

# AZULEJOS Y LOZA FINA DE TRIANA

*La Colección F. Luque Cabrera*



BARTOLOMÉ MIRANDA DÍAZ



**AZULEJOS Y LOZA FINA  
DE TRIANA**

*Colección F. Luque-Cabrera*

© Mujeres que Ayudan, 2009

## Exposición

### ORGANIZA:

Ass. Sociocultural *Mujeres que Ayudan*

### COMISARIO:

Bartolomé Miranda Díaz

### COORDINACIÓN:

Elisabeth Bolaños Luque

### MONTAJE:

Rosa Rodríguez Sánchez

Margarita Rubia Tante

Eloisa Sevilla

### PATROCINA

ARJABOR (Asociación para el Desarrollo Rural de la comarca del Campo Arañuelo). Iniciativa Comunitaria Enfoque LEADER.

### COLABORAN

Caja de Extremadura

C.N. Almaraz-Trillo

Populart Artesanía Antigua

Fundación Cultural Antonio María Concha

Fundación Academia Europea de Yuste

### TRANSPORTE

M q A propios

### SEGUROS

Seguros Vitalicio

### AGRADECIMIENTOS

Laura Calcines Torres

María Eugenia García Gómez

## Catálogo

### EDITA:

© Ass. Sociocultural *Mujeres que Ayudan*

### TEXTOS Y FICHAS:

© Bartolomé Miranda Díaz

### FOTOGRAFÍAS:

© J. B. Muñoz

### MAQUETACIÓN Y DISEÑO:

Docunet *digitalizaciones*

### PORTADA

Detalle de un azulejo de la fábrica: M. Ramos

Rejano.

### IMPRIME:

*Grupo Aralama S.L.U.*

Navalmoral de la Mata (Cáceres)

Tel. 902-108080

### DEPÓSITO LEGAL: CC-998-09

ISBN: 978-84-613-6278-3

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio mecánico y electrónico sin la debida autorización por escrito del autor o de los editores.

BARTOLOMÉ MIRANDA DÍAZ

# AZULEJOS Y LOZA FINA DE TRIANA

*Colección F. Luque-Cabrera*



*Del 1 al 20 de diciembre de 2009*  
*Fundación Cultural Antonio María Concha, Navalmoral de la Mata*

**Mujeres que Ayudan**

MMIX



*A María Teresa Pérez-Zubizarreta Sánchez quien ha dedicado parte de su vida a retratar el quehacer diario de los artesanos extremeños*





**ÍNDICE**

**PRÓLOGO**  
11

**INTRODUCCIÓN**  
15

**NOTAS PRELIMINARES**  
19

**PRECEDENTES Y PRIMEROS EJEMPLOS DE AZULEJERIA**  
23

**EL AZULEJO EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI**  
25

**LOS AZULEJOS PINTADOS: RENACIMIENTO Y BARROCO**  
33

**LA INDUSTRIALIZACIÓN DEL ARTE DEL ALFAR**  
35

**LA LOZA FINA: TRIANA Y LA CARTUJA**  
41

**CATÁLOGO DE PIEZAS**  
47



Dos azulejos de cuerda seca decorados con las figuras del rey San Fernando rodeado de los santos patronos de Sevilla, San Isidro y San Leandro, s. XX.

## PRÓLOGO

Es de todos conocido, porque así en algún momento de nuestra vida nos lo enseñaron, que Dios se revela en las Escrituras como el primer alfarero, al formar del polvo de la tierra al ser humano (Génesis 1:7).

También sabemos de la importancia que para el hombre y la mujer ha representado siempre la tierra y sus beneficios, aunque fueron necesarios además otros elementos como: el agua, el aire y el fuego para que el hombre y la mujer desarrollaran en el alfar todo su ingenio. Y es en esa búsqueda de creatividad, donde encontramos al ser humano transmitiendo sus conocimientos de padres a hijos, de generación en generación hasta nuestros días; primero, buscando como dar forma y utilidad a las necesidades del día a día, como pueden ser los ajuares domésticos sometido a constante evolución, pasando por los de utilidad que le convenía para su mejor desarrollo dentro de su propio hábitat, como podían ser las tejas lucernarios, que proporcionaban luz y a la vez, impedían el paso del agua de lluvia; o en la arquitectura, con esa forma de construir y de decorar que tenían muy en cuenta la mejora de la calidad de vida, por ejemplo, se sabe que fueron los árabes los que cambiaron el aspecto o imagen de la vieja Hispania, donde las formas se unen, funcionalidad con estética.

Nos complace presentar la exposición Azulejos y Loza fina de Triana, que la *Asociación Sociocultural Mujeres que Ayudan* ha organizado, haciendo un recorrido del azulejo desde los siglos XVI al XX, así como una pequeña muestra de la loza popular salida de los alfares de Triana, como también objetos y utensilios de la Cartuja de Píckman.

Nos ha parecido en esta ocasión de mucho interés para Navalmoral de la Mata, y para el público en general, poder desarrollar esta exposición de Azulejos y Loza fina de Triana, porque Sevilla hunde sus raíces ceramísticas en su pasado andalusí, y el origen de su loza proviene del sustrato almohade y el influjo nazarí, aunque su auténtico desarrollo resulta de la apertura y prosperidad del puerto del Guadalquivir al comercio mediterráneo y atlántico, a partir del siglo XV. Este mismo influjo se transmitió a través de los maestros ceramistas hacia otras localidades como Toledo, Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo, Manises, Valencia y Teruel. En el caso de Toledo tan cercano a nosotros, se produjo a partir del siglo XV y XVI la fabricación de azulejos de arista o cuenca que sólo se producían en Sevilla. Sería bueno, y así se está estudiando, que en breve plazo pudiéramos tener la oportunidad de tratar este mismo tema, pero ampliándolo, con lo que de esta forma podríamos comprobar la divulgación del azulejo sevillano en Extremadura.

Mujeres que Ayudan agradece a cuantas personas, instituciones y entidades han colaborado para que se pueda realizar esta exposición, que nos ofrece una nueva oportunidad de trabajar en esta bella iniciativa.

**Consuelo Luque Cabrera**

*Presidenta Asociación M.Q.A.*

Noviembre 2009





# ESTUDIO



## ABREVIATURAS

**Nº.** Número. Es el correspondiente a ficha y dibujo; sirve de referencia para todas las citas. Las fichas siguen un orden numérico riguroso, los dibujos no.

**Dim.** Dimensiones. Se da en milímetros. A las medidas superficiales se ha añadido la del grosor cuando las piezas han podido ser estudiadas exentas.

**Dat.** Dato cronológico. Se da de dos formas: cuando se tiene alguna referencia segura, mediante el año; y si se atribuye a un periodo.

**Fca.** Fábrica. Se da referencia del nombre de la fábrica que lo produjo cuya indicación viene al dorso del azulejo y en algunos casos, incluimos la publicitación que se hacía de sus premios obtenidos.

**Loc.** Localización. Indicamos aquí la población, edificio y función. También en casos se menciona la colección o museo donde se encuentra.

**Obs.** Observaciones. Se señala en este apartado cualquier circunstancia no prevista que interese, como la existencia de marcas dorsales o huellas de adherencia.

**Nums. Cat.** Numeración del catálogo.

## INTRODUCCIÓN

Aunque la cerámica —como bien advierte la profesora Sánchez Pacheco— ha sido el material que durante más tiempo ha acompañado al hombre a lo largo de la historia, los objetos con ella fabricados no se estudian sistemáticamente dentro de los movimientos artísticos establecidos<sup>1</sup>. Esto es debido al marcado carácter utilitario que en la mayoría de las ocasiones poseen, ya sea a manera de vasos, platos, jarros, suelos, etc., y que los han hecho cotidianos y, por ende “menos especiales”. Pero tal cotidianidad no resta realmente un ápice ni de belleza ni de mérito a todas y cada una de las piezas salidas del alfar. Muy al contrario la utilidad y la popularidad de las mismas debe entenderse, en este caso, como un valor añadido. Un valor que hace que la cerámica sea considerada en nuestros días como uno de los principales termómetros de la evolución humana. Y es que, dependiendo del mayor o menor desarrollo de una pieza, de lo acertado o no de su diseño, de su hechura, de cada una de sus múltiples características, podemos averiguar mucho acerca de una sociedad por muy lejana que en el tiempo se encuentre.

Hay culturas que por uno u otro motivo se han visto ligadas a la tradición alfarera a lo largo de la historia. Véanse por ejemplo los pueblos mesopotámicos quienes comenzaron a escribir por vez primera el devenir del hombre en tablillas de barro, o los egipcios a quienes se atribuye la invención del torno y que, como es sabido, enterraban a sus difuntos acompañados siempre de un ajuar funerario compuesto a menudo de distintas piezas de barro.

En España el uso de la arcilla, como en otros muchos lugares, hunde sus raíces en la noche de los tiempos pero, sin duda cobra una especial relevancia; primero durante la romanización de la Península; segundo durante el reinado visigodo; y, más tarde, a lo largo del áureo dominio musulmán. Es precisamente durante el decurso de estos tres periodos históricos cuando comienzan a configurarse los principales alfares hispanos tales como los de Manises, Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo y Triana, entre otros.

La exposición que hoy presentamos pretende acercarnos a uno de estos focos, el de Triana. Sin duda, uno de los más destacados ya no sólo por la calidad y diseño de sus piezas sino además por su fuerte raigambre cultural. Y es que Triana, Sevilla en su conjunto, no se entiende sin su barro cocido, sin el barro del que nació la Giralda y con el que se adornaron los Alcázares... La historia de la ciudad y de sus gentes corre en gran parte paralela a la del alfar y viceversa. Pueblo, artistas e historia se funden para dar lugar a una realidad concreta y peculiar que el profesor Rafael Doménech sintetizó de tan hermosa manera:

*“... por qué Sevilla cuando reza lo hace ante los alicatados muros de sus templos; convierte en espejo y museo sus zaguanes; pone marco multicolor a la panorámica de sus patios, donde el verde de la foresta hace gozosa hermandad con la parte blanca del encalado muro; calma su cansancio hallando seguro reposo en los aliceres y azulejos de sus bancos públicos; hace resbalar las aguas de sus fuentes por el vidriado barro;*



*proclama en sus calles sus devociones cofradieras con singulares retablos; rotula sus casas; anuncia y, en fin, cuando el afortunado propietario de casa o villa de mejor parte decide poner nombre a la misma, se lo confía al humilde rotulo de azulejos, que, con su brillo, aumenta la belleza del entorno*<sup>22</sup>.

Este sentimiento de cercanía entre el barro y los hombres, entre los hombres y el Padre Eterno a través de su Hijo hecho barro; esta cotidianidad tan querida y tan propia; este binomio al fin, indivisible, que constituye Triana y su cerámica es, en síntesis, el que pretendemos esbozar a pinceladas a través de los fondos de la Colección F. Luque Cabrera. Más de 230 piezas

que van a permitirnos adentrarnos en la historia de los alfares sevillanos en el decurso de los siglos XVI al XX.

Hemos de advertir, no obstante, que la intención de este catálogo es simplemente la de situar las piezas de la colección F. Luque Cabrera en su contexto histórico-artístico, por lo que en ningún momento la presente obra debe de entenderse como una historia de la cerámica trianera. Esa ardua labor, en la que aún queda tanto por hacer, queda reservada a otros investigadores más doctos en la materia tales como el profesor Pleguezuelo Hernández quien, últimamente, ha dado pasos de gigante en esa dirección. Sus publica-





ciones, como las de Rafael Doménech, Sancho Corbacho, José Gestoso y José María Sánchez Cortegana, entre otros, han sido para nosotros, obras de obligada consulta y continua referencia.

No quisiera terminar estas notas sin agradecer la confianza que en mi han depositado la Asociación Mujeres que Ayudan, que tanto hacen por el fomento de la cultura en Naval Moral de la Mata; y sin agradecer una vez más la generosidad y las atenciones que siempre demuestra don Francisco Luque Cabrera, apasionado de las artes... enamorado de Sevilla.

**Bartolomé Miranda Díaz**

*Comisario de la exposición*



Lám. 1. Vista de Sevilla a comienzos del s. XVII. Grabado de Mathäus Merian.



Lám. 2. Dos angelitos modelando introduciendo azulejos en el horno. Detalle de la fachada de la alfarería Santa Ana. Triana, Sevilla.

## NOTAS PRELIMINARES

No es sencillo precisar la fecha exacta en la que Sevilla comenzó a hacer uso del barro o, dicho de otro modo, cuándo aparecieron los primeros artesanos dedicados a elaborar las distintas piezas de cacharrería que demandaban los habitantes de la ciudad. Sin embargo, parece acertado pensar que fue la revolución neolítica la que propició, como en tantos otros lugares, tal surgimiento. Estas primeras manifestaciones cerámicas estaban constituidas esencialmente por un utillaje doméstico destinado al almacenaje o a la preparación de los alimentos. Las formas globulares eran entonces las más comunes y, aunque en un principio las piezas se presentaban lisas, no tardaron en comenzar a decorarse, ya mediante incisiones que recordaban a la relegada cestería; ya mediante la aplicación de diversos elementos tales como conchas o moluscos cuyas formas quedaban impresas en el barro. Desafortunadamente, a día de hoy, la arqueología no ha podido aun documentar la presencia de alfares en la zona en la que siglos después florecería Triana aunque —como señala Rafael Doménech— no es difícil advertir parecidos entre el surtido de piezas campaniformes y las que cientos de años después se cocerían en los alfares trianeros<sup>3</sup>.

Sea como fuere, de lo que no hay duda es de que entorno a la cuenca del Guadalquivir debieron de establecerse, ya desde entonces y de manera casi indefinida hasta nuestros días, diferentes centros de producción cerámica, atraídos por la buena calidad y la abundancia del barro de la zona. Esto mismo habría sucedido en otras importantes riveras del país tales como la Turia,

y volvería a ocurrir, aunque muy posteriormente (a partir del siglo XII) en lugares también ricos en barros como Teruel, Talavera y Puente del Arzobispo. Y es que la proximidad de la materia prima ha sido siempre fundamental.

\* \* \* \* \*

Establecidas pues las bases de las más remotas manifestaciones cerámicas sevillanas, hemos de señalar que el primer florecimiento verdaderamente importante del alfar en Sevilla tuvo lugar en época romana. Basta con pasearse por algunas de las salas del Museo Arqueológico Provincial para darse perfecta cuenta de ello. La nutrida presencia en sus vitrinas de vasos, lucernas, ánforas y figurillas votivas ofrecen —a juicio de Domenech— un inequívoco testimonio de la existencia de una industria en gran desarrollo<sup>4</sup>.

El barrio de Triana comenzaba por entonces a instituirse como tal gracias al asentamiento de un pequeño foco de población a la margen derecha del Guadalquivir<sup>5</sup>. Aunque arqueológicamente aun no ha sido documentado, es muy probable que ya en aquel tiempo se erigiesen las primeras alfarerías tal y como sugiere la leyenda de las santas Justa y Rufina. De esta opinión era Antonio Blanco Freijeiro, historiador y arqueólogo, quien no dudó en incluir dicha leyenda en su “Historia de Sevilla”:

*“Corría el mes de julio del año 287, el mes en que los fieles de los dioses sirios, y había muchos en España, celebraban las Adonías. Como otros días de Mercado, Justa*



**Lám. 3.** Grabado de Santa Justa y Santa Rufina con la Giralda.  
Copia de la pintura de Murillo.

*y Rufina han puesto en el foro su tenderete de objetos de alfarería. Las imaginamos muy de mañana, por la fresca, sacando de las alforjas de un asno los jarritos, las macetas, los platos, las lamparillas de barro, y disponiéndolo todo con el esmero y la pulcritud con que las sevillanas saben hacerlo. El foro comienza a animarse; las muchachas conversan y ríen mientras aguardan a su clientela. De pronto irrumpe en la plaza un ruidoso tropel de mujeres desaliñadas. Vienen cantando y bailando alrededor de una imagen que algunas de ellas llevan en andas. Se han pasado la noche entre cánticos y salmodias, porque estamos en vísperas de la resurrección de Adonis, el dios de la vegetación que muere y renace todos los años. A la amanecida, sacan del santuario un ídolo de Salambó (la Afrodita que llora a Adonis) y lo pasean por las calles recaudando donativos para el culto. El pintoresco cortejo se detiene ante el puesto de*

*las dos muchachas y les piden una maceta para plantar un jardinillo de Adonis. Las muchachas replican airadas, como San Pablo, que ellas no adoran a dioses que se hacen con las manos. Esta respuesta enardece a las devotas. Se promueve un altercado; unas y otras prefieren frases injuriosas:*

*—Vuestros dioses no tienen en verdad ni pies, ni manos ni ojos, parece que dijeron, entre otras cosas, Justa y Rufina.*

*Pasando de las palabras a los hechos, las unas rompen la cacharrería de Justa y Rufina; éstas, por su parte, derriban el ídolo de sus andas y lo hacen añicos. La fuerza pública interviene y conduce a las muchachas ante el juez. Es el primer acto de su martirio...<sup>5</sup>.*

Siglos después de su martirio, hacia finales del XV, Santa Justa y Santa Rufina serían proclamadas patronas de los alfareros de Triana y, posteriormente, aceptadas como tales por el conjunto de los gremios de alfareros de España.

\* \* \* \* \*

La manera de trabajar el barro en la Sevilla de época romana no dista mucho de la desarrollada por los alfareros trianeros durante el medioevo y la modernidad, si bien tanto las técnicas como los conceptos estéticos irían paulatinamente desarrollándose.

Las tareas diarias en el alfar se repartían entre varios operarios a cuya cabeza se encontraba siempre el maestro alfarero quien, aunque dominaba todo el proceso de elaboración, reservaba sus esfuerzos para la dedicación al torno<sup>7</sup>. La primera tarea que se llevaba a cabo era la de la extracción de la arcilla en la cantera (o barrero) que, inmediatamente después, era trasladarla hasta la alfarería. Una vez allí, el siguiente paso consistía en ablandar el barro con el fin de conseguir una pasta lo mas homogénea posible, sin grumos ni terrones. Para ello la arcilla era depositada en una balsa o pilón en la que se batía, habitualmente con los pies de



**Lám. 4.** Estatuilla de barro cocido estilo mudéjar, s. XIV. ¿Triana? (Col. F.L.C.)

la misma manera que por entonces se pisaba la uva en el lagar. Para ablandar el barro los operarios añadía agua, poco a poco, hasta lograr la textura adecuada. A este acto de pisar el barro en Andalucía se le conoce como *zahelar*.

Una vez ablandada la arcilla (sólo la cantidad justa que se fuera a trabajar en el día) éste era colocado en un lugar lo más húmedo posible, siempre alejado de la luz solar. El maestro alfarero apartaba entonces la “pella” o porción de barro que iba a utilizar tapando cuidadosamente el resto con un paño húmedo. A continuación, la arcilla era depositada sobre el torno, popularmente conocido en Andalucía como *rueda*. Comenzaba en ese momento la tarea más delicada, la del modelado. Las



**Lám. 5.** Dos angelitos modelando una pieza sobre el torno. Detalle de la fachada de la alfarería Santa Ana, Triana, Sevilla.

manos del artista pasaban a ser las protagonistas siendo ayudadas únicamente por una *caña*, de la que se servía para conseguir más fácilmente la forma deseada; la *raedera*, con la que eliminaba el material sobrante; y la *guita*, una cuerdecilla con la que propiciaba los cortes necesarios. Una vacía o *albañal* llena de agua, destinada a humedecer periódicamente las manos del maestro, completaba más primario elenco de herramientas.

Terminada la pieza, ésta era colocada a la sombra a la espera de ser llevada al horno, una vez reunidas las necesarias. En el horno la *cochura* se producía a unos 600 ó 700 grados en periodos que variaban entre las 14 y 24 horas. Algunas piezas, dependiendo de la técnica con que fuesen decoradas, necesitarían de una segunda “cochura” y de mayor temperatura<sup>8</sup>.



**Lám. 6.** Interior de los Reales Alcázares de Sevilla en los que se pueden ver los zocalos de alicatados mudéjares. Grabado de G. Doré, s. XIX.

## PRECEDENTES Y PRIMEROS EJEMPLOS DE AZULEJERÍA

Como anteriormente señalamos, la producción de cerámica en la Sevilla romana fue muy importante, si bien sabemos que el fruto de sus alfares siempre se orientó hacia la cacharrería, esto es, a la producción de vasos, ollas, ánforas, etc. pensadas para un uso propiamente utilitario sin que esté documentada, de momento, la fabricación de piezas destinadas de manera específica a la decoración de paramentos arquitectónicos. El mosaico entonces suplía dicha función.

Pero tras la llegada del pueblo Musulmán a la Península, los gustos artísticos y, sobre todo, las formas de construir cambiarán de manera notable. Los edificios hispano-musulmanes se concebirán de manera mucho más sencilla estructuralmente hablando. Los materiales en ellos empleados serán más modestos y la piedra dejará paso al uso prioritario del ladrillo, en los muros, y de la madera en las cubiertas. Sin embargo, como contrapartida, el revestimiento de los paramentos alcanzará cotas de gran suntuosidad. Las yeserías cubrirán por completo las bóvedas y las zonas altas de las paredes, mientras que los alicatados de cerámica vidriada poblarán zócalos y paramentos. Estos alicatados, trasunto en realidad de los ricos tejidos con los que los nómadas musulmanes adornaban el interior de sus jaimas, están considerados como el precedente de la azulejería.

Conocemos por alicatado a aquel revestimiento plano ejecutado mediante piezas de diferentes formas geométricas y tamaños que son recortadas con milimétrica

exactitud a partir de placas vidriadas para su posterior ensamblaje. Esta técnica, que alcanza un gran desarrollo durante los siglos XIV y XV en el Reino de Granada, llegó a Sevilla de manos de alarifes granadinos y toledanos llamados por el rey Pedro I el Cruel para la construcción de su palacio en los alcázares de la ciudad entre 1364-1366<sup>9</sup>.

La ejecución de los alicatados normalmente necesitaba de dos alarifes: uno encargado de la elaboración de las placas esmaltadas monocromas, y otro a quien correspondía la tarea de diseñar y recortar los lazos y estrellas con los que se iban a cubrir los paramentos.

Ejemplos sobresalientes de este tipo de trabajos en la ciudad de Sevilla los podemos encontrar en edificios como los ya citados Reales Alcázares; las iglesias de San Gil, San Esteban y Omnium Sanctorum; y la casa Olea, entre otros<sup>10</sup>.

En su evolución, los alicatados irían simplificando sus dibujos y la gama de colores a la par que aumentando el tamaño de sus piezas tal vez —como argumenta el profesor Pleguezuelo— por su contacto con la pintura mural gótica y las obras del renacimiento italiano para, finalmente, extinguirse en aras de otras técnicas menos exigentes. Pero, pese a la paulatina desaparición de los alicatados, llama la atención el hecho de la pervivencia de sus diseños geométricos los cuales van a ser copiados de continuo por la azulejería cristiana en su triple variante: cuerda seca, cuenca y pisano<sup>11</sup>.





**Lám. 7.** Capilla de los Reyes Católicos en los Reales Alcázares de Sevilla según un grabado del s. XIX. Al fondo el retablo cerámico de “Pisano”.

De manera paralela al uso de los alicatados mudéjares, comienzan a aparecer en Sevilla los primeros azulejos cristianos realizados, con toda probabilidad, en los alfares de Triana entre los siglos XII y XIV. Se trata de unas pequeñas piezas monocromas de diseño cuadrado que estaban vidriadas en blanco, melado, negro o azul turquesa y que se utilizaban habitualmente como olambrellas. Aunque no son muchos los ejemplares que se

conservan, aún pueden apreciarse algunos conjuntos importantes tales como los del monasterio de San Clemente, el convento de Santa Inés y la Casa-Palacio de Miguel de Mañara.

Coetáneos a estos primitivos y sencillos azulejos, debemos considerar además a los denominados *azulejos en relieve* o *azulejos heráldicos*, así llamados por decorarse con los símbolos parlantes de diversos reyes y nobles. Se trata de piezas que presentan una superficie muy abrupta y que están realizadas, ya en pasta clara, ya en pasta rojiza, y que aparecen cubiertos con esmaltes de tonalidades apagadas en gamas que van desde el verde hasta el marrón, pasando por el melado<sup>12</sup>.

Con posterioridad a los citados azulejos heráldicos, aparecerían a mediados del siglo XV, los llamados azulejos de “cuerda seca”, procedentes de la tradición islámica pero elaborados ya por alfareros cristianos. Esta técnica, de la que más tarde hablaremos, conocería su momento de auge durante el siglo XVI.

También del siglo XV, aunque ya de finales, son los denominados *azulejos de relieve* los que, si bien en ciertas ocasiones pueden presentar influencias florentinas, lo cierto es que tanto su hechura como a su temática los vinculan de una manera más directa con la tradición gótico-mudéjar.



## EL AZULEJO EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI

El siglo XVI es sin duda para la ciudad de Sevilla, para Triana, el de mayor esplendor de toda su historia. La ciudad ha dejado de ser un apéndice de Europa para convertirse en el centro del mundo, en la caput Hispaniae. Y es que desde 1503 Sevilla posee el monopolio del comercio con las Indias, lo que la convierte en el más importante puerto del continente, en el lugar de unión entre el Viejo y el Nuevo Mundo<sup>13</sup>. No en vano, sabemos que el emperador Carlos V la eligió en 1526 para celebrar en ella sus esponsales con Isabel de Portugal, consumados precisamente en los Reales Alcázares, al abrigo de sus hermosos alicatados<sup>14</sup>.

El gran impulso comercial producido a raíz de tan trascendentales acontecimientos, hizo que la ciudad se llenara de mercaderes, marineros, religiosos... y, por supuesto, de artistas. Artistas encargados de abastecer la gran demanda de productos que, toda índole, se requerían ya no solo desde la propia ciudad o desde el resto del país y del continente, sino también desde las nuevas tierras conquistadas al otro lado del Atlántico y para la que, en cada flota, se embarcaban cientos de productos, muchos de ellos salidos del alfar.

Esta nueva situación económica, pero también política y social, obligó a los reyes a implantar en la ciudad nuevas normas de gobierno a través de unas ordenanzas otorgadas en 1527. En ellas quedaron recopilados todos sus antiguos privilegios concedidos desde tiempos de Fernando III el Santo, incluyéndose todos los

ordenamientos, disposiciones, cartas, etc., que desde el mismo momento de la reconquista de la ciudad se había ido dictando para su buen gobierno. El contenido de estas ordenanzas es muy interesante –como afirma Sánchez Cortegana– para, entre otros muchas cosas, conocer el devenir histórico de la cerámica sevillana pues mediante ellas fueron regulados por primera vez, aunque no de manera específica ni sistemática, algunos de aspectos importantes del trabajo desarrollado en las alfarerías, tales como la calidad de los materiales empleados, el vidriado de las piezas, o la producción de ladrillos y tejas, entre otros<sup>15</sup>. La preocupación fiscal, obviamente, también está presente en las ordenanzas y así aparecen diversas leyes intercaladas en el texto con las que se pretende regular desde las tasas aplicadas sobre la exportación de productos cerámicos, hasta el régimen de propiedad de los hornos.

Aunque los estudios desarrollados por el profesor Sánchez Cortegana indican que el oficio de *ollero* no llegó a tener nunca en la Sevilla del siglo XVI ordenanzas propias, éste debió de regularse mediante normas consuetudinarias parecidas a las de los otros gremios de la ciudad pues, de otro modo, no se entiende que hubiesen sido capaces de abastecer a un mercado que, en apenas unos años, paso de ser local a continental.

Pero hemos de tener en cuenta que no sólo creció la demanda, sino también la gama de productos y las técnicas empleadas, lo que derivó en una especialización y división del oficio. Así, por ejemplo, podemos hablar



de la existencia de: tejeros, ladrilleros, tinajeros, alcarraçeros, botijeros, lebrilleros, loceros y azulejeros; si bien todos ellos reciben sistemáticamente una denominación común, la de *ollero*. Esta estratificación de la profesión o, lo que es lo mismo, la aparición de auténticos especialistas, favoreció en un primer momento un aspecto muy importante, cual es la gran calidad y virtuosismo de las piezas que, no obstante, se fue perdiendo paulatinamente en aras de una producción mas seriada y barata.

De entre todas las especialidades anteriormente mencionadas, hemos de destacar la de los *azulejeros* pues – como señala Sánchez Cortegana– “sus realizaciones iban más allá de lo exclusivamente funcional para adentrarse en el campo de lo artístico”. Es por ello que firmaban habitualmente sus obras “orgullosos de sus valores plásticos, de la conciencia de producir algo único e irrepetible con un sello exclusivamente personal”. Esta manera de pensar, este querer gozar de *fama*, es una actitud que apareció en la Sevilla del XVI a causa de la llegada de artistas italianos como, por ejemplo, Francisco Niculoso Pisano quien revolucionó en gran medida el azulejo trianero y de quien hablaremos más tarde.

El siglo XVI es pues el gran momento de gloria de la cerámica sevillana o, mejor dicho, trianera pues hemos de tener en cuenta que ya para entonces el 80% de las alfarerías, unas 40 ó 50 según las fuentes consultadas, se situaban al otro lado del río, en torno a la iglesia de Santa Ana. El viajero alemán Diego Cuelvis, que vive en Triana a finales del siglo, así lo manifiesta:

*“Aquí se hace mucha y muy buena loça o vedriado blanco y amarillo, ay casi 50 tiendas. Hácese tambien azulejo muy polido y con mucha diferencia de colores. Es muy barato, de que los mercaderes flamencos, franceses y otros llevan infinita cantidad para Francia, Flandes y Inglaterra...”*





Lám. 8. Vista del Castillo de San Jorge y del barrio de Triana desde la Torre del Oro según un grabado de finales del s. XVII.



Con anterioridad, entre los siglos XIII y XV, muchos artesanos habían erigido sus talleres intramuros de la ciudad, especialmente en el entorno de las collaciones de San Pedro, San Lorenzo, San Vicente y San Marcos. Pero la incomodidad e insalubridad que estas industrias provocaba hizo que, poco a poco, se fueran desplazando hacia los arrabales, tal y como se declara en las Actas Capitulares de 1590:

*“... de tiempo inmemorial a esta parte todos los hornos se han hecho en Triana, y no están cerca de la ciudad, porque haya campo por donde [el humo] salga”<sup>16</sup>.*

Con todo, a finales del siglo XVI, junto al gran núcleo de Triana y al modesto reducto que aún perduraban intramuros, debemos hablar además de la existencia de otro importante centro, el ubicado en el arrabal de Tablada-San Telmo, lugar que contaba también con una larga tradición cerámica pues sabemos que en las cercanías del arroyo Tagarete hubo ollерías desde época islámica.

\* \* \* \* \*

Como arriba señalábamos, durante el siglo XVI fueron apareciendo nuevas técnicas y tipologías dentro de la producción cerámica y retomándose otras que durante el siglo XV habían comenzado a aflorar derivadas a su vez de la tradición musulmana. Es por ello que debemos hablar ahora de los llamados azulejos de *cuerda seca*, de *cuenca* o *arista*, y de los *planos* o *pintados*.

### 3.1. Los azulejos de cuerda seca: camino de la simplificación

Con este nombre conocemos a aquella cerámica que se decora mediante un dibujo cuyas formas se perfilan mediante un pincel untado en una mezcla de grasa y óxido de manganeso con el fin de separar las diferentes



**Lám. 9.** Azulejo de cuerda seca” con motivo de palomas. Siglo XX. (Col. F.L.C.)

zonas cromáticas que lo componen. Los orígenes de este procedimiento hunde sus raíces en el periodo califal y sabemos que fue utilizado tanto en las piezas que salían del torno como en realizadas con finalidades arquitectónicas.

Los primeros intentos cristianos por adoptar esta técnica datan del siglo XV, si bien sabemos que fueron poco exitosos ya que, en lugar de utilizar manganeso y grasa para separar las diferentes zonas cromáticas, comenzaron utilizando moldes de cobre o madera. Esto hacía que, efectivamente, los óxidos se repartieran inicialmente por la superficie del azulejo de manera uniforme pero, tras pasar por el horno, los colores acababan mezclándose ya que cada uno de ellos vitrificaba a diferente temperatura.

A comienzos del siglo XVI, los alfareros cristianos consiguieron imitar definitivamente la técnica de tradición islámica, usando el óxido de manganeso. Y lo hicieron con el fin de conseguir un efecto decorativo similar al que producían los alicatados mudéjares sin el inconveniente

niente de tener que labrar manualmente cada alicer. El resultado fue el esperado, un azulejo limpio, suave, con una superficie uniforme y compartimentada a modo de vidriera. Ahora bien, una vez conseguido, el desarrollo de la técnica se fue diversificando hasta llegar a presentarse, al menos, en tres modalidades diferentes, según establece el profesor Pleguezuelo<sup>17</sup>.

La primera sería la denominada de *cuerda seca hendida*, que consistía en asegurar la separación de los colorantes mediante un surco obtenido de la impresión de un molde sobre el barro fresco. Esta operación se realizaba con anterioridad al dibujo y a la aplicación de los colorantes sobre la pieza. Los diseños mas repetidos en este caso solían ser de tipo geométrico e inspiración islámica tales como lacerías.

La segunda modalidad era la conocida como de *cuerda seca plana*. En ella el trazo del dibujo se ejecutaba directamente sobre la superficie lisa de la pieza, sin aplicar con anterioridad ningún tipo de molde. El uso de este procedimiento propició una mayor libertad compositiva en la que rápidamente aparecieron diversos repertorios figurativos impregnados de un estilo gótico tardo-medieval y poblados constantemente de alusiones heráldicas. Aunque en la colección F. Luque Cabrera no hay ningún ejemplar de esta modalidad perteneciente al siglo XVI, si existen algunos del siglo XIX en los que se puede apreciar perfectamente esta técnica, si bien la temática es totalmente distinta (Nums. cat. 49, 50, 53, 61, 69, 70 y 71).

La ultima de las modalidades desarrolladas fue la de la *cuerda seca de refuerzo*, así llamada por aplicarse como una mera ayuda a la hora de separar los esmaltes. El efecto conseguido mediante este procedimiento se encuentra tan solo a un paso de la técnica de *cuenca* o de *aristas* que sería precisamente la que vendría a sustituir a la *cuerda seca*. Y es que, a pesar de ser un método mas

cómodo y, desde luego, mucho mas económico que el del alicatado, el proceso de elaboración de la *cuerda seca* nunca estuvo exento de complicaciones y siempre requirió de una importante pericia por parte del artesano.

Abandonada definitivamente hacia mediados del XVI, no sería sino hasta finales del siglo XIX cuando la técnica de la *cuerda seca* volviese a ser recuperada, y con gran éxito, en los talleres trianeros gracias al esfuerzo del ceramófilo José Gestoso, y al de los alfareros Francisco Díaz Álvarez, Manuel Soto Tello, Manuel Ramos Rejano y los hermanos José y Enrique Mensaque<sup>18</sup>.

### 3.2. Azulejos de arista o de cuenca: el desarrollo comercial

Los talleres trianeros, en su continua búsqueda hacia un método de fabricación mas simple y, sobre todo, rápido con el que poder abastecer la fuerte demanda de azulejos, desarrollaron un nuevo procedimiento inspirado en el ya mencionado de la *cuerda seca de refuerzo*. Como en aquel, la idea era la de aplicar de manera mecánica una matriz sobre el barro fresco para producir así las cuencas o hendiduras sobre las que aplicar los colores. Pero en este caso la intención era además conseguir que dichas cuencas llegasen a ser tan aristadas que hiciese innecesario el uso del fundente de grasa y óxido de manganeso. De este modo, el proceso se agilizaba quedando únicamente como procedimiento manual el de la aplicación de los esmaltes que, con el tiempo, también llegaría a ser mecánico.

Es posible que esta técnica apareciese en primer lugar en los alfares de Toledo y Muel, sin embargo no hay duda de que fue en Sevilla donde alcanzó su plenitud gracias a las múltiples posibilidades comerciales que ofrecían el puerto sevillano. Desde él sabemos que



**Lám. 10.** Dos azulejos de arista para techo.  
Siglo XVI (Col. F.L.C.)



**Lám. 11.** Cuatro zulejos de arista para techo.  
Siglo XVI (Col. F.L.C.)

partieron cientos de naves cargadas de estos azulejos, ya rumbo a América, ya con destino a diversos países del Mediterráneo en los que, el azulejo de cuenca fue paulatinamente imponiéndose sobre el omnipresente azulejo de Manises.

Aunque hay autores que, como Sancho Corbacho, establecen una evolución estilística dentro de la producción de azulejos de arista, en la que habla de azulejos Mudéjares, Isabelinos y Renacentistas, lo cierto es que las últimas investigaciones del profesor Pleguezuelo demuestran que tal evolución no es correcta al haberse localizado nuevas piezas que rompen ese proceso cronológico planteado por Corbacho<sup>19</sup>.

Ejemplos de este tipo de azulejería en la propia ciudad de Sevilla hay muchos aunque, sin duda, los mejores y más importantes conjuntos son los que podemos en-

contrar en el llamado Cenador o Pabellón de Carlos V, situado en los jardines de los Reales Alcázares; en la Casa de Pilatos; en la Casa-Palacio de Lebrija y en la Casa-Palacio de Salinas. Entre los fondos de la colección F. Luque Cabrera hay varios ejemplares interesante correspondientes a esta técnica, algunos de ellos presentes en las mencionadas casas y palacios (Nums. cat. 1-7).

A pesar de la facilidad lograda en el proceso de ejecución de este tipo de azulejos y el éxito alcanzado en todos los sentidos, lo cierto es que, como en el caso de los de *cuerda seca*, los azulejos de arista fueron dejándose de fabricar con el paso del tiempo hasta llegar a su extinción a mediados del siglo XVII. La razón... una vez más la imposición de otra tipología, presente en Sevilla desde comienzos del siglo XVI, la del “azulejo plano pintado” más conocida como “azulejo Pisano”.





Lám. 12. Dos azulejos de arista para cenefa con decoración renacentista. Siglo XVI (Col. F.L.C.)

### 3.3. Azulejos pintados o “tipo Pisano”: la producción seriada

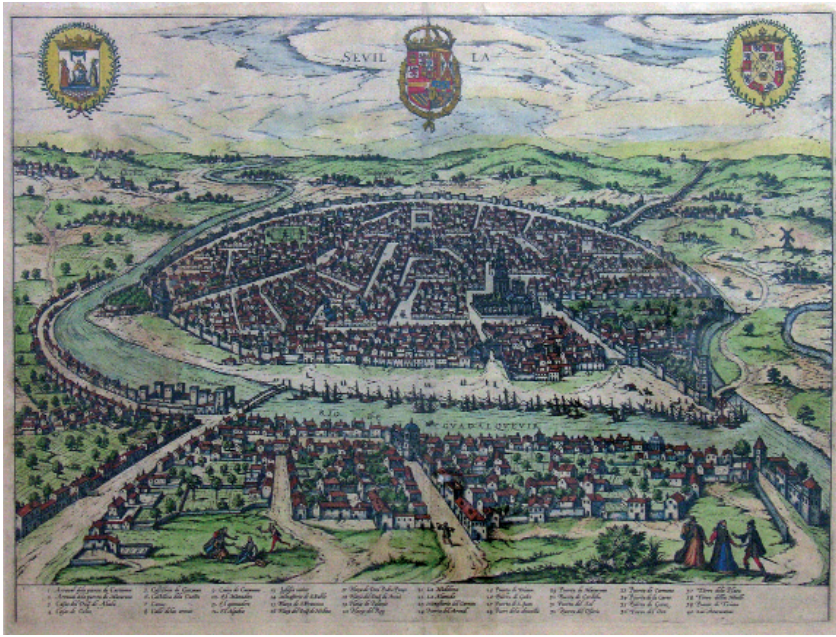
A finales del siglo XV, se instaló en Sevilla, en el barrio de Triana, un ceramista procedente de Italia llamado Francisco Niculoso, más conocido como “el Pisano”. La gran oportunidad de trabajo que en ese momento ofrecía la capital hispalense debió sin duda ser una de las razones fundamentales de su viaje como de hecho ya había sucedido o estaba sucediendo con otros tantos artistas. Sin embargo la llegada de Niculoso fue especial. Y es que, su aportación al arte y a la estética sevillana marcarían un antes y un después, fundamentalmente en el campo de la cerámica.

Fue Francisco Niculoso el introductor del *azulejo pintado*, una sencilla técnica cuya clave residía en el uso del esmalte estannífero como fijador con el fin de que, sin ayuda de manganeso ni de cuencas, los colores, obtenidos mediante óxidos metálicos, quedasen perfectamente distribuidos. Dicho de otro modo, esta

técnica permitía que el alfarero pintase el azulejo como si de un cuadro se tratase y sin límites técnicos de ningún tipo, lo que propició, ya desde el comienzo, que la temática de los paños poseyese un carácter más figurativo.

Aunque no son muchas las obras catalogadas como de Niculoso, sabemos que trabajó para las instituciones y familias más importantes de la época, pues son bien conocidas sus relaciones personales con la élite social de la Sevilla del momento. Su primera obra documentada data de 1504 y se desarrolló en el Monasterio de Santa Paula. Posteriormente es conocido que intervino tanto en la Catedral de Sevilla como en el monasterio pacense de Tentudía (1518); y que trabajó para el Duque de Medinasiona, para los Condes del Real en Valencia e, incluso, para los propios Reyes Católicos quienes le encargaron en 1504 el imponente retablo cerámico del oratorio alto de los Reales Alcázares ante el que, veintidós años después, se desposaría el emperador Carlos V con Isabel de Portugal.





**Lám. 13.** Vista de Sevilla con Triana en primer plano.  
Grabado de Joris Hoefnagle. Siglo XVI.

La técnica desarrollada por Niculoso no tuvo una aceptación inmediata pues los alfareros de entonces acababan de descubrir las facilidades comerciales que ofrecía el *azulejo de cuenca*. Es por ello que el artista italiano murió en 1529 sin una directa sucesión, a pesar de que en muchas ocasiones se le han atribuido alumnos o seguidores. Pero lo cierto es que está documentado que no sería sino hasta la segunda mitad del siglo cuando la técnica fuese retomada con fuerza tras la llegada a Sevilla de otro ceramista extranjero, el flamenco, e hijo de italiano, Frans Adriens. En torno a él se formaría, esta vez sí, un importante círculo de alfareros que llegarían a ser grandes pintores de cerámica. Entre ellos es obligado destacar a Roque Hernández, con quien Adriens compartió taller; y, sobre todo, a Cristóbal de Augusta, autor de uno de los más sobresalientes zócalos de la Sevilla del siglo XVI, el de los salones del Palacio Gótico de los Reales Alcázares encargado por el rey Felipe II en 1577 y cuya iconografía gira, entre

otros asuntos, en torno a los esponsales de sus padres el emperador Carlos V e Isabel de Portugal.

Como en otros casos la evolución de las técnicas corrió pareja a los cambios de gusto y, si bien durante la primera mitad de siglo dominaron las piezas multicolores, entre las que siempre hubo un lugar privilegiado para el amarillo (el amarillo Pisano); la segunda mitad de la centuria se dejó influir notablemente por la moda europea en la que imperaban los revestimientos bícromos de azul sobre blanco. En este sentido, tanto los modelos holandeses como portugueses cobraron un especial protagonismo. No hay nada más que ver los zócalos de la sacristía del Hospital

de la Caridad o los de la iglesia de Santa María la Blanca para darse perfecta cuenta de ello. Pese a todo, siempre había excepciones.

En cuanto a la temática desarrollada en los zócalos y paneles realizados en azulejos del *tipo Pisano*, hemos de decir que, si bien en un primer momento predominó el repertorio plateresco, a medida que iba finalizando el siglo XVI se fueron imponiendo los modelos figurativos como enseguida veremos.

La colección F. Luque Cabrera cuenta con varios azulejos realizados mediante la técnica impuesta por Pisano si bien todos ellos pertenecen al siglo XVII. Entre los mejor conservados debemos destacar un verduguillo con decoración vegetal sobre fondo amarillo; dos azulejos para contrahuella decorados con un friso de glifos; y dos azulejos de cenefa y un alizar en los que se repite indefinidamente el nudo de Salomón (Nums. cat. 8-12).



## LOS AZULEJOS PINTADOS: RENACIMIENTO Y BARROCO

A juicio de la mayoría de los ceramófilos, la contribución renacentista de más hondo calado en la cultura de la cerámica es sin duda el azulejo pintado. Esto es debido a que la aportación de Niculoso resultaría a la larga ser el germen de una revolución intensa que llegaría incluso a cuestionare el sentido mismo del azulejo. Así, en la segunda mitad del siglo XVII, lo que antes había sido zócalo, techo o suelo, acabaría transformándose en un paño independiente entendido estrictamente como un recurso decorativo, casi como un cuadro.

El camino hasta llegar a ese punto arranca originariamente de un, cada vez mayor, sentido estético de los paños que pasan de inspirarse en las formas geométricas y florales derivadas de los artesonados; a recrearse en un grutesco manierista cada vez más carnosos y turgentes que, a menudo, se deja acompañar por escenas figurativas. Estas escenas, introducidas ya por Pisano, en los albores del XVI, empezarán a ser comunes durante la segunda mitad del siglo y lo harán con un estilo marcadamente italiano debido a la presencia en la ciudad de artistas como los genoveses Pedro Antonio y Bartolomé Sambarino; la familia de los Pésaros, formada por Tomasso, Giuseppe y Francisco, que llegaron a tener dos talleres, uno intramuros y otro en Triana; o el también genovés Bernardo Cerrado, entre otros.

De igual o mayor trascendencia en este sentido, fue el taller de los Valladares cuya aportación más destacada

fue la de ofrecer nuevos esquemas compositivos y un sentido más delicado de la ornamentación a través del cual, poco a poco, se fueron transformando los duros perfiles del manierismo flamenco en líneas blandas y sinuosas más acordes con los incipientes gustos barrocos del siglo XVII. Entre las mejores obras de este taller el profesor Pleguezuelo señala: los zócalos de las iglesias sevillanas de San Vicente, San Lorenzo y San Isidoro; el de la iglesia de San Roque, en Lisboa; el del convento sevillano de Santa Clara; y los de los monasterios de Santo Domingo San Francisco de Lima (Perú)<sup>20</sup>.

Un estadio anterior a esa liberación arquitectónica del azulejo, es la nueva concepción pictórica y narrativa de los paneles murales de los zócalos, en la que las escenas, cada vez más populares en su estilo, comienzan a contarnos una historia generalmente religiosa. Esta nueva concepción daría lugar, entonces si, a la aparición de los llamados “cuadros devocionales” o, dicho de otro modo, a escenas religiosas independientes ubicadas en las fachadas o muros exteriores con la intención de sacralizar un espacio. De este tipo de paños conocemos ejemplares desde finales del siglo XVI, como el de la Virgen del Rosario de Cristóbal de Augusta, si bien lo cierto es que el periodo de mayor auge fue la segunda mitad del siglo XVII. Conjunto destacado de este periodo es el que campea en la fachada del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, realizado en tonalidades azules y blancas siguiendo la tónica europea.





**Lám. 14.** Verdugillo plano pintado con decoración vegetal.  
Siglo XVII (Col. F.L.C.)



**Lám. 15.** Azulejo plano tipo *Delf* con decoración heráldica.  
Siglo XVII (Col. F.L.C.)

Un capítulo importante dentro de este nuevo tipo de paños de temática religiosa, es que constituyen los *vía crucis* ubicados, ya dentro de los claustros o huertos conventuales, ya en las calles de algunas localidades.

\* \* \* \* \*

Paralelamente al proceso de evolución de los paños murales, va a ir surgiendo toda una nueva tipología de azulejos derivada de la diversificación de los usos que arquitectónicamente se va a hacer de los mismos a finales del siglo XVII, comenzando así a perder su hegemonía la azulejería para zócalos. Es pues el momento de aparición de los llamados *azulejos de tema único*. Se trata de piezas que poseen una decoración totalmente independiente lo que permite su aplicación en cualquier paramento, independientemente de su tamaño o de lo quebrado de su traza por lo que se trata de piezas muy versátiles y recurrentes. La decoración de estos azulejos es muy variada aunque siempre siguen un mismo esquema por el que la escena representada queda inscrita en un círculo. Esta tipología recibe el nombre de azulejo *Delf* debido a su procedencia holandesa.

Aunque como hemos advertidos los azulejos tipo *Delf* se decoran atendiendo a una temática muy variada (garzas, damas, sauces, chinos, barcos, escenas galantes, etc.), durante el siglo XVIII fue muy habitual la inclusión de motivos cinegéticos como conejos, perdices, jabalíes, ciervos... lo que dio lugar a los afamados *azulejos de montería*. Tanto unos como otros solían utilizarse para decorar salas de servicio, recibidores, cocinas, pavimentos, etc. Dependiendo del uso que se le diese su tamaño variaba yendo desde el habitual 13x13 cm. hasta el 6x6 cm. destinado a las olambrillas.

Otros usos arquitectónicos más específicos, hicieron que el azulejo amoldara sus formas como, por ejemplo, en el caso de los llamados de *contrahuella*, destinados a revestir la parte frontal de los peldaños de las escaleras; o en el caso de los *alizares*, adaptados en sus formas para servir como de esquinazos o aristas. Igual de interesantes resultan los conocidos como *azulejos de propio*, que se colocaban a modo de cartel en la fachada de las casas para indicar la propiedad de las mismas y cuyos orígenes parten del siglo XVI. Excepto de esta última topología, del resto se conservan varios ejemplares en la colección F. Luque Cabrera (Nums.cat. 12-17).



## LA INDUSTRIALIZACIÓN DEL ARTE DEL ALFAR Y EL REENCUENTRO CON EL PASADO

Los primeros años del siglo XIX constituyen para los alfares de Triana un periodo decadente en el que la tradición artesanal dieciochesca perdura sin pena ni gloria.

Ahora bien, hemos de tener en cuenta que estos son años difíciles y convulsos para la historia de España. Baste recordar que entre 1808 y 1812 se produce la invasión napoleónica, y que tras ella se sucede un periodo social y político muy complicado. Esta situación, sumada por supuesto a los imperantes cambios de gustos por las corrientes neoclasicistas que rechazaban de lleno el uso de las aplicaciones cerámicas en los edificios, chocó de frente con la tradición alfarera de Triana que, lejos de remontar, continuó hundiéndose hasta sumergirse en una etapa de profunda crisis que se prolongó durante toda la primera mitad del siglo.

No sucedió lo mismo con la cerámica salida de la recién creada fábrica de la Cartuja, cuyos azulejos y lozas estampadas gozaron casi siempre de un enorme éxito. Cuatro fueron los modelos que fabricaron haciendo uso de modernos procedimientos mecánicos: los azulejos lisos estampados, tal vez los menos apreciados debido a la monocromía de sus diseños; los realizados mediante la técnica de *cloissonné*, que imitaban a los tradicionales de *cuerda seca* emulando además sus motivos ornamentales; los azulejos pintados a pincel sobre barniz, en los que se copiaban los modelos renacentistas; y los catalogados como de relieve, versión con la que el empresario londinense Pickman imitó los populares azulejos de arista.



Lám. 16. Dos azulejos de arista con motivo renacentista.  
J. Jiménez Izquierdo, S. XIX (Col. F.L.C.)

Este exitoso ejemplo de La Cartuja, sumado a la nueva situación social y política creada en Sevilla tras la llegada al trono de España de Isabel II, resucitó de sus cenizas el espíritu de las alfarerías tradicionales de Triana que, siguiendo el modelo del empresario inglés, comenzaron a modernizar sus talleres introduciendo en ellos prensas hidráulicas y, posteriormente, hornos eléctricos. En su resurgir, los alfareros trianeros empezaron por recuperar el último de sus grandes logros, el azulejo de Montería que tantos éxitos volvería a darles.

Pero las actualizaciones no llegaron solo a los talleres, pues también los maestros quisieron renovarse y por ello decidieron instruirse en materias como las de Historia del Arte, enseñanza ésta que recibieron de manos de algunos de los mejores pintores y escultores de la



Láms. 17-22. Sellos de los talleres azulejeros mas representativos de la ceremica sevillana de finales del s. XIX y principios del s. XX  
La Cartuja Pickman, J. Jiménez Izquierdo, Laffitte, Jiménez, Ramos Rejano y Mensaque. (Col. F.L.C.)



**Lám. 23.** Detalle de la fachada del Pabellón Real en la Plaza de América de Sevilla.  
Obra cerámica de los talleres trianeros, principios del s. XX.

Sevilla de la época, ya en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, ya en la Escuela Libre de Bellas Artes. De aquí saldrían nombres como los de Manuel Soto y Tello, Francisco Díaz, Manuel Tortosa, Manuel Arellano y Oliver o Manuel Rodríguez Pérez, entre otros. La labor del arqueólogo e historiador José Gestoso y Pérez en esta iniciativa fue fundamental pues suyo fue el programa regeneracionista que defendió tanto la necesidad de esta formación, como la recupe-

ración de los modelos y técnicas tradicionales, en especial la de la *cuerda seca*.

Fue así como el espíritu regeneracionista del 98 caló profundamente en los ceramistas sevillanos que vieron en las obras que habían de acometerse para la Exposición Iberoamericana de 1929, una oportunidad de oro con la que demostrar que el renacer de la cultura cerámica trianera era un hecho consumado. Mensaque,







**Lám. 25.** Dos azulejos de arista de reflejos metálicos. Primer tercio s. XX (Col. F.L.C.)



**Lám. 26.** Azulejo de cuerda seca con decoración quijotesca. Mensaque Rodríguez y Cia., s. XX (Col. F.L.C.)



**Lám. 27.** Azulejo plano pintado con motivo de jarrón y vegetales. Ramos Rejano, s. XX (Col. F.L.C.)

Ramos Rejano, Montalbán, Laffite y Tova Villalva, fueron los talleres encargados de demostrarlo tanto en edificios como la Plaza de España, el Pabellón Real, el Pabellón de Manufacturas y Artes Decorativas (hoy Museo de Artes Populares y Costumbres), el Hotel Alfonso XIII; como en infinidad de elementos del mobiliario del Parque de Maria Luisa. Desgraciadamente, terminada la Exposición, la explosión de color del 29 se fue apagando inexorablemente.

De este periodo, la colección F. Luque Cabrera conserva numerosos ejemplares ejecutados en las diferentes técnicas: cuerda seca, arista y pintados y procedentes de los talleres anteriormente aludidos a los que hemos de sumar los de Jiménez Izquierdo y ckman.





Lám. 28. Plato de la serie "Cesto Floral". Pickman S.A.,  
principios del s. XIX



## LA LOZA FINA: TRIANA Y LA CARTUJA

Como señala Rafael Doménech, la loza sevillana no gozó de la misma importancia y desarrollo que la azulejería lo que, en parte, se ve por el menor el número de documentos que nos hablan de este otro fruto salido del alfar. Sin embargo, no hay que pensar por ello que la loza realizada en Sevilla fuese de mala calidad. Muy al contrario, sabemos que durante la primera mitad del XVI ésta gozaba de gran popularidad, en especial las llamadas *morisca* y de *reflejos metálicos*.

Mucho más conocida y admirada, fue la loza de inspiración italiana realizada en los alfares trianeros durante la segunda mitad del siglo XVI y con la que se inaugura una nueva etapa, la de las lozas finas modernas. Sus orígenes parten de las influencias llegadas tanto a través la importación de obras procedentes de lugares como Venecia, Pisa, Génova, etc.; como por el establecimiento en Sevilla de ceramistas procedentes de aquellas latitudes. En la elaboración de este tipo de cerámica se usa una pasta mucho más decantada que la que se utiliza en la loza basta lo que permite realizar unas paredes mucho más finas en las piezas. El repertorio de formas y la paleta de colores también van a cambiar con respecto a lo anterior amoldándose ahora a los modelos genoveses, lo que se aprecia especialmente en los platos, escudillas, saleros y jarras de tonalidades azules.

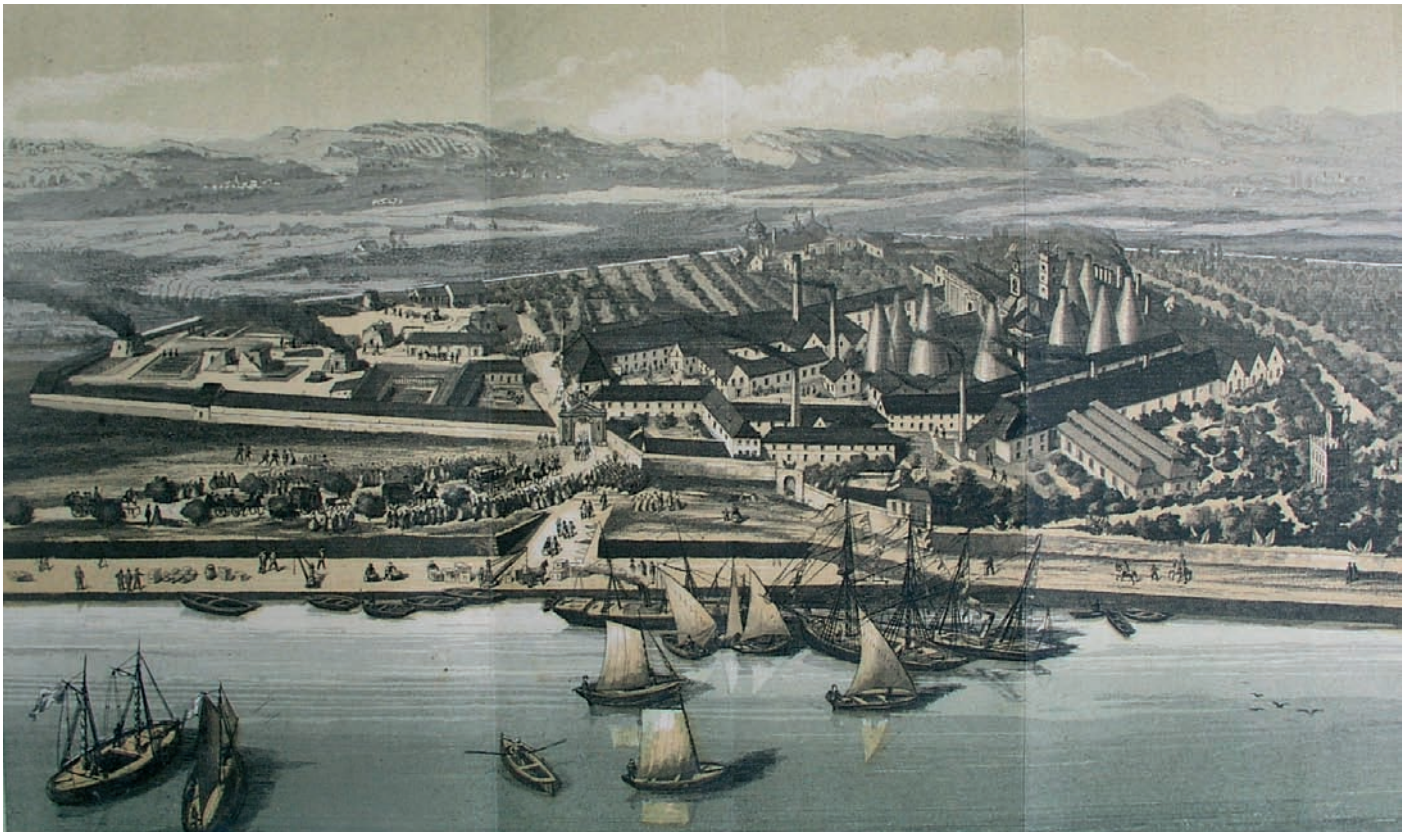
Pero a pesar de las altas cotas alcanzadas por los ceramistas trianeros mediante la implantación del modelo genovés, el gusto por lo italiano se fue perdiendo den-

tro del territorio nacional y a principios del siglo XVII las lozas talaveranas terminaron por imponerse. Es por ello que Sevilla volvió los ojos a Talavera de la Reina y copió rápidamente los modelos de su serie tricolor<sup>21</sup>. Ahora bien, Sevilla no hizo un calco sino que quiso dejar su particular huella y estableció diferencias, tal y como advierte Pleguezuelo:

*“Las imitaciones sevillanas de las lozas talaveranas se distinguen por el color claro de la pasta cerámica, por la frecuente eliminación del negro dejando a veces solo el azul y el ocre, por la delgadez de las paredes de las piezas andaluzas, por su ligero peso y, sobre todo, por evidenciar un tipo de cocción diferente al usado en el resto de castilla”<sup>22</sup>.*

Este tipo de loza se desarrollaría en Sevilla durante la primera mitad de la centuria siendo sustituida paulatinamente por una nueva de tendencia orientalizante. Los modernos gustos llegaron en este caso a través del Muelle de la Sal en el que desembarcaron multitud de piezas procedentes de Lisboa, Savona y Flandes, que venían marcadas ya por la finura y la transparencia de la porcelana china. Ejemplos de la loza sevillana de este momento son las que constituyen las series llamadas de matorrales y de roleos a la porcelana, de las que hoy se conservan muy pocos ejemplares debido a la escasa producción de entonces. La colección Carranza se enorgullece de tener varios ejemplares que, sin embargo faltan en algunos de los más importantes museos de Andalucía.





Lám. 23. Vista aerea de la fábrica de la Cartuja Pickman, s. XX.

No ocurre lo mismo con la loza fina del XVIII la que resulta ser mucho mas abundante debido, en parte, a que el setecientos constituyó un momento de moderado esplendor para los talleres sevillanos. Esplendor que, en medio de la crisis general, logró alcanzar gracias al comercio marítimo. Y es que, a pesar de ser una ciudad de interior, no hemos de olvidar que Sevilla ha tenido siempre “puerto de mar”.

El puerto precisamente es, una vez más, la vía por la que llegan, en la primera mitad del siglo XVIII nuevas influencias. Y, en esta ocasión, lo hacen materializadas a modo de vajillas importadas desde Holanda que van a poner nuevamente de moda las series azules. Este nuevo estilo, nos consta, caló de manera importante en los alfares trianeros en los que en 1747, según el

censo de Floridablanca, trabajaban aproximadamente 1.200 personas repartidas en torno a unos 50 talleres. Las piezas que los ceramófilos catalogan como de imitación holandesa son fundamentalmente jofainas, platos, escudillas, saleros, botellas, jarras y un sin fin de objetos relacionados con el ajuar domestico, todos ellos decorados a pincel en tonalidades azules sobre fondo blanco, aunque tampoco faltan los policromos<sup>23</sup>.

De gran trascendencia en el siglo XVIII, son asimismo las influencias de la cerámica de Alcora, la cual van a copiar casi de manera literal los talleres trianeros, con el fin de luchar contra la importación de cerámicas japonesas llegadas a la Península a través del grupo comercial *Imari*. Esta loza de estilo alcorense se caracterizará por el uso de una pasta muy fina de tona-





Lám. 24. Aceitera. Alfares de Triana, s. XIX. (Col. F.L.C.)

lidad amarillenta, una decoración fundamentalmente floral de tamaño menudo, una paleta de tonalidades pastel y una peculiar ejecución ya no a torno sino mediante el uso de moldes. A pesar de su relativa abundancia, la colección F. Luque Cabrera no cuenta con ninguna pieza de este estilo, aunque si posee dos interesantes piezas del setecientos, un cuenco y una jardinera decorada con motivos taurinos, en las que aún perduran estas influencias (Nums. cat. 84 y 122).

La loza trianera de estilo alcoreño cerrará el siglo XVIII pero también abrirá la centuria siguiente pues es evidente que los primeros años del XIX constituyen realmente un apéndice de todo lo aprendido en el siglo anterior. Ahora bien, la loza decimonónica perderá cierta elegancia sobre todo en sus formas ofreciendo un aspecto general mucho más tosco. Por contrapartida, su decoración resultará muy acertada gracias al predominio de los temas de “Montería” que otorgarán a la loza sevillana de este momento un empaque propio y característico.



Lám. 25. Cuenco. Triana?, s. XVIII (Col. F.L.C.)

Igual de particular, y desde luego en este caso sí muy elegantes, resultarán las piezas salidas de un nuevo foco cerámico aparecido en Sevilla a comienzos del XIX y que, por su singularidad, vamos a tratar de manera específica. Hablamos de la loza de la Cartuja.

### 6.1. La loza de la Cartuja

Hay varias cosas que identifican a Sevilla al primer golpe de vista. Pues bien una de ellas es la loza de la Cartuja sobre cuyos orígenes y producción vamos a tratar brevemente para poder encuadrar con posterioridad algunas de las piezas de la colección F. Luque Cabrera.

Los orígenes de la fábrica datan de 1839 si bien la aventura sevillana de su fundador comenzó unos años antes. En 1822 llegó a la capital hispalense un londinense llamado Carlos Pickman Jones con la idea de encargarse del negocio de loza estampada que su hermano Guillermo tenía abierto en las ciudades de



Cádiz y Sevilla. España por entonces se encontraba en medio de la vorágine de las exclaustaciones y el astuto empresario se valió de esta la oportunidad para llevar a cabo su sueño, aunar en un mismo lugar los negocios de su hermano y levantar una importante industria. Es así como, tras barajar varias alternativas, Pickman adquirió, por Real Orden de de 4 de abril de 1839, el conjunto monacal de Santa María de las Cuevas y buena parte de los huertos que le rodeaban. Nació en ese momento la fabrica de loza fina de La Cartuja.

Desde el comienzo la fabrica se piensa y se estructura como tal, organizando las diferentes tareas en secciones o departamentos tales como los de relaciones laborales, promoción, ventas, transporte, exportación y comercialización. Los primeros cincuenta y seis maestros alfareros, como también las primeras planchas de impresión, procedían de Inglaterra si bien fueron pronto sustituidos por artistas y materiales locales.

La fabrica comenzó a funcionar en 1841 y desde entonces hasta hoy no ha cesado. Sin duda su mejor etapa fue la primera, cuando la dirección corría a cargo del propio Carlos Pickman. Entonces la producción, comparada con la que salía de los talleres familiares de Triana, resultaba asombrosa, y ya no sólo por la cantidad, sino también por la variedad de productos: porcelana dura, media porcelana, loza de pedernal, losetas, azulejos, etc. De todos ellos la loza estampada fue desde el principio lo más significativo. Conocer su proceso de su elaboración es fundamental pues poco tiene que ver con lo referido hasta ahora. Y es que —como advierte Rafael Doménech— hay algunos aspectos del mismo se asemejan más al trabajo del impresor que al del propio alfarero:

*“El proceso de su realización se inicia en los grabadores que fijan pacientemente el dibujo en una plancha de cobre o estaño; luego se entinta con el color mineral*

*adecuado (negro, violeta, verde, etc.) al que se le adiciona un cuerpo graso fundente. Con un procedimiento similar al de la imprenta se incorpora el dibujo en un fino papel jabonoso muy húmedo que se adhiere como calcomanía al bizcocho poroso (pieza alfarera que ha sufrido una sola cochura)... rápidamente el cacharro absorbe el color y la acción del agua desprenderá el papel, mientras una segunda cochura de la pieza reducirá su humedad, fundirá la grasa y hará indeleble la figuración. Tras aplicarle un vidrio transparente se procede a la tercera cochura y acabado”<sup>24</sup>.*

El éxito de estas piezas, evidentemente destinadas a una clase social muy elevada, catapultó socialmente a Pickman, a quien en 1873 el rey Amadeo I de Saboya le concedió el título de Marques de Pickman. La muerte del empresario, como se aprecia en la prensa de la época, conmocionó a toda Sevilla aunque la fabrica siguió funcionando. Su viuda y sus hijos se encargaron de continuar con la tarea de su gestión alcanzando también ellos un gran prestigio, tal y como queda demostrado, tanto por los numerosos galardones conseguidos, como por las importantes visitas que recibió la fábrica entre las que hemos de mencionar las de Isabel II, Alfonso XII, la Regente Maria Cristina y Alfonso XIII.

La colección F. Luque Cabrera cuenta con varias piezas de la Cartuja Pickman entre las que merece la pena destacar: una hermosa escribanía adornada con la figura de un niño dormido sobre un lecho de rocallas; una fuente de la serie *Vistas de España*, en la que aparece la imagen de la ciudad de Sevilla; un aguamanil de inspiración holandesa; un elegante tarro para guardar tabaco; y una colorida fuente de la serie *Canasta floral* (Nums. cat. 77, 80, 82, 85 y 121).





## NOTAS

- <sup>1</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (Coord): *Cerámica española*. Col Summa Artis, núm. XLII. Madrid: Espasa-Calpe, 2007, pág. 9.
- <sup>2</sup> DOMÉNECH, Rafael: *La cerámica*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones, 1981, pág. 8.
- <sup>3</sup> DOMÉNECH, Rafael: *La cerámica*. Op. cit., 12 y 13.
- <sup>4</sup> DOMÉNECH, Rafael: *La cerámica*. Op. cit., pág. 16.
- <sup>5</sup> ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José. *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla, Guadalquivir ediciones, 2002.
- <sup>6</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Historia de Sevilla. La ciudad antigua*. Vol. I. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976, p. 167-168.
- <sup>7</sup> Tomaremos como referencia para este apartado las anotaciones recogidas por Rafael Doménech en su ya citada monografía sobre la cerámica sevillana, págs. 19-22.
- <sup>8</sup> SÁNCHEZ CORTEGANA, José María: *El oficio de ollero en Sevilla en el siglo XVI*. Col. Arte Hispalense, num. 65. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994, págs. 49-67.
- <sup>9</sup> MARTIN FIDALGO, Ana: *El Real Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Patrimonio Nacional, 2005.
- <sup>10</sup> Vid: MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina: *Cerámica hispanomusulmana y mudéjar*. Madrid: Ed. El Viso, 1991.
- <sup>11</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cerámicas de Triana: colección Carranza*. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, pág. 22.
- <sup>12</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cerámicas de Triana: colección Carranza*. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, pág. 23.
- <sup>13</sup> Vid: PIÑERO RAMÍREZ, Pero M.: “El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: Urbis Encomium”, en PIÑERO RAMÍREZ, P. M. y Wentzlaff-Eggerber, C. (eds.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Colonia, 1991, págs. 13-22; y MONTOTO, Santiago: *Sevilla en el Imperio (siglo XVI)*. Sevilla: ABC, 2001.
- <sup>14</sup> MATA CARRIAZO, Juan de: *La boda del Emperador. Notas para una historia de amor en el Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1959; GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica: *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (estudio y documentos)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998; y, GOPEGUI SANTOYO, Luis y MIRANDA DÍAZ, Bartolomé: *Los escenarios de la boda del emperador Carlos V a través de la estampa Europea (siglos XVI-XIX)*. Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, 2009.
- <sup>15</sup> SÁNCHEZ CORTEGANA, José María: *El oficio de ollero en Sevilla...* Op. cit., págs. 15-23.
- <sup>16</sup> Archivo Municipal de Sevilla, Actas de 1590. 1ª, 1, 28 de febrero: 5 y 24 de marzo: 2 y 9 de mayo, 1 de junio. Tomado de: SÁNCHEZ CORTEGANA, José María: *El oficio de ollero en Sevilla...* Op. cit., pág. 73.
- <sup>17</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros, 1989, págs. 26-33.
- <sup>18</sup> DOMÉNECH, Rafael: *La cerámica*. Op. cit., pág. 27.
- <sup>19</sup> PLEGUEZUELO FERNÁNDEZ, Alfonso: *Cerámicas de Triana: colección Carranza*. Op. cit., pág. 39.
- <sup>20</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo...* Op. cit., pág. 53.
- <sup>21</sup> Vid: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 5, Tomo I, año 1992, págs. 275-293; y, del mismo autor, “Retazos de una historia. La cerámica talaverana en los siglos XVI al XVIII”, en el catálogo de la exposición *Talaveras en la Colección Carranza*. Talavera de la Reina, 1994.
- <sup>22</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cerámicas de Triana: colección Carranza*, op. cit., pág. 134.
- <sup>23</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cerámica de Triana: siglos XVI al XIX*. Colección Artistas Plásticos, nº 8. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1985, págs. 26 y 27.
- <sup>24</sup> DOMÉNECH, Rafael: *La cerámica*. Op. cit., pág. 70.





CATÁLOGO  
DE OBRAS





# Azulejos



[1] Cuatro azulejos para techo, con tema de bolas gallonadas y motivos vegetales, sobre fondo blanco, tonos negro, azul, melado y verde.

Dim.: 280x120x30 mm.

Dat.: Siglo XVI.



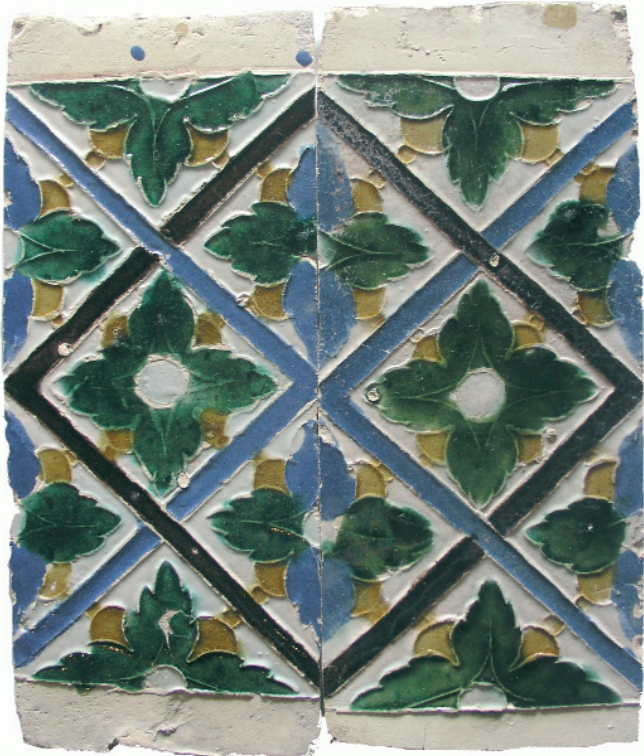


[2] Dos azulejos de arista para cenefa, con decoración renacentista. Tiene motivos De tiestos con cinco flores y entre ellos un motivo floral.

Dim.: 153x120x20 mm.

Dat.: Siglo XVI.

Loc.: Refectorio Monasterio de Santa Clara.



[3] Dos azulejos de arista para techo con taza de retícula romboidal con florones de hojas en el centro. Sobre fondo de esmalte blanco colores azul, verde, melado y negro.

Dim.: 260x120x30 mm.

Dat.: Siglo XVI..

[4] Fragmento de azulejo de arista, de estilo renacentista.

Dim.: 120 x 110 x 32 mm.

Dat.: Siglo XVI.



[5] Dos azulejos de arista cuya composición completa lo formarían cuatro. De composición renacentista, sobre fondo blanco, colores azul, melado, verde y negro.

Dim.: 128x128x20 mm. c/u.

Dat.: Siglo XVI.



[6] Azulejo de arista con dibujo en el centro de flor con ocho pétalos y pequeña flor en cada esquina de seis pétalos. De composición renacentista, sobre fondo blanco, colores azul, verde, melado y negro.

Dim.: 130x130x28 mm.

Dat.: Siglo XVI.

Obs.: Presenta rotura en diagonal y pegado.





[7] Azulejo (fragmento) de arista para techo. Sobre fondo azul, romboblancos con estrella de ocho puntas de color meado en centro y extremos.

Dim.: 260 \*x130x 30 mm.

Dat.: Siglo XVI.



[8] Verduguillo de técnica plana pintada con decoración vegetal ,con fondo amarillo colores blanco, azul, amarillo, naranja y verde. Hernando de Valladares.

Dim.: 130x70x15 mm.

Dat.: Principio Siglo XVII.

Loc.: Parroquia de San Isidoro. Sevilla.

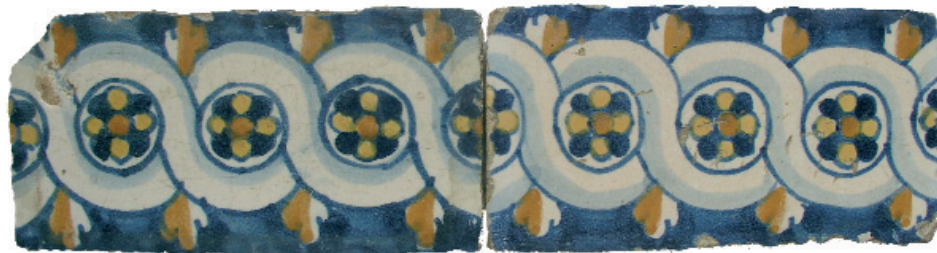


[8] Dos azulejos para contrahuella pintado con el tema del friso de glifos. Está dibujado en azul y tonos amarillos desvahídos y ocre. Hernando de Valladares.

Dim.: 135x135x19 mm.

Dat.: Hacia 1600.

Loc.: Parroquia de San Isidoro, Sevilla.



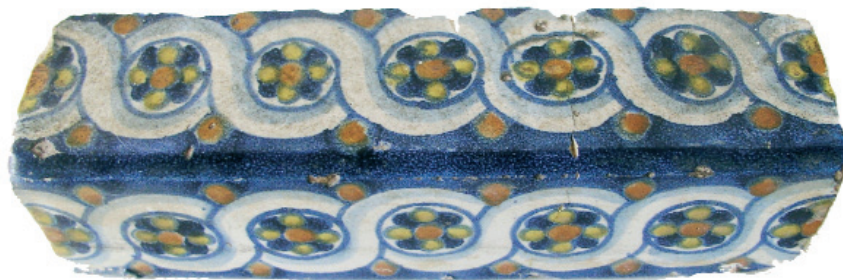
[9] Dos azulejos de cenefa de pequeño formato. Polícromo, sobre fondo blanco estannífero, con nudo de Salomón perfilado en azul. Colores blanco, amarillo desvahído y ocre.

Hernando de Valladares.

Dim.: 130x75x18 mm. c/u.

Dat.: Último cuarto del siglo XVI, primera mitad del s. XVII.

Loc.: Zócalos de las iglesias de San Lorenzo y de San Martín de Sevilla.



[10] Alizar. Policromo, sobre fondo blanco estannífero, con nudo de Salomón perfilado en azul. Colores blanco, amarillo desvahido y ocre.

Hernando de Valladares.

Dim.: 225x60x55x90 mm.

Dat.: Último cuarto del siglo XVI, primera mitad del s. XVII.

Loc.: Zócalos de las iglesias de San Lorenzo y de San Martín de Sevilla.



[11] Olambrilla policroma de solería plana con dibujo de flor de ocho hojas dentro de círculo de color amarillo. Colores azul, amarillo y ocre.

Dim.: 82x82x17 mm.

Dat.: Siglo XVII.

Obs.: Pequeño desgaste en los bordes.

[12] Panel de 2 x 2 azulejos plano con dibujos en color azul sobre fondo blanco representando a tipos populares en paisaje oriental, con borde de rocallas en color amarillo.

Dim.: 120 x 110 x 18 mm. c/u.

Dat.: Siglo XVIII



[13] Dos partes de azulejos plano de tipo "Delft" mostrando en uno, a una dama entre ramilletes en el campo y en el otro, a un caballero con sombrero. Colores: azul, amarillo, naranja, verde y ocre sobre fondo blanco.

Dim.: 88x135x18 mm. c/u.

Dat.: Siglo XVIII





[14] Azulejo plano de tipo "Delft" policromado para heráldica, en el centro, busto de armadura .

Dim.: 125x115x16 mm.

Dat.: Siglo XVIII



[15] Azulejo cuadrado con motivo del Cordero místico sobre libro y estandarte de cruz. Polícromo.

Dim.: 135x135x20 mm.

Dat.: Siglo XVIII



[16] Azulejo plano policromado para contrahuella pintado con motivos populares de la época.

Dim.: 232x145x26mm.

Dat.: Siglo XVIII.

Obs.: Lasca en la parte superior izquierda.





[17] Cuatro olambrillas tipo "Delft" – Triana.

Dim. : 130x130x14 mm. c/u.

Dat. : Siglo XVIII.



[18] Dos azulejos de técnica mixta (cuerda seca y arista) con decoración de lacería mudéjar. Sobre fondo blanco, colores negro, azul y melado.

Dim.: 280x140x18 mm.

Dat.: Siglo XIX-

Fábrica: M. Ramos Rejano.



[19] Dos azulejos para remate, de técnica de trepa. Crestería neogótica. Dibujo en color azul cobalto sobre fondo blanco.

Dim. : 145x145x10 mm. c/u.

Dat. : Finales siglo XIX.





[20] Cuatro azulejos de técnica de trepa, dibujo en color azul sobre fondo blanco y decoración renacentista. Medallón central y pájaros enfrentados.

Dim. : 152x152x10 mm. c/u.

Dat. : Finales del siglo XIX.

[21] Azulejo de arista para remate de zócalo con motivos de Merlones Sirios. Colores: Melado, verde y negro.

Dim.: 276x140x21 mm.

Dat.: Siglo XIX.



[22] Azulejo de arista con motivo renacentista, dragón alado y ramas. Sobre fondo blanco, colores ocre, negro y verde.

Dim.: 180x180x18 mm.

Dat.: Siglo XIX.

Obs.: Falta parte de esquina lateral inferior dcha.





[23] Dos azulejos de cuerda seca con ramas entrelazadas que forman medallones cuatrilobulados entre motivos vegetales y en el centro: la mítica Grulla. Sobre fondo blanco, colores azul, negro y melado.

Dim.: 284x140x26 mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Obs.: Los dos están partidos y pegados en el centro.



[24] Dos azulejos de arista con motivo renacentista. Sobre fondo blanco, colores verde y azul.

Dim.: 277x140x21 mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Fábrica: J. Jiménez Izquierdo y C<sup>a</sup>. (Medalla de Plata 1888)

Obs.: Composición no completa.



[25] Dos azulejos de arista para remate de zócalo. Tiestos con cinco flores. y entre ellos, motivo floral. Sobre fondo blanco, colores: verde, azul, negro y melado.

Dim.: 275x140x mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Fábrica: M. Ramos Rejano.

Ob.: Modelo tomado del un original del siglo XVI (vid. nº 2).

[26] Azulejo de arista para cenefa con decoración renacentista. Cuernos de la fortuna. Sobre fondo blanco, colores azul, verde, negro y melado

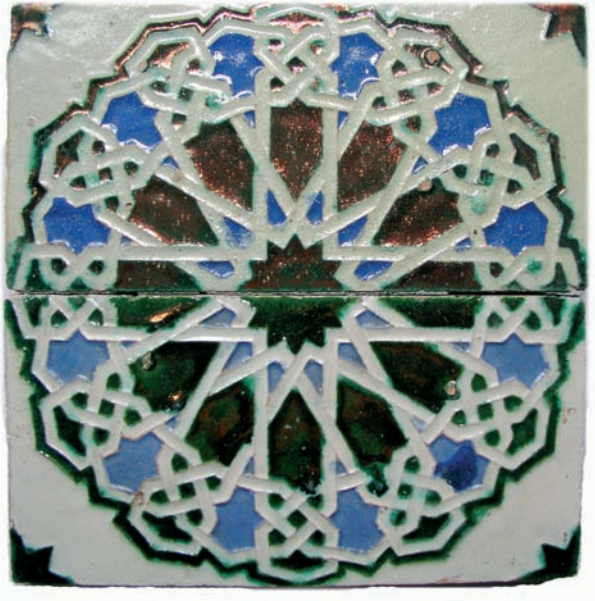
Dim.: 252x126x18 mm.

Dat.: Finales siglo XIX.

Fábrica : La Cartuja de Sevilla. Pickman.

Ob. : Algo de vidriado levantado en lado derecho.





[27] Dos azulejos de arista con decoración de lacería y estrella de doce puntas. Sobre fondo blanco, colores azul, verde y reflejos metálicos.

Dim.: 280x142x23 mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Loc.: Iglesia S. Juan de la Palma. Sevilla.



[28] Azulejo de arista para cenefa o remate motivo antropomorfos de estilo renacentista. Policromo de reflejos metálicos.

Dim. : 280x140x23 mm.

Dat. : Siglo XIX.

[29] Dos azulejos de arista con diseño isabelino. Sobre fondo blanco, colores verde, azul, melado y negro.

Dim.: 256x129x18 mm. c/u.

Dat. : Siglo XIX

Fábrica: La Cartuja de Sevilla.

Ob. : Sello: "Pickman y C<sup>a</sup> / Cartuja / Sevilla" 1850-1899.



[30] Dos azulejos de arista y con decoración mixta (renacimiento-mudéjar ). Sobre fondo blanco, colores azul, verde, melado y negro.

Dim.: 178x140x22 mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Fábrica: Jiménez-Sevilla.





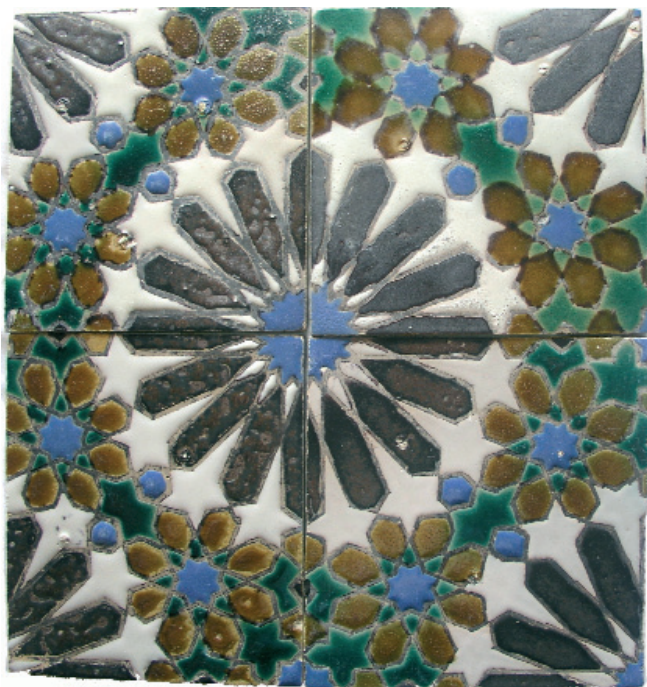
[31] Azulejo de arista para pilastra arquitectónica y modelo renacentista. Sobre fondo blanco, colores azul y verde con reflejos metálicos.

Dim.: 279x141x23 mm.

Dat.: Finales Siglo XIX.

Fábrica: J. Jiménez Izquierdo.

Obs.: En el reverso publicita “ Medalla de Plata Barcelona 1888”.



[32] Cuatro azulejos de técnica mixta (arista y cuerda seca) y estilo mudéjar con estrella de dieciséis puntas en el centro y rodeándole estela de estrellas de a ocho puntas.

Dim.: (185x173–185x183–196x170–189x196)x14 mm. c/u.

Dat.: Finales Siglo XIX.

Fábrica: J. Mensaque Hnos. y C<sup>a</sup>.





[33] Dos azulejos planos pintados para cenefa, polícromo con tema vegetal.

Dim.: 140x70x15 mm. c/u.

Dat.: Siglo XIX.

Fábrica: José Laffitte

[34] Panel de siete azulejos para pilastra. El dibujo sobre fondo blanco, está realizado en azul, verde azulado y amarillo. Son piezas de J. Manuel Pozo Fernández.

Dim.: 277x140x18 mm. c/u.

Dat.: Sobre 1920.

Obs.: Primero, sexto y séptimo están partidos y pegados.





[35] Friso de dos por seis azulejos planos pintados con motivos renacentistas. Dibujos de angelotes sobre figuras zoomorfas y motivos vegetales y cenefas de plantilla. Sobre fondo blanco, colores azul, celeste, verde oscuro y claro, amarillo, ocre y marrón.

Dim. : 140x140x13 mm c/u.

Dat. : Principio Siglo XX.



[36] Dos azulejos de arista de reflejos metálicos con cinta que forma medallón y en el centro jarrón con flores. Sobre fondo blanco, color azul.

Dim.: 278x140x14 mm. c/u.

Dat.: Primer tercio siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

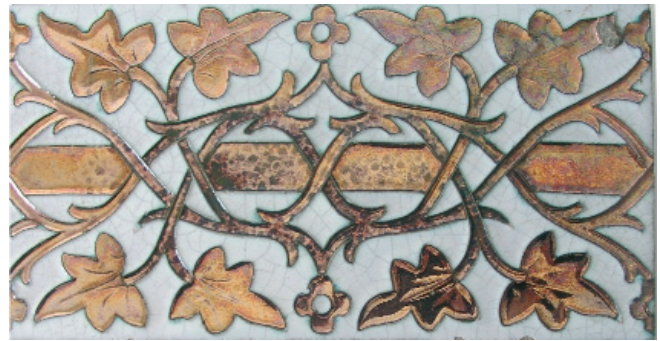
Obs.: Un azulejo presenta lasca en la parte superior derecha.

[37] Dos azulejos de cenefa y reflejos metálicos, forma en centro cinta y entramado de hojas de parra y flores.

Dim.: 279x140x12 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.



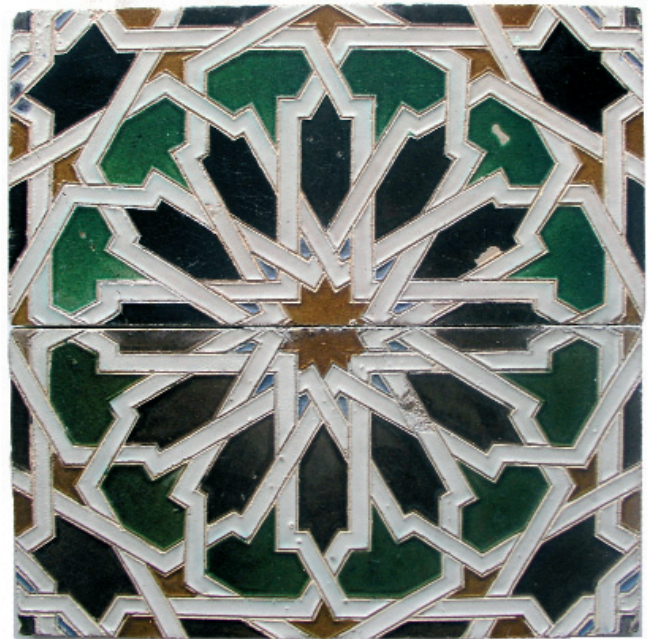
[38] Dos azulejos de arista componiendo una estrella de doce puntas. Estilo mudéjar. Sobre fondo blanco, colores melado, negro, verde, azul y marrón.

Dim.: 278x140x14 mm. c/u.

Dat.: Primer tercio Siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodríguez y C<sup>a</sup>. S.A..

Obs.: En uno, esquina superior derecha partida y pegada.





[39] Azulejo de arista para remate de zócalo con motivos de Merloni Siri. Colores: verde, negro y melado.

Dim.: 277x139x14 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

Ob.: Modelo tomado de un azulejo del siglo XIX y señalado con el n° 21 dentro de este catálogo.



[40] Azulejo de arista, de reflejo metálico sobre fondo blanco, modelo renacentista con motivo de cabras, rodeado de lazo que se forma al encontrarse cada azulejo con sus contiguos.

Dim.: 262x140x15 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

Obs.: Cortado en lateral izquierdo.



[41] Azulejo para cenefa de reflejos dorados sobre fondo blanco, colores verde y negro.

Dim.: 278x140x13 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

[42] Dos azulejos de arista de reflejos dorados para panel de zócalo. En círculo central, dos pavos reales enfrentados.

Dim.: 277x140x15 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.



[43] Dos azulejos de arista de reflejos dorados con tema vegetal y mariposas en amplia banda circular de guirnalda de flores. Sobre fondo azul, colores blancos, dorados y verde.

Dim.: 277x140x13 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodríguez y C<sup>a</sup>. S A.





[44] Dos azulejos de cenefa o guardilla, de arista y reflejos metálicos, para remate de zócalo. Sobre fondo blanco, tiene motivo de cordón con flores y eses recostadas en color azul.

Dim.: 280x70x12 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica : Ramos Rejano.

[45] Panel de dos por tres azulejos planopintado a mano. Polícromo. Bordea cada azulejo una línea azul y en el centro, motivo frutal: piña, peras, uvas, melocotón, ciruela y bellotas.

Dim.: 140x140x11 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica : J. Laffitte.



[46] Azulejo de arista con escudo real. Castillos-Leones y corona real.

Dim.: 200x200x20 mm

Dat.: Principio siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodríguez y C<sup>a</sup>.



[47] Azulejo de arista Plus Ultra, lleva cartela con las palabras PVCS, emblema de Carlos V.

Dim.: 200x200x20 mm.

Dat.: Principio siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodríguez y C<sup>a</sup>.





[48] Azulejo de arista con águila bicéfala imperial sujetando bola gallonada.

Dim.: 200x200x20 mm.

Dat. : Principio siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodríguez y C<sup>a</sup>.



[49] Azulejo de cuerda seca con cruz de Santiago en el centro y cenefa bordeando el azulejo rombos y vegetales. Sobre fondo blanco, colores rojo, azul, amarillo, verde y negro.

Dim.: 150x150x14 mm.

Dat. : Principio siglo XX

Fábrica: Hijo José Mensaque.

Obs. : Partido y pegado en parte superior.



[50] Olambrilla de cuerda seca. Motivo central de cruz de Santiago. Sobre fondo blanco, colores rojo y azul.

Dim.: 67x 67x 14 mm.

Dat.: Siglo XX.









[51] Azulejo plano pintado con motivo de lidia, figura de banderillero en disposición de ejecutar la faena de banderillas.

Dim.: 140x140x11 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.



[52] Cuatro azulejos de técnica de cuerda seca. Dibujo floral dentro de diferentes orlas vidriadas, colores melado, verde claro y oscuro, azul, blanco y perfilado en azul. Los espacios entre orlas no están vidriados y en su color de arcilla natural.

Dim.: 140x140x20 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.



[53] Azulejo de cuerda seca con motivo de palomas. Sobre fondo azul, colores blanco, verde y ocre.

Dim.: 138x138x14 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Hijo de J. Mensaque



[54] Cuatro azulejos plano para friso o remate de zócalo, con pájaros enfrentados. Sobre fondo amarillo, colores azul, y blanco.

Dim.: 140x140x14 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: José Laffitte.

[55] Dos olambrillas de arista con motivo animal sobre fondo blanco, colores ocre, negro y azul.

Dim.: 70x70x16 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: José Laffitte.





[56] Cuatro azulejos serigrafiados para cenefa o remate con motivo antropomorfos de estilo renacentista.

Dim.: 200x 200x 15 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.



[57] Azulejo de arista, con flor de lis en el centro.

Dim.: 277x138x15 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

Obs.: Desperfecto en lado derecho centro y esquina inferior derecha.

[58] Azulejo plano pintado con motivo de jarrón y vegetales.

Dim.: 138x138x13 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Ramos Rejano.

Obs. : Falta trocito en esquina inferior izquierda. Escondado en esquina superior izquierda y lateral derecho.



[59] Dos olambrillas de arista policromos, con león rampante uno y castillo el otro. Colores verde y melado uno, y azul, verde, negro y melado el otro.

Dim.: 67 x 67x 14 mm. c/c.

Dat.: Principio siglo XX.



[60] Azulejo plano pintado con escudo chicode Sevilla, en centro NO-DO. Sobre fondo amarillo, color azul, naranja y perfilado negro.

Dim.: 140x 140x 16 mm.

Dat. : Siglo XX.

Fábrica : Montalvan.



[61] Dos azulejos de cuerda seca que completan círculo en donde figuran San Fernando y cada lado, los santos patronos, San Isidoro y San Leandro.

Dim.: 285 mm. de diámetro.

Dat. : Siglo XX.



[62] Azulejo con los escudos de los cuatro reinos de España.

Dim.: 140x 140x 15 mm.

Dat. : Siglo XX.



[63] Dos olambrillas de arista, uno con escudo heráldico y el otro con granada. Sobre fondo blanco, colores azul, verde, negro y melado.

Dim.: 70x70x10 mm. c/u.

Dat. : Siglo XX.



[64] Dos olambrillas pintado con motivo en el centro de castillo uno, y león el otro. Sobre fondo blanco, color azul.

Dim.: 135x 135x 15 mm. c/u.

Dat. : Siglo XX.

Fábrica: Mensaque y Rodríguez.



[65] Azulejo de arista con motivo de flor de lis, coronas y vegetales. azul, negro y melado.

Dim.: 270x140x15 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: J. Laffitte.



[66] Azulejo de arista con motivo de castillo y león rampante. Sobre fondo blanco, colores negro, verde, azul y melado.

Dim.: 270x140x15 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: J. Laffitte.



[67] Placa de Seguros Contra Incendios arista de la Compañía General Española de Seguros.

Dim.: 280x200x15 mm.

Dat.: Año 1929.

Fábrica : Ramos Rejano.



[68] Placa de Seguros Contra Incendios de arista de la Compañía Seguros Mutuos Contra Incendios.

Dim.: 200x200x18 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodriguez y Cía.

Obs.: Se colocaba en el exterior de las fachadas. Aún se pueden observar en muchas casas.



[69] Azulejo de cuerda seca polícromo con motivo de escena quijotesca.

Dim.: 135x 135x 13 mm.

Dat. : Siglo XX.

Fábrica : Mensaque Rodriguez y Cía.





[70] Azulejo de cuerda seca polícromo con motivo de escena quijotesca.

Dim.: 135x 135x 13 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fábrica: Mensaque Rodriguez y Cía.



[71] Mitad de azulejo en cuerda seca con escena Quijotesca.

Dim.: 138x 70x 10 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Ramos Rejano.



[72] Azulejo de arista de cenefa para remate de panel. Sobre fondo blanco, colores verde, azul, negro y melado.

Dim.: 276x 140x 14 mm.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Mensaque Rodríguez y Cía.





[73] Dos azulejos de remate o cenefa planos policromos pintados con motivos de montería.

Dim.: 277x 70x 10 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Mensaque Rodríguez y Cía. S.A.



[74] Dos azulejos de arista polícromos con escenas mitológicas.

Dim.: 140x 140x 15 mm. c/u.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Ramos Rejano.





[75] Panel cerámico con relieves policromado con dibujo de vista de Sevilla desde el Templete de la Cruz del Campo.

Dim. : 670 x 770 mm.

Dat. : Finales Siglo XX.

Obs. : Firmado por Paco Miranda y Bienvenida Hurtado.

Covadonga 9.

# Loza



**[76]** PLACA

Placa de azulejo con escena popular andaluza. Pintó A. Sánchez. Sevilla 99.

Dim : 230 mm. alto x 140 mm ancho.

Dat : Siglo XIX.

Fca.: Nuestra Sra. De los Reyes. Sevilla. (Triana).





[77] ESCRIBANIA.

Niño recostado entre rocallas.

Dim.: 230 mm. Ancho x 200 fondo x 135 alto.

Dat.: Año 1880.

Fca.: La Cartuja. Píckman S.A.

Sello: "Píckman Y C<sup>a</sup>./CHINA/OPACA/\*SEVILLA\*



[78] PLATO decorativo.

Decorado con paisaje de la Alameda de Hércules. China  
Opaque.

Dim.: 215 mm. ø

Dat.: Finales Siglo XIX.

Fca.: S.M.&C.

[79] PLATO decorativo.  
Decorado con Giralda.

Dim.: 330 mm. ø  
Dat.: Principio de Siglo XX  
Fca.: A.P. FOËCY-LIMOGES



[80] FUENTE. Serie "Vistas".  
Decorado con vista de Sevilla, en color verde  
sobre fondo blanco.

Dim.: 270 mm. Alto x 330 mm. Ancho.  
Dat.: Año 1840.  
Fca.: La Cartuja. Píckman S.A.  
Sello: "Vistas/de/España/PyC<sup>a</sup>./."



[81] BOTELLA.

Botella con tapón, decorada a mano.

Dim.: 315 mm. alto x 120 mm. ø ancho x 70 mm. ø base.

Dat.: Siglo XX.

Fca. : Aliko – España.



[82] JARRA de aguamanil.

Decorada por ambos lados con motivos de paisaje holandés.

Dim.: 300 mm alto x 130 boca x 190 ancho x 100 base.

Dat.: Año 1892.

Fca.: La Cartuja de Sevilla. Píckman S.A.

Sello: "Píckman y C<sup>a</sup>. / CHINA OPACA / MEDALLA ORO / \*SEVILLA\*".



**[83] PLATO Y TAZAS.**

Plato octogonal plano y tazas para chocolate, con decoración floral.

Dim.: 215 x 215 mm. (Plato).

Dat.: Año 1880.

Fca.: La Cartuja. Píckman S.A.

Sello: "PICKMANY C<sup>a</sup>/CHINA/OPACA/\*SEVILLA\*"



**[84] CUENCO.**

Dim.: 215 x 70 mm ø

Dat.: Siglo XVIII

Fca.: Triana ?





[85] TARRO.

Tarro sin tapa, para guardar tabaco.

Dim.: 165 alto x 115 mm ø

Dat.: Año 1932.

Fca. La Cartuja. Píckman S.A.

Sello: "Píckman A.S./LA/CARTUJA/DE/ \*SEVILLA\*".

Obs.: En reverso inscripción FLOR DE TABACOS DE PARTAGASY CIA. HABANA



[86] PLATO.

Plato decorativo publicitario, con motivos de golondrinas y reseña: ERITANA.

Dim.: 230 mm.

Dat.: Año 1892.

Fca.: La Cartuja de Sevilla. Píckman S.A.

Sello: "PÍCKMANY C<sup>a</sup>./CHINA OPACA/MEDALLA ORO/\*SEVILLA\*".

**[87] PLATOS.**

Platos planos estampados con motivos de perdices.

Dim.: 238 mm. ø

Dat.: Años 1900-1920.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla).



**[88] JARRITA.**

Dim.: 115 de alto x 70 ø de boca x 70 mm ø base.

Dat.: Año 1880.

Fca.: La Cartuja. Pickman S.A.

Sello: "PICKMANY C<sup>a</sup>/CHINA/OPACA/\*SEVILLA\*".





[89] JARRITA.

Jarrita en barro vidriado en color verde.

Dim.: 115 Mm. alto. 9cm. de boca y 5,5 cm. de base.

Dat.: Finales Siglo XVII principio Siglo XVIII.

Fca.: Alfares de Triana.



[90] PLATO.

Plato estampado con dibujo decorado Valentina.

Dim.: 252 mm. ø.

Dat.: Años 1932-65.

Fca.: La Cartuja. Píckman S.A.

Sello: "PICKMAN S. A./LA/CARTUJA/DE/\*SEVILLA\*".

[91] PLATO.

Plato plano decorado con motivo de grupo de mujeres y Cupido.

Dim.: 237 mm. ø .

Dat.: Años 1900-1920.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)



[92] CUENCO.

Cuenco con decoración oriental en color rosa sobre fondo blanco.

Dim.: 237 mm. ø .

Dat.: Año 1900.

Fca.: La Cartuja. Píckman S.A.

Sello: "PICKMAN S.A. SEVILLA/CARTUJA".



[93] FUENTE.

Dim.: 270 mm ancho x 207 mm. alto.

Dat.: Año 1900.

Fca.: La Cartuja. Pickman S.A.

Sello: "PICKMAN S.A. SEVILLA/CARTUJA".



[94] PLATO.

Plato decorativo, estampado en centro Sevilla, Plaza de España.

Dim.: 240 mm.ø

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)



[95] PLATO.

Plato decorativo, estampado en centro Sevilla, Plaza de América.

Dim.: 240 mm.ø

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)

[96] ANFORA O JARRÓN.

Ánfora o Jarrón en color azul sobre blanco y en donde aparece dibujo Imperial de los Habsburgo de Austria.

Dim.: 330 mm. alto x 145 mm.ø ancho x 95 mm.ø boca x 125 mm ø base.

Dat.: Finales Siglo XIX.

Fca.: Alfares de Triana

Ob.: Presenta algunos desconchados en la parte baja.



[97] LEBRILLO.

Dim.: 450 mm. Ø ext., 250 mm. Ø int. X 150 mm.  
fondo

Dat.: Siglo XVIII.

Fca.: Alfares de Triana.



[98] ACEITERA.

Dim. : 175 mm. alto x 155 mm. ø Ancho x 50 mm. ø boca x 90 mm. ø base.

Dat.: Siglo XVIII

Fca.: Alfares de Triana.





[99] ACEITERA.

Dim.: 350 mm. alto x 260 mm. ø Ancho x 80 mm. ø boca x 140 mm. ø base.

Dat.: Siglo XIX.

Fca. : Alfares de Triana.

[100] TINAJA.

Tinaja pequeña decorativa de nervios en color verde.

Dim.: 210 mm. alto, 170 mm. ancho, 100 mm. boca y base.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



[101] TINAJA.

Tinaja de nervios con estrellas en los extremos, de reflejo metálico.

Dim.: 520 mm. alto, 450 mm. Ø ancho, 180 mm. Ø base, 280 mm. Ø boca.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



[102] JARRÓN.

Jarrón de reflejo metálico.

Dim.: 295 mm. alto, 190 mm. Ø ancho, 110 mm. Ø base, 125 mm. Ø boca.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[103] JARRÓN.**

Jarrón de reflejo metálico.

Dim.: 210 mm. alto, 110 mm. Ø ancho, 70 mm. Ø base, 65 mm. Ø boca

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[104] JARRITAS.**

Dos jarritas de cuatro asas en reflejos metálicos.

Dim.: 190 mm. alto, 130 mm. Ø ancho, 80 mm. Ø base, 55 mm. Ø boca.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.





[105] ANFORA.

Ánfora con asas de reflejo metálico.

Dim.: 200 mm. alto, 190 mm. Ø ancho, 85 mm. Ø base, 115 mm. Ø boca.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.

[106] GIRALDA.

Dos Giralda de reflejo metálico.

Dim.: 165 mm. alto x 40 mm ancho.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[107] TAMBORILERO.**

Dos figuras de tamborileros de reflejo metálico.

Dim.: 110 mm. alto x 40 mm ancho.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[108] PLATO.**

Plato de cuerda seca con escena de D. Quijote y los Molinos.

Dim.: 260 mm. ø .

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[109] ORZA.**

Orza de fondo blanco, decorado con pinceladas en verde

Dim.: 175 mm alto x 175 mm. ø boca x 110 mm. ø base

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



**[110] MACETERO.**

Macetero de fondo blanco con ribeteado en verde.

Dim.: 225 mm alto x 160 mm. ø boca x 105 mm. ø base

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.



[111] TARRO.

Tarro sin tapa, con dibujo policromo de las Santas Justa y Rufina.

Dim.: 250 mm alto x 110 mm.  $\phi$

Dat.: Año 1992.

Fca.: Alfares de Triana.

Sello: "Catedral de Sevilla"

[112] PLATO.

Plato estampado en centro con tema mitológica

Dim.: 235 mm  $\phi$

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)





[112] PLATOS.

Platos estampado en centro con tema romántico

Dim.: 195 mm. ø

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla).



[113] PLATO.

Plato estampado en centro con tema romántico

Dim.: 235 mm. ø

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)





[114] PLATO.

Plato estampado en centro con tema galante.

Dim.: 235 mm. ø

Dat.: Año 1929.

Fca.: San Juan de Aznalfarache (Sevilla)



[115] PLATO

Plato octogonal con tema de paisaje idílico.

Dim.: 215 mm.

Dat.: Principio siglo XX..

Fca.: La Cartuja. Pickman S.A.

Sello: "PICKMAN S.A. SEVILLA/ CARTUJA".





[116] PLATO CON ASAS.  
Decorada con escena galante. ¿Francés?

Dim.: 270 mm. ø  
Dat.: Principio de Siglo XX  
Sello: "J. CARRERA/FERIA 80/ALCUCEROS 9/  
SEVILLA"



[117] ENSALADERA.

Ensaladera blanca con motivo floral en centro y estampado en azul el nombre de FRANCISCO.

Dim.: 280 mm. ø  
Dat.: Siglo XX.  
Fca.: ¿Valencia?

[118]TAZÓN.

Tazón sobre fondo blanco, líneas verdes en bordes y centro, con motivo de pájaro en rama.

Dim.:70 mm alto x 105 mm. ø boca x 55 mm.ø base

Dat.: Año 1900.

Fac. : La Cartuja. Pickman S.A.

Sello: "PICKMAN S.A. SEVILLA/CARTUJA".



[119] PLATOS DECORATIVOS.

Platos decorativos con tema de la serie "taurino".

Dim.: 243 mm. ancho, 243 mm. alto.

Dat.: 1899 – 1930.

Fca.: La Cartuja. Pickman S.A.

Sell : "PICKMAN S.A./CHINA/OPACA/MEDALLA/  
ORO/ \*SEVILLA\*"



[120] FIGURA-LLAMADOR.

Campanilla con figura de mujer de flamenca con abanico.  
Policroma.

Dim.: 140 mm. alto x 100 mm ancho.

Dat.: Año 1920.

Fca.: Alfares de Triana.





[121] FUENTE DE VAJILLA.-

Fuente de vajilla estampada y policroma de la serie denominada "canasta floral".

Dat. : Año 1932.

Fca. : La Cartuja, Pickman S.A.

Sello: "PICKMAN S.A./LA/CARTUJA/DE/\*SEVILLA\*"





[122] JARDINERA.

Jardinera pintada en tono azul con temas taurinos.

Dim.: 90 mm alto x 110 mm fondo x 235 ancho.

Dat.: Siglo XVIII.

Fca.: Alfares de Triana.



[124] ORZA.

Orza de fondo blanco, decorado en color verde .

Dim.: 175 mm alto x 179 mm. ø boca x 105 mm. ø base

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.





[123] LEBRILLO.

Lebrillo o gazpachera, con dibujos policromos y en el centro inscripción "Viva mi dueño".

Dim.: 325 mm. ø boca, 140 mm. alto, 130 mm. ø base.

Dat.: Siglo XX.

Fca.: Alfares de Triana.









Este catálogo de la Colección de cerámica de F. Luque Cabrera  
terminó de imprimirse el día 13 de noviembre de 2009,  
festividad de San Leandro y San Diego



*Mujeres que ayudan*  
ASOCIACIÓN SOCIOCULTURAL

