

UNA APROXIMACION AL ESTUDIO DE LOS ZÓCALOS DE AZULEJOS SEVILLANOS EN EL SIGLO XVIII (I)

Alfonso Pleguezuelo

En la historia del azulejo sevillano, el recubrimiento de zócalos con este material ocupa un puesto preeminente. Los zócalos de azulejos se utilizan en la arquitectura tanto por móviles estéticos, como por razones de utilidad. Un recubrimiento de un muro en su zona baja con material vitrificado, aísla de la humedad, muy intensa en Sevilla a causa del bajo nivel de la ciudad. Este género decorativo hunde sus raíces en el antiguo arte oriental persa y mesopotámico, de donde es tomado y asimilado por los musulmanes que lo traen a Al-Andalus creando aquí una escuela que perdurará siglos e irá evolucionando en su estilo según las corrientes artísticas de cada momento. La historia de los zócalos en el sur de la Península no tiene interrupción desde su creación hasta la actualidad. Concretamente Sevilla se muestra como el punto más pujante de esta producción.

La escuela sevillana, pues, se nos presenta en el siglo XVI y parte del XVII, junto con Talavera, como la mayor y mejor productora de zócalos de azulejos en el país; azulejos que no sólo cubren la demanda local y nacional, sino que atraviesan las fronteras e incluso el océano, ya que algunos países hispanoamericanos se convierten en clientes importantes de los talleres cerámicos trianeros. En el siglo XVIII, sin embargo, no sólo cesa la exportación sino que la producción disminuye y se deja de fabricar en las cantidades que se hacía antes. La calidad desciende y otras escuelas arrebatan en cierto sentido justamente, la fama de calidad a los alfares sevillanos. Se establece un círculo vicioso entre la disminución de la demanda, el descenso de la calidad y la pérdida de popularidad de los modelos españoles.

En definitiva, la producción disminuye en cantidad y en variedad de técnicas siguiendo una tendencia ya iniciada en el siglo XVII y centrándose especialmente en el de superficie plana pintada. Cambia de estilo adaptándolo a la época y a la moda del momento, sin alcanzar, no obstante, la calidad suficiente para recuperar el mercado que en tiempos anteriores poseyó. Se ve, por tanto, constreñida a cubrir la demanda de

obras de su radio comercial habitual en esta época (2). Curiosamente, los mejores ejemplos de zócalos pintados del siglo XVIII han sido localizados, como más adelante se verá, fuera de Sevilla capital (3).

Resulta, sin embargo, algo sorprendente el hecho de que, siendo Sevilla en esta época de poca creatividad el eco de otras escuelas, no se sintiera con más fuerza el influjo de otros talleres de azulejos, como por ejemplo los lisboetas contemporáneos que están en ese momento en el culmen de su producción. Frente a la decadencia de tipo económico que sufrían los alfares sevillanos, pudiera haberse adoptado la postura de realizar una adaptación total al gusto vigente de una manera global y planificada; técnicamente había talleres en la ciudad preparados para realizar esta reforma, prueba de ello es la calidad técnica y dibujística que revelan muchas de las obras catalogadas. No obstante, este giro no se llevó a cabo y los conatos de actualización quedaron siempre en intentos inconexos y titubeantes. Se realizaron obras de temática y tratamiento sin precedentes y cada empresa se constituía en una nueva tentativa por crear el género definitivo, sin que se llegara a alcanzar jamás.

Ni el arte de la cerámica ni el de la azulejería en concreto fueron objeto de atención en el programa que se trazó en torno a 1775 con motivo del discurso de Campomanes sobre el fomento de la industria popular y la fundación de la Sociedad Patriótica. Los esfuerzos de esta empresa se centraron especialmente en la industria textil, a cuyos artesanos, se facilitó el modo de perfeccionar sus técnicas y completar su formación artística con el fin de mejorar la calidad de sus obras. La misma comisión municipal, encargada de dictaminar sobre el asunto, formada por el Conde del Aguila, el marqués de Torreblanca y Don José Solano, declaraba en su informe: «Sin el dibujo es imposible dar a los edificios, estofas y demás obras de manos, las gracias, exactitudes y contornos que las ajustan y hermocean y de que resulta su perfección; los oficios mecánicos tienen, aquí, hoy, gran falta en esto» (4). Pese a esta evidente preocupación de las autoridades de la época por el perfeccionamiento de las técnicas artesanales y el impulso de la industria popular, el gremio de los «talaveranos» como se les llamaba en la época a los pintores de azulejos, no se vio beneficiado por estos programas de mejoras.

I.—DESCRIPCION Y ANALISIS DE ALGUNOS ZOCALOS IMPORTANTES.

1. Zócalo de la Capilla de Animas Benditas de la Iglesia Mayor de Rota (Cádiz) (5).

Debió funcionar en el siglo XVIII como Capilla Sacramental a juzgar por los motivos que decoran los azulejos. El zócalo es de dimensiones muy considerables. Rodea toda la capilla y cubre sus muros hasta una altura de 2,60 ms. Comprende esta medida cuatro diferentes bandas decorativas, la mayor de las cuales contiene las tres escenas principales; «la

caída del Maná en el Desierto» (Lám. I, Fig. 1) y dos escenas gemelas colocadas a ambos lados junto a la entrada de la Capilla. Tienen éstas idénticos enmarcamientos de tarjas sostenidas por seis putti. Tras los cortinajes que encuadran las escenas aparecen respectivamente la «Cena de Emaús» a la izquierda (Lám. I, Fig. 2) y la «Última Cena» a la derecha. En la primera de las tres escenas citada ha sido empleada una curiosa técnica para simular la caída del milagroso alimento; una vez aplicada la tinta azul para el cielo se raspó la superficie pintada dejando descubierto en las partes frotadas el blanco del fondo. El resto de la decoración del zócalo es a base de roleos y hojarasca en las que se encaraman ángeles niños y de medallones oblongos que contienen ramos de espigas y racimos de uvas, atados con cintas azules (Lám. I, Fig. 4). Uno de estos tondos ha sido aprovechado para colocar una inscripción que dice: SE HI-ZO/ESTA OBRA/ SIENDO MA/YORDOMO D/ESTEBAN IS/QUIER-DO. A/ DE 1755/ EN TRIANA POR D/ JOSEPH DE LAS / CASAS.

Los colores esenciales son el azul zafre, el verde musgo y el ocre en diversos tonos. En ellos se pintan las cenefas, los putti, la decoración vegetal e incluso las escenas. El amarillo siempre cálido, no se usa aquí su variedad «cadmio» tan común en la época. El verde es seco, con gran componente de amarillo; a veces aparece un verde mar que siempre se expande en el momento de la cochura por su excesiva fluidez. El dibujo es ágil y desenvuelto, no se observan aquí las torpezas y desproporciones de otras obras. Es probable que se usaran dibujos preparatorios para este zócalo, pues la mayoría de las composiciones se repiten en ambos muros, con la más estricta simetría.

Desde el punto de vista estilístico ofrece esta obra gran interés ya que en ella se observa una curiosa asimilación de diferentes modos de diseñar los motivos decorativos. Las tres escenas principales y los cuatro medallones alegórico de la eucaristía están enmarcados por bandas horizontales y verticales limitadas por un verduguillo azul y contienen roleos por los que trepan y juegetean angelotes y figuras infantiles. Este sentido divisionista de los paños de enmarcamiento y de las estrechas fajas que decoran los ángulos y chaflanes de los pilares, recuerdan indudablemente a los zócalos de motivos renacentistas de la escuela azulejera sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII, de los cuales, además algún motivo toma como las carátulas. A pesar de esta composición renacentista, los roleos están formados por una hojarasca gruesa muy lejana ya de las elegantes curvas manieristas y con prolongaciones vegetales de acantos gruesos y de formas redondas y carnosas que evocan claramente la decoración vegetal de la talla decorativa sevillana de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Los roleos van salpicados de pequeñas rosas y en ellos se ensartan así mismo, racimos de uvas y ramilletes de espigas. Las dos tarjetas que sirven de marco a ambas «Cenas» están diseñadas con este mismo tipo de hojarasca y con orejetas de formas cartilaginosas, respondiendo igualmente a modelos muy usados a principios del setecientos. Solamente en los cuatro medallones ovales que con-

tienen los símbolos eucarísticos se usan formas que recuerdan la verdadera rocalla, pero no utilizada en su fisonomía más característica de crestas aveneradas dispuestas en torno a una vejiga central con forma de riñón, sino de un modo más vago. Tan sólo dos rasgos denotan que la obra se realiza realmente a mediados del siglo XVIII: tanto en la zona superior como en la inferior de dichos medallones se observan las citadas crestas rizadas y prolongaciones vegetales de formas llameantes, que si bien no son puramente rocalla si se utilizan frecuentemente junto a este motivo (Lám. I, Fig. 4) (6). Así mismo son un rasgo realmente dieciochesco las filacterias sostenidas por ángeles y los ramilletes de flores, motivos estos muy frecuentes en las piezas de orfebrería de ese momento.

Otra solución compositiva nos habla del sincretismo formacional del autor de esta obra. Se trata de los paneles cuadrados que forman los laterales de las mesas del altar (Lám. I, Fig. 3). Un marco decorado con roleos estilizados y geometrizados —modelo utilizado en los enmarcamientos del tercer cuarto del siglo XVII—, sirve de límite a un motivo central de herraje, que si bien se adoba con detalles orgánicos como prolongaciones vegetales y pájaros en las esquinas, aún respeta la traza general de una ferronía más propia del período purista del manierismo local que del momento del rococó.

Nos encontramos pues, ante una obra eminentemente ecléctica cuyo artista conoce la rocalla francesa y ha tomado de ella ese principio de asimetría que le caracteriza, asimetría esta que no aplica al conjunto de toda la decoración, sino que la pone en práctica tan sólo en la composición de cada motivo. Esta tendencia a la simetría compositiva pudiera interpretarse así mismo como otro rasgo de apego a cánones anteriores.

En conclusión nos hallamos frente a una obra de la mitad del siglo de autor y fecha conocido, de gran calidad artística y técnica, en la cual el artífice ha sabido armonizar dentro de un estilo muy autóctono principios formales de diversos momentos y procedencias.

2. Zócalo en una capilla del lado del evangelio de la Iglesia Mayor de Rota (Cádiz).

Decoran esta capilla dos paneles de azulejos de 1,40 de alto por 7,30 de largo, ilustrados esta vez con un tema nuevo. Debió encargarse la obra a algún taller trianero, aunque carecemos de datos concretos para su clasificación.

En el lado izquierdo, figura una escena de vistas campestres, en cuyo extremo, se ve interrumpida por el emblema de la orden franciscana (Lám. II, Fig. 1); en el lado opuesto el zócalo se divide en tres escenas: en la primera aparece otro emblema, esta vez el de la orden dominica. En la escena central dos leones con expresión semihumana sirven de tenantes a un medallón cuadrilobulado en el que aparece una figura alegórica de la caza (Lám. II, Fig. 2); en la tercera parte se vuelve a repetir el esquema

bucólico del lado opuesto, las vistas paisajísticas de la campiña ofrecen una gran variedad de motivos, que se ven agrupados en la obra con un criterio un poco anárquico y yuxtapositivo, careciendo a veces el conjunto de unidad. Domina claramente el tema del paisaje, interrumpido tan sólo por los símbolos de las dos órdenes religiosas y por el medallón alegórico referente a la caza. Este recurso, muy dentro del metalenguaje formal barroco, nos confirma la importancia que en la época se concedía a dicho tema, vinculado estrechamente al género de la Montería.

La obra está pintada con azul oscuro sobre fondo blanco y tan sólo unos toques de amarillo cadmio varían la monocromía, norma usual para este tipo de obras de tema paisajístico. Estas mismas características cromáticas y estilísticas las hallamos en el zócalo de una sala del Palacio de la Condesa de Lebrija (Lám. II, Fig. 3). El paisaje ha sido tratado en esta obra con el mismo sentido que en la anterior, aunque ofrece nuevos motivos como, por ejemplo, dos representaciones de Sevilla vista desde fuera de la ciudad. Es posible que esta última obra date de principios del siglo XIX, no sólo por el estilo sino también por el indicio que nos da la posible vinculación de los motivos bélicos que aparecen con la Guerra de la Independencia, tema que influyó también de manera decisiva en los azulejos talaveranos de ese momento (7).

Se trata, pues, de un género bien definido por su tema y cuyo posible nacimiento pudo estar vinculado en un primer momento al género de la Montería, evolucionando más tarde hacia un narrativismo de corte costumbrista como nos muestra una obra de este tema, fechada ya en 1836 (8). Un género, pues, que deja al pintor libertad para componer y distribuir los motivos, a veces dispuestos con cierta hilación y en cambio otras colocados al azar. Este género no tiene un precedente claro en el arte pictórico sevillano ya que la escuela local no ha cultivado hasta el momento ese tipo de representaciones. El tema del paisaje está prácticamente ausente en el espectro pictórico sevillano salvo alguna excepción. Tan sólo va aumentando esta tendencia conforme vamos acercándonos al arte de los estratos más populares. Es frecuente, por ejemplo, este tema en la pintura de ex-votos pero sobre todo a partir de principios del siglo XIX se cultivará asiduamente en el arte del azulejo. La influencia en este sentido del movimiento rococó es decisiva, dada la importancia concedida al tema paisajístico. ¿Podría acaso vincularse esta preferencia temática en dichos niveles sociales con una actitud nostálgica por la procedencia rural de los mismos? Es difícil afirmar esto con certeza, pero sí es cierto que en esta época las clases populares urbanas en Sevilla, conservan aún un fuerte vínculo con el medio agrario, que perduraría hasta la segunda mitad del siglo XIX.

3. Zócalo en la Casa n.º 2 de la calle General Mola en Osuna (9).

Pintado también en tintas azules sobre fondo blanco a excepción del motivo heráldico que preside la composición, se trata de un zócalo de

1,40 de altura que decora en todo su perímetro la antigua capilla de la casa señorial (10). Las escenas principales están dibujadas de forma continua y se ven enmarcadas por una amplia cenefa de hojarasca pintada al claroscuro con azules de distinta intensidad. La obra no posee firma alguna, pero se debe muy posiblemente a un taller sevillano del setecientos. Por su estilo es vinculable al género paisajístico que antes hemos analizado, pero revela un cierto aire culto y erudito que no poseían las obras anteriormente descritas. El rasgo más definitorio de su estilo es la influencia que denota de obras holandesas debida quizás a la copia de grabados de dicha procedencia.

Son varios los rasgos que observamos en la obra que nos induce a pensar en este origen de los motivos. En primer lugar las vistas de marinas con naves y caravelas que aparecen en el panel a la izquierda de la puerta (11), responden a un modelo muy frecuente en zócalos del XVII y XVIII holandeses. Otro detalle que nos habla del mismo origen son las arquitecturas dibujadas en esta obra: son un tipo de edificaciones semi-imaginarias, que por supuesto, no tienen precedente local y parecen fortificaciones de costa en las que se mezclan elementos de arquitectura castrense con el preciosismo palaciego más exacerbado del barroco centro-europeo. Otros elementos como el motivo del camello y el elefante o el indio, armado de arco y flecha, y tocado de plumas, nos confirman esta hipótesis. Un tema de indudable procedencia es el Carro de triunfo, dibujado a la derecha del escudo heráldico; nos refleja un típico carro alegórico tirado por un par de leones, similar a los que animaban las fiestas barrocas holandesas y que tanto fueron difundidos por las obras de Rubens y su escuela (Lám. III, Fig. 1).

Hay, no obstante, otros rasgos que acusan el carácter autóctono de la obra, el eclecticismo estilístico y temático es hijo inseparable del arte azulejero sevillano del siglo XVIII, así como la incapacidad para articular decoraciones en grandes superficies; es como si el artesano estuviese habituado a dibujar en piezas muy pequeñas y perdiera la noción de las dimensiones al emprender una obra de mayor envergadura, sin saber planificar de modo global la distribución de temas y encuadramientos. Para observar esto más claramente basta con comparar este zócalo con uno cualquiera de la escuela lisboeta contemporánea (Lám. III, Fig. 2). La diferencia es abismal; mientras la obra lusitana queda completa, cerrada en sí misma y bien trazada como si de un tapiz rococó se tratase, la obra sevillana permanece descompuesta y falta de equilibrio global en su composición. Con todo, se trata de una interesante obra de encargo, hecha a un taller sevillano, en la primera mitad del siglo XVIII y cuyo estilo refleja la copia más o menos sistemática de grabados flamencos de fines del XVII, cuyos motivos se combinan con otros de procedencia local vinculables a los estilos Paisajísticos y de Montería.

4. Zócalo del Claustro del Convento de la Encarnación de Osuna (Sevilla).

El piso bajo del convento posee el zócalo más importante del edificio y en él centraremos nuestra atención. Cada lado del claustro de aproximadamente diez metros de longitud, posee un zócalo de 0,90 de altura, formado por piezas de 13 x 13 cm. de lado. Temáticamente cada uno de sus lados posee cierta entidad independiente (12).

Las escenas principales, resumiendo, pueden sintetizarse en:

A.—Vista panorámica del paseo de la Alameda de Hércules de Sevilla. (Lám. III, Fig. 3).

B.—Grupo de figuras alegóricas representando los cinco sentidos. (Lám. IV, Fig. 1).

C.—Friso de Monterías. (Lám. IV, Fig. 2).

D.—Un tema de la mitología bíblica: Sansón y Dalila; una alegoría de tema pagano: Las cuatro estaciones; y una escena de la comunidad religiosa orando. (Lám. IV, Fig. 3).

Estilísticamente no hay grandes variaciones con respecto a otras obras ya vistas. Debe ser de taller pues en ella se observan varias manos. El estilo, sin embargo, es uniforme dentro de la técnica general de la época revelando cierta soltura en el dibujo que no ha sido trazado de modo improvisado, sino sobre un primer esbozo en color amarillo que se puede apreciar por algunos arrepentimientos en la composición de las escenas. El colorido es bastante vistoso y se dan los tonos ya tradicionales de azules, amarillos, ocre, etc.

Se trata de una obra de encargo que datamos por su estilo y características entre las décadas de los setentas y ochenta y que coincide perfectamente con aquellos postulados que expresamos al inicio de este trabajo. Tres fuentes de inspiración confluyen en esta obra: la Biblia, la Mitología, tanto clásica como pagana, y la Vida real. Toda la obra está teñida de un curioso aire inocente y erudito, muy típico ya de la época en que la datamos. Su aspecto iconográfico, una vez más, es inconexo y ecléptico. Tan sólo una idea nos viene a la mente para dar cohesión al contenido global de la obra, sin que deje de ser una mera hipótesis, producto más de la intuición que de la interpretación rigurosa del programa iconográfico. Puede tratarse del conocido tema de la glorificación de la vida monástica, como norma de vida virtuosa —un ángel corona de flores a la comunidad de religiosas que aparecen orando en uno de los paneles—. Una vida basada en una existencia en la cual el tiempo cronológico no cuenta —mito de las cuatro estaciones— y en la que la renuncia más absoluta a los placeres de la vida profana y a los proporcionados por los cinco sentidos son una regla estricta a seguir. Esta vida profana puede estar simbolizada en las vistas de la ciudad en su paseo más festivo y alegre, y en las Cacerías, deporte señorial y profano por excelencia.

II.— COMENTARIO ESTILÍSTICO.

Son varios los rasgos que diferencian el estilo de los zócalos de azulejería sevillana del siglo XVIII con respecto a períodos anteriores. Uno de los conceptos necesarios para comprender este tipo de obras es el proceso de progresiva «popularización», que arrancando de fines del XVII, llega a su expresión más pura en el setecientos. La amplitud semántica con que usamos aquí este término no se limita a un sentido meramente estilístico sino también en su acepción más comercial, esto es; no sólo se populariza el estilo en que son pintados los azulejos, sino que se da un proceso de popularización en la clientela de dicho producto. Entre ambos polos se establece una relación dialéctica en la que un término implica a otro y viceversa. A la explicación dada por el diccionario al término popular: «Acepto y grato al pueblo», tenemos que añadir para matizar en nuestro caso «hecho por el pueblo para el consumo del mismo».

¿Podríamos hablar de una valoración intrínseca de lo popular en este momento?

Resulta muy comprometido ya que este hecho revelaría un grado de madurez cultural impensable para la época, y menos aún conociendo el bajo nivel de instrucción de los extractos en que nos movemos. Ciertamente que a fines del XVIII y principios del XIX, al amparo de una mentalidad en principio ilustrada y luego romántica, se da un resurgir de ciertas tendencias que impulsan a la valoración de todo cuanto sea expresión autóctona, pero no es menos cierto que este tipo de ideas se fraguan en ambientes eruditos, al fin y al cabo privativos de intelectuales. Es aquel mismo falso popularismo que inspiró la obra de Goya en que aparece la duquesa de Osuna vestida de pastora. Esta tendencia llamémosla filopopular, se ha dado de modo intermitente a lo largo de la historia del Arte. Es en suma lo popular visto por una mente refinada, que involuntariamente falsea aquella imagen que pretenda exaltar. Un fenómeno similar se está dando actualmente en nuestro entorno: una sociedad burguesa, cansada del consumo estandarizado a que la impulsa el sistema, pretende volver inútilmente a una producción artesanal de raíz popular. Es impensable una tendencia de esta índole para los talleres de Triana en aquella época. El grado de popularismo a que llega la producción azulejera que estudiamos, es conseguido por imperativo de la producción y de la manera más natural e inconsciente. Es un popularismo sincero y espontáneo, producto de un lenguaje sin trabas y casi sin cánones.

Jamás se dio en la historia del azulejo sevillano un momento de tan clara excisión entre una producción artística de élite y otra popular como en el siglo XVIII. A una tendencia, no sólo aristocrática sino cortesana y restringida como eran las producciones cerámicas de porcelanas del Buen Retiro, Alcora y la Moncloa, forzosamente tenía que acompañar una línea más castiza y enraizada como esta que nos ocupa.

Confirma esta hipótesis la circunstancia de que la popularización del

azulejo no es un hecho privativo de Sevilla, sino que se dá simultáneamente en otros centros cerámicos nacionales, aunque con ciertas variantes. Por ejemplo, Natacha Seseña nos dice (13): «Estamos plenamente de acuerdo con Ainaud cuando afirma que la historia de la cerámica de Talavera tiene dos vertientes casi paralela, una de vuelo artístico y otra popular. Nos parece que la última vive en función de la primera, sintetizando y simplificando elementos decorativos y sobre todo repitiéndolos «ad infinitum», porque se hacían muchas piezas para un mercado muy importante». Más adelante nos confirma esta idea con las siguientes palabras (14): «creemos que la llamada decadencia de Talavera —después de su gran apogeo policromo— es revisable. Más que decadencia nos parece popularización, que si ya en el siglo XVII había existido, todavía estaba frenada por una producción más selecta. Esta corriente señorial desde 1727 se dirige hacia Alcora, primero, y luego a la Porcelana. Talavera y Puente se convirtieron en los centros donde las corrientes señoriales se popularizaban. El siglo XIX talaverano y de Puente, no es un siglo de decadencia, por tanto sino de producción popular».

Por otro lado, Carlos Cid nos afirma algo similar, esta vez refiriéndose a las escuelas levantinas (15): «a partir del siglo XVIII van penetrando los azulejos valencianos y maniseros por corrientes populares, y después de pasar por momentos difíciles en el siglo XVIII, se restablece la fabricación con una docena de alfares en Valencia y otros varios en Cuart y Manises, donde trabajaron buenos artistas». Como puede colegirse por los párrafos citados, nos encontramos ante un fenómeno de alcance nacional y e incluso nos atreveríamos a decir europeo, pues conocemos hechos similares en Francia, Italia y Alemania, desde la segunda mitad del setecientos. En la Historia del azulejo sevillano podemos decir con confianza que el período que hoy nos ocupa es la última muestra de la tendencia popular en este campo y que esta línea culmina en la primera mitad del siglo XIX. Más tarde, a mediados del citado siglo será la actitud erudita de los azulejeros del período de Recuperación la que surja como reacción y suponga un corte radical con respecto al momento antecedente.

Otro de los conceptos que preocupó a los estudiosos del tema y que les llevó a pronunciarse en algún sentido sobre él, es el grado de tradicionalismo, o mejor de «casticismo» que deja traslucir la producción azulejera de los talleres sevillanos de esta época. En los juicios formulados en este sentido la balanza siempre se inclinó del lado contrario, esto es; se consideró de manera unánime la falta de personalidad y de apego a los cánones tradicionales de la producción trianera en favor de una moda afrancesada impuesta por la oficialidad y por el origen de la nueva dinastía borbónica. Es difícil saber qué entendían exactamente estos críticos por «Casticismo», pero lo cierto es que el azulejo sevillano se sacudió la influencia de dos tendencias centralizadoras del arte; en primer lugar al estilo rococó implantado en España por círculos cortesanos y que en otras artes empezó a influir, casi desde fines del primer tercio del siglo

XVIII. En segundo lugar, tampoco se vió oprimido por la tendencia implantada por las Academias, que desde 1740 en adelante garantizaron la aceptación en provincias de los estilos arquitectónicos y de las modas artísticas aprobadas en la Corte. En 1769 fue fundada en Sevilla la segunda de las Academias de pintura —la primera fue creada en 1660— y es sintomático que casi hasta un siglo después, en 1855, el azulejo sevillano no empezara a verse influido por la mentalidad reformadora que había llevado a la creación de dicha Academia.

Volviendo al primer punto, el afrancesamiento mencionado por numerosos autores, no es probado de manera fehaciente en ninguno de los casos. En primer lugar, difícilmente podemos compaginar el fenómeno de popularización con este rasgo estilístico, ya que el arte popular raramente es extranjerizante, rasgo este más propio de estratos sociales más elevados, sometidos frecuentemente a fenómenos de transculturación. El arte popular ha entrado en esta dinámica en tiempos muy recientes, sólo al verse afectado por los medios de comunicación de masa. Así pues, el azulejo para zócalos, en su evolución durante el período que nos ocupa, permaneció en cierto sentido al margen del desarrollo de las artes oficiales, dejándose influir algo por la rocalla, practicamente nada por el neoclásico y muy levemente por los revivalismos decimonónicos hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que esta tendencia se implanta de modo claro, guiada y asesorada por algunos eruditos de sólida formación histórico-artística.

El arte del azulejo en todas sus modalidades entra, desde un punto de vista sociológico, en el círculo de las posibilidades de las clases medias y modestas, si bien el zócalo por ser un tipo de obra costosa, sigue siendo privativo de la iglesia y de ciertos estratos económicamente fuertes, que no obstante, participan de la popularización en el estilo. No se dá un solo tipo de zócalo, sino una serie de temas de extracción varia que se combinan con la mayor flexibilidad y sin articular programa iconográfico alguno.

El colorido es el habitual en los azulejos de la época; el ocre, los amarillos cadmio y anaranjado (muy escaso este último), el verde musgo (sin precedentes en el siglo XVII) y el tinta, y el azul zafre, único color que se aplica de forma exclusiva en zócalos de paisajes y escenas de género. Es una constante el afán narrativo en todas las obras, adoptando progresivamente un carácter costumbrista que culminará en la centuria siguiente. La preferencia por temas cotidianos y anecdóticos se mezcla a veces con ciertos exotismos y el lenguaje en que todo esto se expresa es frecuentemente detallista y minucioso en su ejecución. Los temas profanos adquieren gran importancia e incluso recintos sagrados se ven invadidos por este tipo de motivos.

El estilo, pues, hace protagonista al hombre y a su entorno dejando a un lado la tendencia puramente decorativa de la escuela pisana y desechando el mundo formal geométrico de los esquemas ornamentales hispanomusulmanes y aquél de carácter arquitectónico tomado de los tratadistas.

NOTAS

(1) En este artículo trato de realizar un primer análisis somero de varios zócalos de azulejos que serán estudiados de modo más pormenorizado en un próximo y más completo trabajo que preparo actualmente sobre este tema.

(2) Cfr.: Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ. «Azulejos hagiográficos sevillanos del siglo XVIII». Archivo Hispalense, n.º 191.

(3) Pocas obras de azulejería del setecientos han sido citadas en la bibliografía histórico-artística tradicional; a las escasas que cita Gestoso es preciso añadir las más numerosas reseñadas en el Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla. Cfr. GESTOSO Y PEREZ, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903, y HERNANDEZ DIAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERAN, C. *Catálogo...* Sevilla, 1939-1953.

(4) Archivo Municipal de Sevilla; Papeles del Conde del Aguila. S/ tomo 61. Dt. 17.

(5) Esta obra fue citada anteriormente en: GARCIA DE QUIROS, Antonio: *Rota. Estudio artístico-religioso*. Rota, 1955, págs. 84-85.

(6) Muy cercanos a estos temas son los que enmarcan la figura de Santa Clara en el panel de azulejos que decora la portada de dicho convento en Sevilla. Obra, que, por lo tanto es preciso datar en estas fechas y conectar a este taller.

(7) Cfr. SESEÑA Natacha. *Producción popular en Talavera y Puente del Arzobispo*. Archivo español de Arte, 1968, t. 41, pág. 48.

(8) Se trata de un zocalillo pintado en azul sobre blanco que se encuentra en la Hacienda Santa Barbara en Torreblanca (Sevilla), a cuyo propietario Don Jorge Haurie agradecemos las facilidades prestadas en el estudio de la citada obra.

(9) Esta obra así como la siguiente son objeto de un más detenido análisis en Alfonso PLEGUEZUELO y Alberto OLIVER: *Azulejos sevillanos de los siglos XVII y XVIII en Osuna*. Homenaje a Don Francisco Olid, Archivo Hispalense, n.º 189.

(10) Décadas atrás también el patio de la edificación se hallaba decorado con azulejos, según nos informó el Sr. Oriol, actual propietario de la casa, a quien mostramos nuestro agradecimiento por las facilidades prestadas en el estudio de esta obra.

(11) Las dimensiones del panel son de 0,60 m. x 2,30 ms.

(12) La reducida extensión de este artículo obliga a omitir la detallada descripción de las escenas principales de este zócalo.

(13) SESEÑA Natacha. Ob. cit., pág. 48.

(14) Ibidem, pág. 51.

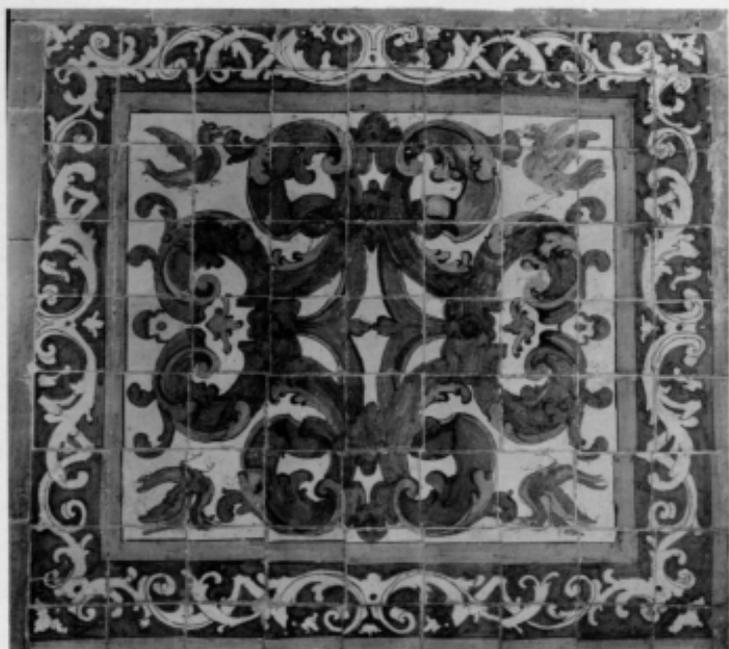
(15) CID, Carlos. *Los azulejos*. Barcelona, 1950, pág. 54.



LAMINA I: Fig. 1.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Caida del Maná. Policromo.



LAMINA I: Fig. 2.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Cena de Emaús. Policromo.
Fot. Laboratorio de Arte.



LAMINA I: Fig. 3.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Costado de mesa de altar. Policromo. Fot. Laboratorio de Arte.



LAMINA I: Fig. 4.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Medallón con símbolos eucarísticos. Policromo. Fot. Laboratorio de Arte.



LAMINA II: Fig. 1.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla del lado del Evangelio. Paisaje. Blanco y azul. Fot. Laboratorio de Arte.



LAMINA II: Fig. 2.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla del lado del Evangelio. Medallón alegórico. Blanco y azul. Fot. Laboratorio de Arte.



LAMINA II, Fig. 3.—Palacio de la Condesa de Lebrija. Escenas de rejoneo. Blanco y azul.



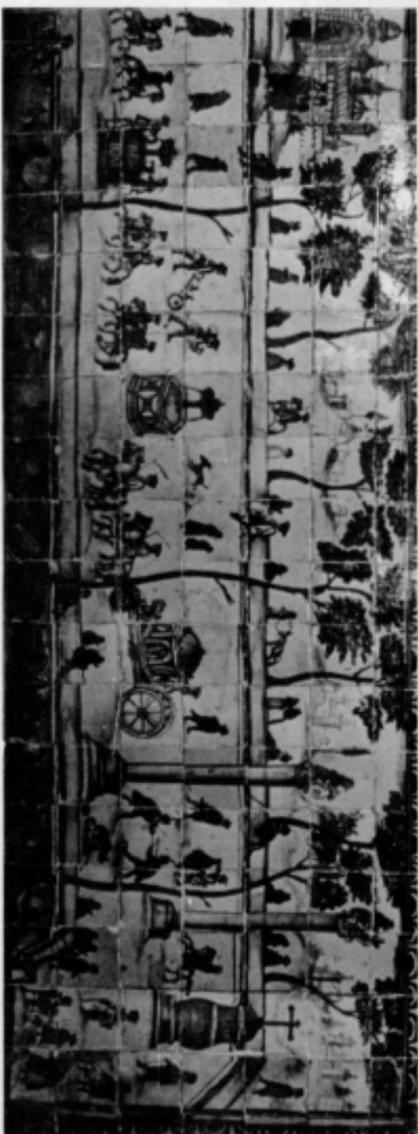
LAMINA II: Fig. 4.—Casa núm. 2 de la calle General Mola (Osuna). Capilla. Marima. Blanco y azul.



LAMINA III: Fig. 1.—Casa num. 2 de la calle General Mola (Osuna). Capilla. Escena galante y Carro de triunfo. Blanco y azul.



LAMINA III: Fig. 2.—Zócalo de Lisboa. Blanco y azul.



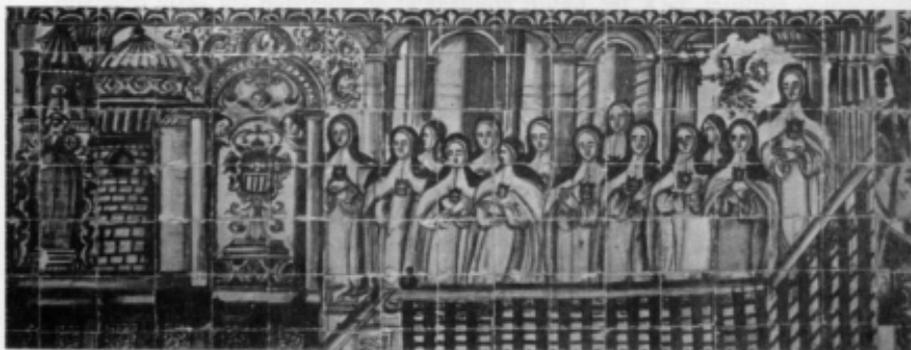
LAMINA III: Fig. 3.—Convento de la Encarnación (Osuna). Zoclo de claustro bajo. Detalle del Paseo de la Alameda. Policromo.



LAMINA IV: Fig. 1.—Convento de la Encarnación (Osuna). Zócalo del claustro bajo.
Alegoría de la vista. Policromo



LAMINA IV: Fig. 2.—Convento de la Encarnación (Osuna). Zócalo del claustro bajo.
Cacería de Jabalí. Policromo.



LAMINA IV: Fig. 3.—Convento de la Encarnación (Osuna). Zócalo del claustro bajo.
La Comunidad orando en el templo. Policromo.