nos aseguran que el período transcurrido bajo dominio cristiano, hasta las obras de Hernán Ruiz, muestra predominio de labores de mantenimiento, para, a partir de 1356, mostrarnos ruinas parciales y obras precarias. Así pues, estimo que lo más lógico es atribuir estas yeserías a las obras decorativas de la Torre que se inauguró en 1198.

Esta decoración encaja perfectamente en lo que sabemos del edificio a través del relato de Ibn Šāhib al-Šalā²⁹ y podemos conocer gracias a los restos subsistentes. El proceso de la construcción es muy complejo y difícil de entender³⁰, pero sí están claras, al menos, sus fechas más significativas, que resumimos a continuación:

Año 1172. Comienzan las obras de la Mezquita.

Año 1176. Se detienen las obras.

Año 1182. Se predica la primera *juṭba*.

Año 1184. Se ordena la construcción del Alminar y la muralla que partía de él. Las obras se pararon a poco de comenzadas.

Año 1188. Se reanuda la obra del Alminar y se repara «lo que se había arruinado en la Mezquita».

Año 1196. Mandó el califa «ensanchar el patio de la mezquita» y labrar la alcaicería.

Año 1198. Se concluyó el Alminar.

Por lo que respecta al propio edificio en sí, es posible determinar, en lo poco que resta de él, tres fases básicas:

I. Obra del Patio y lo poco que queda de la Mezquita. Es una fábrica de ladrillo seca y austera, que no se permitió más filigranas que unas nacelas y algún arco lobulado.

II. Obra de la Giralda, que suponemos acometida (a partir de 1188) sin interrupciones y dentro de una misma iniciativa, como sugieren sus características físicas.

III. Obras de decoración, consistentes en aplicación de yeserías (bóvedas de mocárabes y decoraciones de arcos) que, en dos casos por lo menos (Puerta del Perdón y puerta número 3 de las del lado de Levante del Patio), significaron cambios en las líneas de los miembros arquitectónicos de la fa-

²⁹ Al-Mann Bil Imama (trad. A. Huici, *Textos Medievales*, 4), Valencia, 1969, 200 ss.

³⁰ A. JIMÉNEZ, et alii, *La Arquitectura de nuestra ciudad*, Sevilla, 1981, 19.

se I, rebajando roscas, eliminando lóbulos y añadiendo lambrequines, nacelas y pilastras.

Como síntesis cabe identificar la fase I con las obras realizadas bajo el califato de Abū Yaʿqūb, entre 1172 y 1182. La fase II, es decir la Torre, se encierra básicamente entre 1188 y 1198, bajo el califato de Abū Yūsuf. La fase III, de restauración y ampliación según el hiperbólico Ibn Šāhib al-Šalā y de simple decoración de yeserías según creo, es la que va desde 1188 hasta 1196. Así, pues, las yeserías de la Giralda encajan perfectamente en la época del muy refinado tercer califa almohade, como final de su mejora decorativa de la Mezquita, pero en perfecta continuidad con su fábrica, no como en el Patio, donde significó una clara alteración respecto a la obra precedente, distanciada unos escasos años de estas labores decorativas.

Si estas conclusiones son válidas, es decir que las yeserías que eliminó Fernández Casanova con la bendición de Gestoso, habían sido realizadas, aproximadamente, entre 1196 y 1198, constituirían un precioso «eslabón perdido» en la cadena de pervivencias de las formas animales de la decoración califal, como ya se sabía que lo era en los temas geométricos y vegetales.

Un último tema que queremos referir es el de la valoración jerárquica de las fachadas de la Giralda, en función precisamente de sus rasgos decorativos. Actualmente la fachada más significada es la de Levante pues, no sólo es la que es posible contemplar y fotografiar con comodidad, sino también por su decoración. Pero no siempre ha sido así, pues, hasta 1790, el espacio actual de la plaza que existe al Este de la Torre estaba colmatado por edificaciones e incluso unos arcos unían el Palacio Arzobispal con la Catedral, intes-tando precisamente en el hueco Este³¹; esta es la razón por la que todas las visitas de la Giralda, hasta la citada fecha, hacen referencia a la cara Norte, que es la que, durante siglos, fue la más visible y se constituyó como fachada principal³². En mi opinión, la operación de «sventramento» que dirigió Manuel Núñez en 1790, devolvió a la cara Este la primacía que había poseído en origen; me baso en la mayor variedad de las yeserías de esta fachada, en la existencia del hueco que no se repite en las demás caras³³ y, so-

³¹ T. FALCÓN, «Planos urbanísticos del Corral de los Olmos y su Entorno», *Homenaje al Dr. Muro Orejón* (1), Sevilla, 1979, 247 ss.

³² No en vano se concentraron en ella los elementos parlantes más significativos de la actuación de Hernán Ruiz: los patronos de la ciudad, una Anunciación, el tema de la Deesis y la inscripción (re)-fundacional.

³³ F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *op. cit.*, 223. Este hueco doble es evidente síntoma de cordobesismo.

bre todo, en la evidencia de que los cuatro huecos altos, es decir, los numerados como 1, 2, 3 y 4, junto con los tableros de rombos adyacentes³⁴ constituyen la base del diseño de todas las caras, de forma que en las restantes se alteran sus proporciones en función del trazado de la rampa interior.

Las líneas que aquí finalizan han servido, en mi opinión, para mostrar un aspecto inédito de la decoración almohade en yeso, y, a la vez, para poner en guardia a los investigadores sobre los restantes temas que adornan el edificio, mientras no se ultime un trabajo que analice en profundidad la actuación del tandem Gestoso-Fernández Casanova.

³⁴ Obsérvese que sólo las caras Sur y Este poseen todas sus *tsebkas* de doble trama.

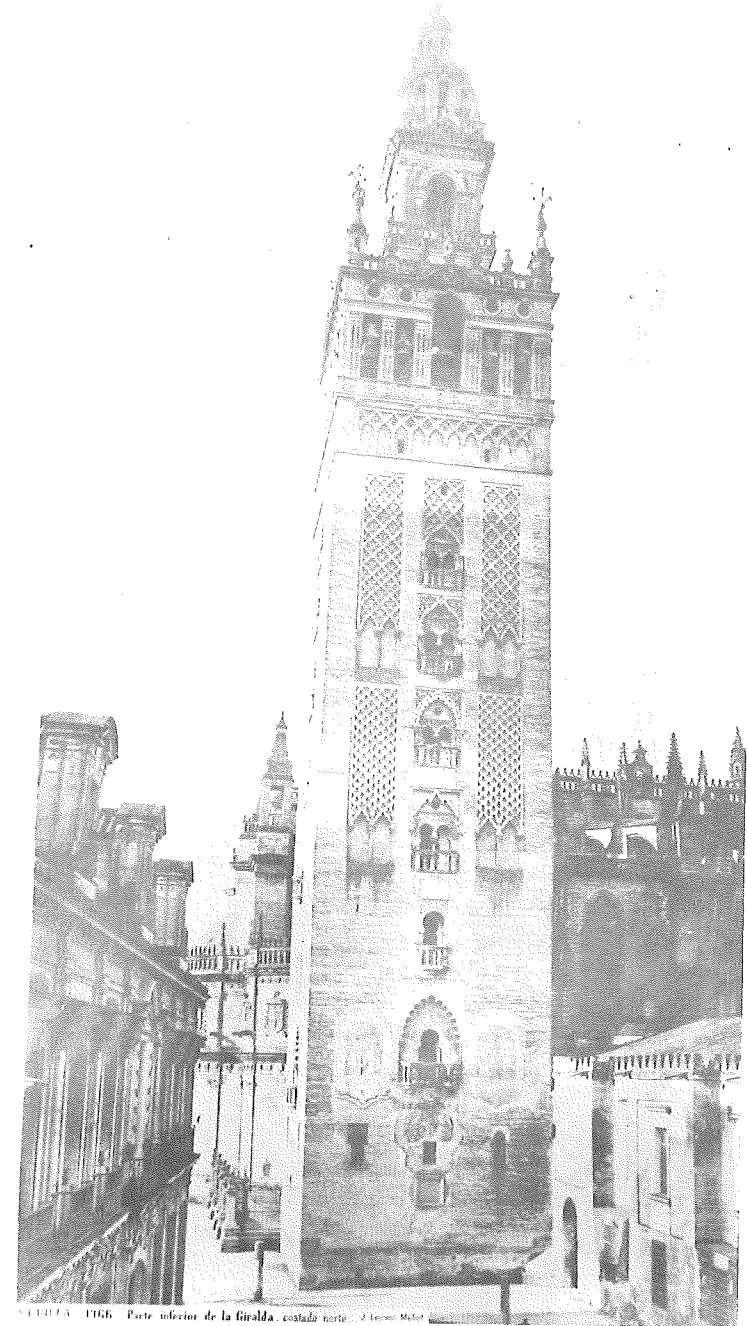
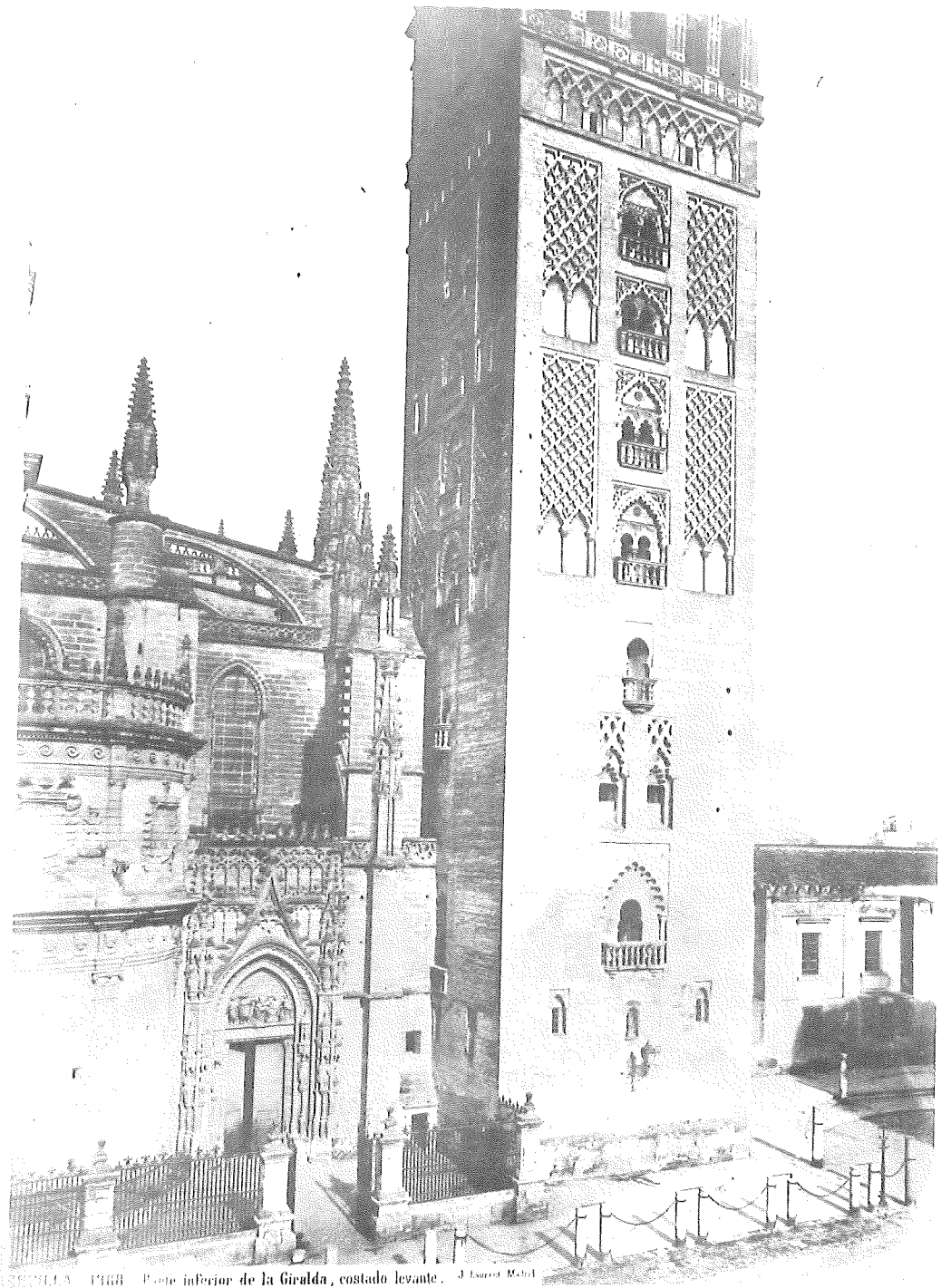
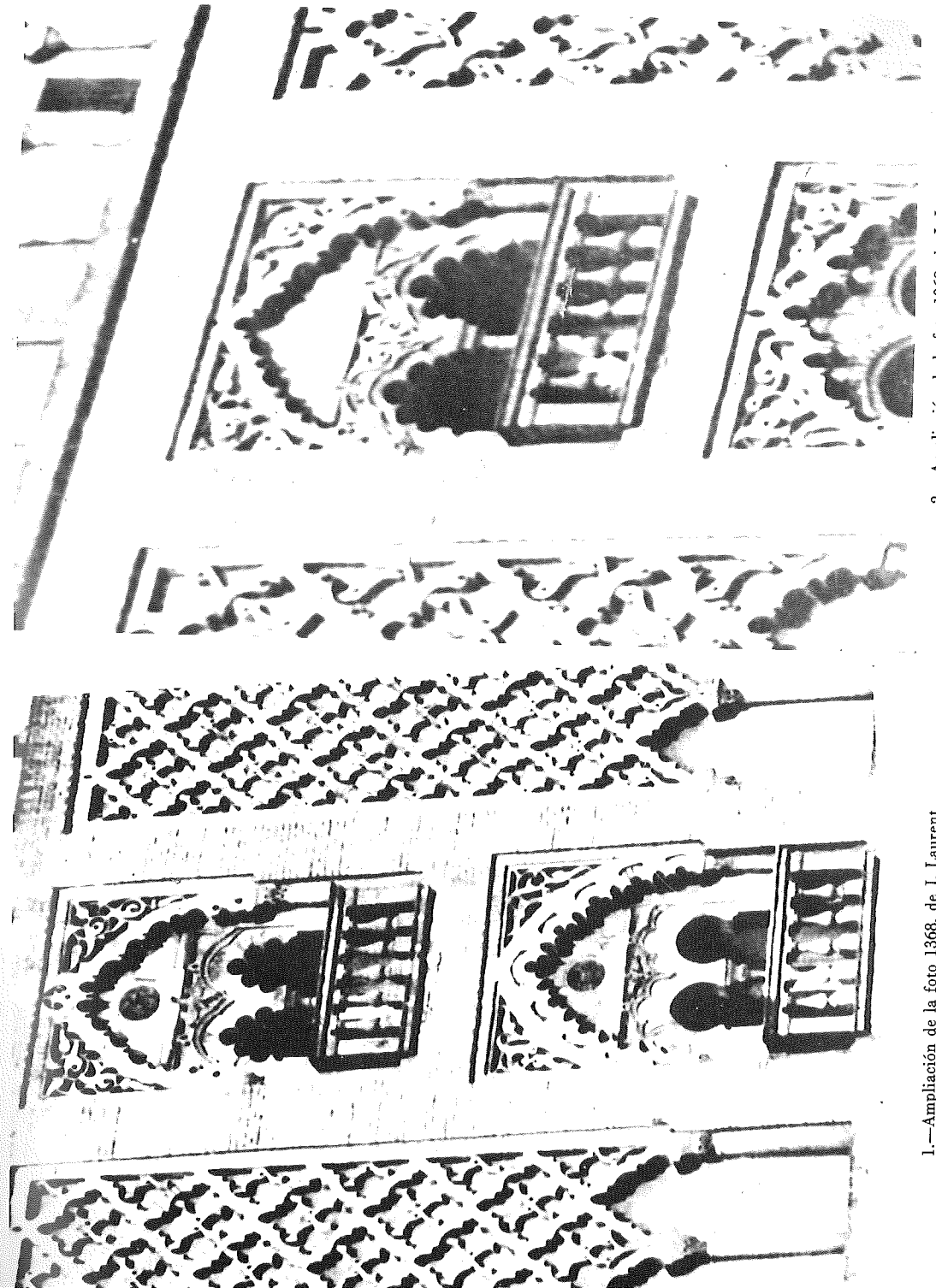


Foto de J. Laurent (1366).
Fachada Norte (de frente) y Levante (en escorzo).



SEVILLA. 1968. Parte inferior de la Giralda, costado levante. J. Laurent Melé

Foto de J. Laurent (1368).
Fachada de Levante (iluminada) y Sur (en escorzo).



1.—Ampliación de la foto 1368, de J. Laurent.
Arriba, hueco Este-3; abajo, hueco Este-4.

2.—Ampliación de la foto 1368, de J. Laurent.
Hueco Este-1.