

## AZULEJOS HAGIOGRAFICOS SEVILLANOS EN EL SIGLO XVIII

La historia de Sevilla en el siglo XVIII es apasionante. Es una época clave para la ciudad, y su papel en el contexto nacional adquiere una especial relevancia sobre todo en su segunda mitad, ya que se convertirá, en cierto modo, en el campo de experimentación de las nuevas teorías ilustradas llegadas de Francia. No obstante, aún se vive en el antiguo régimen y los intentos de reformas, a veces excesivamente utópicos y ajenos a la realidad del país, se estrellan contra una mentalidad inmovilista, creando un clima especialmente crítico y, por tanto, lleno de interés para el historiador. Sevilla en el siglo XVIII es una ciudad problemática, conmovida por múltiples conflictos que revelan tensiones a nivel político, social, económico y religioso. Es en esta época y en esta ciudad —dice Aguilar Piñal— donde se gesta y sale a la luz el problema que sería en la centuria venidera una de las causas de la ruina del país: el eterno y triste problema de las dos Españas.

En esta segunda mitad del siglo XVIII el país se encontraba dividido en dos principados: Cataluña y Asturias, y en doce reinos: Galicia, León, Castilla la Vieja, Navarra, Aragón, Valencia, Murcia, Toledo y los cuatro de Andalucía: Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada. El Reino de Sevilla comprendía su actual provincia, la de Cádiz y parte de Badajoz y Málaga. Nuestro estudio se centra en los azulejos hallados en Sevilla capital, así como en algunos catalogados en los territorios de su antiguo reino que constituía aproximadamente el radio de acción de los gremios y artistas afincados en la capital. En el terreno del comercio azulejero, las exportaciones, por causas de índole infraestructural, sufren un gran retroceso a decir de



varios autores, entre ellos Gestoso (1). Triana, barrio donde se concentraba la mayoría de los artesanos de este gremio, debió seguir surtiendo sus productos durante toda la centuria a los territorios del Reino e incluso a países americanos, como deducimos al localizar allí obras afiliables a sus talleres por rasgos estilísticos y alguna incluso por su firma.

Sevilla, ciudad asentada en las tierras bajas y arcillosas del valle del Guadalquivir, creó muy pronto una tradición ceramista y sobre todo azulejera que extenderá su producción desde la época de la dominación árabe hasta nuestros días. Este largo recorrido de más de 7 siglos ha sido objeto de diferentes estudios desde fines del siglo XIX. La obra de carácter general la escribió don José Gestoso en 1903 (2). El siglo XVI cuenta con dos magníficas monografías referentes a zócalos, realizadas por don Antonio Sancho Corbacho (3) y con un estudio sobre el gran pintor de azulejos de este momento Niculoso Pisano, llevado a cabo por don Alfredo Morales (4). El siglo XVIII, sin embargo, no había sido estudiado hasta el momento pues siempre fue considerado como un período gris en esta larga evolución y sin el interés que ofrecen al historiador las firmas de las grandes personalidades artísticas. Así pues, nos propusimos llevar a cabo un estudio que, si no exhaustivo, sí al menos supusiera una primera aproximación al tema. El enfoque de este trabajo fue hecho desde dos prismas: un primer aspecto informativo necesario como base y acompañado de un inicio de catálogo de obras, cuya amplitud ha impedido su inclusión en este artículo y que se irá acrecentando progresivamente, y, en segundo lugar, un estudio crítico-estilístico del material catalogado. Siguiendo un criterio estrictamente temático, dividimos la producción en Azulejo hagiográfico y Azulejo de tema pro-

(1) "Las lozas de Triana, desde mediados del Siglo XVIII no pudieron ya ser objeto de exportación a otros países, y solamente, las piezas bastas como lebrillos, fuentes, tazas, etc., eran objeto de comercio con las Américas o para surtir a los pueblos andaluces y extremeños del interior". GESTOSO Y PEREZ, José: *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, pág. 340.

(2) Ob. cit. en la nota 1.

(3) SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza, azulejos sevillanos del siglo XVI*. 2 vols. Sevilla, 1948 y 1953. Véase asimismo FROTHINGHAM WILSON, Alice. *Tiles Panels of Spain*, 1500-1650. New York, 1943.

(4) MORALES MARTINEZ, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Arte Hispalense. Excma. Diputación Provincial. Sevilla, 1977.



fano. Aquí nos ocuparemos del primero de estos apartados (5).

La búsqueda personal de las obras por calles, casas, patios, etcétera, fue el único método empleado para la realización del catálogo, ya que por la modestia artística de esta producción y por su estilo tardo-barroco, es omitida sistemáticamente en la bibliografía tocante al tema impregnada de academicismo (6). Una gran parte de las obras se han perdido: es necesario partir de la idea de que el azulejo es un arte decorativo aplicado exclusivamente a la arquitectura y sus destinos van estrechamente ligados a los de este arte. Sevilla ha sufrido a partir del siglo XVIII un continuo proceso de renovación en su fisonomía urbana. Ya el siglo XIX dejó huellas de sus programas urbanísticos en numerosas zonas de la ciudad y el siglo XX ha constituido una verdadera eclosión del fenómeno del crecimiento urbano. Una ciudad viva es una ciudad que se construye, y no existe construcción sin previa destrucción cuando aquélla se efectúa en el centro histórico de una ciudad. Esta destrucción sistemática ha sido la causa principal de la desaparición de edificios de la época que tratamos y con ellos, los azulejos que los adornaban. A este fenómeno hay que añadir otro hecho: la industria azulejera sevillana no sólo se mantendría después del siglo XVIII sino que entraría en un período de auge con lo que muchas obras fueron sustituidas en épocas posteriores. También los vaivenes políticos del siglo XIX y sus consecuentes revueltas populares, a veces acompañadas de actos violentos dirigidos frecuentemente contra la Iglesia, dañaron sobre todo las fachadas de los edificios donde la piedad popular había colocado retablos azulejeros de culto. La necesidad de este catálogo se hacía, pues, perentoria para que al menos quedara testimonio gráfico de la existencia de estas obras y no se perdiera lo escaso que se conservaba.

---

(5) El segundo se trata parcialmente en nuestro trabajo *"Introducción al estudio de los zócalos de azulejos sevillanos en el siglo XVIII"*. Homenaje a don José Hernández Díaz (en prensa), así como en *"Mócalos de azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna"*, de Alfonso Pleguezuelo y Alberto Oliver. Rev. Homenaje a Don Francisco Olid. Archivo Hispalense n.º 189.

(6) Tan sólo una obra de entre las consultadas hace referencias directas e incluso reproduce fotográficamente numerosas piezas de este tipo. Véase: HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio, y COLLANTES DE TERAN, Francisco: *"Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla"*. Sevilla, 1939-55.



## AUTORIA Y DATACION

Es costumbre generalizada en este siglo dejar las obras sin firmar. No debe extrañar, sin embargo, este hábito, pues, dada la índole artesanal de la producción, lo extraño hubiera sido precisamente lo contrario; probablemente el azulejero del siglo XVIII no tendría la conciencia de artista que habían poseído los de siglos anteriores. El prestigio personal y la gloria individual no tenían fácil cabida en un sistema productivo que se mantenía dentro de los más estrictos dictámenes gremiales. No obstante, este carácter anónimo de los azulejos del setecientos no resta interés a la obra que posee importancia "per se" y deviene un documento inestimable del gusto estético de la época. Son, pues, muy escasas las obras firmadas que hemos hallado, algunas de ellas citadas por Gestoso, otras inéditas. En el primer caso se trata de un zócalo de gran calidad que reviste el muro de la capilla de Animas de la iglesia Mayor de Rota (Cádiz). En un óvalo se lee la siguiente inscripción: SE HIZO/ ESTA OBRA / SIENDO MA / YORDOMO D. / ESTEBAN IS/ QUIERDO, AÑO / DE 1775 / EN TRIANA POR D. / JOSEPH DE LAS / CASAS (Lám. I, Fig. 1 y 2). A este mismo autor atribuye Gestoso el Jesús Nazareno que actualmente se encuentra en el vestíbulo del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla y que procede del destruido convento de San Felipe Neri. Su atribución ha sido hecha por paralelismos estilísticos, ya que la firma no consta (Lám. I, Fig. 3). La segunda obra firmada se encuentra en la capilla de Santa Justa y Rufina en la parroquia de Santa Ana en Sevilla. Se trata de un paño de tres por cuatro azulejos que representa a la Giralda flanqueada por dos palmas alusivas a las Santas y Mártires Justa y Rufina, patronas de la ciudad y del gremio de alfareros al que estuvo dedicada dicha capilla en ese siglo. Está firmada al pie por un tal Joanne Díaz (Lám. II, Fig. 5) con fecha de 1758 e incrustado en un zócalo del mismo material posiblemente de fines del siglo XVI. Hemos localizado además otra obra de este mismo autor que queda registrada en nuestro catálogo. Se trata de otro Jesús Nazareno, esta vez de pequeño tamaño, firmado por el mismo Juan Díaz un año antes que la anterior, esto es, en 1757 (7). El resto de las obras están sin firmar si bien se en-

(7) Fue localizada en la colección fotográfica del Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. La pieza es propiedad de la Colección Pickman.



cuentran datadas muchas de ellas. Por otro lado, dentro de un estilo muy homogéneo cual es el que nos ocupa, poca luz hubiera arrojado el dato personal de la firma. Esta homogeneidad e incluso un cierto carácter adocenado en las obras, es compartido también por ciertas tendencias de la pintura del momento en la ciudad.

Poseemos, no obstante, una nómina de azulejeros fechada en 1764. Este interesante documento nos pone en conocimiento de los veintidós azulejeros o "talaveranos" —denominación esta que nos confirma la influencia que la producción de la villa toledana ejerció sobre nuestra cerámica— que en esa fecha trabajaban en los alfares sevillanos (8). Nos facilita además la cifra de ganancia de cada uno de ellos y el número de aprendices que laboraban en su taller. En él figura José de las Casas, autor del zócalo de la Capilla de Animas de la Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Lástima que la escasez de obras firmadas no nos permita delimitar los estilos personales de todos ellos, fin este que tan sólo se conseguiría documentando cada una de las obras catalogadas en los casos que ello fuese posible.

En un estudio de índole histórica como el presente, la localización de los hechos artísticos en un eje cronológico es algo imprescindible. No obstante, la falta de obras datadas es un hecho generalizado. Dicha datación hubo de ser efectuada en la mayor parte de los casos por deducciones "a posteriori". Es imposible establecer secuencias con fechas fijas en la evolución estilística del azulejo sevillano del siglo XVIII a excepción de la data inicial y final del período estudiado. El carácter artesanal de la producción se mantiene a lo largo del citado siglo y durante la primera mitad del siguiente y esta circunstancia condicionó de modo radical el estilo e impidió posiblemente que éste evolucionara de una manera libre, introduciendo tan sólo

---

(8) El elenco de artífices pintores de azulejos es, transcrito de manera resumida el siguiente: "Relación de los Maestros, oficiales y aprendices que al presente existen en dicho gremio..." Francisco Trigo; Juan Salgado; Juan de Mata Solano; Juan Trigo; Gerónimo Cabrera; Juan de la Cruz; Juan Solano; Salvador de Vargas; Carlos Rodríguez; Juan Núñez; Joseph de Almanza; Manuel Rodríguez; Juan de la Paz; Joseph Salgado; Juan Bernal; Agustín Ramírez; Juan de la Sierra; Esteban del Piño; Francisco Gómez; Joseph de las Casas; Joseph García; Leandro Gutiérrez". Archivo Municipal de Sevilla. Sección 2.<sup>a</sup> Carp. 335. Fols. 318 bis Vto. 319 bis.



innovaciones de detalles que en nada alteran su carácter general. Por todo esto, lo que resulta más gráfico y aclarador es un cuadro sinóptico en el que figuren las obras de cronología exacta con el fin de dar una pauta a partir de la cual, y, estableciendo paralelismos, encuadrar el resto de la producción. (Véanse cuadros sinópticos I y II.)

Las fechas que limitan el período estudiado abarcan de ciento sesenta a ciento setenta años. El inicio queda fijado en el último tercio del siglo XVII en que aparecen las obras más tardías que este siglo nos dejó en azulejos de tema religioso, cuales fueron los tres grandes conjuntos de fachada: el de la iglesia de San Francisco de Paula, fechado por Gestoso en la segunda mitad del siglo (9) el grupo de la iglesia del convento de Santa María del Pópulo de hacia 1660 (actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad), y el de la iglesia de San Jorge en el Hospital de la Santa Caridad, datado en torno a 1670. A partir de este momento y dentro de este siglo, no tenemos noticias de obras de este tipo con fechas fijas. La historia del azulejo pintado sevillano recorre diversas épocas oscuras en las que no aparece obra alguna. Se agrupan éstas, por el contrario, en períodos intermitentes protagonizados por artistas de estilo bien definido, hasta llegar al siglo XVIII en que la producción se masifica y cubre toda la centuria.

Podemos considerar el iniciador de este género a Francisco Niculoso Pisano, que, procedente de Italia, trabaja en Sevilla, como se sabe, en los primeros años del siglo XVI. Tras él es preciso esperar unas décadas hasta reencontrar obras de este tipo en torno a los sesenta con el círculo de Cristóbal de Augusta (10). Igualmente ocurre después de este segundo florecimiento, pues a partir de él será necesario dejar pasar prácticamente un siglo antes de encontrar los conjuntos de fachada antes citados (11). Tras estas obras de gran estilo bien definido empezarán a aparecer, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo, los ejemplos dieciochescos con características bien distintas a los anteriores. La

---

(9) GESTOSO Y PEREZ, José: Ob. cit. pág. 313.

(10) Cfr. SANCHO CORBACHO, Antonio: "*La cerámica Andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*". Sevilla, 1948. pág. 11.

(11) Estos conjuntos decorativos serán tratados dentro de mi próximo estudio acerca de los Azulejos Hagiográficos sevillanos del siglo XVII.



mayor parte de las obras localizadas se agrupan sobre todo entre el año cuarenta y el setenta. Interpretar este hecho es algo comprometido pero es posible que tenga alguna conexión con las fluctuaciones de la vida económica de la ciudad que entra en una coyuntura alcista a partir de mediados del siglo y permanece en ella hasta finales del mismo.

En cuanto a la fecha de terminación, fijada en un principio en torno a 1800, fue pospuesta cincuenta años más ya que por un lado, la producción es muy escasa en este período, y, lo que es más importante, el estilo no sufrirá un cambio radical hasta pasada la primera mitad del siglo XIX, pues es entonces cuando comienza el período que se ha venido en llamar de "Recuperación". La fundación del nuevo taller de don Alfonso Tello Giménez en 1855 marca un hito en la historia del azulejo sevillano que entra ahora en una nueva fase, si bien, la producción de este tipo se mantendrá por algunos años a nivel de élites antes de hacerse producto de consumo de estratos burgueses más amplios.

#### AZULEJO HAGIOGRAFICO

El grado de profundidad en que la religión llegó a impregnar la vida cotidiana del ciudadano sevillano de hace doscientos años es difícilmente imaginable incluso, para un creyente actual. Este último, por muy asumidas que tenga sus creencias, está capacitado para discernir entre aquello que pertenece al ámbito de lo profano y aquello que se vincula más estrechamente a lo religioso. Por el contrario, la vida cotidiana en el setecientos debió estar constituida por una suma de vivencias en las que el sentido civil y el piadoso se entremezclaban hasta confundirse.

En aquella fecha la Iglesia era aún una institución fuerte que conservaba un grado de credibilidad y de prestigio social que más tarde perdería. Según Domínguez Ortiz (10) el Arzobispado Hispalense sólo "cedía en riquezas al de Toledo. De forma que en calidad de rentas; salarios, diezmos, etc., ingresaban anualmente sumas enormes". La Iglesia, cuyas rentas no estaban basadas en el comercio con el Nuevo Continente, no participa de la decadencia económica de la ciudad y solidifica en cierto sentido sus estructuras al debilitarse la del sector laico de la

---

(12) DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: *"Orto y Ocaso de Sevilla"*. Excma. Diputación Prov. Sevilla, 1974, págs. 151-152.



sociedad. El siglo XVIII es un período próspero para la agricultura, y la Iglesia, propietaria de grandes extensiones cultivadas, afianza su posición económica. Esta relativa pujanza material se ve acompañada de una clara actitud propagandística que la lleva a sembrar literalmente el calendario de fiestas, procesiones, vía crucis, rosarios callejeros y todo tipo de actos de índole religiosa, provocando en la vida ciudadana un clima de especial esfervecencia y exaltación en este sentido. Tan sólo en este marco se entienden hechos excepcionales como, por ejemplo, la duración de las fiestas por la declaración del patronato de la Inmaculada Concepción de 1761 a 1763 (13), o bien las luchas que a veces llegaron a alterar el orden y la paz ciudadanas entre partidarios y detractores de la declaración del Dogma de la Inmaculada. El carácter público y comunitario ya tradicional de la vida religiosa sevillana se continúa en este siglo y los azulejos que aquí tratamos son una muestra más de cómo la vida religiosa sale de los templos a la calle que adquiere así un sentido sacro que de otro modo no poseería. Nos viene a la mente en este punto el concepto de "ciudad-convento" acuñado por Chueca Goitia y perfectamente aplicable a la Sevilla barroca que se convierte en esta época en una especie de inmenso templo.

La Iglesia es, por tanto, en este momento el cliente más importante de los talleres artesanales. El arte del siglo XVIII en Sevilla es eminentemente religioso y los azulejos, en su inmensa mayoría, haciéndose eco de este hecho, se constituyen en una especie de pintura religiosa de exteriores que mantiene vivo el fervor de los ciudadanos en todo momento y en cualquier punto de la ciudad.

## ICONOGRAFIA

El conjunto de obras estudiadas constituye una muestra de la iconografía religiosa en uso durante este período. Los modelos iconográficos adoptados son de gran simplicidad. A veces tan sólo se añade a la imagen un atributo que la define automáticamente. Este laconismo en el lenguaje gráfico puede resultar un tanto hermético pero no puede olvidarse que el fiel

---

(13) GARCIA Y GARCIA, Tomás de A.: *Fiesta por la declaración del Patronato de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de 1761 a 1763*. Sevilla, 1972.



de la época estaba habituado a captar y comprender este lenguaje alegórico específicamente barroco en su espíritu. Todo atributo tiene su historia, su anécdota, su leyenda y su significado con relación al santo, a su vida, obra o milagros, aspectos todos ellos familiares a los fieles.

Los mismos modelos iconográficos son difundidos por todas las artes figurativas de la época cuando se trata de caracterizar o definir la advocación de una Virgen, un santo o un Crucificado. Dentro de estas artes figurativas posiblemente fueran los grabados (y entre éstos las xilografías) los que sirvieran de modelo de copia (14). Varias razones nos inducen a pensar esto. En primer lugar, siendo el arte del azulejo en esta época eminentemente popular, tanto por la extracción social de sus artífices como por la clientela a quien iban dirigidas las obras, resulta improbable que fuesen usadas colecciones de grabados cultos, grabados que, por otra parte, no suministraban los modelos usuales que la piedad popular reclamaba; advocaciones de alcance local las más de las veces. Tan sólo en casos especiales se recurría a estampas de más calidad, sobre todo flamencas. Así pues, debió ser este género de grabados más modestos, más asequible, y en todo caso más útil a las necesidades surgidas, el que sirviera como modelo de copia para los artesanos. Estos grabados debieron circular con gran fluidez asimismo entre los feligreses como estampas de devoción o como motivo decorativo en los interiores de las casas humildes (15). Por ello era éste el tipo de imagen con el que el pueblo se había familiarizado y, en consecuencia, el que demandaba al adquirir un paño de

---

(14) Fueron posiblemente utilizados con este mismo fin los medallones de bronce de temas religiosos de los que aún hoy pueden hallarse ejemplares, así como los pliegos de "*Aleluyas*" u hojillas devocionales que se repartían gratuitamente a los fieles en las iglesias como he podido comprobar por recibos hallados en el Archivo de la Catedral de Sevilla.

(15) Ha sido preciso revisar publicaciones de la época entre las que han sido hallados grabados de este tipo que solían encabezar los libros de devoción biografías de santos, etc. Una curiosa colección de ellos puede hallarse en la "*Crónica de Sevilla*", (1800-1852), 27 vols., manuscrito de Félix González de León, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla. En su texto se intercalan numerosos folletos de fines del siglo XVIII y principios del XIX, en los que aparecen imágenes grabadas cuyas planchas originales son frecuentemente muy anteriores a la fecha de impresión.



azulejos para colocar en su fachada, zaguán, rellano de escalera, patio, etc.

Quizás por la misma familiaridad con que estas estampas han sido tratadas, por su aparente carencia de interés artístico, son escasas las muestras que de ellas han llegado a nuestros días. Ni libreros, ni anticuarios, ni coleccionistas han reparado en el valor histórico-artístico de estas obras, al menos en nuestra ciudad, por lo que la localización de ellas ha resultado complicada y no todo lo fructuosa que desearíamos (16). El simple análisis estilístico nos llevará a observar más adelante grandes paralelismos entre los azulejos y este tipo de reproducciones.

Hay una serie de temas que se repiten insistentemente en estos azulejos. Debieron hacerse producciones en serie de determinados motivos como se deduce de los numerosos ejemplares prácticamente idénticos encontrados. Esto sucede con las Inmaculadas dibujadas en tinta azul sobre fondo blanco en piezas de barro vidriado de pequeñas dimensiones, con Santa Justa y Rufina, santas sevillanas y patronas del gremio de alfareros, con los azulejos de Animas Benditas del Purgatorio, de gran devoción en el siglo XVIII, con Nuestra Señora del Carmen y con algunos temas más. Las Vírgenes Dolorosas se dan asimismo con gran frecuencia y los modelos recuerdan a veces a las obras de talla de escuela granadina barroca aunque también debieron realizarse imágenes de este tipo en Sevilla desde principios del siglo XVIII. La Inmaculada Concepción es, quizás, el modelo iconográfico mariano más usual. Se basan en los cuadros que Murillo hizo sobre este tema. Asimismo, San Fernando, conquistador de la ciudad y canonizado en 1671, también debió gozar de bastante popularidad en el santoral de la época. Otros santos, los de más devoción, se repiten en estas obras, como por ejemplo, San Francisco, San Antonio, San Isidoro, San José, etc. Cuando el azulejo es colocado en la portada, espadaña, compás o cualquier otra dependencia de edificios conventuales, suele coincidir con el santo fundador de la orden. Esto ocurre por ejemplo, con Santa Clara, Santa Paula o San Clemente. Algo análogo sucede con los azulejos colocados en las iglesias parroquiales cuya advocación suele representar.

---

(16) Cfr. Izquierdo, Francisco: *Xilografía granadina del s. XVII*. Madrid, 1975. Es útil en este sentido para el ámbito de Andalucía Oriental.



Un tema del que nos han quedado numerosos y bellos ejemplos ha sido el "Vía Crucis". Debieron ser muy frecuentes en Sevilla pero desgraciadamente no quedan ejemplos en las calles de la ciudad. Tan sólo se han localizado un par de ellos en la portería del convento de las Capuchinas de Santa Rosalía (Lám. II, Fig. 1) y otro más en el compás del convento de Capuchinos de esta ciudad. Los dos primeros están superpuestos, ocupando el más tardío y de formato más pequeño, la loseta central del anterior que debía estar deteriorado en la fecha en que se le superpuso el segundo, datado este último en 1769.

Se han encontrado numerosos ejemplares en localidades de la antigua archidiócesis, algunos de ellos de gran calidad, lo que prueba su grado de difusión. Los más importantes son: el de Umbrete (Lám. II, Fig. 2), en la provincia de Sevilla, el del claustro del convento de la Encarnación en Osuna en la misma provincia (Lám. I, Fig. 4), el de la iglesia de San Francisco en Arcos de la Frontera, Cádiz, y el del Hospital de Mujeres en Cádiz capital (Lám. IV, Fig. 1) (17). El primero, el tercero y el mayor del convento de Capuchinas, están dibujados en tintas azules sobre fondo blanco mientras que los otros son policromos y están decorados con el azul zafre, el morado y el ocre típicos del período. La obra de Umbrete es de gran calidad; las escenas están pintadas en placas únicas de barro de 20 x 20 cms. y las distintas estaciones se encuentran colocadas a intervalos de veinte o treinta metros en la calle que, partiendo de la iglesia parroquial de la localidad en cuya portada principal está colocada la primera estación, da una vuelta rodeando al pueblo para terminar en otra fachada del templo, esta vez la del lado del Evangelio. Es una verdadera obra maestra entre las miniaturas azulejeras del siglo XVIII: el reducido tamaño de la superficie pintada no es óbice para que el pincel del artífice detalle minuciosamente todos los pormenores de cada escena. No se puede hablar en este caso de simplificación de los modelos cultos ni de la falta de proporciones tan característica de este período cuando la mano es de un "inesperto". Por el contrario, las escenas están perfectamente compuestas

---

(17) Aquí nos ocuparemos del principal, colocado en el piso bajo del patio. En el piso superior hay otro de tamaño menor, calidad de dibujo más endeble, aunque de similar técnica y estilo.



con equilibrio y armonía. Asimismo, el vidriado es de bastante calidad. Por detalles de estilo, como por ejemplo la indumentaria de los soldados romanos o la especial composición de las escenas, puede pensarse que el artista copió grabados de procedencia flamenca. Se añade a esta perfección de la obra el hecho curioso de una firma con el nombre de "PIÑON" y las iniciales "Rz" que figuran en algunas de las piezas (18).

Debió ser un modelo muy común de Vía Crucis el que hallamos en el claustro conventual de la Encarnación de Osuna. Se halla completo aunque su colocación es arbitraria. Cada estación está formada por nueve azulejos de 13 x 13 cms. de lado dispuestos en forma de cuadrado. El colorido está formado por los tres tonos ya usuales; ocre, amarillo y azul, solucionando el enmarcamiento de modo sencillo con una simple lista al borde pintada en este último color. Las escenas aparecen limpias y diáfanas en su composición. Tan sólo figuran los personajes que intervienen en cada historia sin más aditamentos que los estrictamente necesarios para la comprensión de cada secuencia de la Pasión. Como antes dijimos, este Vía Crucis debió constituir por su esencialidad y por su calidad mediana uno de los modelos más frecuentes. Así, hallamos en el convento de las Capuchinas de Santa Rosalía, en el ejemplar más antiguo de los dos, una réplica hecha en tintas azules de esta obra y que guarda semejanza con la de Osuna en su tamaño, en el modo de enmarcar las distintas estaciones y en la composición de las escenas que, por regla general, tienen poca diferencia de unas obras a otras. El Vía Crucis del compás del convento de Capuchinos responde a este último esquema, así como el de la Iglesia de San Francisco de Arcos de la Frontera (Cádiz).

La mínima expresión en obras de este tema lo encontramos en el más nuevo de los colocados en la portería del citado convento sevillano de Capuchinas. Está compuesto por un solo azulejo de 12 x 12 cms. En estos reducidos límites se representan las escenas pintadas en amarillo, ocre, verde musgo, azul y pardo, siguiendo los cánones iconográficos usuales en estos temas. Cada escena va sencillamente enmarcada con una lista azul oscura y en su parte superior aparece, rodeada por un diminuto

---

(18). No hemos localizado autor alguno que responda a estas iniciales en el *"Diccionario de Artífices..."* de GESTOSO.



rompimiento de gloria, la Cruz, símbolo que, enmarcado del mismo modo, se repite en las obras anteriormente descritas a excepción del ejemplo gaditano en el que se hace, como veremos más adelante, en terracota vidriada. Esta obra, muestra clara de la tendencia miniaturista y "naif" del azulejo sevillano de tema figurativo en el siglo XVIII, se colocó, como indica una de sus piezas, el año de 1769 a raíz del deterioro que debió sufrir el que hoy le sirve de marco, que no debía tener muchos años de antigüedad cuando en 1761 se incendió el convento, como reza una placa colocada en la puerta del edificio.

El ejemplo gaditano es, sin duda, el de más entidad de todos los hallados. Está colocado en torno al patio principal del Hospital de Mujeres de esa ciudad y se ha conservado completo y en perfecto estado. Es el mayor de todos y está compuesto por piezas de 20 x 20 cms. Cada escena, sin incluir el pequeño medallón inferior sostenido por angelitos que indica el número de la estación, ni la cruz que lo corona, tiene aproximadamente un metro de alto por 0,60 metros de ancho. Tanto el marco como los adornos antes citados están hechos en terracota vidriada, técnica relativamente frecuente en los talleres sevillanos de mediados de la centuria. La composición de todas las escenas es más complicada de lo usual en este tipo de obras pero están bien resueltas. Las escenas, protagonizadas por personajes elegantemente estilizados, se desenvuelven en espacios abiertos o entre curiosas arquitecturas que con un carácter ecléctico, recuerdan a veces las representadas en los azulejos de Montería y otras evocan edificaciones sevillanas de la época.

En un principio se pensó que pudiera tratarse de una obra perteneciente a talleres no sevillanos pero desechamos la idea, pues en Cádiz, los azulejos pueden tener un doble origen: holandés —en el mismo patio hay muestras de aquel país— o sevillanos. Es más clara la vinculación a este segundo centro azulejero pues los holandeses pintan sus obras en azul y blanco y la gama cromática de dicho Vía Crucis es exactamente igual a la utilizada en Sevilla por esas fechas. Se trata, pues, de una obra de encargo con dimensiones y características posiblemente establecidas en el contrato; de ahí el tamaño de las piezas, el original diseño de la moldura que enmarca las escenas, rematadas en medio punto aprovechado para colocar el escudo de la orden carmelita, y la peculiar combinación entre azulejo y



relieve de barro vidriado. Una placa de mármol con una leyenda grabada dice así: SE PIDE UN PADRE NUESTRO / Y UN AVE MARIA APLICADA / POR EL ALMA QUE COSTEO / ESTA VIA CRUCIS QUE SE COLOCO EL AÑO DE 1749.

## ESTILO

El crecido número de obras catalogadas hace difícil la generalización si se trata de definir su estilo. No obstante, y arriesgándonos a que nuestra voluntad clarificadora nos aparte en cierta medida de la compleja realidad, intentaremos esbozar algunas características estilísticas.

Rige en la mayoría de los casos un lenguaje expresivo, esencial y claro. No existe, pues, ese recargamiento, ese torbellino de formas confusas que algunos autores han pretendido ver en estas obras.

La composición suele ser clara y diáfana: en el centro del paño de azulejos se representa al santo titular, al símbolo religioso, o a la Virgen. Para resaltar la imagen de modo especial, se adoba la composición en ciertos casos con un pequeño rompimiento de gloria o algún otro motivo decorativo oportuno que no hace sino rellenar algo los espacios libres que han quedado. Por regla general se representa una sola figura principal, si bien en algunos casos se hacen composiciones con varias. Estas escenas suelen atenerse más o menos estrictamente a los cánones iconográficos vigentes (frecuentemente se da una simplificación del modelo culto). Escenas de este tipo son: la "Imposición de la Casulla a San Ildefonso", "Santa Ana la Virgen y el Niño", las "Animas Benditas del Purgatorio, el "Calvario", el "Vía Crucis", la "Trinidad", etc.

En este aspecto compositivo se da un curioso fenómeno en cuanto a las dimensiones usuales de la loseta de azulejo: hasta el siglo XVII, y manteniéndonos dentro del género de los azulejos de superficie lisa, la composición pictórica de un panel jamás había atendido a la pieza pequeña o loseta, siempre se tomaban como límites de la composición los bordes extremos del paño total a decorar. Ahora en el siglo XVIII será frecuente ver los términos invertidos. Es el dibujo el que determinará a



veces el cambio de dimensiones de las piezas de barro vidriado. Un ejemplo puede ilustrar mejor este particular; tomemos la figura de un santo y coloquémosla hipotéticamente sobre un paño de azulejos de dos piezas de ancho por tres de alto; inevitablemente, si queremos colocar la figura centrada, la cara de la misma se verá partida en dos por el surco central del paño. Para evitar esto no queda otro remedio que sustituir las dos piezas superiores del paño por una sola o —lo que es más frecuente— por tres, quedando la cabeza dibujada completamente sobre la pieza central y eliminándose así el problema.

Desconocemos si al decorar un panel de azulejos se hacían estudios previos sobre el papel o cartón, o si se diseñaba un primer croquis sobre la superficie a decorar, técnica que hemos descubierto en alguna obra de envergadura, pero es muy probable que no se hiciese nada de esto con las obras pequeñas, las más numerosas, sino que se pasará el dibujo de grabado o la estampa directamente a pincel sobre azulejos: tan sólo así se explican las frecuentes desproporciones entre partes, fallos de composición mal corregidos, arrepentimientos, etc.

Como se dijo antes, el paralelismo estilístico entre el azulejo que tratamos y la xilografía es obvio; al trazo simple, rápido y esquemático de éste, corresponde ese aire de expresión simplificada del primero. Ambos comparten asimismo la forma de representar rostros, vestidos, rocas, etc. También la forma de figurar el cielo o cualquier otra superficie plana de fondo, realizada en el grabado frecuentemente con golpes de gubia largos, horizontales y repetidos en toda la superficie, se corresponde fielmente en algunos casos con una grafía semejante hecha sobre los azulejos con el pincel. No es raro ver, tanto en grabados como en azulejos, fallos de composición, de proporciones, de perspectiva, y les es común a ambos tipos de obras un aire ingenuo e infantil en cierto modo y expresivo hasta el límite de la caricatura, que nos apunta la posible relación de sus respectivos autores; la falta de preparación académica y el probable carácter autodidacta de estos artesanos que trabajan partiendo de móviles artísticos muy distintos de los pintores de primera fila, explican estos rasgos.

Este paralelismo observado entre azulejo y xilografía tan sólo opera en esta centuria pues en la precedente eran utiliza-



dos más comúnmente grabados de plancha de cobre e imágenes en general de mayor altura artística. Unos puntos esenciales nos darán las claves para comprender en qué aspectos se dan los cambios estilísticos.

En primer lugar, el origen de los modelos iconográficos difiere en ambos siglos; la obra del seiscientos se inspira como hemos dicho de un modo casi literal en grabados de cobre, lo que la mantiene muy cercana al arte del dibujo de escuela y a la pintura al óleo de tema religioso de la época. Por el contrario, las obras del siglo XVIII revelan una filiación más cercana a un grabado de plancha de madera. De éste se copia el modelo iconográfico, aunque el específico tratamiento técnico del azulejo le imprime un efecto estético totalmente distinto. Las dos características siguientes se derivan de esta doble fuente de inspiración.

Así pues, el sentido dibujístico de la obra del XVII puede conectarse a esta copia fidedigna del grabado, cuyo principio estético y cuya belleza formal se basan precisamente en el curso fluctuante y armónico de la línea y en el modo en el cual ésta define las superficies del dibujo haciéndose así el elemento protagonista de la obra. Esta característica no se da siempre, pues en los casos en que la obra es copiada directamente de un lienzo, este rasgo pierde vigor en favor de otros. No obstante, las obras del seiscientos siempre conservan esta vinculación al dibujo académico que se pierde más tarde. En el azulejo del XVIII, por el contrario, es el sentido pictórico el que prevalece sobre el dibujístico y la mancha de color la que se erige como instrumento de expresión desplazando a la línea. A esto hay que añadir un hecho de índole técnica; en el siglo XVIII las tintas son más fluidas y al ser aplicadas sobre el azulejo, no conservan la nitidez del trazo sino que se difuminan en sus contornos haciendo más difusos sus límites.

Otro aspecto diferenciador viene a ser el modo de enmarcar la imagen. En el siglo XVII, es generalmente una copia exacta del tipo de marco barroco para lienzo en el que a una caña moldura cóncava de tono oscuro, se le adosan florones de hojarasca dorada en los ángulos y en el centro de cada uno de los lados. Este modelo de marco es muy común en Sevilla desde la segunda mitad del siglo XVII y no sólo se usa para lienzo sino en yeserías, mobiliario y en general en artes decorativas. El



azulejo del siglo XVIII continúa aplicando este diseño y los ejemplos enmarcados de este modo no son escasos. En muchas ocasiones la robustez del esquema primigenio se debilita y la hojarasca pierde turgencia haciéndose más suelta y menuda. Una obra datada en 1746 nos confirma que a mediados del siglo aún se hacían marcos de este modelo. Otro tipo de enmarcamiento, esta vez de tipo genuinamente dieciochesco y abundante sobre todo a mitad del siglo, es aquél en el cual la hojarasca es tratada con sentido dinámico que evoca pequeños roleos enlazados que se extienden sin solución de continuidad por todo el perímetro del cuadro.

Este tipo de marco, al reducirlo de tamaño, toma a veces un curioso aspecto de encaje y se mezcla con el paso del tiempo con otros motivos florales y vegetales introduciendo en la década de los cincuenta la rocalla francesa que constituye más tarde por sí solo otro motivo de enmarcamiento. Esta rocalla figura a veces aplicada sobre un marco como en el caso del Nazareno del Museo de Bellas Artes (Lám. I, Fig. 3). Otras veces, las más, se esparce en torno a la figura sin adaptarse a marco alguno; este es el caso de Santa Clara en la portada del convento sevillano del mismo nombre, a la que suponemos obra de la década de los cincuenta por razones estilísticas (19).

Un verduguillo generalmente pintado de azul intenso, constituye en muchos casos el único límite de la composición. Por regla general son piezas que se pintan y se cuecen ya cortadas en bandas de cuatro o cinco centímetros de ancho, pero también se dan a veces piezas de este color cortadas a diamante después de su cochura, es decir, con la técnica del mosaico mudéjar. A fines del siglo XVIII y principios del XIX se empieza a usar además del marco pintado, una segunda moldura, esta vez en relieve, que a modo de cuerda entorchada rodea el paño de azulejos.

La gama cromática del azulejo del siglo XVIII experimenta cambios sustanciales con respecto a períodos anteriores. En general los tonos se hacen menos puros y revelan cierta tendencia

---

(19) Es interesante la confrontación de esta obra con otra del mismo tema que, datable en los primeros años del siglo XVII, adorna la espadaña del citado convento sevillano.



hacia la gama terrosa. Fue seguramente la expulsión de los moriscos en el siglo XVII el golpe definitivo del cual la industria alfarera no se recuperaría en dos siglos. Con ellos se fueron las técnicas de los esmaltes para el barro vidriado y de la composición de los colores. Lo que tras ellos quedó fue la sombra del glorioso pasado de este gremio. Al vistoso "verde tinta" de Niculoso Pisano siguió otro de tono más apagado en el siglo XVII y éste fue sustituido en la centuria siguiente por un "verde-musgo" que se emplea profusamente. También se usa un verde mar, ya conocido en el siglo XVII, que siempre se corre y pierde su densidad por efecto de la cochura. No obstante, son muy escasos los ejemplos de este último. El amarillo cadmio ha sustituido al más intenso tendente al anaranjado del período anterior que se conoce aún en esta época pero es empleado con poca frecuencia. Es un color muy utilizado el ocre, y va desde el tono más cercano al amarillo hasta la variedad más oscura y densa del marrón tierra. Este ocre era usado en períodos anteriores en muy contadas ocasiones. El negro, que había sido utilizado como tinta para dibujar todas las composiciones, desaparece ahora y en su lugar se utiliza una tinta pardo-negrusca cuyo componente esencial es el manganeso y que con un tono morado ciruela es el más oscuro de la paleta en uso; por ello se utiliza para hacer el trazo dibujístico y para cubrir zonas que, hipotéticamente deberían aparecer negras.

Quizás el color que se utiliza con más profusión es el azul. Se trata de un azul-zafre de bastante intensidad cromática, cuya fabricación debería ser de técnica sencilla a juzgar por su extendida aplicación. Es el único color que, sobre fondo blanco, es usado en exclusiva. Hay cuadros de imágenes pintados en esta única tinta y, sobre todo, hay zócalos y contrahuellas decoradas con este color. En el siglo XIX este azul adopta un tono añil intenso llegando a veces al azul eléctrico. El blanco, por último, experimenta un cambio ahora pues pierde la pureza y la pulcritud que tuvo antes, tomando un tono marfileño que se oscurece mucho en la primera mitad del XIX. La importancia del blanco aumenta desde el momento en que se generaliza como tonalidad de fondo para casi todo tipo de temas. Antes, en los siglos XVI y XVII, fue usado para este fin el amarillo oro, posiblemente rememorando los fondos dorados de las tablas góticas que tanta devoción inspiraron en Sevilla en todas las épocas como objeto de veneración. Curiosamente una obra que sir-



ve de puente entre las dos centurias, nos muestra cómo en el paso entre ambas, se compaginan sendos procedimientos y así, en los azulejos que decoran la torre campanario de la parroquia de Nuestra Señora de la O en Triana (1699) unos tienen fondo amarillo y otros lo muestran ya blanco según la nueva costumbre. Este rasgo pudo estar acentuado por la influencia de azulejos foráneos como los holandeses pintados precisamente en blanco y azul. Tampoco hay que descartar la posibilidad de una influencia por parte de las fábricas de porcelana y loza de fundación real en producción desde las primeras décadas del siglo.

En lo referente al tamaño, se observa una evolución hacia un tipo de obras de pequeñas dimensiones. Los ejemplos que conservamos del siglo XVII suelen ser de gran tamaño y están agrupados en grandes conjuntos de fachada. Ahora la obra de azulejo religioso disminuye de tamaño y pierde en monumentalidad, adaptándose a las proporciones de la edificación a la que sirve de ornato que suele ser una casa pequeña o de mediano tamaño. Incluso cuando se trata de decorar la fachada de un templo, se reducen las superficies de azulejos a puros recuadros o medallones decorativos: por ejemplo la fachada de la Iglesia del Monasterio de la Trinidad en Sevilla.

En lo que al tamaño de las piezas se refiere, no se da variación a lo largo del siglo XVIII, aumentando desde principios del XIX. En el primer siglo la producción no está estandarizada y el tamaño de las piezas fluctúa incluso en una misma obra entre doce y catorce centímetros. Tan sólo una obra fechada en 1749 infringe la norma alcanzando cada loseta los veinte centímetros (Lám. IV, Fig. 1) que serán las usuales en el siglo XIX.

La producción del azulejo sevillano de superficie lisa se da de modo continuado a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Es puramente de carácter artesanal: el producto es fruto de la colaboración de varias manos de un taller. Está prácticamente ausente la figura del gran artista innovador y creativo, manteniéndose la producción dentro de unos cánones estilísticos constantes durante todo el período y revelando una clarísima dependencia de la pintura devocional del momento.

Estilísticamente está, pues, caracterizada toda esta producción por dos notas: El del siglo XVIII es un azulejo marcada-



mente popular, tanto en su estilo como en su dimensión social. El azulejo sevillano, que nació como producto artístico privativo de clases sociales altas e íntimamente ligado a la arquitectura palaciega y conventual de dicha clase en los siglos XVI y XVII, se convierte en el setecientos en un producto asequible a los estratos económicamente modestos de la población. Una segunda característica sería su independencia estilística con respecto a la evolución del arte oficial, que lo hace casi impermeable, en un principio a la rocalla, al Neoclasicismo y, posteriormente, a los movimientos de tipo "revival" del siglo XIX, al menos hasta su segunda mitad, revelando durante todo este período un lenguaje tardo-barroco de caracteres no excesivamente definidos.

El azulejo de este período nos queda, en suma, como una muestra de gusto popular en una época en la que la actividad artesanal de este gremio se muestra ciertamente poco creativa, ecléctica e incluso confusa, pero no carente por ello de un interés muy específico. No se puede olvidar que frecuentemente estos períodos inflexionistas dan la clave para la mejor comprensión de otros más brillantes que, de otro modo, quedarían suspendidos en el tiempo rompiendo la continuidad del desarrollo histórico-artístico.

*Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ*



CUADRO I

SEVILLA CAPITAL

Fecha	Cronol.	Tipología	Tema	Autor	Emplazamiento
1699	fecha edificación	Hagiográfico	Varios		Campanario iglesia Ntra. Sra. de la O (Triana)
1739	fecha	Hagiográfico	Santa Paula		Calle Peñuela núm. 27
1744	fecha	Hagiográfico	San Agustín		Espadaña del Convento del Espíritu Santo
1744	fecha	Hagiográfico	Crucificado		Arch. fot. del Laboratorio de Arte
1746	fecha	de Propios	Emblema Arzobispal		Compás pequeño del Convento de Santa Paula
1753	fecha construcción	Hagiográfico	Inmaculada		Calle San Vicente núm. 37
1753	fecha construcción	Hagiográfico	Corazón de espinas		Calle San Vicente núm. 37
1756	fecha	Hagiográfico	San Andrés		Torre de la iglesia Ntra. Sra. de la O (Triana)
1757	fecha	Hagiográfico	Jesús Nazareno	J. Díaz	Coll. Pickman
1758	fecha	Emblemático	Giralda con palmas	J. Díaz	Capilla Santas Justa y Rufina, Santa Ana
1760	fecha	Hagiográfico	Nazareno		Torre de la iglesia Ntra. Sra. de la O (Triana)
1761	fecha	Emblemático	Escudo Real		Fachada principal Hospital San Lázaro
1764	fecha	Hagiográfico	San José, San Juan Nepomuceno. San Vicente Ferrer		Calle Jimios. Templete en patio
1769	fecha	Hagiográfico	Vía Crucis		Calle Cardenal Spínola. Convento Santa Rosalía
1771	fecha	Zócalo	Varios		Plaza del Salvador. Iglesia San Juan de Dios
1836	fecha	Zócalo	Varios		Hacienda Santa Bárbara (Torreblanca)
1867	fecha	Hagiográfico	Inmaculada Conpc.		Compás del Convento Santa Rosalía
1876	fecha	Hagiográfico	San Agustín Obispo		Calle Arte de la Seda núm. 15



CUADRO II

SEVILLA PROVINCIA Y RESTO DE ANDALUCIA OCCIDENTAL

Fecha	Cronol.	Tipología	Tema	Autor	Emplazamiento
1707	fecha	Hagiográfico	N. S. de las Angustias		Fuente de Nuestra Señora de las Angustias de Alánis (Sevilla)
1713	fecha	Hagiográfico	San Miguel y dos emblemas laterales		Fachada Capilla Hacienda "Palma Gallarda" (Carmona) Sevilla
1721	fecha	Hagiográfico	Varios		Chapitel de la torre del Hospital de la Santa Caridad (Sevilla)
1726	fecha	Zócalo	Varios		Capilla de la Hacienda "Palma Gallarda" (Carmona) Sevilla
1737-59	fecha	Zócalo			Escaleras del Camarín iglesia San Juan de Dios y Sacristía (Granada)
1743	fecha	Hagiográfico	Resurrección de Cristo		Fachada del hospital homónimo. Utrera (Sevilla)
1749	fecha	Hagiográfico	Vía Crucis		Patio Principal Hospital de Mujeres (Cádiz)
1749	fecha	Hagiográfico	Dolorosa		Patio pequeño Hospital de Mujeres (Cádiz)
1755	fecha	Zócalo	Varios	J. de las Casas	Capilla Animas. Iglesia Mayor Rota (Cádiz)
1756	fecha	Hagiográfico	N. S. del Monte		Ermita de la Virgen del Prado. Cazalla (Sevilla)
1757	fecha del edificio	Hagiográfico	N. S. del Pópulo		Cardenal Delgado Venega núm. 40 A (Villanueva del Ariscal)
1757	fecha	Hagiográfico	San Miguel Arcángel		Ermita de San Miguel (Villanueva del Ariscal)
1760	fecha del edificio	Hagiográfico	Arcángeles		Tambor de la cúpula Iglesia San Pedro (Carmona) (Sevilla)
1763	fecha	Hagiográfico	¿San Mateo?		Fachada Pósito de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)



CUADRO II

SEVILLA PROVINCIA Y RESTO DE ANDALUCIA OCCIDENTAL

Fecha	Cronol.	Tipología	Tema	Autor	Emplazamiento
1764	fecha	Hagiográfico	N. S. de la Antigua		Parroquia de Aznalcázar (Sevilla)
1767	fecha	Hagiográfico	Ntra. Sra. de las Angustias		Fuente en Alanís (Sevilla)
177?	fecha	Hagiográfico	Ntra. Sra. de la Merced		Compás Convento Encarnación (Osuna) Sevilla
1773	fecha	Emblemático	Emblema del Cabildo		Fachada del Pósito de Marchena (Sevilla)
1775	fecha	Hagiográfico	San Antonio		Casa Anexa al Santuario de N. S. del Loreto (Villanueva del Ariscal).
1778	fecha	Hagiográfico	Cristo de los afligidos		Calle Pío X núm. 50 (Olivares)
1780		Hagiográfico	Inmaculada		Parroquia de Almonte (Huelva)
1790	fecha	Hagiográfico	S. Cayetano		Calle José Antonio núm. 86 (Espartinas)
1819	fecha	de datación			Iglesia de S. M. de la Estrella (fachada) (Valencia)
1846	fecha	Hagiográfico	Dolorosa y Animas Benditas		Iglesia de S. M. de la Estrella (fachada) (Valencia)
1866	fecha	Hagiográfico	Inmaculada Concepción		Bodega Gabiño (La Pañoleta)
1866	fecha	Hagiográfico	S. José y el Niño		Bodega Gabiño (La Pañoleta)





FIG. 1.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Santa Cena, 1755. Policromo.

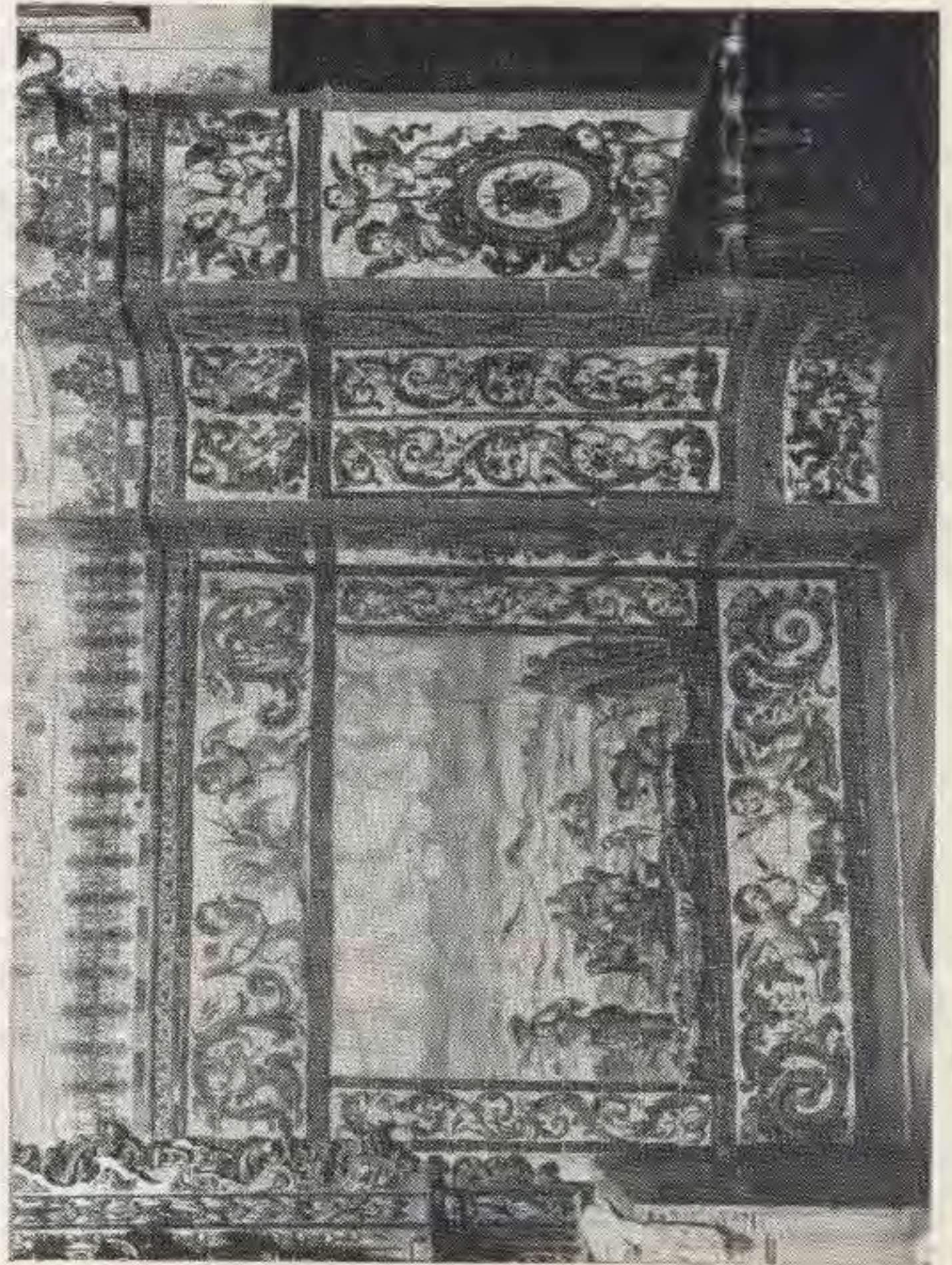


FIG. 2.—Iglesia Mayor de Rota (Cádiz). Capilla de Animas. Caída del Maná, 1755. Policromo.



FIG. 3.—Museo de Bellas Artes de Sevilla. Nazareno. Policromo. (168 x 204 cms.)



FIG. 4.—Convento de la Encarnación, Osuna (Sevilla). Via Crucis. Policromo. (36 x 36 cms.)





FIG. 1.—Convento de Capuchinas de Santa Rosalía, Sevilla. Vía Crucis, 1769. Polícromo. (12 x 12 cms.)



FIG. 2.—Umbrete (Sevilla). Varias Calles. Vía Crucis. Blanco y azul. (20 x 20 cms.)

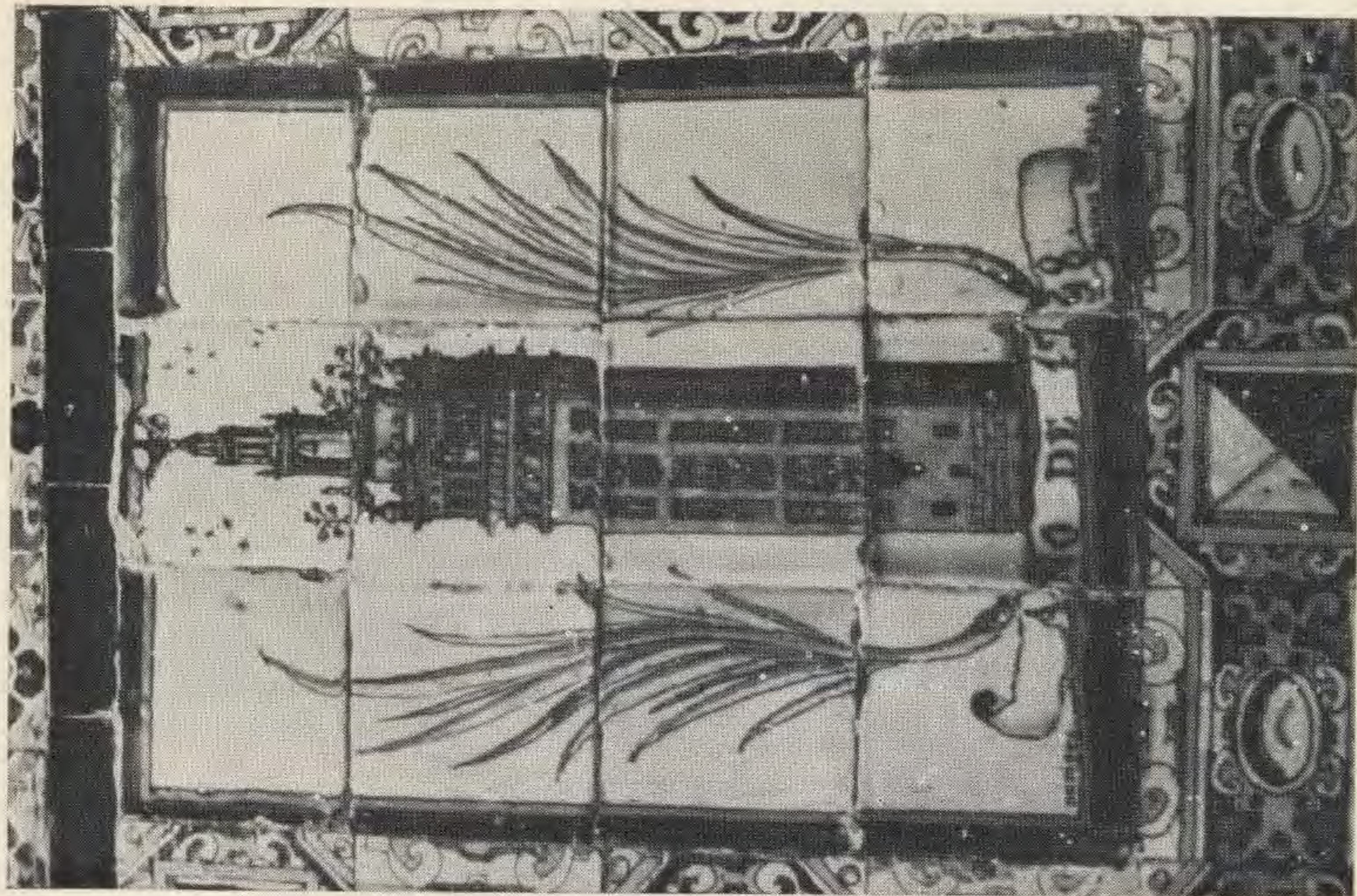


FIG. 3.—Parroquia de Santa Ana. Sevilla. Capilla de Santas Justa y Rufina. Emblema, 1758. Polícromo (48 x 36 cms.)





FIG. 1.—Calle Rodrigo de Triana núm. 25, Sevilla. Inmaculada. Polícromo. (52 x 39 cms.)



FIG. 3.—Colección Giménez Lopera. Crucificado, 1744. Polícromo. (60 x 36 cms.)



FIG. 2.—Parroquia de Aznalcázar (Sevilla). Nuestra Señora de la Antigua, 1764. Polícromo. (120 x 72 cms.)



FIG. 4.—Parroquia de Nuestra Señora de la O, Sevilla. Nazareno, 1760. Polícromo. (195 x 130 cms.)



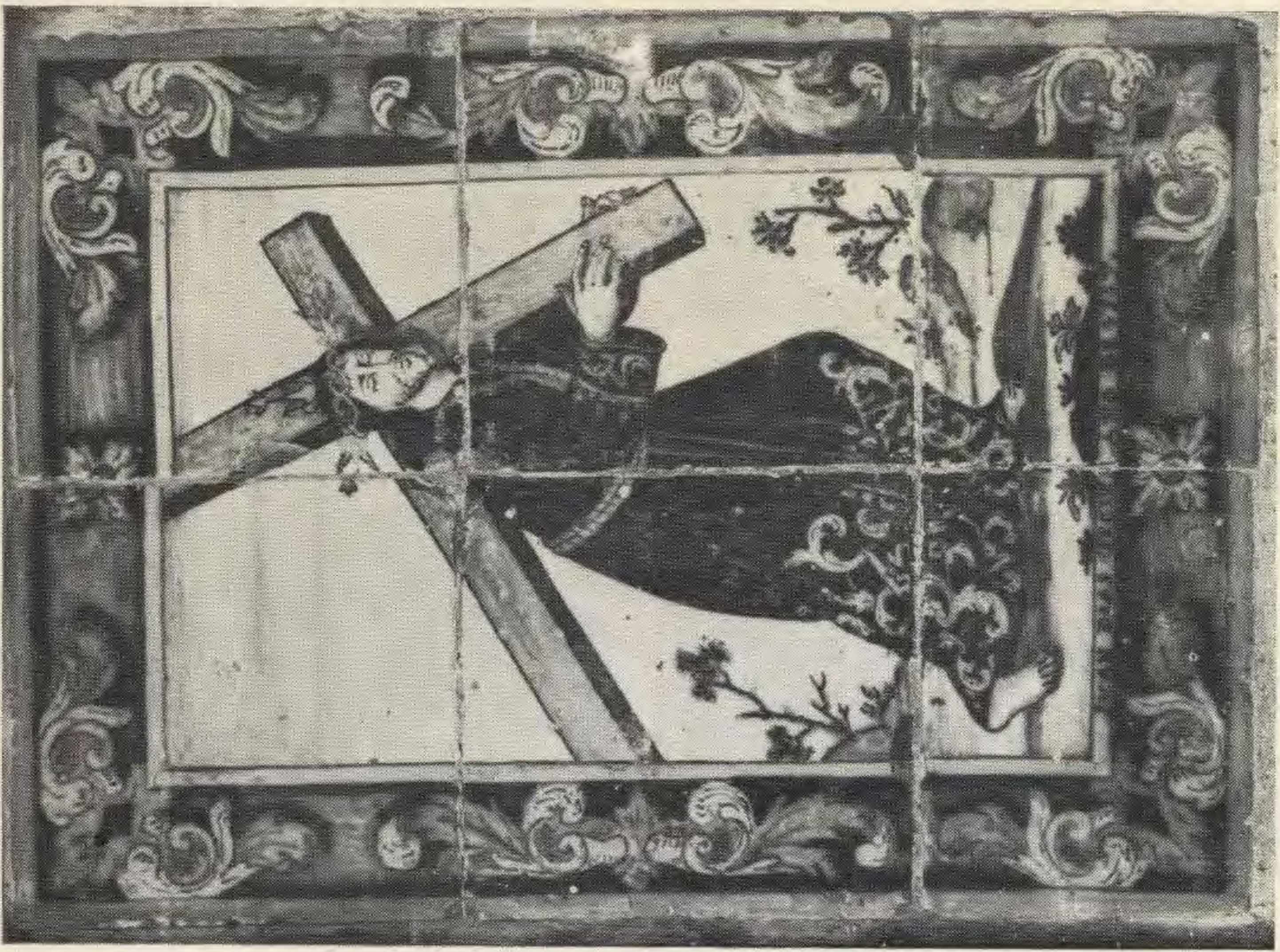


FIG. 2.—Colección Pickman, Sevilla. Jesús Nazareno, 1757. Polícromo. (35 x 24 cms.)

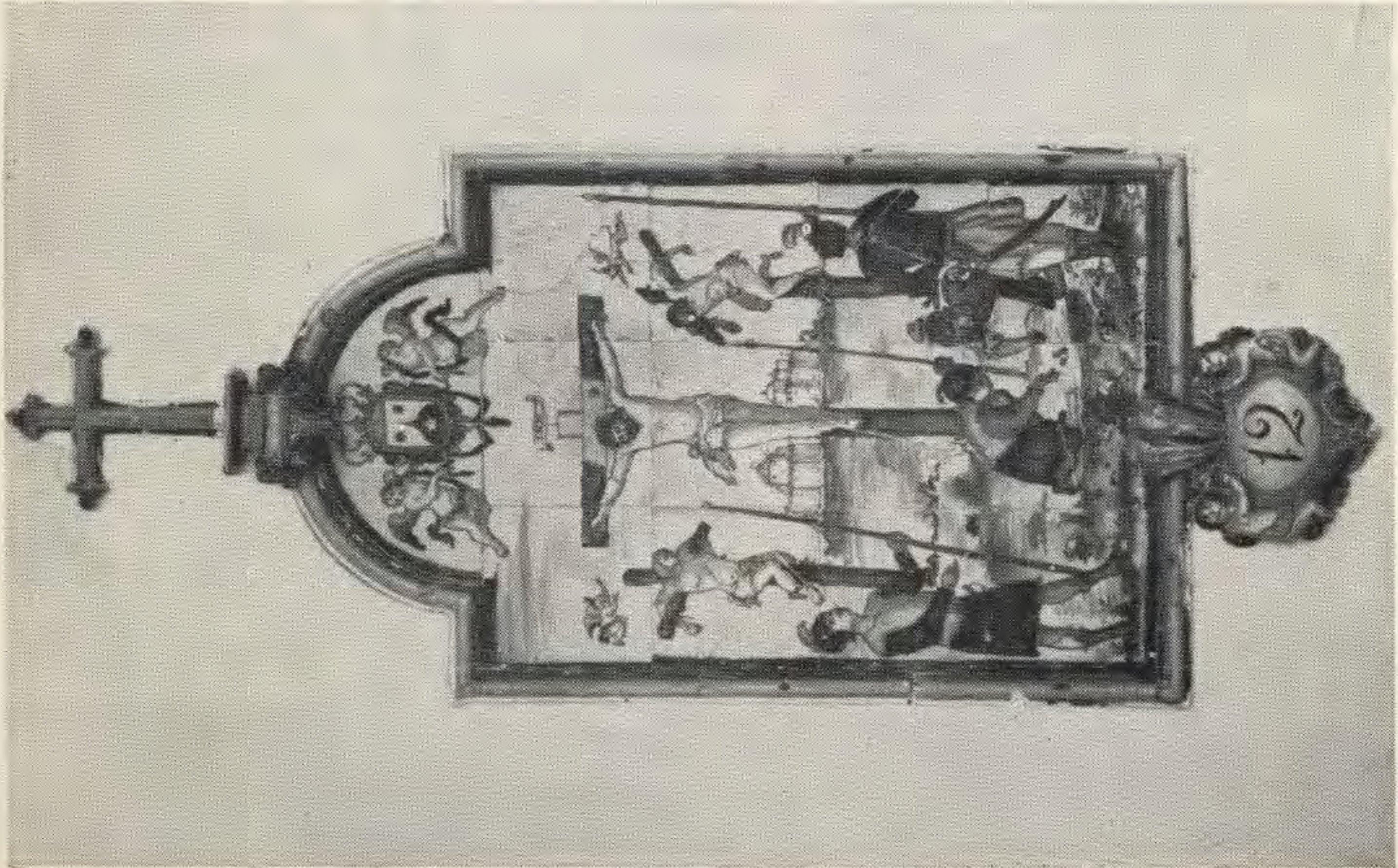


FIG. 1.—Hospital de Mujeres, Cádiz. Vía Crucis, 1749. Polícromo. (100 x 60 cms.)