

## FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO EN LA MEZQUITA CATEDRAL DE CORDOBA

POR

J. M. DOS SANTOS SIMOES

Pocos monumentos artísticos existirán en el mundo que hayan merecido más atención por parte de los estudiosos que la antigua Mezquita omeya de Córdoba. Considerada universalmente el más bello y el más elocuente ejemplar del arte islámico occidental —gloria de una civilización—, el viejo templo de los califas españoles atrae una multitud heterogénea que allí busca el exotismo inédito de las formas arquitectónicas, la evocación romántica de épocas legendarias, o, más sencillamente, la impresión «turística» que perdurará entre los más gratos recuerdos de viaje.

Ni el tiempo ni los hombres, a pesar de todos sus daños y depredaciones, consiguieron anular el encanto que se desprende de ese ambiente único donde la imaginación fácilmente se deja llevar, procurando suplir con la fantasía aquello que la fatalidad ocultó para siempre.

Lugar de peregrinación artística por excelencia, la Gran Mezquita andaluza ofrece a quien la visita la sorpresa de un pormenor insospechado, un ángulo inédito, un descubrimiento arqueológico, una lección de arte o de historia, un espectáculo de luz o de penumbra, cualquier cosa, en fin, que justifica ampliamente la visita y compensa con creces los gastos y cansancios del viaje.

Para el estudioso de cosas de arte o de arqueología artística el monumento es familiar: comprende el fenómeno y conoce su historia, lo identifica en el tiempo y acompaña con facilidad las vicisitudes de la construcción, entendiéndolo e incluso disculpando las criminales alteraciones del siglo XVI que hicieron de la Mezquita maravillosa una Catedral mezquina... Y, no obstante, una vez en contacto con el pasmoso monumento, todo parece nuevo y desconocido, de tal forma la expresión literaria de las descripciones es inadecuada a las proporciones y belleza de ese cosmos.

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

No hay síntesis posible que resuma el conjunto de esa complejidad de formas y volúmenes en palabras que puedan reproducir con fidelidad el color y la sombra que llena las naves y se diluye a través de la floresta de los fustes y el ramaje de los arcos.

Cualquier programa de estudio, cualquier plan preconcebido de trabajo, queda desarticulado por la impresión aplastante de un mundo de impresiones que aturden y confunden, y es necesario tiempo, mucho tiempo ciertamente, para ordenar las ideas y encontrar el rumbo deseado en ese desconcertante laberinto.

Es del todo natural que aquellas personas que por toda información continúan considerando el azulejo como un artefacto específicamente árabe, busquen en el monumento más representativo del arte islámico los ejemplares con que podría abonarse la obstinada y falsa tradición. No obstante, la ausencia de decoración cerámica en las obras califales sólo puede extrañar a aquellos que se han conformado con la terminología halagadora de los comerciantes de antigüedades, que continúan explotando el filón de «hispano-árabe» como término clasificador, sin limitaciones de tiempo.

Azulejo «hispanoárabe», azulejo «morisco», azulejo «mudéjar», son otros tantos apellidos dados a un tipo especial de ladrillo vidriado para aplicaciones decorativas en paredes o pavimentos y que, producto de una lenta evolución técnica, sólo vino a fijarse en su forma artística a mediados del siglo xv, desarrollándose particularmente en el siglo xvi. De lo árabe apenas tiene la intrincada geometría de la decoración, evolucionada ella misma de los primitivos esquemas.

De este tipo de azulejo, cuyo principal centro productor fué Sevilla, existen dos variedades principales de diferenciación relativamente fácil, y que corresponden a dos procedimientos técnicos: de «cuerda seca» y de «arista» (o concha). No creo necesario entrar en pormenores descriptivos de estos tipos cerámicos, sobradamente conocidos.

Anteriores a los «azulejos» propiamente dichos son los mosaicos cerámicos, también de decoración geométrica, y que son muy empleados en la ornamentación de palacios y templos en las regiones donde más se hizo sentir la dominación musulmana. Asimismo, estas composiciones —«alicatados»— sólo aparecen en Occidente, y principalmente en la Península a partir del siglo xiii, traídos del Medio Oriente, donde se empiezan a conocer en el siglo xii. Así podemos concluir que no existen en la antigua Mezquita de Córdoba aplicaciones de cerámica decorativa del tiempo de los árabes, antes bien, las más antiguas existentes son ya de los finales del

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

siglo XIV, cuando se hizo la decoración de la llamada Capilla Real, dedicada a San Fernando por Enrique de Trastámara en 1371. Es posible, sin embargo, que hayan existido de fecha más remota algunos pavimentos de ladrillo y de ellos se guardan restos en el Museo de la Mezquita, encontrados cuando, recientemente, se procedió a rebajar el pavimento; asimismo estos ladrillos cerámicos no me parecen anteriores al siglo XIII ni acusan ninguna especial característica suntuaria.

Si en verdad no existen —ni podrían haber existido— azulejos árabes, estamos largamente compensados con una magnífica colección de frontales de altar azulejados, ilustrando de forma superlativa la evolución de esta aplicación cerámica tan exquisitamente española.

El repertorio de frontales de altar en azulejo de la Mezquita Catedral cordobesa es, sin duda alguna, el más vasto y variado de cuantos tengo conocimiento, y su estudio justifica la atención de quien pueda explorar a fondo las enseñanzas que contienen. Por ahora me limitaré a registrarlos y enumerarlos en una tentativa de ordenación cronológica, discuriendo sobre algunos aspectos que me parecen más curiosos y que son, por lo menos, inéditos.

El poco tiempo de que dispuse en cualquiera de mis visitas a Córdoba no me permitió llevar más lejos la investigación sobre esta colección de azulejos. A pesar de todas las amabilidades recibidas por parte de las personas a quienes importuné, no me fué posible hacer la necesaria búsqueda documental con la cual podría esperar encontrar, si no la solución de varios problemas, por lo menos algunos elementos subsidiarios para apoyar o incluso confirmar las atribuciones de paternidad artística o las épocas de fabricación e instalación de algunos ejemplares de origen más oscuro.

La propia nomenclatura de los lugares —capillas y altares— donde se encuentran algunos de los frontales, no me quedó totalmente esclarecida, habiendo capillas que son conocidas bajo dos o más advocaciones, y siendo pocas aquellas cuyo origen es perfectamente conocido.

Cúmpleme agradecer al reverendo Deán de la Catedral, don José María Padilla Jiménez, las facilidades e informaciones que tuvo la bondad de proporcionarme, autorizando la toma de fotografías y acceso a las capillas particulares, de ordinario vedadas al público. Quiero también testimoniar mi reconocimiento a mi amigo, el señor Santos Gener, muy ilustre director del Museo Provincial, que guió mis primeros pasos en el intrincado laberinto que es la Gran Mezquita Catedral de Córdoba <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La presente memoria fué escrita primeramente en 1952 y comunicada a la

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

No sería difícil ordenar la enumeración de los ejemplares que me propongo estudiar según un esquema cronológico o incluso por tipos morfológicos; juzgo por ello preferible, para mayor facilidad de identificación, seguir una ordenación itineraria, auxiliándome de la planta esquemática del monumento, guía más segura para quien desee servirse del presente estudio o buscar uno u otro ejemplar que más interese (fig. 1). También de esta forma no tendré que ceñirme en la identificación de los lugares a las denominaciones de las capillas y altares ni obligaré al lector más curioso a vaivenes —siempre agradables en la Mezquita—, además de que necesariamente lo distraerían del objetivo principal.

Porque esta modesta reseña trata especialmente sobre frontales de altar de azulejo, no me alargaré sobre otros paramentos cerámicos que se encuentran en la Mezquita Catedral ni me ocuparé de problemas genéricos de azulejería a no ser en la medida en que éstos interesen a los ejemplares en estudio.

Fuera de los frontales propiamente dichos debo resaltar como de gran interés e importancia una inscripción sepulcral que se encuentra adosada a uno de los pilares del transepto, al lado del Evangelio, notable por varios aspectos (véase planta, fig. 1, núm. 9, y lám. I).

Se trata del letrero de una sepultura que habría estado junto a la base del pilar o que sería trasladada aquí de otro lugar. La leyenda nos dice:

sepultura de don anton san  
chez arcedyano de cordoba b  
achyller en decretos qe dyos  
aya ano de cccclv anos pos xs

La fecha de 1455, seguida de lo que interpreté como *post Christum*, nos da el año del fallecimiento del bachiller arcediano de Córdoba, Antón Sánchez, y probablemente también la fecha en que se habría hecho el letrero de azulejo.

El epitafio cerámico es del tipo «esgrafiado», es decir, que los caracteres fueron conseguidos por medio de buril, cortando el esmalte negro de manganeso hasta el soporte de barro. Fué este un procedimiento técnico frecuente en el siglo xv y hasta los primeros años del siglo siguiente, procedimiento muy común en las decoraciones cerámicas del norte de África, especialmente en las composiciones caligráficas.

Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Lo que ahora se publica por primera vez fué revisado y puesto al día por el autor especialmente para ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.

### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

No son frecuentes los letreros de este género en la península, y, aparte de algunas leyendas en la Alhambra de Granada, doy noticia de los letreros del túmulo de León Henriques, en Santa Paula de Sevilla, en la cripta de la iglesia de Jesús, en Setúbal, y una leyenda incompleta que de la colección de Platón Páramo, de Oropesa, pasó al Museo Boymans, de Rotterdam (Holanda). En todos los casos son ejemplares que fácilmente se colocan dentro del último cuarto del siglo xv.

Lo que hace el epitafio cerámico de Antón Sánchez de mayor interés es la presencia simultánea, en la parte inferior, de una composición «alicatada» obtenida por el corte de ladrillos vidriados negros y blancos, con los cuales se obtiene un motivo ornamental de líneas quebradas. La información cronológica vale sobre todo para identificar este «alicatado» y permite una segura base de identificación arqueológica.

Entrando en la Mezquita por la Puerta de las Palmas, desde el Patio de los Naranjos, comenzaremos nuestra revista por las capillas adosadas a la pared del lado del poniente —costado del palacio—. La primera capilla donde encontramos azulejos es la

*Capilla de San Ambrosio* (planta, fig. 1, núm. 1).—Aquí tropezamos con un zócalo o alizar azulejado, de diez azulejos de alto, del tipo corriente de «arista» y dibujo usual. El padrón está constituido por la agrupación de cuatro ladrillos y la decoración obedece al esquema de composición octogonal. Este tipo de azulejo se fabricó en Sevilla —y después en otros centros cerámicos— a partir del primer cuarto del siglo xvi, siendo ya sensible la presencia de elementos decorativos renacentistas. Es imposible atribuirles autor o cronología precisa, de tal forma se hicieron vulgares entre los modelos más frecuentemente fabricados. Más interesantes que estos azulejos son los ladrillos vidriados de la solería, en azul, blanco y verde, probablemente muy anteriores a aquéllos, y cuya técnica acusa imperfecciones y arcaísmos.

*Capilla de San Simón y San Judas* (planta, núm. 2).—El frontal de altar con azulejos, que las guías señalan como la única cosa notable de la capilla, está constituido por la agrupación de azulejos del tipo de «cuerda seca», de decoración geométrica mudéjar corriente, limitada por una bordura de azulejos de «arista» igualmente de diseño vulgar. Son productos típicos de la primera mitad del siglo xvi y de fabricación sevillana. El frontal tiene indudable interés, si bien existe tendencia a exagerar su antigüedad hasta el punto que un «guía intérprete» oficial no dudó afirmar que

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

se trataba de azulejos del tiempo de los árabes, aprovechados después para embellecer el altar.

Sin embargo, es en medio de la capilla, en la cubierta de una sepultura, donde están los ejemplares que, desde el punto de vista cerámico, hacen notable este recinto. Es evidente que éstos azulejos fueron colocados intencionadamente para lograr una composición heráldica. Están dispuestos en barras, alternando los ladrillos del tipo de «cuerda seca» —iguales

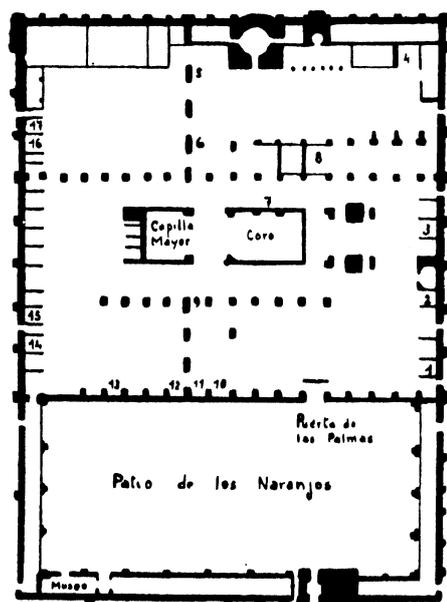


Fig. 1. — Planta de la catedral de Córdoba, indicando la situación de frontales de azulejos.

a los del frontal— con otros, rectangulares, mostrando tres escudetes diferentes. Estos azulejos heráldicos ya hicieron correr la tinta y fueron objeto de un pequeño estudio del Marqués de Laurencín, publicado en 1926 en la revista *Arte Español*<sup>2</sup>. Juzgo que este trabajo fué inspirado por los azulejos iguales existentes en la magnífica colección de los Marqueses de Viana, y que se conservan en su palacio de Córdoba, colección esta estudiada desde el punto de vista heráldico por el Marqués de Laurencín. Pretende el ilustre heraldista, antiguo director de la Academia de la Historia, probar que se trata de los emblemas de los «conquistadores de Córdoba»; no pongo en duda la interpretación heráldica, pero creo poder asegurar

<sup>2</sup> *Arte Español* (Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte), año XV, tomo VIII, núm. 8, Madrid, 1926.



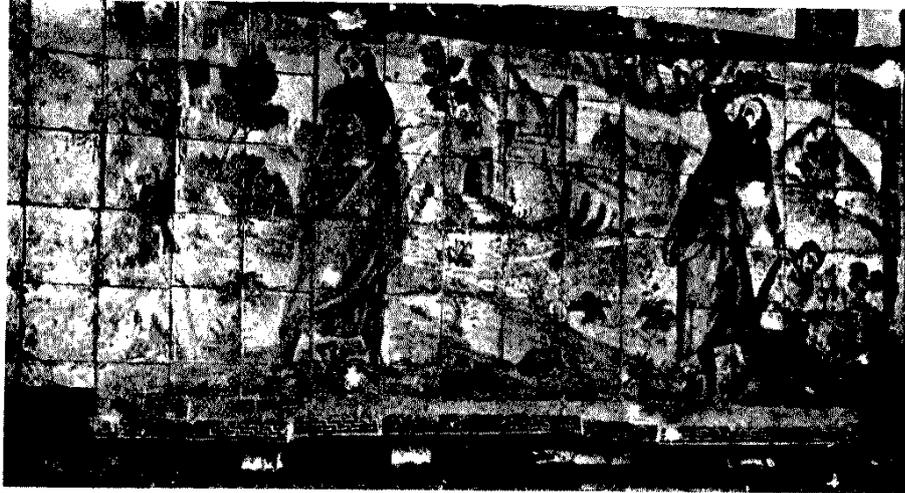
Inscripción en azulejo del sepulcro de Antonio Sánchez. Catedral de Córdoba.



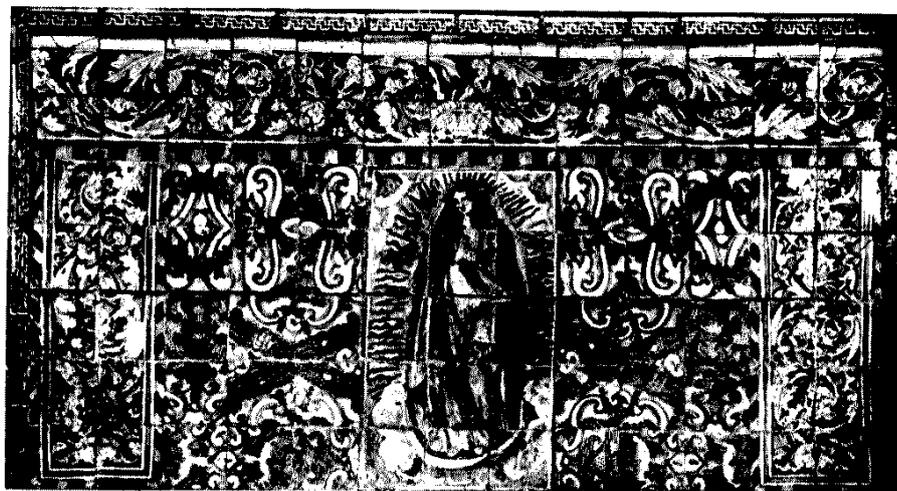
Frontal de azulejo del altar del Santo Nombre de Jesús. Catedral de Córdoba.

Copyright (c) 2004 ProQuest Information and Learning Company

LÁMINA III



*Sacrificio de Isaac.* Frontal de azulejo que estuvo en el altar de Santa Ana,  
Museo de la Mezquita, Córdoba.



*Inmaculada.* Frontal de azulejo de la capilla de San Miguel, Catedral de Córdoba.

Copyright (c) 2004 ProQuest Information and Learning Company

### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

que estos azulejos no pueden ser coetáneos de la época de la conquista de San Fernando (1236), antes los considero, cuando mucho, del siglo xv, de fabricación local y esporádica, sin semejanza técnica con los azulejos heráldicos que se hicieron abundantemente en la costa levantina, en Sevilla y, más tarde, en Toledo<sup>3</sup>. Los esmaltes son de base plumbífera, y el propio barro se asemeja más a un gres cerámico cocido a alta temperatura. El relieve de los escudetes fué obtenido por medio de moldes, al modo de cierta cerámica del sur de Francia, técnica que es prácticamente desconocida en España hasta la introducción de las «terracotas» dellarrobianas.

En la lauda sepulcral de la capilla de San Simón y San Judas están presentes tres escudetes diferentes entre sí: en la colección de los Marqueses de Viana falta uno de estos tipos.

*Capilla de la Santísima Trinidad* (planta, núm. 3).—Aunque no haya aquí frontal de azulejo, merecen, sin embargo, una referencia los azulejos esparcidos por el pavimento. Son grandes ladrillos vidriados en blanco y verde, ostentando una decoración geométrica simple, conocida por «pata de gallo», y que se pueden considerar como raros. Son particularmente notables los que se encuentran en el Palacio Real de Cintra —en más de un modelo— y a los que hacen referencia documentos. Fabricados en Sevilla en la técnica de «cuerda seca», son de los últimos años del siglo xv o primeros del xvi<sup>4</sup>. En medio de esta misma capilla hay una sepultura cubierta de azulejos de «arista», de dibujo menudo y vulgar, ya de bien mediado el siglo xvi y de procedencia igualmente sevillana.

*Capilla de San Bartolomé* (planta, núm. 4).—En esta capilla se guarda el cuerpo de Luis de Góngora y Argote, y contribuye a enriquecerla un magnífico antependio cerámico, compuesto en la técnica de «alicatado», de bello dibujo geométrico, ancho y de agradable policromía. Ha sido creído obra del siglo xiv, contemporáneo, por tanto, de los alicatados granadinos más antiguos: creo errada la atribución, y no me parecen anteriores a los finales del siglo xv, aproximándose por la técnica y el colorido a los alicatados sevillanos del Alcázar, colocados en tiempos de los Reyes Católicos. En cualquier caso, es un hermoso ejemplar, y en su género, de los más perfectos que conozco.

<sup>3</sup> En su pequeño manual *Cerámica Española* (Colección Labor, núm. 398, Barcelona, 1988) dice el notable historiador de la cerámica don Manuel González Martí a propósito de estos azulejos: «De arcaísmo manifiesto, quizá remonten su antigüedad a fines del siglo xiii o principios del xiv; pero ello me parece un caso aislado, quedando interrumpido su desenvolvimiento en más de cien años.» (Pág. 114.)

<sup>4</sup> Referíme a estos azulejos en comunicación presentada al XVIII Congreso para el Progreso de las Ciencias celebrado en Córdoba en 1944 con el título *Azulejos Cerámicos Arcaicos en Portugal*, pág. 81 de la separata.

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

Aislado en la nave que corresponde al lado de la epístola, alineado con el transepto, tenemos el

*Altar de la Anunciación* (planta, núm. 5). — Justamente ennoblecido por la magnífica tabla pintada por Pedro de Córdoba — fechada en 1475 — que le sirve de retablo, tiene este altar el frontal y uno de los costados cubiertos con mosaico cerámico. Trátase de trabajo semejante al de la capilla de San Bartolomé, si bien el dibujo es de tipo más menudo y de policromía más rica. Su estado de conservación es precario y es posible incluso que haya sufrido intentos de restauración. Es, asimismo, un bello ejemplar de «alicatado» de modelo sevillano y su fecha de fabricación debe de estar próxima de la que propuse para el frontal de San Bartolomé. De probarse que el frontal es coetáneo del retablo — lo que no será imposible —, o sea de fecha próxima a 1475, tendríamos más pruebas para clasificar este género de labor.

No lejos de este altar, pero llegando a la capilla mayor, está el *Altar de la Concepción* (planta núm. 6). Aquí el frontal y los costados están forrados de azulejo, ahora de un tipo diferente de los que hemos visto. Son azulejos de superficie plana y pintada con esmalte estannífero, producto de innovación introducida en los principios del siglo XVI y que debería sustituir gradualmente a los modelos tradicionales de técnica mudéjar.

El frontal es un ejemplar típico de la fabricación sevillana que se inicia cerca de 1570 y en él se pretende imitar el bordado de matiz con sus largos ramajes floridos. De este mismo tipo, semejantes en técnica, colorido y composición ornamental, son los frontales que se encuentran en Sevilla — iglesia de Santa Ana, Museo Provincial de Bellas Artes — y de los cuales tiene expuesto un hermoso ejemplar el Museo Boymans, de Rotterdam. En los costados del altar fueron colocados azulejos planos de patrón polícromo, ciertamente de la misma fabricación y fecha del frontal: ésta, a mi parecer, no deberá alejarse mucho de 1590.

Adosado al exterior del coro, al lado de la epístola, encontramos el *Altar del Santo Nombre de Jesús* (planta, núm. 7 y lám. I). Trátase de un revestimiento obtenido con azulejos de «arista» del tipo más vulgar, igualmente sevillano y que debe de ser ya de la segunda mitad del siglo XVI. El dibujo está formado por cuatro ladrillos en composición cuadrilobulada y su aplicación en este altar debe de ser bastante tardía, probablemente ya en los finales del siglo XVI.

*Capilla de San Fernando o Capilla Real* (planta, núm. 8). — Es justamente notable por su rica decoración cerámica del más puro gusto gra-

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

nadino. El zócalo es de admirable composición alicatada, ejecutada ciertamente por artífices de Granada venidos a propósito para esta labor, correspondiendo a la época de las obras ordenadas por su fundador Enrique de Trastámara en 1371<sup>5</sup>.

El pavimento de la capilla, sobreelevado y sin acceso, tuvo, a lo que parece, un revestimiento cerámico. No me fué posible verificar una prospección, ni siquiera hacer un análisis más minucioso del propio alicatado parietal.

Atravesando la catedral, entre el coro y la capilla mayor y pasando junto al epitafio del Bachiller Antón Sánchez, ya citado, encontramos adosada a la pared del lado Norte (costado del Patio de los Naranjos) la *Capilla de Nuestra Señora de la Antigua* (planta, núm. 10). El altar de esta capilla está adornado con frontal de azulejo figurado, con 15 x 6 ladrillos. Es un nuevo tipo de frontal, esta vez totalmente pintado con figuras, en el cual la intención decorativa está sustituida por el interés iconográfico. Representa el *Sacrificio de Abraham* en dibujo poco correcto y coloración mal distribuida. Este frontal fué copiado seguramente de otro con el mismo motivo que estuvo en el altar de Santa Ana, también de la Mezquita Catedral, ahora recogido en el Museo de la Mezquita (lámina II). No por su valor artístico, sino como documento para la historia de la evolución de la azulejería, puede considerarse este frontal de muy interesante, dado que ilustra un tipo poco frecuente y una falta de comprensión por parte del artífice, tal vez local, de la técnica de la pintura sobre azulejo plano. No me atrevo a precisar la fecha de su fabricación ni el lugar de donde procede, pero, ciertamente, no debe de estar lejos del final del siglo XVI. Las figuras serían copiadas de un grabado en madera o estampa popular.

*Capilla de San Miguel* (planta, núm. 11 y lámina II).—Está ornamentado el altar con un frontal de azulejo en panel de 15 x 7 ladrillos, de tipo plano y pintura polícroma. Es todavía un nuevo tipo de antependio cerámico hecho intencionadamente para imitar una composición textil de brocado, con sus franjas y cenefas. Al centro tiene una imagen de la Inmaculada inscrita en 3 x 5 azulejos; el fondo del frontal imita el

<sup>5</sup> La fecha de las obras de embellecimiento de esta capilla está señalada en la inscripción que nos dice fueron las mismas acabadas «en la era M e CCCCIX años», o sea 1371 de nuestra era. Subsiste el problema de saber si toda la decoración es de esta época o si sólo la parte inferior, destinada a guardar el cuerpo de Alfonso X, ésta decorada con alicatados. El ilustre maestro don Manuel Gómez-Moreno pretende que la parte superior es todavía del siglo XIII. (Santiago Alcolea: *Córdoba, Guías Artísticas de España, Barcelona, 1951, pág. 85.*)

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

brocado de relieve y el bordado de oro, llevando en toda la vuelta cantoneras cerámicas en cuya faz hay un dibujo de «grecas». Estamos en presencia de un trabajo típicamente talaverano, ya de los primeros años del siglo XVII, de modelo que, sin ser raro, se puede considerar poco frecuente. Es de notar que estos azulejos, mandados venir de Talavera de la Reina —entonces el centro más afamado de la Península para la fabricación de loza y azulejos— fueron colocados por artífices que no estaban familiarizado con este tipo de dibujo. Así, aparte del panel central, fácil de componer, pocos son los azulejos que están bien colocados. Dispersos por el pavimento hay restos de azulejos planos, probablemente trasladados de otro lugar.

*Capilla de la Epifanía* (planta, núm. 12).—No tiene esta capilla frontal de altar; apenas algunos azulejos planos, de patrón policromo y vulgar, indican la presencia de la cerámica. Son azulejos corrientes de los finales del siglo XVI que se fabricaron indistintamente en todos los centros cerámicos durante casi todo el siglo XVII y hasta hoy mismo. Son conocidos en España por azulejos de «clavos», de «punta de diamante» o, también, en Talavera, por «patrón del Arzobispo», tal vez por haber sido allí encargados por primera vez por el Arzobispo de Toledo. Estos de la capilla de la Epifanía me parecen de época bastante avanzada, tal vez ya de mediados del siglo XVII.

En la capilla siguiente tampoco existe frontal de azulejo. En el pavimento del altar hay azulejos de hojas azules de un modelo típico de Talavera de la Reina.

*Capilla de los Santos Varones* (planta, núm. 13).—Tiene su altar paramentado con frontal compuesto con azulejos de follaje y cerco de grecas del género que ya vimos en el frontal de la capilla de San Miguel. La parte central tiene 16 x 7 azulejos formando un bello conjunto decorativo correspondiendo a un patrón típicamente talaverano de fines del siglo XVI o principios del XVII. De este mismo tipo son los frontales de altar de la ermita de la Virgen de Gracia, Veleda (provincia de Toledo), de la iglesia de Marrupe, y también del mismo modelo hubo un notable revestimiento en el convento de la Conceição, en Beja.

Adosada a la pared del lado del Naciente está la *Capilla de Santa Ana* (planta, núm. 14, lám. III). Fué fundada esta capilla por don Andrés de Mesa y Cortés, hacia 1580, en tiempo del Papa Gregorio XIII, cuyo retrato allí se ve. El altar está enriquecido con frontal azulejado de tipo «bordado» ostentando como motivo central la imagen de San Cristóbal contenida en una cartela oval. El frontal, desgraciadamente, se halla un

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

tanto deteriorado, con falta de dos azulejos, lo que por otra parte poco afecta al bello efecto decorativo del conjunto. En la parte superior se ve al centro la figura de la Virgen y, en los extremos, las cabezas de San Pedro y San Pablo. Una franja imitando bordado de matiz separa el frontal en el sentido de la altura. En los bordes inferiores se colocaron blasones de la familia fundadora.

La decoración es, como dije, de tipo «bordado» con ramajes y flores, destacándose sobre un fondo amarillo; la fila inferior, junto al pavimento, está formada por animales estilizados. En el espejo del peldaño del altar hay una carrera de azulejos de «carrancas».

Puede considerarse este frontal como obra típica de Sevilla y empareja con el del altar de la Concepción arriba descrito. La fecha será la de la fundación de la capilla —1580— o ligeramente posterior.

*Capilla de Nuestra Señora de la Concepción* (planta, núm. 15, y lámina III).—La fundación de la capilla es de 1571 y se debe a Gaspar Genzor. El altar tiene un largo frontal de 17 x 4 azulejos incluyendo una bordura que en la parte superior y laterales forma parte de los propios azulejos. Es más bien un ejemplar de antependio figurado, sin otro motivo ornamental que el cerco de follajes estilizados. El artista pretendió representar dos pasos de la vida de Jesús —el encuentro con la samaritana junto al pozo de Jacob y el sermón de la montaña—. Para ello separa las dos escenas con un árbol, manteniendo de esta manera la unidad del conjunto. El dibujo y la pintura son de pobre técnica y perfección, denunciando el haber sido copia de grabado o estampa hecha por artista poco experimentado en este género de trabajo. No obstante, tiene este frontal especial interés, puesto que puede ser intercalado en la serie de frontales figurados de que más adelante mostraré dos ejemplos más bellos. Sin documento referencial no es posible asegurar el lugar de origen de este frontal; lo creo fabricado en Sevilla muy próximo a 1571, esto es, de los ejemplares más antiguos de este género. También la paleta polícroma con la traza de las figuras en manganeso, o azul, o verde claro, o amarillo, parecen apuntar hacia la capital andaluza, de preferencia a Talavera, donde por esta época no se habían introducido todavía los llamados colores «de pisa».

Son de notar algunos curiosos pormenores de composición como el árbol que separa las escenas y el paisaje de fondo con las montañas acantiladas, elementos bien típicos de los «fondos» de origen flamenco.

*Capilla del Nacimiento* (planta, núm. 16, y lám. IV).—Como el anterior, también el frontal de esta capilla es de tipo figurado e igualmente

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

el campo está limitado por cerco formando parte de los azulejos. Esta vez son  $16 \times 4$  azulejos, debiendo considerarse la inscripción —también sobre azulejo plano— que envuelve la moldura de mármol. La leyenda, alusiva a la representación del panel, dice:

REGES THARSIS ET INSVLE MVNERA OFFERENT REGE ARABIVM ET SABBA  
DONA ADDVCET ET ADORABV[N]T EV[M]

o sea el conocido pasaje del salmo 71 que se lee en el ofertorio en la celebración de la Epifanía.

La representación del frontal es alusiva a la *Adoración de los Reyes Magos*, los cuales vienen de la izquierda y se dirigen hacia las ruinas de un palacio donde la Virgen muestra al Niño. La policromía es de gran riqueza, y el dibujo, si bien todavía poco correcto, acusa ya cuidados y



Fig. 2. — Firma del frontal de azulejos de la capilla del Nacimiento. (Catedral de Córdoba.)

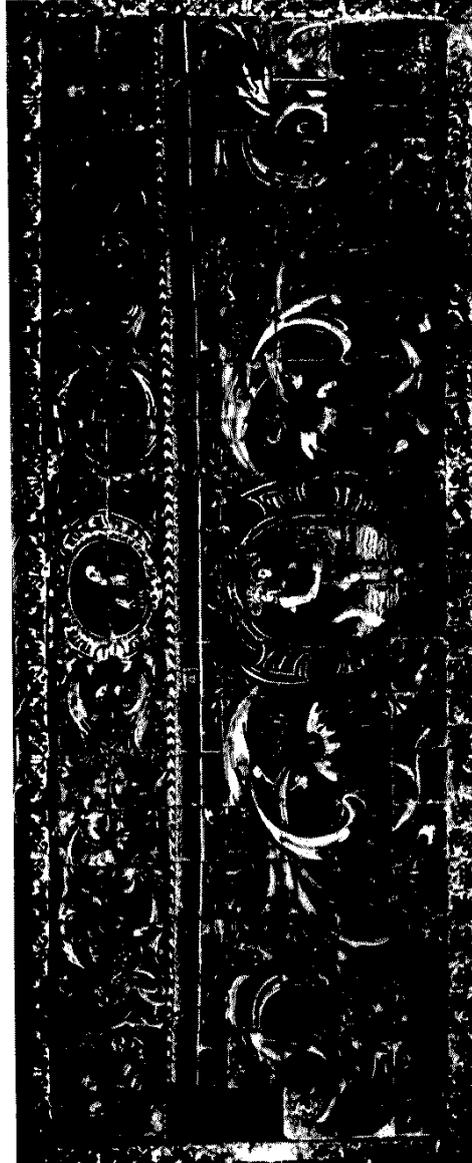
preocupaciones artísticas por seguir un «modelo», probablemente dibujo o estampa. El gran interés de este frontal reside, además, en un pormenor que tuvo la fortuna de descubrir y que creo no ha sido señalado antes: en el tercer azulejo inferior a contar desde la derecha está el monograma R. E., evidentemente la firma (fig. 2.<sup>o</sup>).

Analizando la representación se reconoce que también aquí se pretendió limitar el espacio empleando un árbol, a la izquierda, y que los «fondos» están constituidos por paisajes de montañas de perfil característico. Todavía se encuentran en esta capilla esparcidos por el pavimento, mezclados con ejemplares de superficie plana, otros azulejos hechos en la técnica de la «cuerda seca», azules y blancos con pequeñas estrellas.

La última capilla donde hay un frontal de altar azulejado es la *Capilla de la Asunción* (planta, núm. 17, y lámina IV).—Justamente considerada como una de las más bellas y ricas construcciones de la catedral, viene mencionada esta capilla en todas las guías del monumento con la indicación de haber sido instituida en 1554 por el Maestrescuela Pedro



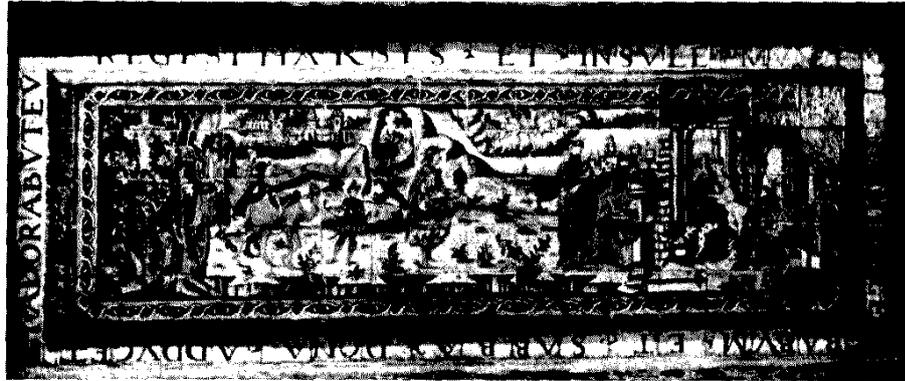
Frontal de azulejo de la capilla de la Concepción. Catedral de Córdoba.



Frontal de azulejo de la capilla de Santa Ana. Catedral de Córdoba.

Copyright (c) 2004 ProQuest Information and Learning Company  
Copyright (c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LÁMINA IV



Frontal de azulejo de la capilla del Nacimiento, Catedral de Córdoba.



Frontal de azulejo de la capilla de la Asunción, Catedral de Córdoba.

**Copyright (c) 2004 ProQuest Information and Learning Company**

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

Fernández de Valenzuela. La hacen notable una reja de hierro forjado, el retablo renacentista de magnífica escultura y las pinturas de Campaña. No obstante, y sin desdoro de estos primores artísticos, su magnífico frontal azulejado es tal vez la pieza más rara del importante conjunto.

El antependio está constituido por un panel de 12 x 4 azulejos de 147 milímetros de lado, circundado por una inscripción, también en azulejo, donde se lee:

PARASTI IN CONSPECTV MEO MENSAM ADVERSVS EOS QVI TRIBVLANT ME  
AÑO 1558

Después que me fué permitido ver este notable ejemplar reconocí se trataba de obra excepcional dentro de la azulejería, valorizada además por la fecha —1558—, del cual nunca había encontrado referencia. El cuadro cerámico representa la *Recolección del maná* durante la travesía del desierto y revela en la ejecución y el colorido una facilidad de dibujo sólo posible en artista hecho a este género de trabajo. La paleta es rica en la variedad de colores, todos en tonalidades suaves y equilibradas. El contorno del dibujo está hecho con trazo fino y delicado, lo que revela igualmente la perfecta seguridad del artista, sabido como es que la pintura sobre el barro tiende siempre a extenderse cuando no está hecha con los debidos conocimientos y cuidados técnicos.

No conocía en España azulejo de este tipo, mayormente de una fecha tan remota, y fuera de España sólo le encontraba paralelo en los paneles historiados de la Quinta de Bacalhõa (Azeitão), en Portugal, y más lejanamente, con los del Palacio Ducal de Vila Viçosa, también en Portugal, que poco antes había estudiado.

Observé detenidamente este frontal del *Maná* y me puse a compararlo con los restantes que había visto hasta aquí, no habiéndoseme escapado la evidente analogía, en lo que respecta a composición y ciertos pormenores del paisaje, con el de la capilla del Nacimiento, su próximo vecino. Creí poder concluir que alguna cosa habría habido de común a todas las obras de este tipo y que deberían pertenecer a un mismo *ciclo* artesano y de fechas próximas. La leyenda circundante —circunstancia muy rara—, los fondos montañosos, el cerco ornamental, el árbol que limita el campo del frontal son otros tantos elementos de comparación que advertí.

Desde que Gestoso publicó su notabilísimo libro *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos* dejó revelada la importancia extraordinaria que

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

había tenido para la evolución técnica y artística de la cerámica decorativa española la actividad de Francesco Niculoso, el ceramista italiano, natural de Pisa, y de ahí apellidado «Pisano». Sus trabajos firmados revelan la fuerte personalidad del artista y las posibilidades técnicas de un maestro que a España trajo los secretos de esa tan afamada loza italiana —la *mayólica*—. Por la novedad del procedimiento técnico y por la introducción de los motivos ornamentales renacentistas, la labor de Niculoso se adueña de la fabricación tradicional sevillana, si bien que, como es natural, esa evolución ha sido lenta.

A los procedimientos técnicos de la llamada «cuerda seca» y «arista», con los cuales se obtenían las decoraciones mudéjares en relieve, sustituía el proceso de pintar sobre azulejo plano usando como base de la pintura el esmalte de estaño. Era este procedimiento técnico de origen italiano, conocido por «pisano» o «colores de Pisa», denominación toponímica que podríamos considerar como sinónima de «mayólica», no teniendo nada que ver aquella denominación con el apellido toponímico de Francesco Niculoso. De la natural confusión entre la actividad del «Pisano» con la terminología técnica «colores de Pisa» surgió la afirmación de que la obra llamada «pisana» sería de aquel artífice, y de ahí el haberse exagerado su importancia como renovador de la fabricación sevillana. La verdad es ahora que sólo muchos años después de la desaparición de Francesco Niculoso comienzan a aparecer las referencias a las labores «de Pisa» para identificar la pintura sobre el azulejo y la loza plana <sup>6</sup>.

Establecida la confusión, de ella participaron cuantos al asunto han dedicado alguna atención, y el portentoso artista de Pisa pasó a figurar como el responsable, no sólo por la introducción de esa nueva forma de decorar el barro, como también por el neologismo tecnológico <sup>7</sup>. No obstante, el propio Gestoso se extrañaba de la enorme solución de continui-

<sup>6</sup> Ya en 1552 se hacía en Portugal distinción entre «loza de Pisa» y la loza común, la que también se llamaba «morisca» por ser cocida en hornos «moros». En el *Tratado da Magestade, Grandeza e Abastança da Cidade de Lisboa...*, de Joao Brandao (ed. de 1552, reeditada en 1923, pág. 39), se hace referencia a los hornos para loza de Pisa que entonces existían. Gestoso encuentra por primera vez la terminología «pisa» en el contrato de 1561 a que hace referencia (op. cit., pág. 56).

<sup>7</sup> Gestoso, en la pág. 56 de su trabajo citado sobre los *Barros vidriados*, propone el término *pisano* aplicado al azulejo plano por varias razones, entre ellas «que recibieron su nombre en gracia al origen de su introductor, Francisco Niculoso». Entre los autores que adoptaron el mismo criterio sirven de ejemplo Bernard Rackam (en *Spanish Art*, «Burlington Magazine Monograph», Londres, 1927, pág. 80) y Arthur Lane (en *A Guide to the Collection of Tiles*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1939, pág. 64).

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

dad entre los últimos trabajos de Francesco Niculoso y la aparición de una verdadera «fabricación» en gran escala del llamado azulejo «pisano». En verdad, después de la última obra conocida de Francesco Niculoso —el retablo de Tentudía, fechado en 1518— y aparte de una discutida actividad artística de su hijo Juan Bautista, no identificada en el tiempo, parece que la técnica «pisana» no volvió a ser seguida en Sevilla hasta pasada la mitad del siglo XVI<sup>8</sup>. No creo aceptable la hipótesis de que Francesco Niculoso hizo escuela; antes bien, me parece que su actividad se puede considerar esporádica, sin que con esto quede disminuída<sup>9</sup>.

De lo que antecede resalta la importancia que tiene para el estudio de la evolución del azulejo en Sevilla la transición de los procesos técnicos que se operó en los centros «alfareros» sevillanos, transición que provocó una fijación de dos tipos distintos de artefactos coexistiendo desde el siglo XVI hasta nuestros días: los azulejos de adorno geométrico, en relieve, y los de superficie plana, apenas dibujados.

Asimismo en el gran libro de Gestoso viene publicado el extracto de un curioso contrato celebrado en 1561 entre el «alfarero» de Triana Roque Hernández y un flamenco que se firma Francisco Andrea<sup>10</sup>. Ya Sancho Corbacho llama la atención sobre este importantísimo testimonio en su trabajo sobre los *Azulejos sevillanos* (pág. 6) diciendo: «Creo que este documento, no muy apurado por Gestoso, es fundamental para comprender que el nuevo sistema ornamental y técnico de la azulejería era apenas conocido en Sevilla en aquel año.»

Con el auxilio de este precioso documento voy, a mi vez, a intentar una ligazón entre los dos últimos frontales de altar enumerados arriba y los personajes en él citados.

El contrato, cuyo extracto fué dado por Gestoso (ob. cit., pág. 223), dice, sumariamente, que Roque Hernández, olivarero, vecino de Triana,

<sup>8</sup> De Juan Bautista, hijo de Niculoso, sería un apostolado en paneles de azulejos rectangulares que perteneció a la Cartuja de Sevilla, de los que conozco ejemplares dispersos en el Museo del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid —firmados JUAN S. BATISTA PIZAN / ME FIZO— y en el Museo Municipal de La Haya. También a este Juan Bautista deberán ser atribuídos los azulejos de la iglesia de Flores de Avila, según la opinión del gran maestro don Manuel Gómez-Moreno.

<sup>9</sup> Es esta también la opinión de mi dilecto amigo el profesor Sancho Corbacho, de Sevilla, y como tal la expone en su utilísimo trabajo *La cerámica andaluza, Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1948, pág. 5 y sigs.

<sup>10</sup> La lectura «Francisco Andries» es la que me parece desprenderse del facsímil publicado en la pág. 225 de los *Barros vidriados*. En ningún caso me parece posible leer «Andrea», puesto que después de la *d* hay, por lo menos, cuatro letras.

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

y Francisco Andrea, flamenco, también residente en Triana, se conciertan para constituir una sociedad a fin de fabricar «azulejo de piza», o sea «azulejos en los que se echen los colores de piza». Comprometíase Francisco Andrea a enseñar a Roque Hernández el empleo de tales colores de Pisa «que se entiende todas las colores con que se labra en la dicha ciudad de piza», durante el espacio de año y medio a contar de la fecha del contrato, que es de 19 de junio de 1561. Tratábase claramente de un nuevo proceso técnico del cual poseía Francisco Andrea el secreto y que éste se comprometía a revelar en régimen de paridad con el famoso olivareño Hernández.

¿Quién sería este Francisco Andrea o Andries? Apenas sabemos que era flamenco y que residía en Sevilla en 1561, no volviendo a haber noticias suyas. Creo poder aventurar la hipótesis de que se trata precisamente de uno de los dos hijos del célebre Guido Andries, italiano, y, a su vez, introductor de la técnica de la mayólica en Amberes.

Guido Andries fué identificado con un tal Guido di Savino, natural de Castel Durante, y que es citado por Cipriano Piccolpasso en el célebre tratado *Li Tre Libri del'Arte del Vasaio...* (manuscrito sin fecha, pero que se supone ser de entre 1556-57, del que se hace una edición facsímil en 1934)<sup>11</sup>. En el artículo en que el malogrado profesor Marcel Laurent hace la identificación se da la noticia de los artífices que extendieron en Europa la técnica de la mayólica, tan avaramente guardada hasta mediados del siglo XVI por los «maiolicarii» de Italia<sup>12</sup>. Resumiendo lo que se sabe sobre esta familia diré tan sólo que Guido Andries se encontraba establecido en Amberes desde por lo menos 1512 como «geleyers potbaecker» —fabricante de loza de barro— y en esta ciudad casó dos veces, no habiendo tenido sucesión del primer matrimonio. Del segundo, sin embargo —con Anna van Duren—, tuvo siete hijos, respectivamente, Lucas, Frans, Joris, Jan, Guido, Andries y Bárbara. Falleció Guido An-

<sup>11</sup> El texto original de Piccolpasso dice: «... in Anversa, la dove già vi porto l'arte un Guido di Savino di questo luogo, et ancor oggi ne le mantengano gli figliuoli.» (Op. cit., pág. 8.)

<sup>12</sup> Marcel Laurent: *Guido di Savino & the Earthenware of Antwerp*, en «The Burlington Magazine», vol. XLI, diciembre 1922, pág. 288. Los asuntos relacionados con la cerámica flamenca primitiva volvieron a ser tratados por el mismo sabio profesor en el artículo *A Jug of the Sixteenth Century Antwerp Maiolica*, en «The Burlington Magazine», vol. XLVII, diciembre 1925. Estos notables estudios fueron aprovechados en el magistral trabajo de Bernard Rackham: *Early Netherlands Maiolica*, Londres, 1926, y, de una forma general, en todos los que, entretanto, han tocado la historia de la cerámica flamenca o sus influencias.

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

dries en noviembre de 1541, volviendo su viuda a contraer matrimonio con otro locero, de nombre Frans Frans.

El taller de Guido Andries continuó en poder de la viuda hasta 1562, año en que fué vendido a su hijo más viejo, Lucas Andries, que allí desplegó su actividad como ceramista hasta su muerte, entre 1572 y 1576.

Fué en este taller donde aprendieron el oficio no sólo los hijos, sino también otros artífices flamencos que de él salieron para diversas partes. Así, Frans y Joris Andries ya eran «maestros libres» —*vrijmeester*— en 1552, como consta de los archivos de la «Guilda de San Lucas» de Amberes. De Joris sabemos que estaba establecido en Midelburgo (Zelandia) en 1564 y a él se atribuye la introducción de la cerámica a la italiana en los Países Bajos. El quinto hijo, Guido Andries, habría sido mercader de loza y también fabricante en Amberes y murió poco después de 1586. Otro pariente —Jasper Andries—, tal vez hijo y discípulo de Lucas, emigró a Inglaterra en 1567 y trabajaba en Londres en 1570. Joris, antes de emigrar a Holanda, tuvo su taller, y en 1558 fué allí aprendiz un tal Jan Guldens, al cual se atribuye la introducción del arte cerámico en Hamburgo. De los restantes hijos —Jan, Andries y Bárbara— no hay noticias.

La dispersión de los artífices flamencos se dió entre 1553 y 1560, y de uno sabemos nosotros que vino a España: Jan Floris, hermano del célebre arquitecto y decorador Cornelio Floris, «inventor» de la decoración conocida por «ferronerie». Jan o Juan Floris estaba en 1563 al servicio de Felipe II como «maestre de azulejos» y de él se decía que era «perito en dibujar y pintar en barro toda suerte de figuras e historias». Fué, según parece, el primer ceramista inscrito en la «Guilda de San Lucas» —en 1530— y es del todo natural que haya aprendido el oficio en el taller de Guido Andries<sup>13</sup>. En 1581 aparece como superintendente de las obras del Palacio de El Pardo, próximo a Madrid.

Nada se opone a la hipótesis de que Frans Andries haya emigrado también y venido a España, donde su colega Jan Floris hacía fortuna. Sería así el mismo que Francisco Andrea, vecino de Triana en 1561, fecha próxima a aquella en que su hermano Joris se establecía en Midelburgo.

No me hubiera atrevido a proponer esta identificación si no fuera el hecho de haber encontrado el frontal de altar de la capilla de la Asunción, emparejándolo con su vecino de la capilla del Nacimiento. De hecho, las semejanzas técnicas y artísticas me parecen suficientes para la aproxima-

<sup>13</sup> Bernard Rackham: *Early Netherlands Maiolica*. Londres, 1926, pág. 41.

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

ción; pero ésta se revela todavía más concreta si consideramos el monograma que sirve de firma a este último frontal.

Las dos letras que se leen en el antependio de la capilla del Nacimiento —R. E.— pueden ser las iniciales de Roque Hernández, sabido que la H del apellido, siendo letra muda, era sustituible por la primera letra sonora E.

Siendo así tendríamos que el frontal de la *Asunción*, fechado en 1558, que revela un trabajo apurado de artista afecto a este género de labor, conocedor de la técnica de la pintura con «colores de pisa», sería obra de Francisco Andrea, por otro nombre Frans Andries, ya entonces establecido en España, tal vez en la misma Sevilla.

El frontal que nos muestra la escena del *maná* tiene la fecha de 1558, esto es, tres años anterior al contrato con Roque Hernández, cinco después de las últimas noticias que tenemos de Frans en Amberes. Su carácter es incontestablemente flamenco y su técnica muestra flagrantes semejanzas con los trabajos de esa época salidos de los talleres de Amberes<sup>14</sup>.

En cuanto a atribuir a Roque Hernández el frontal de los *Reyes Magos* me apoyo en la firma. En verdad, de los muchos artífices conocidos en fecha próxima a 1560, sólo uno encuentro cuyo nombre comienza por R: precisamente Roque Hernández. Del análisis crítico de este panel resulta cierta imperfección técnica que se puede explicar por la inexperiencia, si bien es innegable el espíritu flamenco de la composición y del colorido.

Es evidente que las reflexiones arriba formuladas de nada valen sin la contraprueba documental, y de ahí el no atreverme a presentarlas como concluyentes. Creo, sin embargo, que ayudan a la comprensión del «proceso» evolutivo y explican de forma aceptable el camino que la cerámica sevillana tomó por aquella época.

Roque Hernández, dueño de los secretos de la cerámica a la manera de Pisa que le habrían sido revelados por Andrea, habría hecho escuela y de su taller saldrían los artífices que habían de hacer prevalecer los nuevos procedimientos. Uno de los primeros y más importantes habría sido, precisamente, su yerno Cristóbal de Augusta, cuyos trabajos son bien conocidos. Otros habrían copiado las nuevas tendencias y de ellos serían los frontales en azulejo plano, de fabricación trianera, que arriba vimos. Ade-

<sup>14</sup> Del mismo año —1558— son los azulejos flamencos de Jan van Bogaert que se encuentran en el Palacio Ducal de Vila Viçosa (Portugal). Estos, sin embargo, fueron importados directamente de Amberes por los Duques de Braganza.

#### FRONTALES DE ALTAR DE AZULEJO...

más, directamente influenciado por los trabajos de Andries, o incluso de Jan Floris, podrían ser muchos de los revestimientos cerámicos de carácter flamenco que se encuentran en Portugal y cuya identificación se ha tornado particularmente difícil <sup>15</sup>.

No es tampoco improbable que sean de Francisco Andries algunos azulejos planos, de carácter arcaico, que se guardan en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, a los que Sancho Corbacho atribuyó muy acertadamente la fecha de 1560. Están estos azulejos más próximos de los Andries que de Niculoso, y ejemplares muy semejantes se encuentran en el Museo «Huis Lambert van Meerten», de Delft, procedentes del Norte de Flandes y, probablemente, hechos por Joris Andries, el hermano y colega de Francisco Andries.

Tenemos, en conclusión, además, una hipótesis en cuanto a la introducción de la técnica «pisana» en la azulejería sevillana, revelada, esta vez, por el análisis de los frontales de la Mezquita Catedral de Córdoba.

El título que di a esta comunicación no me permite alargar el estudio a otros ejemplares de azulejería que me fué dado ver en la ciudad califal. No obstante, no quiero dejar pasar la oportunidad sin llamar la atención de los que se interesan por estos asuntos sobre algunos núcleos de la más subida importancia. Así, destaco como muy notables los revestimientos cerámicos —parietal y solería— de la capilla del Hospital del Cardenal Salazar, vulgarmente conocida por «Capilla de Almanzor», pero verdaderamente Capilla de San Bartolomé; los azulejos arcaicos de fabricación granadina, ciertamente anteriores al siglo xv, que se guardan en el Museo Arqueológico; los que constituyen la asombrosa colección de azulejos heráldicos de los señores Marqueses de Viana, y, finalmente, los que revisten parte de la Capilla del Ayuntamiento, fechados en 1732 y que son, en su género, de los más importantes que conozco en España.

<sup>15</sup> Están en este caso los azulejos de la Quinta de Bacalhoa, en Azeitao, los cuales forman parte del sillar de la Galería de la Quinta das Torres, también en Azeitao; los de la capilla de San Roque, en la iglesia del mismo nombre, en Lisboa; los de la sacristía de la Catedral Vieja de Coimbra; los de la capilla mayor de la ermita de San Antonio, de Vila Viçosa, etc. Las características técnicas y estilísticas de cualquiera de estos azulejos acusan influencias flamencas muy directas.