

ZÓCALOS Y AZULEJOS PINTADOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN OSUNA

Por

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ &
ALBERTO OLIVER CARLOS

El siglo XVII en Osuna, desde el punto de vista artístico, fue generoso en lo que a muestras de arquitectura conventual se refiere, pues de esa centuria datan la mayor parte de los edificios que las órdenes religiosas construyeron en esta localidad. El setecientos es, no obstante, la época más pujante de Osuna, ya que, por un lado el estamento eclesiástico no sólo conserva sino que acrecienta su poder, completando sus construcciones comenzadas el siglo anterior y renovando la decoración de sus templos. Por otro lado empezó a tomar auge una clase terrateniente que se constituyó en una aristocracia local que supo dar a la villa el aire señorial que aún hoy conserva.

Gracias a la favorecedora política cerealística emprendida por la Corona en esta centuria, el agro se convirtió en una inagotable fuente de ingresos y aquella clase que en siglos anteriores se había mantenido en una precaria situación económica, se enriquece ahora e invierte en propiedades territoriales dando, a sus títulos nobiliarios una base señorial deseada desde siempre.

Si acudimos a los viajeros que a fines de la centuria visitan la ciudad y nos dejan su inestimable testimonio, nos percatamos de que el auge de ambas clases, eclesiástica y nobiliaria, sería aún muy patente en aquellos momentos. Ponz nos dice en 1791: «hay catorce o quince conventos de regulares de uno y otro sexo», y añade: «Entré en ... varias iglesias pero poquísimo o nada encontré de las cosas que Vd. quiere que le cuente».¹ Ambos comentarios son reveladores, pues si el primero nos confirma el desmedido número de conventos que mantenía entonces Osuna con respecto a su población —aunque la cantidad de cenobios referida por el autor nos resulta de todo punto excesiva— el segundo nos ratifica que fueron todos ellos decorados en un momento plenamente barroco, lo que se convertía en un demérito para una mente neoclásica como la de Ponz. Más sustancioso es aún el testimonio de Blanco White cuando en una de sus *Cartas de España* escrita en 1801 nos refiere la tajante división social entre la nobleza y el pueblo llano, mitigada en la práctica con una relativa afabilidad en el trato de los señores para con sus labriegos.² Existen, pues, en este momento en Osuna

dos estratos sociales que levantan sus edificaciones y adquieren azulejos para su ornato en talleres sevillanos.

En la ciudad del Guadalquivir, con una arraigada tradición ceramista desde tiempos medievales, se ha desarrollado una escuela de azulejeros que evoluciona notablemente en el curso de estos dos siglos y que, perdiendo progresivamente el mercado de ultramar que el monopolio comercial con las Indias le había facilitado, se limita a surtir de productos los territorios de su reino. En Osuna se pueden encontrar muestras de azulejos sevillanos desde el siglo XVI en adelante, por ejemplo los empleados como zócalo y para cubierta de artesonado en el mismo edificio colegial. Debió seguir adquiriendo productos de este tipo durante todo el Siglo XVII, ya que en su arquitectura religiosa, muy vinculada tipológicamente con la sevillana de ese momento, sería un material de uso frecuente. En el siglo XVIII debió ser empleado aún con más profusión a tenor del importante grupo de obras conservado. Algunos de los ejemplos han sido citados por Gestoso³ o comentados por Bonet.⁴ Otros, ya estudiados, se encuentran actualmente en vías de publicación,⁵ pero faltaba la incorporación de algunas obras aún inéditas y un análisis englobador que pusiera de relieve su valor como conjunto.

Osuna se nos presenta, pues, como un museo de azulejería sevillana excepcional por el número y la calidad de las obras que conserva. La variedad en cuanto a su cronología permite trazar una semblanza bastante clara de la evolución de este género decorativo que tanta importancia posee para el arte de nuestra región.

I. ZOCALO DE LA IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DE SANTO DOMINGO

Adornan estos azulejos la parte baja de los muros de la Capilla del Rosario de esta iglesia. Tiene el zócalo aproximadamente 1,20 m de altura, pero sus dimensiones originales quizás difiriesen, ya que actualmente está recompuesto y se le han añadido piezas de barro vidriado modernas que lo completan pero desvirtúan su estado originario (LÁM. 1, FIG. 1).

Desde el punto de vista de los motivos pueden diferenciarse dos partes: una primera de enmarcamiento arquitectónico cuya disposición actual es arbitraria, y una segunda puramente figurativa. La primera está compuesta por motivos clasicistas como frisos de amocillos cuyas extremidades to-

¹ PONZ, Antonio: *Viage de España*. Madrid 1947. Pág. 1620.

² BLANCO WHITE, José: *Cartas de España*. Madrid 1972. Págs. 151, 153.

³ GESTOSO Y PEREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903. Pág. 346.

⁴ BONET CORREA, Antonio: *Andalucía barroca*. Barcelona 1978. Págs. 74-77, 260-261.

⁵ PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso: *Una aproximación al estudio de los zócalos de azulejos sevillanos en el siglo XVIII*. Homenaje al profesor Hernández Díaz (en prensa).

man caracteres fitomorfos, franjas de ovas y flechas, puntas de diamante exagonales enmarcadas por cartelas de recortado perfil, y otros motivos, pintados siempre en ocre y azul de dos intensidades. Este tipo de decoración, muy conocida en los talleres azulejeros sevillanos de la primera mitad del siglo XVII, guarda semejanzas con la que adorna el templo conventual de Santa Inés en la capital.

En realidad, y, pese a su desfigurada fisonomía actual, debió disponerse en un principio este conjunto con un criterio puramente arquitectónico articulándose como un lejano trasunto de las conocidas Galerías de Uomini Famosi italianas: levantada sobre un estrecho zócalo inferior donde irían los motivos de las puntas de diamante, se alzaba la galería de arcos de medio punto instalada entre pilastras jónicas que sostendrían el friso corrido de los amorcillos antes citado para coronarse con las cornisas de ovas y flechas. Basas, pilastras y capiteles imitan con vivo colorido y acusado sentido manierista piedras jaspeadas. Instaladas en las hornacinas que genera esta estructura, aparecen cinco imágenes de santos vestidos con el hábito de la orden Dominica, tres de los cuales se reconocen por sus respectivas inscripciones y sus atributos: Santa Catalina de Siena, San Jacinto y Santo Tomás. Colocados sobre un fondo amarillo oro en la parte inferior y azul cielo en la superior aparecen flanqueados por dos varas floridas y en las actitudes propias según la tradicional iconografía de cada personaje, lo que hace pensar en una segura vinculación a los grabados de la época, fuente de inspiración de todo tipo de obras pictóricas.

Su colorido, bastante vistoso, responde a las características cromáticas que en la primera mitad de la centuria imperaban en la escuela de azulejería sevillana. Morado manganeso para el dibujo y las túnicas oscuras, azul cielo y azul marino, ocre, amarillo dorado y verde tinta algo desvaído propio del momento, constituyen la gama de esta obra.

No encontramos en este zócalo fecha ni firma que nos oriente con datos fijos en su clasificación, pero no es de extrañar, ya que en el siglo XVII las obras azulejeras sevillanas, si bien se fechaban con cierta frecuencia, no se firmaban por regla general. Es clasificable por rasgos estilísticos a principios del seiscientos. Su estado de conservación no es óptimo pues faltan piezas, pero sería interesante completar su reciente restauración colocando las dos figuras que actualmente están guardadas, para reconstruir de ese modo tan preciado conjunto decorativo.

Esta obra, uno de los escasísimos ejemplos de la producción azulejera sevillana de carácter hagiográfico durante la primera mitad del siglo XVII, revela, en cuanto al estilo en que las figuras han sido dibujadas, una vinculación clara con la escuela de los seguidores de Cristóbal de Augusta que tuvo su mejor momento en las últimas décadas del siglo

XVI eclipsándose después sin dejar apenas rastros. En lo referente al enmarcamiento de estos personajes, han sido superados en esta obra los temas ornamentales de grutescos y candelieri utilizados aún en el taller antes citado para dar paso a los esquemas clasicistas que el purismo arquitectónico había impuesto en la Sevilla de la primera mitad del seiscientos.

II. ZÓCALO EN LA CASA NÚM. 2 DE LA CALLE GENERAL MOLA

En esta casa se encuentra uno de los zócalos de azulejos más interesantes y mejor conservados de la ciudad. Está colocado como decoración de una estancia rectangular que debió servir de capilla a juzgar por el retablillo barroco que aún conserva en uno de sus lados menores. Al parecer existió otro zócalo de la misma época alrededor de todo el patio, pero de este último sólo quedan algunas piezas sueltas desmontadas de su emplazamiento original.⁶

El zócalo tiene una altura total de 140 cm y está compuesto en su parte central por piezas cuadradas de 13x13 cm. En ellas se desarrollan las escenas, limitadas inferiormente por una fila de piezas rectangulares de las que se utilizan para cubrir las contrahuellas de las escaleras. Todo está realizado en tintas azules sobre fondo blanco a excepción del gran escudo heráldico para el que se utiliza también el ocre, el amarillo y algunos escasísimos toques de verde tinta que se han corrido por efecto de la cochura.

El lado menor de la estancia, enfrentado con el retablo, tiene como motivo central el gran escudo orlado por cintas volantes y sostenido por un águila bicefala coronada (LÁM. 1, FIG. 2). Ocupa en dirección vertical todo el recuadro reservado para las escenas, interrumpiendo en la parte superior el friso de hoja-rasca que, sin solución de continuidad, limita superiormente todas las demás historias. A ambos lados del emblema se desarrollan dos composiciones superpuestas: a la izquierda: motivos de escenas de montería y a la derecha asuntos que podrían relacionarse con el tema amatorio, ya que, en primer plano, desfila un carro triunfal tirado por leones y presidido por un amorcillo alado que toca una trompeta. Un caballero de pie ocupa la parte central del carro agitando una banderola y en la parte posterior, casi oculto por un rico pabellón, aparece un busto femenino. En el segundo plano, una pareja elegantemente ataviada y cogida de la mano pasea ante una construcción campestre. El lado mayor de la habitación, enfrentado a la puerta de acceso desde el patio, está dividido por otra puerta en dos partes. A la izquierda se represen-

⁶ Debemos esta noticia al actual propietario de la casa, Sr. Oriol, a quien agradecemos las facilidades prestadas en el estudio de la mencionada obra.

ta un tema interesantísima por lo infrecuente en nuestro país; se trata de una espléndida marina de tipo holandés.⁷ La escena se desarrolla en un encrespado mar limitado por dos promontorios terrestres como si se tratara de un estrecho (LÁM. 1 - FIG. 3). En cada uno de ellos se alza una especie de ciudadela con sus murallas y torres coronadas por garitas y pináculos rematados en banderas. Entre ambos, flotan balanceándose por el viento y el oleaje multitud de galeones y de otros barcos con aparatosos castillos de popa, velas desplegadas y gallardetes. Al otro lado de la puerta comienza el tema de montería que también se desarrolla a lo largo de toda la pared opuesta. La montería de este zócalo participa de todas las peculiaridades que este género posee en nuestra azulejería: Mezcla abigarrada de cacerías, duelos entre espadachines, rejoneos, presencia de animales exóticos, escenas campesinas que sirven de fondo con fantásticas arquitecturas y arboledas.

Cronológicamente podemos datar la obra en el primer tercio del siglo XVIII. Su factura es bastante correcta, el dibujo ágil y seguro con gracia en las pinceladas. No existe un programa iconográfico determinado. Los temas se reducen al heráldico, la marina, la montería y una especie de alegoría amorosa.

El criterio para delimitarlo lo impone la arquitectura de tal forma que terminan y quedan enmarcados allí donde acaba el paramento al que están adosados. Como hemos referido antes una franja delimita las composiciones superiormente 'con una serie de roleos de acanto con hojarasca muy recortada y movida, pero que siempre queda enmarcada entre dos líneas azules paralelas. Lo mismo ocurre cuando se aproximan los límites laterales, cortándose la composición y quedando enmarcadas verticalmente por una curiosa estructura en forma de pilastra adosada, compuesta por elementos geométricos y vegetales que se entrecruzan simétricamente. Este motivo, delimitado por verdugillos, es el único ornamento de los dos breves trozos de pared que quedan libres en el paramento ocupado por el retablo, rematándose en una cabeza de león con prolongaciones fitomorfas. Su estructura evoca los esquemas decorativos de inspiración renacentista que se vuelven a imponer en la arquitectura barroca sevillana de los primeros años del siglo XVIII, así como a los motivos manieristas de los países nórdicos y también en alguna forma prelude el estúpido que tanta importancia adquirirá como soporte a partir del segundo cuarto del setecientos sevillano (LÁM. 1 - FIG. 4).

Si comparamos este tipo de enmarcamiento con el utilizado en otros países europeos, observaremos

que, a diferencia de ellos, en los que domina la línea curva y sinuosa o al menos estructuras arquitectónicas muy barrocas congruentemente relacionadas con las escenas que enmarcan, aquí está todo presidido por las líneas rectas horizontales y verticales que delimitan tajantemente y separan todo lo decorativo. Por otra parte, los motivos se escogen un poco al azar con el solo criterio de su adaptación a la función que cumplen, pero que podrían haber prestado otro servicio, como es el caso de verdugillos, contra huellas de escalera o frisos de hojarasca.

Se organiza, pues, el enmarcamiento con elementos que tienen el valor de comodines en el juego de componer paneles de azulejos, sin crear estructuras originales para cada zócalo que se diseña.

La procedencia de los temas es doble: En primer lugar es bastante patente la inspiración en azulejos holandeses por el empleo de la marina que no tenía precedentes en nuestra azulejería; también el carro del triunfo responde al modelo de inspiración nórdica, pues utilizado en las fiestas barrocas de los Países Bajos desde el siglo XVII, se difundirá por toda Europa gracias a la pintura y a los grabados, principalmente de Rubens. Por último, el caballero que en atrevido escorzo rejonea un león, está copiado casi literalmente de un azulejo holandés. Todo ello y el hecho de estar pintado casi en su totalidad con azul sobre blanco, como era lo usual en el referido país, apoyan esta hipótesis. La segunda fuente de inspiración es la local. En Sevilla existía la Montería como género tradicional desde el siglo XVI. En los ejemplos más antiguos, el género se reduce a una simple cacería, pero a lo largo de los siglos XVII y XVIII se va complicando al incorporar elementos procedentes de otros campos como los motivos vegetales que sirven de paisaje, de origen talaverano, las tauromaquias y otros asuntos anecdóticos. El atuendo de los personajes en el zócalo que analizamos es el característico de finales del siglo XVII y principios del XVIII, apareciendo también un caballero vestido de turco.

La manera de representar los temas es continua: sobre un suelo pintado en la parte inferior del que surgen árboles aislados como únicos elementos de separación entre cada una de las escenas, transcurre un primer plano en el que las figuras, casi siempre aisladas, sin superponerse unas a otras, componen diversos episodios.

En una segunda franja superpuesta a la anterior se vuelven a repetir las mismas historias, pero ahora con personajes de tamaño aún más reducido para dar sensación de lejanía. En este segundo plano suelen desaparecer los caballeros en beneficio de los que cazan a pie y de los temas campestres como ermitaños, labradores, etc. La máxima profundidad espacial se logra mediante pequeñísimas arquitecturas o formaciones vegetales aisladas, sin que aparezca nunca una línea de horizonte que

⁷ Las marinas tienen una gran importancia cultural en Holanda debido a la actividad comercial que sus flotas desarrollaban en todo el mundo. Es abundante la producción pictórica de este género, y en los azulejos existen ejemplos de gran calidad como las obras de Cornelis Pietersz Boumeester (1652-1733).

delimite cielo y tierra. Se trata, pues, de un procedimiento de lo más rudimentario con el que se intenta agrupar de una forma coherente a los personajes, los animales y la flora para dar idea de algo real, pero los continuos recursos a la estilización y el aislamiento de cada elemento en aras de la claridad del conjunto, nos hablan de una incapacidad para elaborar composiciones tomadas directamente del natural, prueba del indudable carácter artesanal de su autor.

En resumen, podemos decir, que este zócalo refleja mejor que ningún otro las influencias de los talleres holandeses que vienen a fundirse con la tradición y los temas locales, reinterpretándose de una forma artesanal los modelos extranjeros que son, en general, obras de mayor calidad artística. Por su temprana fecha dentro del siglo XVIII sirve como primer ejemplo, ya plenamente formado, del estilo característico de los zócalos de azulejos pintados del resto de la centuria.

III. ZÓCALO DE LA PARROQUIA DE SAN AGUSTIN

Pocas obras conocidas reflejan con tanta fidelidad las características del azulejo sevillano del setecientos como la que decora el camarín de la Virgen de la Esperanza de la citada iglesia. Su estado de conservación es mediano, pues faltan piezas y, ya que afortunadamente son de fácil localización, sería aconsejable volverlas a su primitivo emplazamiento con objeto de completar la restauración de la obra.

Se disponen en ella de modo continuo diversos paneles monotemáticos que, alcanzando el metro en altura, ocupan todo el perímetro del camarín de la Virgen, edículo típicamente dieciochesco adosado al buque de esta interesante iglesia del siglo XVII. Las dimensiones de cada escena se adaptan a las exigencias de la arquitectura, ya que la quebrada línea de la planta origina multitud de planos en el muro de los que doce son cuadros de imágenes y el resto decoración de motivos variados dispuestos en estrechas franjas verticales. Dos paneles apaisados de pequeñas dimensiones que cubren la zona que queda bajo las ventanas se decoran también. De ellos tan sólo se conserva uno parcialmente y deja ver restos de un carro guiado por un personaje femenino y tirado por un águila.

Las numerosas escenas: Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, San José (LÁM. II - FIG. 1), San Juan Bautista, San Nicolás de Tolentino, San Buenaventura, etc., todas de medidas, homogéneas (90x78 cm), son una muestra del elevado número de devociones, unas de alcance puramente local como San Arcadio, y otras más extendidas por la región, que componían el santoral de la época.

Cada uno de los personajes, delimitado por una franja azul y un marco decorado con motivos florales, ocupa la zona central del cuadro a él asignado

y porta los atributos usuales según los cánones iconográficos del momento. Flanquean al personaje, vestido siempre con ampulosos hábitos, un par de plantas que crecen serpenteantes y cubren aquellas zonas del cuadro que se encuentran más despejadas. Son plantas de follaje agitado y hermosas flores que recuerdan muy de cerca los motivos que decoran la loza trianera en el siglo XVIII y que proceden en su mayor parte del repertorio talaverano. Asimismo, la parte alta de los cuadros se ve poblada por multitud de angelotes y querubes que revolotean agitados entre nubecillas.

El colorido no ofrece particularidades especiales, se emplea aquí la gama habitual entre los azules y verdes de mediados del siglo XVIII; azul zafre, amarillo cadmio, ocre, morado ciruela para el dibujo y tónicas oscuras, y verde tinta muy disuelta usado con profusión.

Basta comparar esta obra con la de la iglesia de Santo Domingo, analizada en primer lugar, para comprobar hasta qué punto en el decurso de un siglo aproximadamente han evolucionado las artes figurativas y en qué grado y cualidad es reflejada esta transformación en el modesto arte de la azulejería.

No se trata ya, del simulacro de una clásica galería arquitectónica en la que orgánicamente y nítidamente se sitúan unos personajes, sino la simple y llana disposición de cuadros de figuras religiosas unos al lado de otros. El canon arquitectónico que no sólo en la estructura sino en la misma decoración, regía la obra de principios del seiscientos, cede ahora ante el protagonismo de la ornamentación. A la majestuosa y serena pose de los personajes de aquella primera obra, sustituye la agitada actitud de estos últimos dieciochescos; al sentido cultista, la representación desenfadada y anticlónica; a la claridad compositiva, un deliberado *horror vacui*. Un dinamismo casi orgánico impulsa al pintor a convulsionar los cuerpos que dibuja en un confuso revuelo de formas y colores. He aquí la acepción que lo barroco ha tomado en la expresión de un modesto artesano.

Estas son las últimas consecuencias de la relajación de un código de leyes artísticas que a niveles de arte popular jamás fue totalmente asumido. Esta obra es fruto de una libertad expresiva que oscila entre lo caricaturesco y lo inverosímil, entre lo ingenuo y lo grotesco, entre la espontaneidad de una inspiración naturalista y la más obstinada reiteración formal. Véase en este sentido el modo de dibujar los rasgos faciales de todas las figuras: se trata de un estereotipo que basa su identidad en los diferentes aditamentos de cada personaje. Este intenso popularismo implica forzosamente la pérdida de calidades en las creaciones, que por el contrario ganan en espontaneidad y en lirismo.

Nos encontramos, pues, frente a una obra datable a mediados del siglo XVIII, de un carácter sumamente popular y de un exaltado barroquismo exento de

los influjos artísticos extranjeros que denotan otras obras coetáneas.

IV y V. ZÓCALOS EN LOS CONVENTOS DE LA ENCARNACION Y DE SANTA CATALINA

Este par de edificios y sus respectivos templos se presentan al visitante como dos conjuntos artísticos completísimos del barroco de Osuna. Su interesante arquitectura, retablos, mobiliario, azulejos y artes suntuarias en general, los hacen lugares excepcionales para poder apreciar el gusto artístico de la Andalucía dieciochesca: milagrosamente preservados tras los muros de las clausuras han podido llegar hasta nosotros sin apenas alteraciones.

Tan sólo como una parte de esta riqueza artística, trataremos dos zócalos de azulejos cuya homogeneidad nos mueve a considerarlos en un solo apartado.

La identidad de ambas obras nos viene avalada por una serie de datos. La gama cromática utilizada en ambos casos es idéntica; azul cielo y azul zafre oscuro, ocre claro y tierra, amarillo dorado, anaranjado y verde musgo. Los colores suelen ser bastante limpios y la buena técnica en su aplicación revela una cierta recuperación con respecto a las obras de la primera mitad de la centuria. Este aspecto puede depender, no obstante, de la altura artística de cada taller. Asimismo, en los dos casos, el dibujo es de cierta calidad aunque manteniéndose dentro de las coordenadas antiacadémicas que caracterizan la producción del azulejo sevillano de esta centuria. La libre interpretación de determinados temas clásicos como los que ilustran los zócalos del convento de Mercedarias, avalan el carácter popular de estas obras. El sincretismo temático que manifiestan estos dos zócalos lleva a encuadrarlos en la producción de un mismo taller: un hecho revelador es el modo de rematar las escenas por arriba mediante una banda de ovas y flechas.

Pocos datos nos orientan sobre la cronología de ambas obras, pero tanto razones de análisis estilístico como comparaciones con otros ejemplos ya conocidos, inclinan a situarlas en el último tercio de la centuria. Una fecha, la del azulejo de la Virgen de la Merced colocado en el compás, y varios detalles como el sombrero de tres picos y el estado de la Alameda con posterioridad a la reforma efectuada en época del asistente Larumbe, nos facilitan fechas *post quem* para situar el zócalo del convento de la Encarnación en la década de los setenta, mientras que la indumentaria de los personajes femeninos en la segunda obra nos hacen datarla en un momento algo posterior.

El convento de la Encarnación contiene en su claustro y escalera un verdadero muestrario de la producción azulejera del siglo XVIII. El tema profano está representado por los zócalos que decoran las dos galerías del patio y el más pequeño de la

escalera, junto con la colección de contrahuellas de ésta. Los escudos de los fundadores y de la Orden de la Merced, situados en las enjutas de los arcos, sirven como ejemplo del género emblemático. Los azulejos hagiográficos tienen como representación el completo Vía-Crucis de la galería baja del claustro y el pequeño azulejo antes citado de la Virgen de la Merced, fechado en 1777 colocado en el compás, a la izquierda de la puerta de entrada.

Aquí sólo estudiaremos el zócalo de la planta baja del patio por ser quizás el de mayor categoría e interés. Se extiende a lo largo de las cuatro paredes del recinto, interrumpido sólo por las puertas de comunicación de las diversas dependencias y el hueco de la escalera. Mide 90 cm de altura y está realizado en piezas de 13x13 cm., como es lo usual en la centuria. El enmarcado se reduce a una estrecha franja superior de estilizadas ovas y flechas y a una línea azul que lo separa del pavimento. La misma cenefa de ovas y flechas sirve de límite vertical cuando se quiere separar un asunto de otro.

La extracción de los temas es de origen diverso y no tenemos certeza de que respondan a un verdadero programa iconográfico con una interpretación única.

Tomando como punto de partida el lado derecho del hueco de la escalera, aparecen sucesivamente: la Montería, una visión panorámica de la Alameda de Hércules sevillana, montería, una alegoría de los cinco sentidos, montería, el episodio bíblico de Sansón y Dalila, dos parejas de damas y caballeros, una alegoría de las cuatro estaciones, la comunidad de monjas mercedarias en su templo y de nuevo la montería.

Según el profesor Bonet⁸ la presencia de tal cantidad de temas profanos en un claustro conventual podría responder, entre otros factores, al fenómeno de ósmosis entre lo sagrado y lo mundano que preside de la decoración artística en general durante el siglo XVIII. Sin embargo, también creemos que se puede realizar una segunda lectura, aventurada y siempre hipotética. La presencia de la montería que reiterativamente aparece separando un asunto de otro es tópico en los azulejos de ese siglo, pero a su vez manifiesta el gusto por la caza como divertimento preferido de la nobleza. La Alameda de Hércules es en el siglo XVIII lugar de encuentro para las relaciones sociales y el recreo, símbolo de la vida callejera de la gran ciudad. Los cinco sentidos y el tema de Sansón y Dalila pueden interpretarse como ejemplo y enseñanza para las parejas que aparecen a su lado, previniéndoles de las consecuencias nefastas que para el hombre pueden tener las pasiones desordenadas. La alegoría de las estaciones podría representar el continuo fluir del tiempo y la fugacidad de las cosas terrenales. Las monjas, orando en su

⁸BONET CORREA, Antonio: *ob. cit.*, pág. 77.

iglesia, coronadas por un ángel que vuela sobre sus cabezas, alcanzan la victoria al renunciar al mundo y sus tentaciones, permaneciendo en un tiempo aparte preservadas de los enemigos del alma tras los muros de sus clausuras.

Sería, pues, una especie de glorificación de la vida monástica a la vez que recuerdo constante de a lo que voluntariamente se ha renunciado. La interpretación puede resultar demasiado erudita para una obra artesanal, pero moviéndonos en este terreno tan especulativo, no podemos descartar su verosimilitud.

Para representar los temas citados contaba el artista con varias fuentes de inspiración. Para las Monterías existían los repertorios tradicionales de modelos, pero en este caso, comparándolas con las del zócalo del "apartado II", observamos ciertos avances en las composiciones de las escenas con mayor abigarramiento y dramatismo. El paisaje resulta mucho más real, la topografía más accidentada, una línea de horizonte separa la tierra del cielo y un fondo realizado en azul desvaído sirve para expresar la lejanía (LÁM. II - FIG. 3). Como ejemplo de escena conseguida puede citarse el acoso de un jabalí por los perros y cazadores en mitad de una pequeña laguna, que pone de manifiesto cómo los talleres azulejeros van ganando en recursos pictóricos para narrar las historias.

Los temas alegóricos como los *Cinco sentidos* y las *Estaciones*, y el tema bíblico, están directamente tomados de estampas que habían fijado la iconografía de estos asuntos. Los personajes mitológicos están vestidos con el atuendo pretendidamente clásico de la época barroca; sus posiciones y actitudes reflejan la copia fiel de estas estampas. Es curioso el hecho de que casi todos los personajes son mujeres, e incluso para representar el oído se recurre a una especie de Orfeo femenino que con su lira capta la atención de humanos y animales. Lo mismo ocurre con las cuatro estaciones. Los tres viejos en torno al brasero como símbolo del invierno se repiten constantemente siempre que se aborda el tema en cualquier género artístico. También es típica la representación de Ceres coronada de espigas como símbolo del verano (LÁM. II - FIG. 2).

Cuando el artista se enfrenta a temas para los que no existen modelos prefijados se acusa la forma de componer ingenua del arte popular. Este es el caso de la comunidad de monjas en el interior de su templo (LÁM. II - FIG. 4), torpemente insinuado por unas arcadas al fondo y una especie de retablo con el escudo mercedario, ante una convencional arquitectura que intenta representar el edificio conventual y sobre todo en la encantadora visión panorámica del *Paseo de la Alameda*. Este último panel merece un análisis detenido por ser tal vez lo más original que hemos encontrado en toda la producción de la época.

Por primera vez se aborda la representación de

un paisaje urbano tomado del natural y que todo el mundo conocía, ya que en las demás ocasiones en que se emprendía este cometido se hacía de un modo convencional y estereotipado. La Alameda representada gozaba en aquellos años del mejor momento de su historia: creada en 1574 por el Conde de Barajas para desecar el pantanoso espacio conocido por La Laguna, es remodelada y mejorada en 1764 por el asistente Larumbe convirtiéndose en el paseo más frecuentado por la población sevillana del último tercio del siglo XVIII.

El recinto se describe minuciosamente eligiendo una visión panorámica que abarque todo el paseo desde las columnas de Hércules hasta las de los leones que sostienen los escudos colocados en cada extremo. Debido a ello la escala de las figuras es bastante menor que las del resto del zócalo (LÁM. III - FIG. 1).

Entre las fuentes y los álamos, una multitud de figuras puebla animadamente toda la extensión; damas con abanicos y mantillas, carruajes, niños jugando con una corneta, caballeros, frailes y monjas, se distribuyen por bancos o escuchan el animado concierto que unos músicos interpretan sobre un gracioso entarimado rococó, mozos con carretillas se acercan a las fuentes para recoger agua e incluso aparece un edificio que por su situación podría ser el antiguo colegio de las Becas de donde salen clérigos dirigiéndose al paseo.

Para no entorpecer la visión se emplea el recurso de abatir los elementos sobre el plano vertical sin que se superpongan unos a otros, por lo cual, la arboleda del primer plano alarga exageradamente sus troncos haciendo coincidir sus copas con las de los árboles situados al otro lado del paseo.

Esta composición tiene todo el lirismo e ingenuidad de las creaciones naif, que nos retienen la atención y nos sorprenden continuamente con el descubrimiento de un nuevo detalle anecdótico en el que no habíamos reparado anteriormente. En ello reside tal vez el mayor atractivo de nuestros azulejos dieciochescos que, perfectamente acordes con la sensibilidad popular, tiene en este tipo de obras sus mayores logros.

En resumen, podemos decir que el zócalo de la Encarnación es el más completo en cuanto a temas y tratamiento de los existentes en Osuna. En él se da una síntesis perfecta entre las interpretaciones de temas cultos y los creados por un taller de artesanos azulejeros que tal vez sea el más representativo y el de mejor calidad de cuantos existieron en la Sevilla del siglo XVIII.

El zócalo de la sacristía del convento de Santa Catalina, en un estado de conservación espléndido y en inmejorables condiciones para ser contemplado, rodea por completo la estancia hasta una altura de 90 cm y está compuesto también por piezas de 13x13 cm de lado, aplicados sobre el muro a modo de arriadero.

La narración se desarrolla de manera continua sin aparente división. El cambio de asunto se indica, una vez más, interponiendo generalmente un frondoso árbol que separa y une a un tiempo las diferentes escenas. La temática adoptada en esta obra, sin responder a un programa elaborado, como era la norma de este momento, revela, sin embargo, una cierta coherencia. Tres asuntos componen el total de la obra: el amor, la caza y los toros.

El primer ciclo que podríamos llamar “amatorio” está compuesto por cuatro secuencias distintas. En la primera de ellas, se representa a una pareja de enamorados en la que el caballero, sentado, toca un violoncelo para su amada que, en coqueta actitud, vestida con saya y corpiño y mostrando un abanico en la mano, escucha la música con deleite. Su cabello, recogido con redecilla le da un encantador aire goyesco. En la segunda pareja, el caballero se cubre con la tradicional capa larga y se toca icon el sombrero de tres picos propio de la época. Su acompañante lleva toquilla corta e inclina la cabeza con elegante gesto. Muy cerca de ellos una pareja de conejos se esconde en su madriguera (LÁM. III - FIG. 2). En la tercera escena, el galán, vestido ahora con casaca y calzas hasta las rodillas, está sentado manteniendo alerta su espada, mientras la dama reposa apaciblemente recostada a su lado. Finalmente, en la última secuencia, aparece una figura femenina sentada peinando a un niño que a sus pies, juega con un pajarillo al que mantiene atado por una pata.

No es clara la lectura de este ciclo, si bien podemos ver en él la representación de cuatro momentos consecutivos de la vida amorosa. A una primera fase de enamoramiento en la que la música, sublimadora de instintos, tilda con un cierto gusto cultista una escena típicamente galante, sigue la representación de un matrimonio cerca del cual el pintor ha dibujado la citada pareja de conejos, uno de cuyos significados simbólicos es precisamente el amor conyugal y la fecundidad. En la siguiente escena se resalta la lealtad del caballero que vela el descanso de su compañera, mientras que la última secuencia nos presenta ya una escena de amor materno-filial que cierra este ciclo.

El segundo tema que sirve de inspiración, La Montería, ocupa la mayor parte de la obra y se dispone de modo algo desordenado. Este frecuentísimo tema de la azulejería sevillana de esta centuria tiene aquí uno de sus ejemplos más interesantes. Personajes ataviados a la heroica y otros al uso del momento dan caza a leones, leopardos, ciervos y jabalíes. El anacronismo del atuendo y el exotismo de la fauna pueden deberse quizás a la variada extracción de los motivos y a su adopción sin un criterio ordenador estricto.

El eje de la composición suele ser el animal acosado; a él se acercan personajes a pie y a caballo armados de espadas, lanzas, garrochas y escopetas que

le dan caza con ayuda de sus jaurías de perros.

Los personajes, dibujados con bastante detalle, son de mayor tamaño que los protagonistas del zócalo anteriormente analizado y se disponen a lo largo de las escenas con gran claridad, no superponiéndose en ningún caso. Se evita claramente todo tipo de complejidades en la composición de las escenas, apartándose en este sentido de la riqueza de planos prospectivos que revelaba el zócalo de la Encarnación. Se articula aquí el espacio en dos niveles únicos de profundidad: un primer plano que sirve de campo de acción a los personajes y en el que se utiliza una gama de colores puros y brillantes que aproximan la acción al espectador, y un plano de profundidad que, dibujado en tenues tonos azules, pretende poner un telón de fondo al escenario. En él se esbozan pequeños conjuntos arquitectónicos enclavados en un terreno ondulado.

Las historias del primer plano se desenvuelven en un medio boscoso cuya vegetación está compuesta por árboles, matorrales y mazos de flores. Aquellos, extraídos de la pintura paisajística de la época, evocan los modelos que habían inspirado los tapices que en el último tercio del siglo se hacían en las reales fábricas. La vegetación baja recuerda una vez más los motivos florales de la loza de este momento.

Pese a su mayor simplicidad en la composición y su menor sentido paisajístico, el lenguaje de estas escenas recuerdan claramente a las monterías del zócalo del citado convento de las Mercedarias y tiene en común con aquellas no sólo el estilo sino también la indumentaria de los personajes, sus posturas e incluso algunas escenas repetidas como el caso del jabalí que ataca a uno de los mozos.

En general, el tratamiento que aquí se da a este tema, quizás el más antiguo y de más tradición en la cerámica española desde épocas remotas, responde a cánones ya fijados a principios del siglo como nos lo demuestra su cotejo con un zócalo de menor tamaño pero de idéntica temática que decora la Capilla de la hacienda Palma Gallarda en Carmona, fechado en 1726.⁹

La tauromaquia, tercer tema representado, toma un auge inusitado en la azulejería sevillana de las últimas décadas del siglo XVIII y en las primeras del XIX, convirtiéndose a veces en tema casi exclusivo de zócalos, pavimentos, contrahuellas, etcétera. Un ejemplo excepcional de ello se encuentra en el zacalillo fechado en 1836 de la hacienda Santa Bárbara en Torreblanca (Sevilla). La fuerza con que este tema invade las artes decorativas no refleja sino el éxito que a nivel de la vida real española, y especialmente andaluza adquirió esta fiesta. Las tauromaquias que Goya empieza a preparar en tor-

⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio, y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla 1939, t. II, pág. 230.

no a 1815, eleva el tema a su máxima expresión artística.

Las escenas de nuestra obra, desarrollando la acción aún en un marco natural, dan pie para combinar estos dos temas tan usuales de la decoración azulejera: la fiesta taurina y el género puramente paisajístico.

Se representan de una forma sucesiva los tres tercios: la suerte de varas, seguida de la de banderillas para terminar con la de muleta. En un primer momento, el toro se dispone a embestir contra el caballo del picador mientras que otro personaje a pie se prepara para colocarle una banderilla, representada aquí con su antigua forma de pequeña lanza 'con florón de adorno cerca de la punta y banderín en el otro extremo. En una segunda escena, el diestro, con el estoque preparado, hace el volapié para entrar a matar (LÁM. III - FIG. 3). Por último, con un cierto aire jocoso muy frecuente en los azulejos de las primeras décadas del siglo XIX, aparece un toro persiguiendo a una dama que corre despavorida mientras un caballero que observa el hecho se apresura con su caballo y acude en su ayuda.

Es patente en esta obra un lenguaje muy pictórico de cierta maestría en el trazo y en el cual la categoría de lo orgánico invade todos los motivos

incluido el de enmarcamiento de ovas y flechas que toma aquí aspecto de ornamentación floral perdiendo cualquier conexión con su originario sentido de decoración plástico-arquitectónica.

En el aspecto iconográfico, un carácter lúdico impregna toda la temática; desde los asuntos amorosos de posible extracción libresca, pasando por el tema taurino, fiesta popular por excelencia, para llegar a la montería, tema, por otro lado, muy cercano a la vida placentera de una nobleza rural dominante, aún libre de los problemas que le sobrevendrían décadas después.

NOTAS DE LA EDITORIAL:

1.- Las láminas 2, 3 y 4 que reproducen los zócalos de la antigua calle General Mola nº 2 (hoy Gordillo), nos ha resultado imposible incluir fotos originales, al no obtener el permiso de sus propietarios, la familia Oriol, para hacer nuevas fotografías.

2.- Este artículo fue publicado por primera vez en *Archivo Hispalense* nº 189 del año 1979. En la actualidad se encuentra agotado.

Dada su importancia y con motivo de la restauración de los zócalos del camerino del altar mayor de la iglesia de San Agustín, hemos sido autorizados por sus autores para reproducirlo en esta *Revista*.



LÁMINA I



FIG. I. IGLESIA DE SANTO DOMINGO. CAPILLA DEL ROSARIO.
(DETALLE DEL ZÓCALO)

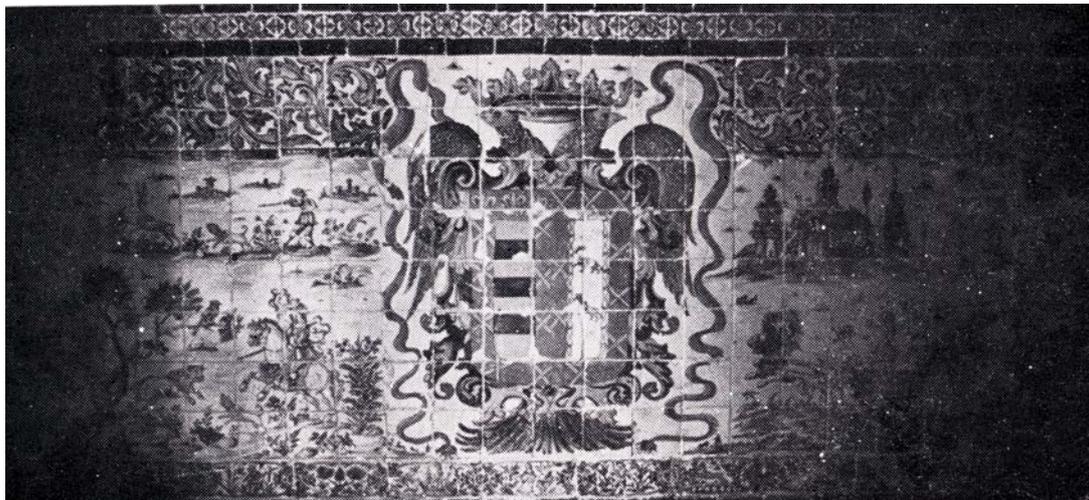


FIG. 2.
CALLE GENERAL MOLA NÚM. 2. ZÓCALO DE LA CAPILLA
(PANEL CON ESCUDO NOBILIARIO)

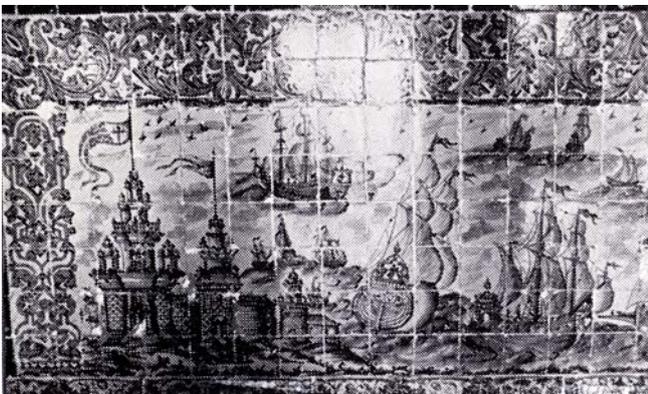


FIG. 3.
CALLE GENERAL MOLA NÚM. 2
ZÓCALO DE LA CAPILLA
(MARINA)

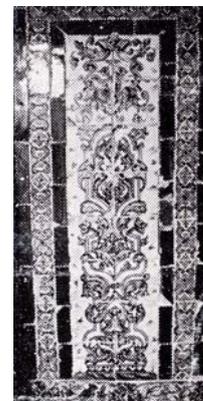


FIG. 4.
CALLE GENERAL MOLA NUM. 2
ZÓCALO DE LA CAPILLA
(PILASTRA)



FIG. 1.
IGLESIA DE SAN AGUSTÍN.
SAN JOSÉ CON EL NIÑO.
(ZÓCALO DEL CAMERÍN)



FIG. 2.
CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN. *ALEGORÍA DEL VERANO*
(ZÓCALO DEL CLAUSTRO)



FIG. 3.
CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN. *MONTERÍA*.
(ZÓCALO DEL CLAUSTRO)



FIG. 4. CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN
LA COMUNIDAD DE MONJAS MERCEDARIAS
(ZÓCALO DEL CLAUSTRO)

LÁMINA III



FIG. I.
CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN. PASEO DE LA ALAMEDA DE SEVILLA (DETALLE)
(ZÓCALO DEL CLAUSTRO)



FIG. 2.
CONVENTO DE SANTA CATALINA. ESCENA AMOROSA.
(ZÓCALO DE LA SACRISTÍA)



FIG. 3. CONVENTO DE SANTA CATALINA. *MATADOR.*
(ZÓCALO DE LA SACRISTÍA)



FIG. 4.
CONVENTO DE SANTA CATALINA. *TORO PERSIGUIENDO A UNA DAMA*
(ZÓCALO DE LA SACRISTÍA).