

## La “arquitectura brillante” del Segundo Renacimiento sevillano

*Alfonso Pleguezuelo*

CON ESTA ELOCUENTE EXPRESIÓN CALIFICABA GUICHOT EN 1925 el florecimiento contemporáneo de la arquitectura, entendiendo por tal aquella que no sólo modula el espacio y el volumen como sus dos elementos sustanciales sino la que se sirve, además, de otras muchas formas de expresión artística para lograr sus objetivos. Entre esas otras formas, menciona la “pintura”, la “estatuaria”, la “liturgia”, la “platería”, la “joyería”, los “brocados”, la “carpintería ornamental”, la “rejería artística”, la “azulejería policroma”, la “gráfica del adorno”, la “plástica decorativa” y la “jardinería suntuosa”<sup>1</sup>. Es muy sintomático, en este sentido, que de los dos volúmenes de su obra *El Cicerone de Sevilla*, uno lo dedique a los monumentos arquitectónicos y otro exclusivamente a las artes del ornamento entre las que, como se comprueba, incluye la escultura y la pintura en un plano de igualdad con todas las demás.

Este y otros muchos textos de crítica arquitectónica de la década de los años veinte del siglo pasado no ocultaban sino que más bien hacían abierta ostentación de un tipo de sensibilidad que no renunciaba a cualquier elemento que pudiera producir una experiencia estética placentera en su sentido más primario. Tan abierta y desinhibida sensibilidad se situaba en las antípodas de los criterios académicos que habían dominado la situación previa, y también se alejaba de la rigurosa estética minimalista que dominaba el contemporáneo mundo de las vanguardias europeas.

Respecto de la mencionada reacción contra la situación heredada, es muy revelador el párrafo en que José Gestoso en 1903 había criticado el uso generalizado del mármol como exclusivo material de revestimiento para pavimentos, zócalos y escaleras en la arquitectura sevillana del siglo XIX, defendiendo la cerámica policroma como sustituto preferible. Era evidente que ambos materiales tenían precedentes en su admirado Renacimiento sevillano pero dos rasgos, esenciales para él, los diferenciaban. Por un lado, hallaba en su elección un argumento favorable de tipo estético: la riqueza cromática de la cerámica frente a la inexpresiva sobriedad del mármol blanco. Por otro lado, apoyaba su preferencia con un argumento ético: las raíces locales hispanomusulmanas de la primera frente a la naturaleza foránea del segundo.

Esta doble actitud ético-estética de carácter reivindicativo y Regionalista frente a sensibilidades que él entendía como obsoletas y extranjerizantes, también eran ingredientes que harían de esta arquitectura un nuevo episodio de acercamiento a la sensibilidad de las clases populares y ello permitiría a la larga la persistencia del estilo, también favorecida por otras circunstancias de carácter sociopolítico.



La mencionada "brillantez" del estilo preconizado se apoyaba en la extraordinaria atención concedida al policromo acabado de los edificios, aspecto en el que la arquitectura pretendía recuperar, e incluso superar, valores plásticos y pictóricos que, en términos generales, habían sido desatendidos durante el siglo XIX.

El nuevo código ideado por arquitectos, críticos, eruditos, diseñadores e industriales, el llamado "estilo sevillano" como quintaesencia del Regionalismo, asociaba de forma íntima arquitectura con "ornamento". Éste, lejos de constituir un "delito" como denunciara Adolf Loos en 1908, era contemplado como la más atractiva y defendible entre las virtudes de la nueva arquitectura<sup>2</sup>. Un fenómeno similar se produciría en la nueva y promiscua relación del Ornamento con la Pintura y la Escultura.

Guichot define el nuevo estilo como: "... un bello conjunto de formas y de colorido muy exornativos y muy adecuados al clima y a la topografía, a la fantasía poética y a la sensualidad del espíritu popular"<sup>3</sup>. A pesar de las diferencias de esta concepción de la arquitectura respecto del eclecticismo decimonónico —como en su momento apuntó certeramente Villar—<sup>4</sup>, son indudables los elementos tardorrománticos de la precedente definición, especialmente las alusiones a la fantasía poética y a la sensualidad del "espíritu popular". Que Guichot se limita en esto a recoger ideas que flotan en el ambiente desde el siglo XIX, es un hecho que puede comprobarse por numerosos indicios. Son especialmente reveladores los trabajos que en el terreno de la antropología y la literatura popular venían llevando a cabo Antonio Machado Álvarez (Demófilo) y Francisco Rodríguez Marín, padres de nuestros estudios sobre Folk-lore. Este último publica en 1929, precisamente para conmemorar la inauguración de la Exposición Iberoamericana, un libro titulado *El alma de Andalucía*<sup>5</sup>.

Pero con independencia de esta voluntaria inclinación hacia lo popular, calificativos tales como "llamativo", "brillante", "deslumbrante", "sensual", "fantasioso" o "evocador", aplicados con frecuencia a esta arquitectura, son, por sí mismos, testimonios no sólo de una versión renovada del vitalismo romántico sino de un nuevo acercamiento al mundo de la literatura, el teatro y la escenografía, y, en la misma medida, a un arte ilusionista favorable al uso del color, el truco, la bambalina o el efecto sorpresivo y momentáneo.

Cualquier superficie, cualquier accidente, hueco o elemento complementario de un edificio es aprovechado para demostrar la erudición histórica del arquitecto y la pericia técnica de los artesanos, sea cual sea la materia prima o los procedimientos de su arte. Los herreros, yeseros, carpinteros, tejedores, mueblistas, ceramistas, plateros, vidrieros, fundidores, albañiles, pintores, tallistas, estuquistas o doradores participan, cada uno desde su posición y todos dirigidos por el arquitecto orquestador, en la compleja tarea de equipo que permite dar a los edificios esa perseguida apariencia deslumbradora.

Forestier, gran artífice de la jardinería andaluza de la Exposición Iberoamericana, hacía residir los secretos de este arte en "... la combinación de plantas *olorosas*, de flores *brillantes*, de frutos, de *sombríos* follajes con *innumerables* fuentes, pozos *discretos* y *menudos* surtidores de agua encuadrados por *deslumbrantes esmaltes*"<sup>6</sup>.

El origen de todo este cambio de actitud estaba en los revulsivos escritos de John Ruskin y William Morris, ideólogos del movimiento inglés "Arts and Crafts", y en la repercusión comprobada que tales ideas ejercieron sobre el pensamiento de algunos arquitectos españoles posterior-



res<sup>7</sup>. Fueron esenciales las actuaciones de Arturo Mérida, Vicente Lampérez, Ricardo Velázquez Bosco o Teodoro Anasagasti, entre otros arquitectos madrileños, todos ellos vinculados a la Institución Libre de Enseñanza y artistas que tomaron contacto directo con la arquitectura de este signo practicada en otros países europeos, además de ser profundos conocedores de la historia de la arquitectura española y maestros en la Escuela de Madrid de los arquitectos que más tarde actúan en Sevilla. También en el foco catalán, menos conectado con Sevilla y marcado por el modernismo, soplaban aires similares entre los que descollaban las creaciones de Gaudí o de Puig i Cadafalch.

Para esta generación, el uso del color y, como consecuencia de ello, el empleo de la cerámica como el soporte más estable de tal policromía, era un rasgo tomado del pasado pero también un distintivo de modernidad, una forma de diferenciarse de otra concepción de la arquitectura demasiado anclada, según ellos, en una tradición grecolatina que resultaba estéticamente insípida para las miradas voluptuosas de unos individuos que ya viajaban por Oriente o para una población general que ya tenía acceso, aunque no viajara, a las vistosas expresiones culturales de otros continentes y de otras culturas, objetos que se exhibían en las exposiciones universales o en los nuevos museos de Antropología generados por el globalizador colonialismo decimonónico. Incluso la imagen del arte clásico mediterráneo había empezado a desmoronarse en su monocroma visión neoclásica, a la luz de los numerosos estudios que ahora defendían la hipótesis de una arquitectura y una escultura griegas hechas con ricos materiales o recubiertas de estridentes colores originales, perdidos sólo por el implacable paso del tiempo<sup>8</sup>.

A las reproducciones de los frisos de cerámica persa que fascinaron a los visitantes de la Exposición Universal de 1862 en el Kensington Palace de Londres, siguieron las cerámicas que se mostraron en las exposiciones de París en 1889 y 1900 donde también llamaron poderosamente la atención las bandejas de mayólica de Bernard Palissy para la corte francesa del siglo XVI o las terracotas vidriadas salidas del taller de los florentinos Andrea y Lucca della Robbia. El color ya no era sólo expresión de la vitalidad de los pueblos primitivos sino testimonio de la finura del Renacimiento y el Manierismo europeos. No era forzosamente un arte popular sino también un arte áulico y aristocrático. En 1902 se celebra en Turín la I Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas. Diez años antes Manuel Gómez-Imaz había intentado infructuosamente organizar en Sevilla una exposición de Artes Industriales y aunque ésta fracasó, otras iniciativas llegaron a madurar. Poco antes de celebrarse la Iberoamericana de Sevilla tiene lugar en París, en 1925, una Exposición de Artes Decorativas que supuso un fuerte espaldarazo a este fenómeno ya afianzado en el caso sevillano. Por esos años, José Lafita, padre del conocido escultor homónimo, funda en Sevilla una "Sociedad de Arte Decorativo". La fábrica de cerámica Rodríguez Hermanos poseía así mismo su Museo de Arte Decorativo, y numerosas empresas de este y otros ramos crean, siguiendo la tradición que ya habían iniciado otras importantes fábricas sevillanas, sus propios "museos" donde se exponían tanto una selección de sus mejores trabajos como también piezas históricas destinadas a prestigiar la fabricación contemporánea.

Pero, con independencia de estos eventos e instalaciones locales efímeras o permanentes, nuestros artistas no estaban aislados del resto de Europa y de América; sus viajes y estancias extranjeras se habían convertido en una parte sustancial de su formación, experiencias que eran frecuentemente subvencionadas por Ayuntamientos y Diputaciones.



Sin contar los casos de arquitectos, escultores y pintores, que ya se habían hecho habituales viajeros desde el siglo anterior, es llamativa la frecuencia con que esta práctica se extendió a los pintores de cerámica. Por mencionar sólo algunos casos, podemos recordar aquí que el ceramista Francisco Díaz recibe galardones en Illinois y en Chicago a fines del siglo XIX; que Manuel Soto y Tello fue premiado con medallas honoríficas en París, Viena, Londres y Filadelfia; que Manuel García Montalbán, por su parte, fue distinguido con una medalla en la Universal de Filadelfia (1876) y una mención honorífica en la de París (1878). Los hermanos Jiménez, fabricantes de azulejos de arista, recibieron premios en las exposiciones Universal de Chicago (1893), de Artes Industriales de Bruselas (1894), y en las Universales de El Cairo (1895), Suez (1897) y Jerusalén (1897). Fernando Soto y González obtuvo medalla y diploma en la Exposición Universal de Chicago (1893) y la Universal de París (1899) además de otras muchas logradas en certámenes nacionales. Todo ello sin considerar el ámbito igualmente internacional de las exportaciones de todos estos artistas y fabricantes<sup>9</sup>.

Como puede ir comprobando el lector por las fechas antes mencionadas, la masiva aplicación de cerámica y otros materiales que se experimentaría con la Exposición Iberoamericana de 1929 era sólo el final de un largo y paulatino proceso que se había iniciado muchos años antes, incluso en el propio ambiente sevillano. De hecho, la nueva actitud favorable a una arquitectura policromada que detectamos en los escritos y acciones de Gestoso y en los proyectos y ejecuciones de arquitectos como Simón Barris, Vicente Traver, Aníbal González, José Espiau, Juan Talavera y Heredia o Aurelio Gómez-Millán, obedecía a una reacción general contra la homogénea, anónima y —según ellos— adocenada arquitectura de la generación hoy denominada contradictoriamente como la de los Racionalistas Románticos<sup>10</sup>. Gestoso acuñó y usó en sus textos el término "ceramófilo", exótico calificativo que aplicaba habitualmente a los amantes de este material. Pero, revisando la situación general en la que esto se inscribía, podríamos hablar sin temor a equivocarnos de una auténtica generación de "cromófilos" que reaccionan conscientemente contra los "cromófobos" precedentes.

Sin ánimo de restar mérito a la originalidad de estos protagonistas de tan radical cambio, no debemos olvidar que hacia 1900 aún latía en Sevilla el pulso de un capítulo pasado que no por minoritario dejaría de ser trascendental en la evolución del gusto arquitectónico de la ciudad. Un nombre cargado de prestigio avalaba esa "otra arquitectura" coloreada, moderna e imaginativa. Me refiero al denominado entonces "goût Montpensier", todo un código de arquitectura e interiorismo romántico materializado en las diversas mansiones andaluzas de la familia Orleáns-Borbón<sup>11</sup>.

Conocemos bien cómo se desarrolló este proceso en las residencias de los Duques —cuyos salones eran frecuente escenario de bailes y recepciones—, aunque no nos consta con tanta claridad qué repercusión pudieron tener estas novedades en las casas de otras familias sevillanas con las que tuvieron una estrecha relación como los Condes de Casa Galindo, los Marqueses de la Motilla o los de la Torre de la Presa.

Es muy posible que la elección del Real Alcázar como la primera residencia de la familia, condicionara fuertemente el propio gusto personal de don Antonio de Orleáns quien, a buen seguro, consideró todo un privilegio vivir en un palacio que era el más antiguo de la Corona española y, sobre todo, el que mejor encarnaba junto con la Alhambra los ideales de toda una



generación de europeos fascinados con esa versión cercana y palpable del legendario Oriente. Aunque algunas de las estancias interiores del palacio del rey don Pedro fueron cubiertas de ricos tejidos, la visión de unas paredes revestidas con cerámica de brillantes colores debió quedar fijada en su retina de forma indeleble.

La versatilidad estilística de esta generación de románticos-eclécticos favoreció el tratamiento algo versallesco de su nueva residencia cuando la familia se muda al Palacio de San Telmo pero la preferencia por Oriente rebrota con ímpetu cuando don Antonio encarga a su arquitecto de confianza Juan Talavera de la Vega, su residencia de verano en Sanlúcar de Barrameda y vuelve a manifestarse muchos años después cuando el mismo arquitecto proyecta el Pabellón de recreo para los jardines de San Telmo que luego se conocería como el “Costurero de la Reina”.

La manipulación del pasado que se percibe en el Regionalismo del siglo XX, según ya ha comentado agudamente Lleó, “es heredera del proyecto Montpensieriano”. Este autor no ve ruptura entre una y otra arquitectura. Y en efecto, no la hay, como él mismo sostiene, en aspectos tales como el énfasis en el empleo de las artesanías locales o en la común concepción de una “Ciudad en Fiestas”<sup>12</sup>.

La ejecución de los brillantes revestimientos cerámicos de los palacios de San Telmo en Sevilla, de Villamanrique y de Sanlúcar de Barrameda fue encargada a Manuel Soto y Tello y a los hermanos Jiménez. El sentido de los trabajos de estas dos casas comerciales era la imitación de los alicatados hispanomusulmanes y mudéjares de los siglos XIV y XV, en el caso del primero, y de los azulejos de arista que se habían producido en el siglo XVI, en el del segundo. El procedimiento de fabricación seguido era puramente mecánico no sólo en los azulejos de arista de Jiménez —que ya eran un producto seriado en el propio siglo XVI— sino también en los alicatados hechos ahora a molde por Soto, mosaicos que habían sido producidos manualmente en la Edad Media. No olvidemos que durante el segundo tercio del siglo XIX aún no se disponía de pintores cerámicos con una formación suficiente como para complacer el refinado gusto francés de esta familia. El carácter geométrico y la fabricación mecánica de los revestimientos encargados por don Antonio eran, en el fondo, lo único al alcance de los talleres de Triana durante esos años. Los grandes paneles y zócalos magistralmente pintados a pincel estaban aún por llegar. La incorporación de estos últimos revestimientos —que sólo se produce en las dos últimas décadas del ochocientos—, sí sería una aportación original del Regionalismo pero ello sólo sería posible gracias a los cambios que el propio Gestoso lograría imprimir en la producción cerámica de Triana a partir de 1874, según él mismo nos narra<sup>13</sup>.

No obstante, pese a estas evidentes sintonías entre el gusto Montpensier y el posterior Regionalismo, hay ciertos cambios de matiz provocados por nuevos factores históricos. Entre estos cabría destacar dos: la decidida inspiración local del repertorio y el carácter público, además de privado, que se otorga en el siglo XX a esta arquitectura coloreada.

Respecto del primer asunto, se percibe la sustitución progresiva de unos modelos orientales, importados por ingleses y franceses desde países como Egipto, Persia o la India, por modelos del arte hispanomusulmán y mudéjar. No se tomarán ahora los motivos de los misceláneos repertorios ornamentales publicados en España, Francia o Inglaterra sino que los artistas locales se inspiran directamente en los propios monumentos de su entorno andaluz. Paradójicamente,



en este proceso comienzan por intervenir dibujantes extranjeros, pero continúan esta labor los nacionales y, más tarde, llegará el asesoramiento especializado de nuestros primeros historiadores del arte.

Esta evolución de los modelos de inspiración puede verificarse en la propia arquitectura de los Montpensier y en la obra personal de Juan Talavera de la Vega. De hecho, el repertorio ecléctico-musulmán empleado en el Palacio de Sanlúcar en 1854, de un variado y difuso origen geográfico, contrasta sutilmente con los diseños de los elementos del Costurero de la Reina, proyectado en 1893, cuyos antepechos de balcones, aún de hierro fundido, se inspiran en los motivos esgrafiados en la Puerta del Vino de la Alhambra, cuyos cercos de huecos toman su diseño del mudéjar jerezano o del plateresco local y cuyos platos embutidos en la franja que divide las dos plantas están literalmente imitados de la vajilla sevillana decorada a la *cuerda seca* en la época de los Reyes Católicos. Este último toque erudito era resultado de las investigaciones personales de Gestoso como arqueólogo y como ceramista. La inspiración local será mucho más evidente en la obra de los arquitectos de la generación posterior que comienza a proyectar hacia 1900. En un edificio Regionalista era impensable la aplicación de azulejos neopersas de los fabricados por Pickman en la Cartuja, el uso de boiserías neorrocócó o de adornos neoegipcios como los que los Orleáns —siguiendo el modelo de Luis Felipe de Francia— habían empleado en su palacio de verano. Todos los revestimientos deberían ser desde ahora neomudéjares, neoplaterescos y, finalmente, neobarrocos andaluces, el último de los tres estilos incorporados al nuevo código que sería, sin embargo, el más persistente de los tres.

La atención dedicada al mundo medieval durante la segunda mitad del siglo XIX y el general interés por hallar las peculiaridades nacionales dentro del contexto europeo, se tradujeron, en el ámbito español, en la revalorización del arte hispano-musulmán y, particularmente, en la definición del mudéjar, entendido ya como estilo desde que lo hiciera José Amador de los Ríos en 1859<sup>14</sup>.

Por otro lado, la búsqueda de un estilo que materializara el "espíritu" nacional y sirviera como lenguaje para representar a España en los certámenes internacionales, llevó también a la elección ocasional del Renacimiento en su versión más vernácula, el "Plateresco" como el estilo emblemático de una España que había alcanzado en el siglo XVI la unidad nacional y la formación de un imperio planetario que se añora en estos momentos marcados por el Regeneracionismo, y que se pretende reconstruir —al menos en términos culturales— con ocasión de la Exposición Iberoamericana.

En el camino progresivo del "estilo nacional" al "estilo regional", en torno a 1910, justo cuando surge la idea de Exposición, se plantea la necesidad de aquilatar más aún la idea del llamado "estilo sevillano". El Concurso convocado por el Ayuntamiento en 1912 para fomentar el arreglo de fachadas y patios de las casas particulares, supuso un escalón más en el afianzamiento de este proceso. Pero es en el ámbito de la propia Exposición en el que pronto se plantea la introducción del componente barroco en la formación de tal estilo como una operación ineludible si no se quería entrar en un verdadero conflicto estilístico con los países hermanos, invitados a participar en el certamen. Ya en 1897, Arturo Mérida había reclamado la importancia y el valor artístico de este periodo.

Después de 1917, año en que fallece Gestoso, firme defensor de los dos estilos anteriores y



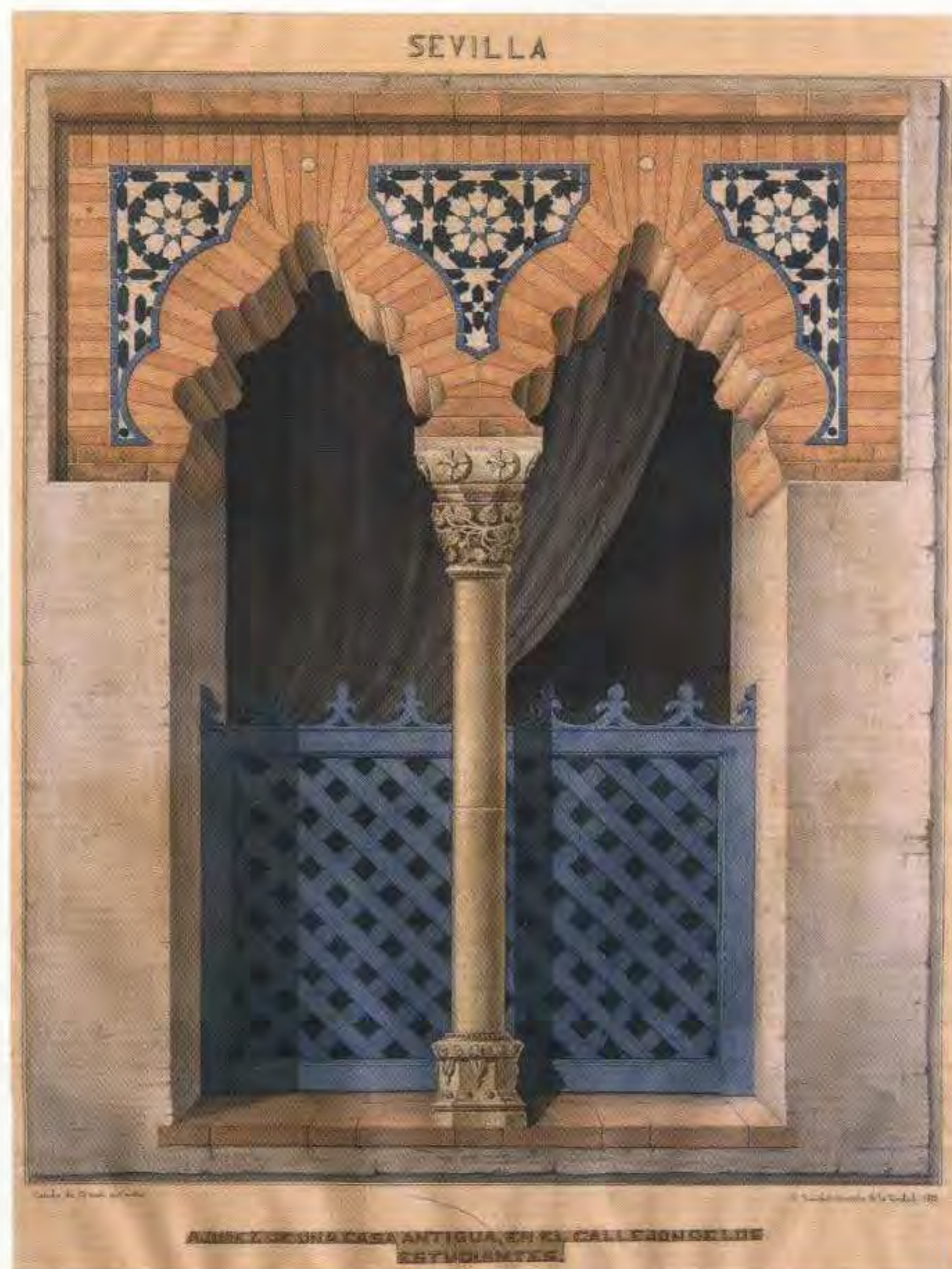
receloso crítico respecto del valor estético del barroco, un lenguaje que él consideraba inculto y decadente, esta tendencia se afianza en relación con los propios pabellones de la exposición. Se inician ahora serias investigaciones sobre nuestro Barroco por parte de los arquitectos y los diseñadores que en esto se adelantan a los propios historiadores<sup>15</sup>. Entre los segundos, es preciso destacar la labor de Cayetano González, sobrino y asiduo colaborador de Aníbal González<sup>16</sup>. Su labor como diseñador de ornamentación regionalista aparece asociada primero a los edificios de la Exposición, sobre todo a la Plaza de España y a la Plaza de América, y más tarde, al mundo de las artesanías vinculadas a la Semana Santa. También destaca la labor de otros artistas como José Martínez del Cid con sus trabajos para la suntuosa ornamentación del Casino y el Teatro Lope de Vega.

La tolerancia estilística puesta en práctica en lo relativo a los pabellones de la Exposición, haría natural la elección de otros repertorios inspirados en el arte prehispánico o en el iberoamericano. Se dieron curiosos casos de colaboración como el del arquitecto sevillano José Granados y el escultor Rómulo Roza, en el Pabellón de Colombia<sup>17</sup>. Otro caso de enorme interés fue el del arquitecto Martín Noel y el pintor Gustavo Bacarisas para el Pabellón de Argentina en cuya decoración participaron también otros artistas americanos como Alfredo Guido o Rodolfo Franco<sup>18</sup> (Ver Cat. pág. 186). La concurrencia al certamen de otros muchos arquitectos contribuyó a la difusión del “estilo sevillano” por otras provincias andaluzas como Cádiz, Huelva, Málaga o Córdoba.

La recuperación de los repertorios ornamentales históricos había nacido al calor de dos fenómenos contradictorios pero indisolublemente unidos. De una parte, la necesidad de información requerida por la propia producción derivada de la Revolución Industrial y destinada a la fabricación mecanizada de unos bienes materiales a los que ahora acceden amplios estratos sociales antes mantenidos al margen del consumo masivo. Los departamentos de diseño de estas fábricas requerían la previa formación de repertorios de los que extraer modelos de fácil venta. De otra parte, actúa una conciencia general que se resiste a la desaparición de las artesanías tradicionales. Esta reacción había sido el móvil fundamental del mencionado movimiento *Arts and Crafts* y sus postulados serían asumidos en España por el krausismo<sup>19</sup> y por la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936) a la que se vincularían gran parte de los intelectuales españoles de fines del siglo XIX e inicios del XX, entre otros, el propio José Gestoso.

Pero el primero en realizar reproducciones fidedignas de los ornamentos de nuestros monumentos había sido Girault de Prangey cuando se interesó por nuestro Alcázar y publicó sus ilustraciones en 1832-33. En la misma línea arqueologista aunque más dirigida a mundo de los repertorios industriales se encontraba la obra de Owen Jones, *The Grammar of Ornament*. London, 1856 y, sobre todo, *Details and Ornaments from the Alhambra*. Los dibujos de Ricardo Velázquez Bosco en *Monumentos Arquitectónicos de España* (ha. 1879) serían decisivos para la fijación de los modelos locales. Nuevos testimonios de esta tendencia serán los trabajos realizados en Sevilla por Joaquín Guichot y Parody con sus acuarelas de la portada del palacio de los Marqueses de la Algaba o el ajimez de la calle Ávila, los estudios de geometría en los alicatados sevillanos de José Kith Rodríguez<sup>20</sup> o los cuadros al óleo de reproducciones arqueológicas de Rosendo Fernández. Tanto la Cartuja como las fábricas de azulejos de Triana dispondrán de álbumes de dibujos que reproducen los conjuntos más importantes de zócalos de la ciudad, modelos que denominan en sus catálogos con los nombres de los monumentos





**Acuarela de la ventana de la calle Ávila. J. Guichot, 1872. Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla.**

o de sus legendarias estancias.

Paralela a esta recogida de datos gráficos, había ido desarrollándose toda una línea de trabajo teórico, trazada desde la década de 1870 y que había ocupado la labor de un importante grupo de eruditos, interesados, en general, en las artes decorativas medievales españolas. Los resultados de sus búsquedas habían ido dándose a conocer en publicaciones como el *Museo Español de Antigüedades*, el *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, la *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla, o en valiosas obras de síntesis como la de Passavant: *El arte cristiano en España*, traducida del francés por Claudio Boutelou y publicada precisamente en Sevilla en 1877. Por esos años salen también a la luz pública las dos obras fundamentales de Juan Facundo Riaño; el catálogo de los objetos españoles del Museo South Kensington de Londres y, más tarde, su obra general sobre las artes industriales en España<sup>21</sup>. Pablo Alzola y Minondo también publicaría en Bilbao durante 1892 su libro homónimo *El Arte Industrial en España*.

Encuadrada en esta línea de trabajo, la tarea investigadora de Gestoso se perfila como un factor esencial en la manifestación local de todo este rico proceso. En relación con la importancia concedida a la recuperación de los oficios, dentro de su abundante producción bibliográfica, destaca la obra *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla entre los siglos XIII y XVIII*, obra publicada en 1899 y concebida desde una nueva óptica dentro de la Historia del Arte, perspectiva que no sólo concede importancia a los arquitectos, pintores y escultores sino también a los abaniqueros, alfombreros, encuadernadores, esmaltadores, iluminadores, naiperos, picheleros, cocheros y a todos aquellos artesanos que con su labor conformaban globalmente el medio estético de una sociedad. La revalorización de las Artes Industriales y los Oficios Artísticos abre un nuevo campo de curiosidades en el historiador del arte, centrado hasta ese momento, con una óptica aún ilustrada, en el protagonismo de los "más ilustres profesores..." pero nunca en el anónimo y modesto operario del taller, enfoque también revalorizado por el arte realista, por el socialismo naciente y por los movimientos obreros. La creación de las Escuelas de Artes y Oficios a inicios del siglo XX supuso un medio óptimo para formar la mano de obra especializada que habría de incorporarse a las nuevas empresas y talleres.

De todas aquellas artes decorativas que ahora ganan relieve con esta nueva óptica, Gestoso eligió la cerámica como campo de especialización. Su obra *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*, publicada en 1903, fue la primera historia de la cerámica que en España es planteada con auténtico rigor científico<sup>22</sup>. Su formación teórica como arqueólogo e historiador, sus inquietudes literarias, sus afanes coleccionísticos y sus habilidades como dibujante y como pintor de



cerámica lo convirtieron en un personaje clave en todo este proceso general y, en particular, en la gestación de la Exposición Iberoamericana.

Es de lamentar que aquella línea de investigación sobre las artes ornamentales que tantos frutos dio en Sevilla durante las décadas iniciales del siglo XX no haya tenido apenas continuidad posterior e incluso que esta explosión ornamental del Regionalismo no haya sido objeto de atención por nuestros estudiosos actuales, extremo que el lector puede constatar por las escasas referencias bibliográficas que aparecen mencionadas en las notas de este artículo. De hecho, numerosos edificios, interesantes episodios, importantes artistas y campos de expresión que fueron de gran alcance en aquellos momentos, no cuentan con los mínimos estudios monográficos que pudieran ayudar en la elaboración de una síntesis histórica de aquel brillante periodo.

Esta labor investigadora desarrollada hacia 1900, enriquecía el simultáneo proceso de revitalización de los oficios tradicionales y suministraba los datos históricos de un movimiento que estaba planteado desde el principio, como el proceso de "recuperación" de un pasado ya olvidado que era preciso reconstruir con el nuevo rigor que exigía el Positivismo imperante.

El "estilo sevillano" que, según Villar Movellán, puede considerarse definido hacia 1910, fue un fenómeno posible, entre otros factores, gracias a que los arquitectos se encontraron con unos artesanos ya formados y con unos industriales que respondieron de forma inmediata y eficaz a los requerimientos de este nuevo concepto de "atrezzo" arquitectónico.

Cuando el propio Gestoso describe el proceso de recuperación de la industria cerámica en Sevilla, hace remontar los primeros episodios a mediados de la década de 1870. En ese momento se percata de que a un dominio muy notable de los procedimientos técnicos por parte de los artesanos de la ciudad, no correspondía lo que él consideraba el mínimo rigor en la selección de los modelos y la necesaria corrección académica en el dibujo. Los pintores de Triana se inspiraban de forma indiscriminada en los ya abundantes materiales gráficos que circulaban en el mercado editorial, principalmente en las reproducciones de obras maestras del arte europeo y en los propios repertorios ornamentales al servicio de la industria. El primer enemigo en la definición del estilo propio que Gestoso persigue será, pues, el Eclecticismo. El siguiente será, años después, el Modernismo. El primero es contemplado como carente de criterio selectivo y el segundo, simplemente, como una expresión extranjerizante. Andrés Parladé, Conde de Aguiar, aristócrata, pintor y hombre de extraordinaria sensibilidad, será otro de los firmes pilares de este proceso. Su mejor legado será su propia casa y su colección de arte donada al Museo Provincial en la cual los objetos decorativos ocupan un porcentaje nada despreciable.

Las necesidades surgidas de los procesos de restauración de monumentos históricos, fuerzan también algunas investigaciones técnicas. El propio Gestoso actúa como asesor en las que se realizan en el Real Alcázar, la torre parroquial de San Marcos, la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en la iglesia de Santa Marina (1885), la capilla de la Quinta Angustia en el exconvento de San Pablo, la iglesia de San Gil (1887), la Torre de Santo Tomás (1892), la Torre del Oro (1899) o la propia Giralda.

La localización de antiguas obras y conjuntos cerámicos firmados condujo a la identificación de célebres pintores ceramistas de nuestro Renacimiento y ello hizo que la cerámica dejara de ser vista como un arte popular anónimo para entrar en el parnaso de las artes mayores debidas a la creatividad de los artistas, lo cual era de una enorme importancia en un periodo como



la segunda mitad del siglo XIX en el que se afianza de manera casi obsesiva la idea de genio individual. En 1865 se había publicado en la *Gazette des Beaux Arts* un artículo del Barón D'avillier sobre Francisco Niculoso Pisano y pocos años después, el propio Gestoso termina definiendo la personalidad de este excepcional artista que encarnaba todo un arquetipo profesional para los nuevos pintores de cerámica. Niculoso, igual que Cristóbal de Augusta o Hernando de Valladolides, será para los ceramistas de este Segundo Renacimiento, un modelo a seguir. Pisano es percibido como un artista de excelente gusto, estilo renovador, buen técnico, inmejorable ornamentalista y excelente empresario que mantiene relaciones con la élite social de su momento.

Los pintores sevillanos de cerámica, formados hasta ese momento en el propio taller y con los tradicionales métodos gremiales, comienzan, por expreso consejo de Gestoso, a cursar estudios reglados en los distintos centros de educación artística que surgen por estos años y entre los que destacan la Escuela Provincial de Artes e Industrias y Bellas Artes con sede en el propio Museo Provincial, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Escuela Libre de Bellas Artes, la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, el Centro de Bellas Artes o la sección Artística del Ateneo y la Sociedad de Excursiones.

Tal esfuerzo formativo se tradujo en una progresiva elevación del nivel de formación e información artística y del grado de pericia académica de los artesanos. Muchos de ellos, que también se dedicaban a la pintura de caballete, completaban su entrenamiento acudiendo a los estudios de importantes pintores del momento.

De aquí se deriva el hecho de que muchos de estos pintores de loza, que se habían limitado hasta esos años a practicar estereotipados géneros cerámicos como los de "montería", "plumado" o "población", comenzarán a adentrarse en el retrato, la pintura de historia, las escenas de casacones, el paisaje, la reproducción de monumentos, la copia de grandes obras maestras nacionales o extranjeras o las escenas de costumbres. Todo este nuevo repertorio temático ampliado se percibe con claridad en los conjuntos cerámicos que revisten las nuevas casas privadas y también los pabellones de la exposición Iberoamericana, especialmente la Plaza de España.

El más popular de los géneros, el de "montería", había sido para los pintores de loza del siglo XIX como los *tableautins* de vistas típicas y escenas de costumbres para los pintores de caballete. Unos y otros trabajaban casi exclusivamente para turistas. Este género, de fácil comprensión y más rápida ejecución, seguiría cultivándose por su éxito de venta, se mantendría e incluso se potenciaría con la llegada del nuevo turismo de masas del siglo XX pero la oferta se había hecho más variada y se dirigía también a sectores más exigentes de la clientela que estaban dispuestos a conceder a la cerámica un lugar de mayor dignidad que la derivada de la simple curiosidad estrambótica de este popular repertorio aplicado a objetos casi siempre inútiles o a los azulejos que revestían los alféizares de las cocinas y los lavaderos.

La cerámica protagonizará ahora los revestimientos de los vestíbulos, los patios, las escaleras, los despachos, los salones, los comedores, los oratorios y los jardines. El refrendo histórico de todo ello estaba a la vista en la propia ciudad con el Real Alcázar, la Casa de Pilatos, el Palacio de las Dueñas y otros muchos ejemplos más aunque el protagonismo de la cerámica llega ahora a cotas nunca alcanzadas en el pasado. Podría tomarse como sintomático de esta revalorización de la cerámica el hecho de que se incluyera una figura femenina alegórica de esta rama del arte,



junto a la arquitectura y la escultura, cuando se traza la ornamentación del Pabellón de Arte Moderno de la Plaza de América.

Este proceso de cambio no es protagonizado, como lo fuera en el siglo XVI, por la aristocracia de los viejos títulos sino por los nuevos aristócratas de la Restauración borbónica, renovadas sus fuentes de ingresos mediante inteligentes lazos con la burguesía comercial y con los antiguos terratenientes. Varias familias asumen la antorcha de este fenómeno, como los Parladé, Condes de Aguiar, los Sánchez-Dalp, Condes de las Torres y Marqueses de Aracena, los Ybarra, Condes de Ybarra, los González Abreu, Vizcondes de los Remedios, los Manjón, Condes de Lebrija, los Lasso de la Vega, Condes de Casa Galindo, los Pérez de Guzmán, Duques de T'Serclaes y Marqueses de Jerez de los Caballeros o los Luca de Tena, Marqueses de Luca de Tena. Importantes comerciantes, profesionales liberales e industriales sin título nobiliario también se sumaron al grupo de los promotores del nuevo estilo y, más tarde, del evento Iberoamericano. El caso de la mansión de Miguel Sánchez-Dalp, proyectada entre su propietario y el arquitecto Simón Barris y Bés, fue, sin duda, el más relevante por sus consecuencias posteriores. En 1914 se comentaba en la prensa que su construcción "estaba siendo escuela de artistas que continuarían brillantemente la tradición sevillana"<sup>23</sup>.

Los modelos de aplicación de la cerámica en estos edificios serán variados, yendo desde los revestimientos que mezclan cerámicas antiguas rescatadas en conventos desamortizados, como es el caso del Palacio de los Lebrija o de la casa de Eduardo Ybarra, hasta revestimientos completamente realizados ex novo, como los formados para los palacios de la familia Sánchez-Dalp.

Pero este cambio no se limitaría a los interiores sino que poco después empezaría a afectar a las propias fachadas de los edificios con lo que el espacio público quedaría también profundamente afectado. Aún se conservan en Sevilla, calles o fragmentos de ellas que reflejan esta nueva forma de concebir la ciudad. Tal vez el caso más evidente sea la actual avenida de la Constitución en su tramo desde la catedral hasta la Plaza Nueva. Este cambio sólo era posible superando el historicismo mimético de los comienzos puesto que casi no había precedentes históricos



**El escultor en su taller.**  
**Manuel Delgado**  
**Brackembury,**  
**ha. 1930. Colección**  
**Particular. Madrid.**





**Exposición de Cerámica artística en el Alcázar. 1925. Archivo ABC. Madrid.**

tistas de relieve. Las propias infantas y por emulación, las jóvenes de buenas familias sevillanas, también ocupaban entonces sus horas de ocio pintando cerámica como parte de su educación artística, llegando en ocasiones a exponerlas en las muestras que se organizan en la antigua Casa Lonja o en el Real Alcázar. Un caso sintomático es también el de Manuel de la Lastra y Liendo, Marqués de Benamejí, pintor de cerámica y fundador de la fábrica La Bética.

Resulta confuso para el historiador de este periodo, al manejar los nombres de los artistas, saber si está ante un pintor de cerámica que, eventualmente, también practica la pintura de caballete o si, por el contrario, el artista mencionado debe ser visto como un pintor académico que practica ocasionalmente la pintura de cerámica. Pero esta situación no es privativa del mundo de la cerámica sino de todas las artes del ornamento arquitectónico y también del no arquitectónico. Hay entre los artistas, como ocurría en el "Primer" Renacimiento, un generalizado interés por dominar todas las técnicas.

Es llamativo el hecho de que figuras de enorme importancia se ocuparan, por encargo de las autoridades locales, de cuidar el diseño de los mínimos detalles de arreglos permanentes o efímeros de la ciudad. Importantes firmas son las encargadas de diseñar los arcos para la fiesta del Corpus Christi, las portadas del recinto de la Feria, los carros de la cabalgata de los Reyes Magos, los frentes de las casetas del Real, las orlas de los títulos y certificados institucionales o los membretes y logotipos de empresas e instituciones públicas y privadas. Se vuelve inevitable en este aspecto la comparación de aquella privilegiada situación con la actual y la fácil conclusión respecto del evidente descenso general del nivel de calidad artística de algunos de estos elementos de nuestro entorno urbano y cotidiano. Este tipo de polifacéticas actuaciones pueden ser vistas en la trayectoria de artistas como Gustavo Bacarisas (Ver Cat. pág. 185), Santiago Martínez, José Martínez del Cid, Hohenleiter o Juan Miguel Sánchez.

El campo de la cerámica que contaba con ornamentistas excepcionales de la talla de Manuel Tortosa, Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela o Francisco Díaz, entre los pioneros y Enrique Orce o Manuel Vigil-Escalera entre los que actúan durante los años veinte, había sido el laboratorio inicial de los diseños regionalistas pero pronto sus logros pasarán a los demás terrenos

para fachadas intensamente policromadas con cerámica.

El fenómeno ya está plenamente asumido en la década de los veinte como manifiesta el revelador artículo que publica Herrera Mac Lean con el beligerante título "Los derechos del propietario frente a los derechos del pueblo. La arquitectura de las fachadas es un bien social", trabajo dado a conocer en la revista *Arquitectura*<sup>24</sup>.

Paulatinamente, arquitectos y artistas plásticos de primera fila comienzan a interesarse por estas formas de expresión hasta el momento contempladas como modestas artesanías indignas de ser practicadas por ar-



de la ornamentación, especialmente a los más vinculados a la arquitectura como la rejería, la yesería, el ladrillo, la piedra, la carpintería y las vidrieras.

Ya comentó Villar que los modelos decorativos creados para la cerámica dieron la pauta a seguir en el resto de las artes decorativas<sup>25</sup>. Si hubiéramos de recordar, al azar, un caso concreto de este fenómeno general, podríamos traer a colación el diseño que el ceramista José Recio realizó para el manto bordado que en 1908 se ejecuta para Nuestra Señora de la Esperanza de Triana.

Se asiste por esos años a un proceso de revalorización de la forja artística frente al hierro fundido de fabricación industrial. Algunos ejemplares antiguos de excepcional calidad, conservados en Sevilla, fueron claves de referencia en las primeras rejas que se aplican a edificios sevillanos regionalistas. Los ejemplares de la capilla mayor de la Catedral, la reja del Pretorio o la del merendero de la Casa de Pilatos y la de la caja de escaleras de la Casa de los Pinelo, fueron de las más inspiradoras de conjuntos de excepcional calidad como el del palacio de los Sánchez-Dalp en la plaza del Duque de la Victoria, hoy disperso en varias colecciones privadas. Es también llamativa la calidad de las rejas encargadas por la misma familia para las capillas de la iglesia del castillo de Aracena, ejecutadas en Toledo, ciudad que se constituye en un importante foco alternativo como habitual abastecedor de trabajos de ornamentación. En 1914, el Ateneo premia el trabajo de Augusto Pérez Giraldes sobre *Hierros forjados sevillanos*, obra que quedó inédita. Pero el interés por la rejería histórica sobrepasa nuestras fronteras por esos años de forma que en 1915 se publica un curioso trabajo sobre la *Historia de los hierros españoles*, realizado por el matrimonio formado por Arthur Byne y Mildred Stapley. Los trabajos de forja antigua son ahora instalados en espacios públicos donde pueden ser admirados y otros muchos elementos nuevos como farolas, pescantes, lámparas, barandas de balcones, mirillas de portones, candelabros, maceteros y cancelas, pueblan plazas, calles y patios. Otro matrimonio inglés enamorado de Sevilla lo forman los Wishaw quienes terminan organizando en una casa de la calle Ángeles del barrio de Santa Cruz un Museo de alfarería y encajes en 1912<sup>26</sup>.



**Taller de cerámica de Triana. Colección Loty. Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla.**

Los yesos para el revestimiento de paramentos eran también, como en el siglo XVI, uno de los procedimientos más vistosos y baratos para otorgar a la arquitectura una apariencia suntuosa y un contenido emblemático. Casi indefectiblemente, los patios sevillanos del Regionalismo, siguiendo los modelos locales del llamado Mudéjar-Plateresco, se recubrieron de arcos angrelados, cercos para puertas y ventanas, medallas de damas y caballeros para las albanegas de los arcos y frisos corridos bajo los artesonados. El auge del estilo Plateresco había convertido el edificio del Ayuntamiento en un auténtico arquetipo y en fuente continua de inspiración para tallistas de piedra, madera y yeso. Blanco Coris en su conocido *Manual de Arte Decorativo*, nos transmite la interesante noticia de que los vaciados de los detalles ornamentales de este edificio “figuran en todas las escuelas de Arquitectura, Bellas Artes, Artes y Oficios y Artes Industriales





**Moldes de yeso de los Condes de las Torres. A. Gómez, 1914. Colección Particular. Sevilla.**

de España, como modelo de puro estilo y buen gusto para la enseñanza<sup>27</sup>.

Gran parte de las esculturas que se proyectaban para las fachadas de los edificios del momento eran ejecutadas en piedra, pero otras muchas fueron realizadas en terracota vidriada. En este último material destacaron los trabajos de Emilio Ortiz y Adolfo López Rodríguez. Este último realiza las figuras que se integraron en el frente de la Plaza de la Virgen de los Reyes, monumento desaparecido que quedaba situado detrás del actual Museo Arqueológico. Del mismo tipo son las esculturas de los heraldos que Antonio Bidón realiza en 1916 para flanquear las puertas del Pabellón Real en la Plaza de América donde también interviene Manuel de la Cuesta y Ramos en otros detalles ornamentales como escudos y cresterías.

Pero además del moldeado de escayolas, el modelado de la arcilla o la talla de piedra, uno de los terrenos más originales dentro de la escultura ornamental del Regionalismo sevillano en su búsqueda de todas las posibilidades expresivas del barro cocido, fue el de la talla directa del ladrillo, especialidad que pasó con sorprendente virtuosismo, de sus más simples precedentes históricos con las molduras y los ingletes del ladrillo barroco, a la talla figurativa en alto relieve e incluso exenta, aplicando a la terracota un procedimiento habitualmente usado con la piedra o con la madera. Entre los ejemplos más llamativos podrían citarse las portadas y celosías caladas de los interiores del palacio de Arte Antiguo, llevados a cabo por Francisco Reyes, las esculturas exentas de Don Quijote y Sancho Panza en la glorieta de Cervantes en la Plaza de América, realizadas por Eduardo Muñoz y Martínez, o los trabajos de este mismo tallista y de

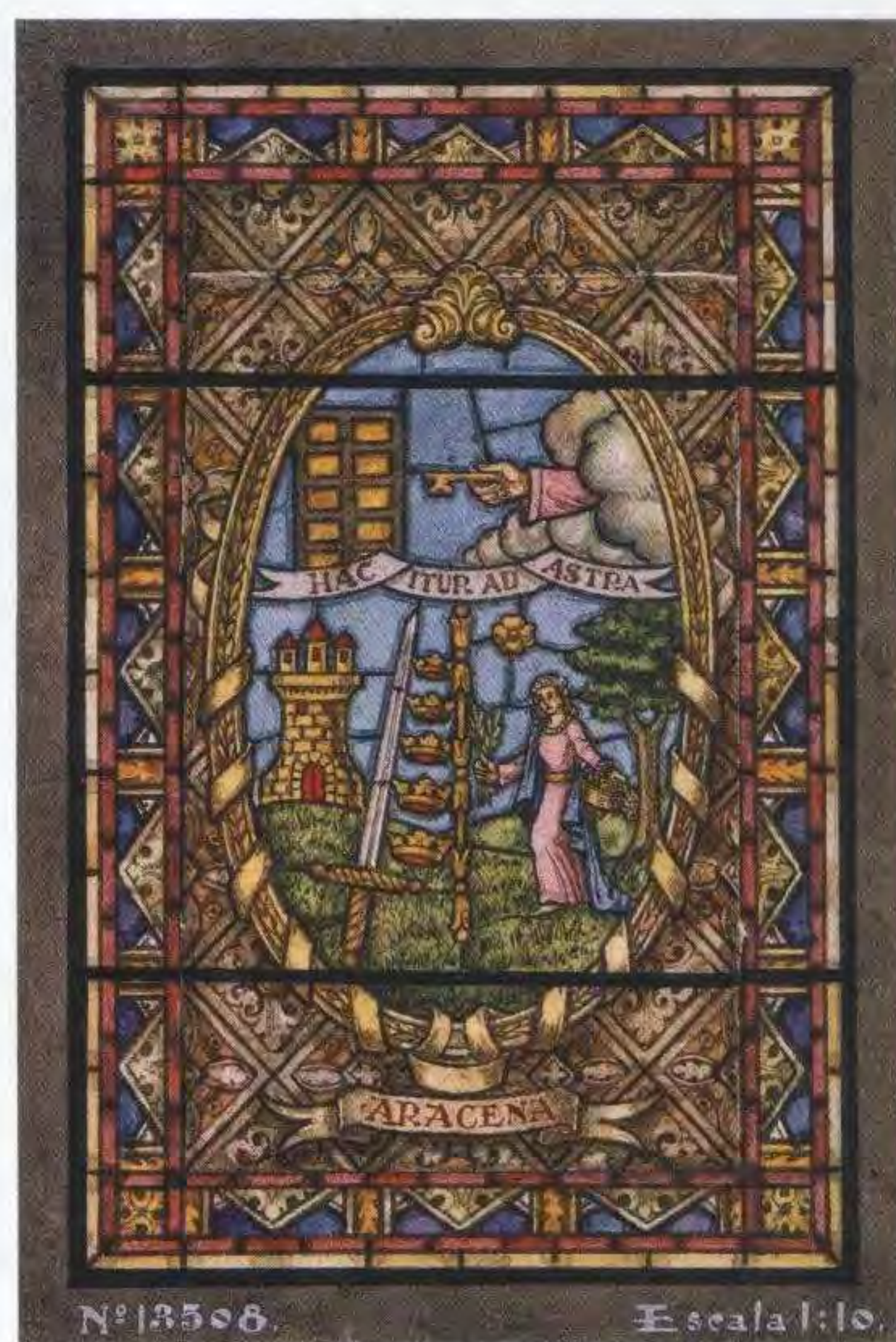


José Roldán para la fachada de la Capilla de los Luises, proyectada en 1920 por Aníbal González y para la que José Lafita realiza con idéntico procedimiento la figura exenta de San Luis Gonzaga<sup>28</sup>.

En la talla de madera, los arcos, arrocabes y portajes de los palacios renacentistas se convierten desde 1900 en modelos para toda una línea de mobiliario que pretende resucitar las galas del Plateresco y que ahora se reproducen de forma mimética o se aplican sus motivos a nuevas tipologías mobiliarias como comedores, dormitorios y despachos de profesionales liberales. En 1903, bajo la dirección de Gestoso, Ricardo Bellver y José Roldán habían restaurado los tableros bajos de las puertas de madera del edificio del antiguo Cabildo Municipal. Tanto Roldán como otros artesanos contemporáneos, emprendieron la realización de arcos, muebles y portajes, siguiendo esta obra original y también las puertas de la sacristía mayor de la catedral. Destacan en este terreno las que Antonio Gómez talla para el palacio del Conde de las Torres en 1914 y el techo que Manuel Cañas labra para el salón bajo de la misma casa o los que este artista fabrica al año siguiente para los pabellones de la Plaza de América.

Otro de los más brillantes capítulos de nuestro Renacimiento, las vidrieras, fue resucitado e incorporado al nuevo modelo de arquitectura. Importantes pintores de esta especialidad realizan trabajos para las construcciones más relevantes. Entre ellos podríamos recordar a Rafael Escribano, autor de las vidrieras de la casa de Eduardo Ybarra (1899), a Antonio Gómez, quien se encargó de las del palacio de Miguel Sánchez-Dalp (1914), o al francés Jean Bodineau, autor de las que decoraron el palacio de los González Abreu (1916), después Hotel Madrid. Otros edificios religiosos como la Capilla de los Luises fueron enriquecidos con este importante complemento, lógicamente revalorizado en un período artístico que tan sensible se mostró a la luz y al color como fue el del Regionalismo. La relación entre los procedimientos técnicos de la pintura sobre vidrio y sobre cerámica hizo que se produjeran lógicos contactos entre estos dos campos y que pintores de vidrio procedieran del campo de la loza y, sobre todo, de la porcelana. De ahí que algunos de los trabajos se llevaran a cabo en fábricas locales de loza industrial como la Cartuja en Sevilla o Sandeman, MacDougall y Cía. en San Juan de Aznalfarache. Otras veces se encargaron a firmas especializadas como la Veneciana, de Zaragoza, o Maumejean, de Madrid. El extraordinario interés que despiertan las vidrieras en Sevilla por esas fechas hace que se emprenda por entonces el primer proyecto científico de intervención restauradora sobre el conjunto que conservaba la Catedral, uno de los mejores de España, y que en 1925 surja un auténtico debate en la prensa local, en el que intervienen los arquitectos Francisco Javier Luque y Aníbal González, asesorado este último por el historiador Francisco Murillo Herrera<sup>29</sup>.

Un género que también adquirió un auge notable fue el de los tapices pintados, elementos que eran vistos como herederos de las antiguas pinturas sobre sarga. Ya a fines del siglo



**Proyecto a la acuarela de vidriera para el Ayuntamiento de Arcena.**

**Anónimo, ha. 1930. Colección Particular. Sevilla.**





**Tapiz pintado**  
**"La recogida de**  
**aceitunas". Gustavo**  
**Bacarisas, ha. 1929.**  
**Colección Helvetia**  
**Previsión. Sevilla.**

XIX había realizado algunos José Cañaverall quien pintó después los dieciséis que adornaban la casa de los González Abreu, pero varios autores van a destacar a principios del siglo XX: Manuel Torres, en el género de tapices religiosos, Manuel Cañas Martínez y, sobre todo, Gustavo Bacarisas en los temas de naturaleza profana y decorativa. Es especialmente importante el conjunto de los que este último artista hizo para los pabellones de la Exposición y para el Ayuntamiento, hoy dispersos por varias dependencias municipales. En esta tarea fue ayudado por Santiago Martínez, autor del que se conserva un proyecto de tapiz con el tema *Homenaje de los Navegantes a la Virgen de la Antigua*, (Ver Cat. pág. 190) obra también encargada por la Corporación Municipal. El bajo costo y el gran efecto ornamental pudieron ser dos atractivos de este género que fue precisamente el elegido por Martínez como telón de fondo de la ceremonia inaugural de la Exposición (Ver Cat. págs. 188-89), escena repetidamente reproducida en fotografías y en pinturas como la de Alfonso Grosso, y particularmente bien descrita en el proyecto del cuadro no realizado que había sido encargado al propio Martínez. En él se aprecia que tan importante acto protocolario tuvo como fondo de escena un conjunto de tres tapices de este tipo, colocados con un mero propósito ornamental como hace suponer el hecho de que el central, sobre el que destacaban los miembros de la familia real, representaba el episodio bíblico de Absalón, personaje que había pasado a la historia como conspirador contra su padre el rey David.

En este mundo de nostalgias, uno de los géneros pictóricos que se resucita es el de la miniatura, campo que no sólo interesa a los historiadores del arte que en estos años realizan notables aportaciones al conocimiento histórico del género, sino que a él se aplican artistas contemporáneos, explorando así uno de los registros a que conducía la propia pintura preciosista de fines del siglo XIX. Son dignas de recordar las miniaturas que ahora se combinan con el excelente trabajo de los calígrafos del momento para elaborar diplomas, frontispicios de importantes documentos manuscritos, pantallas de lámparas o decoración de delicados elementos de escritorio como escribanías, carpetas o epistolarios. El nivel de aprecio de la miniatura por esos años queda en evidencia cuando en 1906 la Real Maestranza de Caballería regala a la Reina Victoria un álbum con varias obras de este tipo, realizadas por los más importantes pintores del mo-



mento, álbum que hoy se conserva en el Patrimonio Nacional.

Otros procedimientos técnicos que habían permanecido olvidados durante siglos, son retomados gracias a las enseñanzas recibidas en las Escuelas de Artes y Oficios. Un caso llamativo es la placa de esmalte que proyecta Gustavo Bacarisas y en la que reproduce su cartel para la Exposición Iberoamericana (Ver Cat. pág. 191).

El de las artes gráficas es otro de los campos privilegiados en el que se emplean los más importantes artistas, realizando carteles o diseñando frontispicios de publicaciones, el propio logotipo de la Exposición (Ver Cat. pág. 187), los sellos o las medallas de la misma que acuñan de propaganda ciertas casas comerciales (Ver Cat. pág. 196), las conmemorativas del acontecimiento o los abanicos que se fabricaron para esta ocasión<sup>30</sup>.

El mundo del mobiliario fue otro de los que en estos años se somete a cambios drásticos, dado que los estilos que habían dominado en la segunda mitad del siglo XIX, procedentes casi siempre de Inglaterra y de Francia, son ahora sustituidos por modelos nacionales y locales. No sólo hay que recordar los realizados en el mencionado estilo neoplateresco, sino los que ahora pretenden resucitar procedimientos antiguos como la taracea granadina, técnica que ya había sido recuperada en el siglo XIX para muebles que se integraban en los románticos y moriscos “salones de fumar” o en los neoislámicos casinos de algunas ciudades andaluzas. Como una implantación granadina en la propia Sevilla podemos considerar el taller de Rafael Román Sarmiento quien, entre 1900 y 1918, produce finos muebles revestidos primorosamente con estas taraceas de maderas, marfil, concha y metal y trazados como pequeños edículos nazaríes hechos con una extraordinaria fidelidad a los modelos arquitectónicos originales.



**Obrador de un tallista de muebles. Ha. 1930. Colección Loty. Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla.**

También interesan en este momento formas menos labradas que las nazaríes o las platerescas y es entonces cuando comienzan a ser realizados muebles en el más sobrio estilo español, retomándose modelos plegables de bancos y mesas con fiadores de hierro forjado, las conocidas popularmente como “mesas de San Antonio”.

Se fabricaron así mismo muebles que, partiendo de modelos históricos, realizan una adaptación simplificadora y geometrizable de los mismos, proceso éste que a veces logra resultados de enorme elegancia.

En esta revalorización del mueble popular termina por reivindicarse la funcional belleza de las tradicionales sillas y mesas de barrotes torneados y asientos de enea. Hay talleres en los que se aplican a estos sencillos muebles, pinturas del género de montería que hasta entonces sólo habían decorado la cerámica y que termina difundiendo popularmente la idea de que tales muebles responden al genuino “estilo sevillano” que, en la realidad, no pasa de ser un estilo inventado ahora. Dentro del mismo, surgirán otras variantes que añaden a las liebres, venados y cazadores de la montería, ornamentos florales tomados de los mantones de Manila, y del repertorio chinesco del siglo XVIII, incorporando a veces labores de oro molido que otorgan una



**Banco de caoba para el Pabellón de Cuba. Anónimo, ha.1929. Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla.**



apariencia lujosa a un mueble, en principio, de origen popular. Tan desenfadado estilo fue concebido como el ideal para amueblar comedores de verano, cortijos y fincas de recreo o cenadores de jardín. Ciertas resonancias americanas que recordaban a los antiguos muebles mexicanos de falsas lacas orientales terminaron convirtiendo este tipo de mobiliario en el más popular de la Exposición Iberoamericana y en uno de los más representativos del período, además de ser el de más frecuente exportación, sobre todo en sus versiones más vulgares.

Un taller concreto, la carpintería Martínez Martín, se especializará en muebles de talla ornamental barroca. Asesorado por su hermano el pintor Santiago Martínez, ejecuta obras donde el rico repertorio barroco sevillano de marcos, retablos y canastillas, hecho a base de roleos y hojarascas carnosas, es aplicado a muebles de uso contemporáneo en maderas nobles o también doradas y pintadas(Ver Cat. pág. 195).

Si toda esta explosión de ornamentos tiene lugar en el entorno de la arquitectura, puede fácilmente imaginarse en qué grado afectó a terrenos más naturalmente asociados al mundo decorativo por su carácter efímero o por su exclusivo contenido simbólico. Una parcela concreta, la de las artes vinculadas a la celebración de la Semana Santa, se vería directamente beneficiada por todo este florecimiento. Las tres artes decorativas que esta fiesta religiosa pone en juego, la talla de madera, el bordado y la plata labrada a martillo, en virtud de su naturaleza ritual y de su carácter tradicional, se convertirían en el terreno en que mayor persistencia demostrarían los logros de este fenómeno.

Puede que la aportación del Regionalismo en este terreno haya sido exagerada por la bibliografía de este campo y por la opinión general, en detrimento de las fundamentales novedades que antes había realizado el periodo romántico. Las tres ramas citadas habían protagonizado desde mediados del siglo precedente un proceso de anticipación del neobarroco que en el siglo XX quedaría consolidado al eliminarse otros estilos que le habían hecho la competencia en el periodo anterior como eran el neoclásico y el neogótico. Tales precedentes no podrían calificarse de Regionalismo sino más bien de Eclecticismo. Pese a contar con un cierto número de



modelos históricos en talla, bordado y platería, son múltiples las contaminaciones que se perciben y muy numerosos los ensayos de esquemas tomados de multitud de fuentes diversas no estrictamente regionales.

Con todo, la revitalización del modelo barroco fue especialmente notable y afectó no sólo a los retablos sino a los pasos, a todos los demás elementos de la procesión y hasta al estilo literario de los pregones y los fervorines encargados de enaltecer los sentimientos devotos.

La definición de los modelos de pasos de misterio y de palio que han llegado a nuestros días no dejan de ser un simple episodio en esta compleja historia, episodio por otro lado, muy significativo. El proceso se había iniciado en la segunda mitad del ochocientos. En el primer caso, las grandes canastillas de forma tumular, recubiertas de amplios roleos de hojarasca talladas eran ya habituales desde 1850. Ejemplos como el paso de la Hermandad de la Quinta Angustia, diseñado por Antonio del Canto y tallado por Juan Rossi en fecha tan temprana como 1857, o el de Jesús Nazareno de Pasión, ejecutado también por este último, o el de la Conversión del Buen Ladrón, de la Hermandad de Montserrat, realizado en 1862, son muestras de que una primera expresión neobarroca ya surge por esos años cuando el propio Duque de Montpensier se hace hermano de varias cofradías y favorece con su presencia y con sus dádivas, sobre todo, de palios y mantos bordados, a muchas de ellas. No deja de ser curioso que el primer libro que se publica en la ciudad sobre la historia de las hermandades, la obra de Félix González de León, esté precisamente dedicado a los Duques en 1852<sup>31</sup>. Antonio de Orleáns, individuo de gran perspicacia política, debió ser consciente del favor social que lograba con este tipo de gestos públicos.

Después de este florecimiento romántico, las tres primeras décadas del siglo XX serán para estas asociaciones civiles dedicadas al culto religioso un segundo período dorado y convertirán esta fiesta, junto con la Feria de Abril, en uno de los acontecimientos más atractivos para el nuevo turismo de masas que ahora se promociona en la ciudad. Desde una perspectiva estilística, los ajuares de las cofradías renuevan su apariencia y fijan su atención en modelos locales concretos.

Es en 1909 cuando Pedro Domínguez López diseña el paso de Cristo de la Hermandad del Calvario, inspirándose en el más completo y documentado paso antiguo del siglo XVII que se conservaba, el de la Hermandad del Gran Poder. Este hecho otorga al episodio un matiz vernáculo y, en el fondo, Regionalista, del que carecían los ejemplos anteriores.

Los pasos de palio, por su lado, serán también objeto de curiosos cambios de matiz respecto de sus modelos decimonónicos. Disminuyen los encargos de palios con cornisa metálica y se generalizan los de bambalinas divididas entre varaes, modelo ya preexistente. Aumenta el número de candeleros colocados ante la imagen; se imponen los respiraderos de metal calado y se fomentan elementos que ya habían aparecido en escena a fines del siglo precedente, como las velas rizadas, los bordados de realce en mantos, sayas y caídas, las jarras de flores entre varaes o los candelabros de flexibles roleos rizados.

Las aportaciones al mundo del bordado que realiza el más famoso de los artistas y empresarios de este periodo, Juan Manuel Rodríguez Ojeda<sup>32</sup>, son relevantes aunque, en gran medida, sólo suponen algunas novedades respecto del excelente nivel alcanzado por los artesanos del





**Bordadoras mostrando las bambalinas para Ntra. Sra. de la Merced. Ha. 1929. Colección Loty. Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla.**

periodo anterior como Patrocinio López, las Hermanas Antúnez, Emilia Salvador o Francisco Almela.

Pero también destacan por su extraordinaria calidad las obras de Joaquín Castilla, personaje que colabora en su etapa juvenil con Aníbal y con Cayetano González, participando en los trabajos para la Exposición Iberoamericana. Continuará años después, en plena década de los años cuarenta, realizando diseños y controlando de forma férrea la cuidadísima ejecución de sus trabajos que alcanzan un nivel excelente

en el paso de la sevillana Hermandad de los Estudiantes<sup>33</sup>. Frente al eclecticismo barroco, obviamente más popular, de la obra de Rodríguez Ojeda, la correcta erudición con que Castilla reinterpreta diseños del Renacimiento hubiera hecho las delicias de Gestoso, fallecido treinta años antes.

El pintor Santiago Martínez trabaja en una línea más barroca realizando obras excelentes como su proyecto para la canastilla del paso de la Hermandad de la Virgen de la Soledad de la parroquia de San Lorenzo<sup>34</sup>. Otros artistas se apartan de esta línea tradicional y se atreven a introducir novedades más en consonancia con los tiempos. Son los casos de Gómez Millán en el paso de palio de Nuestra Señora de la Palma o de Juan Miguel Sánchez en el de la Virgen de la popular Hermandad de los Negritos.

Con independencia de la fuerza con que las obras anteriores siguen los pocos modelos barrocos originales, resulta llamativa la versatilidad que muestra ahora el mundo del bordado para tomar prestadas sus composiciones de otros ámbitos de las artes del ornamento, dependiendo de las formas de las prendas. Los faldones de los pasos se inspiran frecuentemente en las frontaleras de altar del siglo XVII; las bambalinas rectas de los palios "de cajón" toman sus motivos de los frisos de la azulejería renacentista; los palios siguen a veces los esquemas compositivos de las encuadernaciones de libros antiguos y los mantos, con su compleja forma de abanico, plantean soluciones más complicadas y específicas haciendo uso de los roleos barrocos o de los candelabros renacentistas.

En el mundo de la plata labrada adquiere un especial protagonismo la figura del mencionado Cayetano González con una abundante producción de diseños y ejecuciones<sup>35</sup>.

Pero los brillos rutilantes de los trabajos de plata o de talla dorada no se van a limitar en el siglo XX a estos materiales sino que invaden el terreno de los tejidos litúrgicos, tejidos que, en una celebración luctuosa como había sido tradicionalmente la semana en que se conmemora la pasión y muerte cruenta de Jesús, no se van a limitar al uso del sobrio terciopelo sino que van a dar entrada al tisú con hilos de oro o de plata. El dominio progresivo del elemento metálico sobre el color es un proceso que presentará un momento esencial con el estreno en 1930 del manto de la Virgen de la Esperanza Macarena. La fascinación por el color que en estas primeras décadas del siglo XX se experimenta en el ambiente artístico sevillano provoca una nueva trasgresión al entrar en la paleta de los colores rituales del dolor no sólo el negro, el morado, el azul o el verde oscuro sino también, el rojo, el azul-celeste, el verde claro y hasta el blanco. El manto que la Virgen de la Macarena había estrenado en 1900, realizado por Rodríguez Ojeda en color verde-primavera, supuso la primera ruptura de este antiguo código cromático, luego mil veces violentado.





**Proyecto de paso  
para Ntra. Sra. de la  
Soledad. Santiago  
Martínez, ha. 1949.  
Colección Particular.  
Sevilla.**

De los tímidos calados iniciales de algunas bambalinas de palio, sugeridas probablemente por la propia malla transparente sobre la que se trabaja el bordado de realce, se pasará con los años a la práctica eliminación del soporte textil de dichos bordados y a la atrevida conformación de palios completamente transparentes que traicionan la primitiva función protectora que era su misma razón de ser, junto con su función simbólica. Novedad tan radical como ésta llega a un punto álgido con el palio de Nuestra Señora del Rosario de la Hermandad de Monte Sión, estrenado en 1913.

Cuestiones antropológicas aparte, las sumas de dinero invertidas en estos atrayentes objetos rituales plantean también, igual que algunos edificios regionalistas profusamente ornamentados, la conflictiva relación ya advertida por Adolf Loos a inicios del siglo XX entre ornamento y negocio. Una simple lectura del curso de los acontecimientos que generaron la Exposición de 1929 deja bastante clara la importancia que para tal evento tuvieron los objetivos económicos y cuántos esfuerzos hubieron de hacer las autoridades responsables por contrarrestar desde Madrid las presiones de grupos locales por controlar unos gastos de construcción en los que los materiales de revestimiento y los elementos ornamentales tuvieron una responsabilidad extraordinaria.

Que la arquitectura y todo lo que la acompaña se constituyó entonces, como ahora, en el motor de la economía local, es un fenómeno que ya han resaltado los autores que han estudiado este evento. Que la burguesía de los comerciantes sevillanos fue uno de los más firmes pilares del acontecimiento, tampoco es una idea nueva. Decir que los arquitectos y artistas del momento estuvieron personalmente interesados en este proceso tampoco es desvelar una novedad. Baste un pequeño detalle que puede ser significativo. Cuando en 1917 se celebra en Sevilla el VII Congreso Internacional de Arquitectos, la guía que se entrega a los participantes no fue editada por instituciones locales sino por la casa comercial González Hermanos, fabricantes de ladrillos, azulejos y otros materiales de construcción. En su texto se hacía alusión constante al



empleo histórico de estos materiales y se animaba a los congresistas a seguir en sus proyectos el modelo que tales monumentos ofrecían. No es preciso aclarar que esta casa González pertenecía a la familia del célebre arquitecto de este apellido.

Los posibles excesos ornamentales perpetrados por esta generación ya eran objeto de crítica por numerosos autores del momento que ven colisionar su personal visión poética de Sevilla con la imagen comercializada que algunos sectores ofrecían de la ciudad (Ver Cat. pág. 194)

Javier de Winthuysen se cuenta entre los críticos más duros, cuando en el propio año 1929, afirma en un artículo que "Ni la suntuosidad renacentista ni el barroquismo borran la esencia del jardín sevillano; pero el actual resurgimiento de su industrialismo lo ha prostituido, ofreciéndolo al vulgo con baratijas y colorines, llegando a formar a veces, más que jardines, muestrarios de cerámica"<sup>36</sup>.

La misma preocupación se percibe en la Advertencia Preliminar que Rodríguez Marín redacta ese mismo año para su mencionado libro *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, cuando reproduce los versos que a fines del siglo XIX había escrito Francisco de Osuna, preocupado ya por entonces por la trivialización que el cante popular andaluz estaba sufriendo a causa de su explotación turística.

*"...Y falsificadores y sofistas,  
 Chocos logran vender por calamares  
 Personillas tan huera como listas,  
 ¿Cuándo fueron los cantos populares  
 De la Bética insigne ese Flamenco  
 Que se vende a extranjeros paladares?  
 (.....)  
 Pero la bicha, la habanera, el tango  
 De viles actitudes lujuriosas,  
 Eso no es andaluz, es guachindango  
 No se estudia en ciudades populosas  
 La de la tierra: dígolo a extranjeros  
 Y a españoles que explotan nuestras cosas.  
 Los que cantan y bailan por dineros  
 Andaluces no son, son traficantes  
 Y del baile y del canto jornaleros."*

Es evidente que el proceso de comercialización del cante popular que aquí se denuncia con dolorosa nostalgia, al igual que la esterotipación del jardín sevillano o la reinención de la judería, eran todas ellas manifestaciones de un mismo proceso: aquel al que abocaba el desarrollo del único sector de nuestra economía que aparecía con futuro: el del turismo; el de la venta de la propia imagen convertida en fácil estereotipo para el consumo de masas. Y este proceso de *merchandising* generaba —y aún sigue generando— tanto beneficio económico para algunos como desgarró interior para otros.



No sabríamos decidir si el apoyo general que recibió este proceso del auge del ornamento y el color podría justificarse en el éxito de su promoción o si acaso tenía un sentido inverso pero hay sobrados testimonios de que esta “cromofilia” estaba firmemente enraizada en las capas populares andaluzas. Una conocida cantante difunde por esos años una canción cuya letra es claramente un encendido alegato del color. Parte de su texto decía así:

*“La rosa eterna es Sevilla  
milagrosa y sonriente  
que reparte sus colores  
de la Macarena al Puente  
Dale a tu pena mucho color,  
porque la ropita negra  
se adorna con una flor.  
Pinta las casas a la acuarela,  
dale colores hasta a tu abuela  
Viva el color  
Viva el color.”*

En la inteligente —para otros desenfadada— “operación mercantil” de la Exposición Iberoamericana de 1929, el descubrimiento del sevillanismo como clave de venta, terminó convirtiéndose en una obsesión. Todo era de “estilo sevillano”, desde la fachada de una casa hasta una maceta de geranios, desde una silla de enea o la mirilla del portón, al mismísimo Barrio de Santa Cruz.

Lo que en el siglo XIX había comenzado por ser un proceso reivindicativo de unos pocos burgueses cultos, se había terminado convirtiendo en el siglo XX en un fenómeno *auténticamente popular*, como los anteriores pretendían, pero con todo lo que ello conllevaba aunque el proceso fuese ya observado entonces con recelo por los hombres de la generación del 98 e incluso por los de la del 27.

En qué medida las artes del ornamento contribuyeron a la construcción material de esa *Sevilla cortical* que, según algunos, ocultaba otra *Sevilla profunda*, es algo que aún no ha sido evaluado en detalle, aunque, a la luz de lo que aquí hemos ido hilvanando, parece que su papel no fue despreciable. Nunca tanto oropel y tanto adorno cubrieron una ciudad sentida con la pasión y la hondura que manifiestan los escritos de José María Izquierdo, Luis Cernuda, Joaquín Romero Murube, Manuel Hazañas, Juan Sierra, Manuel Chaves Nogales o Rafael Laffón. Son las dos caras de una misma moneda. Cuál de las dos Sevillas sea la auténtica se nos antoja una discusión bastante bizantina. Eso sí, las dos demuestran la notable capacidad de esta ciudad para polemizar sobre sí misma. No hay demasiada diferencia de fondo entre la Sevilla fantástica de los Románticos y la Sevilla reinventada de los Regionalistas. Por seguir con la dicotomía cernudiana, ambas son fruto de la supremacía del deseo sobre la realidad en la mente de un pueblo, sin duda alguna, imaginativo y mitómano. Sevilla terminó en 1929 por remodelarse y acicalarse como un gigantesco escenario en una especie de prefiguración de “parque temático” sobre sí misma. Es innegable que en esta colosal tarea, el ornamento asumió un papel indiscutible.



## NOTAS

1. Guichot y Sierra, Alejandro: *El cicerone de Sevilla*, Vol. I, Sevilla, 1925, pág. 201.
2. Loos, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili (al cuidado de Lourdes Cirlot y Pau Pérez). Barcelona, 1980.
3. Guichot y Sierra, Alejandro: *El cicerone de Sevilla*, Vol. I, Sevilla, 1925, pág. 137.
4. Villar Movellán, Alberto: *La arquitectura del Regionalismo en Sevilla*. Sevilla, 1979, pág. 167.
5. Rodríguez Marín, Francisco: *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 2000*. Madrid, 1929.
6. C.N. Forestier, Jean: "Los jardines hispano andaluces y andaluces" en *Bética Revista Ilustrada* (15-30 octubre 1915). Las cursivas del texto citado son nuestras.
7. Para comprobar la llegada de este fenómeno a España debe consultarse el fundamental y documentado trabajo de Perla de las Parras, Antonio: *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Consejería de Política territorial, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1988.
8. Para este apasionado debate puede consultarse la obra de Blühm, Andreas y otros. Cat. exp. *The colour of sculpture 1840-1910*. Van Gogh Museum, Ámsterdam, 1996.
9. Los datos de todos estos reconocimientos están tomados de la obra de Cascales Muñoz, José: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. Tomo II. Sevilla, 1929.
10. Sobre este debate puede consultarse el trabajo de González Cordon, Antonio: *Vivienda y ciudad. Sevilla 1849-1929*. Sevilla, 1985.
11. Para este asunto véase el excelente trabajo de Lleó Cañal, Vicente: *La Sevilla de los Montpensier*. Focus, Sevilla, 1997. Datos sobre el palacio de Sanlúcar pueden consultarse en AA. VV: *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*. Ayuntamiento de Sanlúcar. 1984.
12. Lleó, 1997, págs. 216-17.
13. Gestoso y Pérez, José: *Historia de los Barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903, pág. 353.
14. Ríos, José Amador de los: *El estilo mudéjar en arquitectura*. Madrid, 1958.
15. El primer trabajo de investigación serio emprendido en la ciudad sobre este periodo será, años después, la tesis doctoral de Sancho Corbacho, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952.
16. Sobre el alcance de la labor de éste artista véase la obra de García Olloqui, M<sup>a</sup> Victoria: *Orfebrería sevillana*. Cayetano González. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992.
17. Villar, 1979, pág. 462
18. Villar, 1979, pág. 456.
19. García Cue, Juan Ramón: *Aproximación al krausismo andaluz*. Tecnos, Madrid, 1988.
20. Díaz Macías, Pedro: "Lacerias y alicatados de la donación Kith: teoría de las labores ornamentales moriscas", *Archivo Hispalense*, nº 218 (1988), págs. 155-177.
21. Riaño, Juan Facundo: *Classified and descriptive Catalogue of the art objects of the Spanish production in the South Kensington Museum*. London, 1872 y *The Industrial Arts in Spain*. London, 1890.
22. Sobre la significación de este personaje y sobre el contexto historiográfico en que surge esta obra puede consultarse nuestra presentación a la reedición de la misma promovida por el Ayuntamiento de Sevilla en 1995.
23. Artículo publicado en *El Liberal* (20-febrero.1914) citado por Guichot, 1925, Vol. I., pág. 207.
24. Citado por Perla de las Parras, Antonio: *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1988, pág. 34 y nota 44.
25. Villar, 1979, pág. 169
26. Acosta Ferrero, Juan María: *Elena Wishaw: entre la leyenda y la realidad*. Diputación de Huelva, Huelva, 2003.
27. Blanco Coris, José: *Manual de Arte Decorativo*, Vol. III. Biblioteca de Cultura y Civismo, Barcelona, 1920.
28. Guichot, Vol. I, 1925, págs. 226-228.
29. Guichot, Vol. II, 1935, págs. 327-329.



30. Algún abanico decorado con pabellones de la Exposición Iberoamericana y un texto que valora la importancia de este elemento figuran en Pérez Rojas, Javier: "Abanicos para los tiempos modernos. Una colección de países de los años veinte y treinta", en Cat. Exp. *Un país de abanicos. La colección Mediterránea*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Valencia, 2004.
31. González de León, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1852.
32. AA. VV.: *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. Diario de Sevilla, Sevilla, 2000.
33. Sobre este artista puede consultarse el cat. exp. *El artista Joaquín Castilla (1888-1969)*. Sevilla, 1999.
34. El proyecto de esta obra fue publicado en cat. exp. *Santiago Martínez. Antología en pequeño formato*. Sevilla, 2003, pág. 57.
35. García Olloqui, 1992.
36. Winthuysen, Javier de: "Influencias de estilo sevillano" *La Voz*, (5 julio 1929).