



Museo Sorolla

Calle Gral. Martínez Campos, 37
28010 Madrid
España

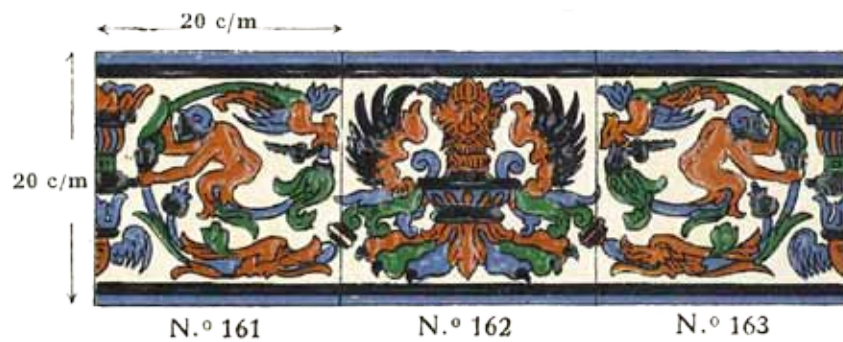
Tel. 00 34 913101584

Fax. 00 34 913085925

MS

PIEZA DEL MES | octubre '11

La cerámica trianera en el jardín de Sorolla



Por Belén Luque Mensaque

Todos los jueves de octubre a las 18.30 h.

Duración 30 minutos

[Asistencia libre]



La cerámica trianera en el jardín de Sorolla

La cerámica trianera en el jardín de Sorolla

Sorolla, pintor de la luz, creó los lienzos de su última etapa frente a un modelo, su propio jardín, que era en sí mismo una concepción artística. En la búsqueda de sensaciones casi fotográficas, Sorolla sobrepasa los límites de la realidad y genera una espectacular vida a través de los juegos de luz en sus cuadros. El pintor, para conseguirlo, dedicó una especial atención y gran entusiasmo al diseño, materiales y plantaciones al que había de ser el espacio ante el cual pintaría en su etapa final.

El jardín de la Casa Sorolla destaca por sintetizar las distintas creaciones de jardines de estilo neoárabe o neosevillano de la época; ya que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX surge un movimiento de recuperación historicista de los grandes estilos de jardinería de épocas pasadas como consecuencia de la exaltación del carácter “nacionalista”. En España aparece el término jardín español, refiriéndose con él a los jardines de herencia árabe o hispano-musulmana; moda que prolifera en Andalucía y en otras regiones de la España de Alfonso XIII. En el citado periodo, también se manifiesta el jardín renacentista de dominio italiano, el jardín barroco se denomina jardín francés y los jardines paisajistas del siglo XVIII son los jardines ingleses.

El jardín neosevillano del museo es fruto de los viajes de Sorolla a Andalucía a partir de 1908. El pintor descubre el jardín hispanoárabe en los Alcázares de Sevilla y el Generalife de Granada como mensaje vivo de una refinada civilización desaparecida.

El jardín hispanoárabe se basa en un diseño prominentemente arquitectónico en el que el exterior sencillo y austero no ofrece contrastes cromáticos y se reservan las decoraciones coloristas y expresivas para el interior. La paz, el orden y la soledad que procuran los árabes en sus jardines mediante altas tapias para aislarse de las miradas externas, son reproducidas por Sorolla mediante el diseño de un cerramiento a base de ladrillo rojo prensado, con pilastras coronadas con bolas de tipo escuralense y tejas cerámicas vidriadas en color verde.

En su interior, Sorolla estructura el jardín en tres espacios bien diferenciados siguiendo la fisonomía arquitectónica propia de los jardines hispanoárabes. Son tres jardines-patio que se encuentran separados por muretes y concatenados entre sí por escaleras. Tienen forma cuadrangular, quedando de esta manera ordenados al mismo tiempo que cada uno de ellos presenta un diseño propio que lo distingue inequívocamente del resto. Con esta compartimentación concatenada de los tres jardines, Sorolla consigue que se generen numerosas composiciones

pictóricas dentro de ellos mismos y entre ellos a través de los distintos ejes de conexión y perspectivas descubiertas por las diagonales, creando así gran cantidad de puntos de interés contemplativo.

Dentro de los distintos elementos que componen los jardines-patio de Sorolla, los constructivos (bancos, muretes, pavimentos, fuentes, etc.) representan un 70% de la superficie total, y su decoración se lleva a cabo con materiales cerámicos y azulejos. En estos barro vidriados presentes en los jardines hispanoárabes, el uso del color se aplica de manera tan intensa que es difícil encontrar tonalidades parecidas en otro estilo de jardinería. El origen del uso de estos colores tendría sus raíces en la búsqueda estética del contraste con el paisaje seco presente en los países en que vivían los musulmanes, incluyendo el sur de España. Además de la carga estética, se puede adivinar en ellos una carga simbólica en el uso de colores vivos como son el azul y el verde, el azul evoca el agua y el verde la vegetación. Siendo éstos dos de los colores presentes siempre en el ornamento cerámico.

Pero a esta atmósfera de contraste cromático y lumínico creada por los azulejos hay que añadirle otros elementos como son el agua y la vegetación: éstas son piezas fundamentales del jardín hispanoárabe que Sorolla supo integrar perfectamente en la arquitectura y decoración del jardín

de su casa consiguiendo así el modelo ideado para ser pintado en sus cuadros. El agua aparece en fuentes, estanques, pilas y surtidores, corriendo por el fondo de estos elementos revestidos de ricas cerámicas esmaltadas, reflejando las fábricas del jardín y contribuyendo a la atmósfera visual buscada. El material vegetal principalmente de hoja perenne protege del sol y da frescor a las estancias.

Dentro de este puzzle de elementos ornamentales imbricados nada es superfluo. Sorolla supo descubrir la belleza y delicadeza de estas obras de arquitectura en sus visitas al Alcázar de Sevilla y el Generalife de Granada y posteriormente recrearlas en su jardín. Las superficies brillantes, como los azulejos, atrapan la luz para luego reflejarla produciendo interesantes juegos de luces y sombras que dan lugar a movimientos ilusorios en



Fig. 1.
Vista general del primer jardín
Belén Luque Mesaque

color e intensidad. Sorolla cautivado por la emoción que le inspiran el color y la luz quiso sintetizar los azulejos de origen trianero en su jardín. Un jardín sensorial, de luz y color.

Hay que apuntar que en el jardín de Sorolla existe también una influencia ecléctico-renacentista, esto se puede comprobar a través de los diversos elementos arquitectónicos propios de la jardinería italiana que hay presentes en el jardín: esculturas, relieves, capiteles, etc. Los ornamentos decorativos de esculturas con figuras humanas no están permitidos por la religión musulmana pero aparecían también en los jardines del Alcázar de Sevilla y en los de la Alhambra de Granada. Estos jardines habían sufrido modificaciones en el siglo XVI sobre lo árabe durante los reinados del emperador Carlos V y su hijo Felipe II, aunque estos datos no llegan a publicarse hasta 1930 por el también pintor-jardinero Xavier de Winthuysen.

Definitivamente, la interpretación que Sorolla hace del jardín hispanoárabe pone en valor sus materiales y elementos constructivos en un momento en el que se tiende a un simple recargamiento del repertorio neosevillano (azulejos, cerámicas, bancos, muros, rejas, surtidores, etc.) pero sin la búsqueda de la esencia intimista que poseen estos jardines. Xavier de Winthuysen, refiriéndose al uso abusivo

que de los elementos historicistas del jardín hispanoárabe se hizo, llega a decir: “*se llama jardín sevillano hasta una jaula de monos con azulejos*”.

[Antecedentes del azulejo sevillano](#)

Técnicas y evolución histórica

Los barros que han surtido tradicionalmente los alfares del arrabal de Triana en Sevilla y que permiten el desarrollo de esta industria provienen de dos puntos de la zona. El primero es la propia Vega de Triana, aprovechando su situación junto al río donde el Guadalquivir deja sus depósitos y existe abundancia de arcillas. El segundo se encuentra en la zona de Castilleja de la Cuesta y San Juan de Aznalfarache, pueblos en los que comienza la comarca del Aljarafe. Pero es el barro de la Vega de Triana el que se destina precisamente a los hornos para la fabricación de los azulejos.

Mediante el vidriado de estos barros trianeros se han desarrollado las principales técnicas de revestimiento de elementos constructivos a través de los siglos; en los que cada método ha tenido su etapa de mayor esplendor. La técnica del alicatado alcanza su auge en el siglo XIV, el siglo XV da paso a los azulejos de cuerda seca, y los azulejos de cuenca o arista que aparecen en el siglo XVI se recuperarán de nuevo en pleno siglo XX.



Fig. 2.
Vista de Triana y su Vega en el siglo XVI
Foto 5237 – retablocerámico.net

Los alicatados consisten en el recorte de piezas cerámicas procedentes de paños de mayor tamaño ya barnizadas. Estos trozos una vez cortados según distintas formas geométricas se colocan unas junto a otras formando composiciones de tipo mosaico. El paño de gran tamaño recibe una base de barniz más el pigmento del color elegido después de la primera cocción. Una vez aplicada esta capa vítrea que impermeabiliza la fábrica, los alizares reciben una segunda cocción. Finalmente se procede a su corte e incrustación sobre el muro o pavimento a decorar.

Una vez ajustadas las piezas se vertía por encima de ellas un mortero de cal si el alicatado iba destinado a ser un

pavimento y un mortero de yeso si iba como recubrimiento decorativo de una pared; morteros que se extendían sin que se percibiesen las juntas de unión entre las piezas. La colocación final no dejaba espacio para que el aglutinante marcara las aristas de unión entre las piezas cortadas de manera individual, dando su acabado un aspecto de continuidad.

Esta clase de obra necesitaba de la actuación de dos profesionales cualificados: uno, el alfarero que fabricaba los barros vidriados en vistosos colores, y el alarife que era el albañil especializado en la técnica del corte de los grandes paños en pequeñas piezas geométricas según el diseño definido y que además se encargaba de encajarlos con



Fig. 3.
Aspecto de las instalaciones de la Fabrica José Mensaque y Vera
en la Triana de la primera mitad del siglo XX
 Foto 5270 – retablocerámico.net

gran pericia en el muro o pavimento al que iban destinados y donde previamente se había dibujado la composición. Los alarifes habían de ser diestros en el manejo de los cartabones para el desarrollo de su oficio como queda reflejado en las Ordenanzas del Gremio de Sevilla de 1527.

La luminosidad conseguida al cocer los colores por separado es extraordinaria, ya que el óxido destinado a cada color recibe la temperatura óptima para llegar

al vidriado deseado logrando tonos de gran intensidad y pureza y brillos máximos. En técnicas posteriores en las que se realiza la cocción conjunta de varios colores en una sola pieza no se llega a alcanzar el mismo nivel de luminosidad que en el alicatado.

Aunque la calidad del procedimiento técnico del alicatado es muy superior a las desarrolladas posteriormente, este tipo de ornamentación se convirtió en un producto de lujo. El alicatado era un procedimiento



Fig. 4.
Vista aérea de la magnitud de la Fabrica Mensaque Rodríguez
y Cía. en Triana, 1957; ya desaparecida
 Foto 0713 – retablocerámico.net

muy caro y costoso debido la necesidad de la mano de obra especializada y al tiempo requerido para poder ejecutar el alicatado de manera apropiada.

Con el apremio de un procedimiento más sencillo y económico aparece entonces el azulejo de cuerda seca, es decir, se comienza a utilizar una “placa” (azulejo) de dimensiones uniformes (cuadrada, rectangular, etc.) con un patrón de ornamentación repetido.

La técnica de la cuerda seca consiste en dibujar los perfiles que definen el patrón de la decoración mediante un pincel impregnado en una materia grasa animal mezclada con óxido de manganeso sobre las piezas de barro previamente cocidas. Esta línea que queda realizada sobre la superficie de aplicación permite delimitar los diferentes colores empleados en cada patrón del dibujo impidiendo que se mezclen.

La técnica de la cuerda seca era apta siempre y cuando se emplease en patrones ornamentales a base de líneas rectas pero al introducir dibujos con líneas mixtas o curvas no daba buen resultado. No permitía la flexibilidad en el trazo y la delgada línea de separación entre colores dejaba de cumplir su función.

A finales del siglo XVI aparece como desarrollo de la técnica el [azulejo de cuenca o arista](#), consistente en imprimir un molde sobre el barro, dicho molde lleva el trazado dibujo como si de un negativo se tratara. Quedan así marcadas las cuencas que se rellenan con su color correspondiente y se separan entre sí por aristas a modo de tabiques que impiden la mezcla de los colores de una cuenca con otra.

En el azulejo de cuenca o arista la aplicación del color también se realiza una vez el barro ha recibido la primera cocción y después de administrados los colores se volvían a cocer para fijar y vitrificar los esmaltes.

Los colores

Los principales colores utilizados eran el verde, el azul, el blanco, el negro y el melado (color miel), y para conseguir cada uno de ellos se recurría básicamente a materias inorgánicas en distintas proporciones según el recetario de cada taller.

Los resultados diferían según los ingredientes y proporciones utilizadas por cada maestro. En los diferentes talleres el maestro ceramista guardaba con recelo el secreto profesional en el que los colores dependían por lo tanto de variables como la composición, la pureza y el porcentaje de cada material, la temperatura del horno, la fijación del color y la conservación final.

Aunque no existía una fórmula única los colores se lograban mediante óxidos vitrificables disueltos en agua: el de cobre para los verdes, el de cobalto para los azules, el de estaño para los blancos, el de manganeso para los negros y el de hierro para los melados.

El proceso mecánico llevado a cabo por los operarios era el siguiente: reunían los componentes y una vez mezclados en las proporciones pertinentes se introducían a altas temperaturas en los hornos para calcinarlos y obtener así unos bloques que después se trituraban y molían hasta convertirlas en polvo. Este polvo se dejaba macerar en agua hasta conseguir la mezcla deseada y finalmente dicha mezcla se pasaba por un fino tamiz con objeto de conseguir una solución uniforme en densidad y proporción. El resultado era el esmalte con el que se procedía a pintar los barros.

Los motivos

Se pueden hacer dos grandes grupos

decorativos: el geométrico de esencia mudéjar y el figurativo de inspiración renacentista.

En los alicatados los motivos ornamentales utilizados eran esquemas geométricos simples, a base de piezas cuadradas o romboidales. Estas combinaciones poligonales derivan más tarde en los llamados trazados de lacería.

Los trazados de lacería utilizan como base decorativa un polígono regular convertido en estrella y desarrollado en forma de cinta, que prolonga sus lados o ángulos de manera que se cruzan alternativamente. Los lazos se clasifican atendiendo al número de lados del polígono, siendo los más frecuentes los de cuatro, seis, ocho, diez y doce.

Al aparecer el azulejo propiamente dicho (primero el de cuerda seca y después el de cuenca o arista), además de los motivos de lacerías se desarrollan los temas renacentistas de vegetales y de bestiaros.

Igualmente, se pone de manifiesto un interés por lo arqueológico y erudito que queda reflejado en los motivos de guirnaldas de frutas y flores, amorcillos, quimeras, delfines, acantos, conchas, cuernos de la abundancia, etc.

Con la llegada del Manierismo se desarrollan los motivos de grutescos

derivando a lo fantástico, lo cómico, etc. Se representan temas mitológicos como centauros, faunos, sátiros, tritones, sirenas y arpías; elementos animales reales como aves, monos y leones o fantásticos como dragones. También aparecen elementos vegetales y humanos así como escudos de armas o cartelas.

[Evolución artístico-industrial reciente de los azulejos en Sevilla](#)

Siglos XVII y XVIII

En Sevilla la producción artístico-industrial durante los siglos XV y XVI estuvo en manos de mudéjares y de moriscos. Numerosos documentos reflejan el gran movimiento comercial y artístico-industrial que existía en el arrabal de Triana (contratos de arrendamiento y compraventa, asientos de aprendices con maestros), núcleo de la industria de los barros vidriados en Sevilla.

Sin embargo, los siglos XVII y XVIII suponen una época de declive de la gran mayoría de las industrias artísticas en España; entre las causas que contribuyeron a dicha situación se encuentra el decreto de la expulsión de los moriscos por el monarca Felipe III. Los moriscos eran la población dedicada a los talleres de las diferentes fábricas artesanales y con su exilio llegaron a extinguirse casi por completo las fabricaciones de cerámica artística. Los españoles cristianos consideraban

inferiores los oficios manuales y no hubo prácticamente profesionales que conservaran las técnicas.

La decadencia de esta industria se refleja tanto en los colores como en los motivos empleados. El brillo e intensidad de los colores se desvirtúan, como por ejemplo pasa con la pureza del verde tradicionalmente utilizado, que se convierte en un verde apagado. Incluso hay colores como el melado que llega a caer en desuso por la falta de la pericia necesaria para sus condiciones excepcionales de manejo. Los motivos principales pasan a ser los llamados de “montería”, que reflejan escenas de la vida real: de caza, de pesca, militares, de navegación, taurinas. Estas representaciones monotemáticas muestran la falta de ilustración e imaginación de los pintores que decoraban las cerámicas de la época, careciendo de los más elementales principios de perspectiva, proporciones y luz.

Siglos XIX y XX

La cerámica artística sevillana a pesar de haberse debilitado durante los dos siglos anteriores contó con una fabricación aceptable durante el primer tercio del siglo XIX.

En 1841 Charles Pickman compra el monasterio cartujo de Santa María de Las Cuevas aprovechando una de las

desamortizaciones de bienes eclesiásticos de Mendizábal. Dentro de dicho monasterio instala la fábrica de loza llamada La Cartuja de Sevilla, donde implanta novedosos procedimientos industriales muy alejados de los tradicionales alfares trianeros.

La introducción de nuevos y adelantados métodos en la fábrica ceramista de Pickman sirve de acicate para instar a los industriales trianeros a recuperar la excelencia artístico-técnica de siglos pasados. Aparece así en 1855 D. Manuel Soto y Tello, ceramista trianero, con el gran propósito de perfeccionar y recuperar los procedimientos técnicos caídos en el abandono, sin olvidar en ningún momento el desarrollo del componente artístico que vital importancia tiene en la fábrica de los barros vidriados.

Existía el conocimiento de la técnica y el dominio de los colores por parte del Sr. Soto así como una buena práctica artística por parte de los pintores D. Manuel Tortosa, y los señores Arellano (padre e hijo), que colaboraban con D. Manuel Soto. Estos alumnos de la Escuela de Bellas Artes, adquirieron la educación necesaria para desarrollar la sensibilidad artística creadora de diferentes composiciones en cuanto a colores y motivos se refiere, pero les faltaba a todos estos ceramistas la acertada dirección de alguien que les ayudase a recuperar la estética artística

desarrollada en la industria cerámica del siglo XVI.

Fue D. José Gestoso y Pérez, escritor e historiador del arte nacido en Sevilla, la persona que con sus prolíficas investigaciones históricas promovió la recuperación de la industria tradicional de los barros vidriados trianeros y ayudó a D. Manuel Soto a rescatar las antiguas técnicas utilizadas por los moriscos. Gestoso, eminente figura ilustrada de la época, también tuvo contacto con Sorolla, al que encargó un retrato de su persona. Paralelamente, los hermanos D. José y D. Miguel Jiménez en 1878 restauran la técnica de cuenca o arista para la azulejería, imitando los azulejos originales

del siglo XVI de manera excepcional. A ellos se debe la recuperación histórica de este tipo de fábrica tan importante.

En 1889 D. Fernando Soto y González, hijo de D. Manuel Soto y Tello, se asocia con los hermanos D. José y D. Enrique Mensaque y Vera; éstos en calidad de socios capitalistas y aquel como industrial hartamente experimentado en las composiciones de los colores, de las sustancias vitrificables, ensayos en los hornos, etc. que practicó con entusiasmo para poder devolverle todo su esplendor a los barros vidriados trianeros, forman una sociedad tripartita bajo la razón social Fábrica José Mensaque, Hermano y Compañía.



Fig. 5.
D. José Gestoso y Pérez en su actividad como ceramista, trazando el dibujo de un plato
Foto 5047 – retabloceramico.net

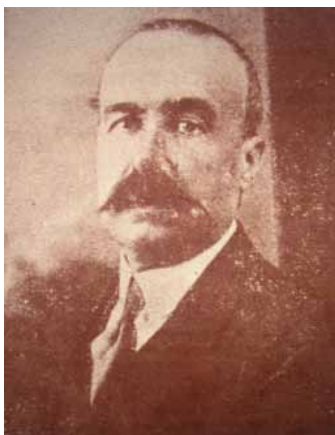


Fig. 6.
D. José Mensaque y Vera, afamado industrial
de la cerámica artística trianera
Foto 0220 – retablocerámico.net

En el empeño y búsqueda de la excelencia en los azulejos producidos en la fábrica de los señores Mensaque y Soto a finales del siglo XIX, esta casa se convirtió en el centro cerámico más adelantado de Triana llegando a ser proveedora de la Real Casa de los Reyes de Portugal, de la Infanta María Luisa Fernanda y de los Condes de París. Obtuvo también numerosos premios: en la Exposición Universal de París de 1889, en la de las Industrias Artísticas de Barcelona de 1892, en la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la de Artes e Industrias de Barcelona de 1896, quedando primero de su categoría en la Exposición Nacional de Valencia de 1910.

La Fábrica José Mensaque, Hermano y Compañía da el salto cualitativo de la actividad alfarera de ladrillos y tejas desarrollada hasta entonces a las técnicas de cerámica artística con los barros vidriados. Introdujeron maquinaria a vapor industrializando los procesos de vidriado, al mismo tiempo que se mantenía el proceso artesanal de pintura manual en los retablos devocionales y azulejos. Buscaron una estrecha colaboración con el ya citado D. José Gestoso y Pérez, que facilitó a la fábrica para ser reproducidos numerosos dibujos y modelos recuperados según los ejemplares existentes en la ciudad de Sevilla, consiguiendo de esta manera la ansiada confluencia técnica y artística.



Fig. 8.
Membrete de la Fábrica José Mensaque
Foto 0220 – retablocerámico.net

En esta primera época el maestro del taller fue D. José Recio del Rivero, malagueño de nacimiento que se trasladó pronto a Sevilla para estudiar en la Escuela Provincial de Bellas Artes y que aunque entra como simple operario en la fábrica de José Mensaque y Vera alrededor de 1895, termina siendo el gran maestro y magnífico ceramista que forma a las siguientes generaciones de sobresalientes pintores. Entre estos pintores de nuevo cuño se encuentran: Eloy Recio del Rivero (su propio hijo), Eduardo Acosta Palop, Enrique Mármol, Guillermo Moreno y un largo etcétera, llegando a ser también D. José Recio del Rivero profesor de cerámica en el Colegio Reina Victoria.

En Sevilla, el comienzo del siglo XX va asociado al nuevo y poderoso desarrollo de la industria cerámica trianera que concurre con la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. Aníbal González, el arquitecto encargado de llevar a término el proyecto de la exposición, y Jean-Claude Nicolas Forestier, el arquitecto paisajista francés encargado del proyecto de los jardines del Parque María Luisa, se ajustan al llamado “historicismo regionalista” en arquitectura, del que ya hemos hablado, y recurren al empleo de materiales tradicionales, entre los que el azulejo tiene un papel preponderante, para ejecutar sus síntesis mudéjar-renacentista de Sevilla.

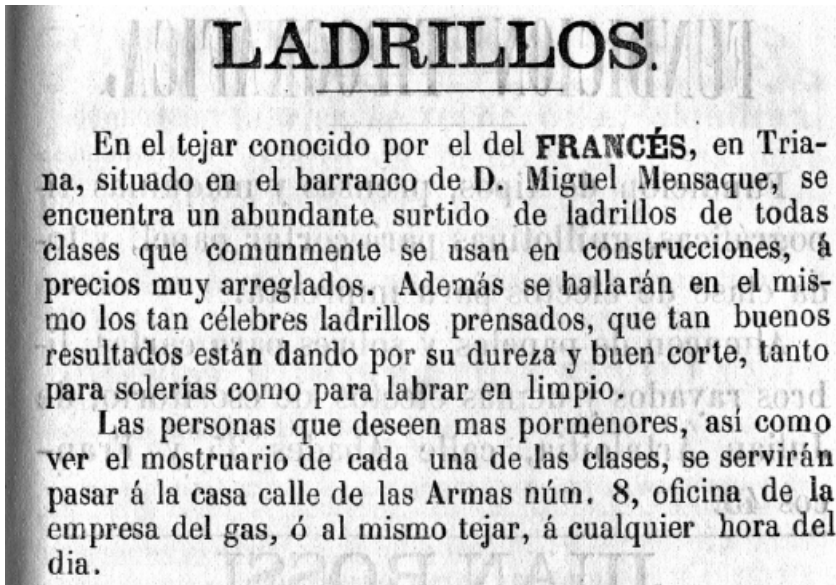


Fig. 8.

Anuncio del Tejar de D. Miguel Mensaque García publicado en la Guía de Sevilla y su provincia del año 1868

Foto 5553—retablocerámico.net

Por ello, una vez recuperadas y mejoradas las técnicas y dibujos artísticos por los ilustres hombres mencionados que potenciaron el desarrollo y la innovación tecnológica, es la exposición de 1929 la que termina de dar el impulso definitivo a esta industria. No podemos olvidar que la “Exposición”, con la elevada demanda de azulejos para la construcción de los distintos pabellones, del Parque de María Luisa, de la Plaza de España, etc. se convirtió en el

principal cliente de la renaciente industria de la cerámica artística.

Sorolla y la industria de la cerámica artística trianera

El jardín hispanoárabe de Sorolla, como ya se ha dicho, es un jardín de luz y color en su interior conformado por elementos completamente imbricados entre los que destacan: el blanco de los muros encalados,



Fig. 9.

Anuncio del Tejar de D. Miguel Mensaque García publicado en la Guía de Sevilla y su provincia del año 1868

Foto 5201—retablocerámico.net

el verde de la exuberante vegetación, el azul del agua corriendo por canalillos y fuentes, el rojo del ladrillo fino prensado para el pavimento y los intensos colores de los azulejos que con sus reflejos vidriados crean una atmósfera pictórica de miles de posibilidades para Sorolla. Son los azulejos el material que utiliza Sorolla para decorar los diversos elementos constructivos de su jardín: bancos, muretes, arriates, pavimentos, etc. y son los que además de

las flores proporcionan el color al jardín.

En sus viajes a Sevilla, Sorolla, además de descubrir los jardines de los Reales Alcázares, representación viva de los antiguos jardines árabes, también coincide en ese momento con el auge del movimiento regionalista hispanoárabe tanto en arquitectura como en jardinería, fuertemente promovido después a través de la celebración de la Exposición



Fig. 10.
Pintores dibujando los paneles de azulejos de manera artesanal en el taller de la
Fábrica José Mensaque y Vera.
ABC de Sevilla



Fig. 11.
Operarias rellenando esmalte de los famosos azulejos de cuenca o arista de la
Fábrica José Mensaque y Vera.
ABC de Sevilla

Iberoamericana que tendría lugar en 1929.

Por tanto, es en Sevilla donde Sorolla se encuentra con la tradicional industria de los barros vidriados en un renaciente y floreciente nuevo periodo. Los alfares de ladrillos, tejas y cerámica artística han recobrado su antiguo esplendor, y gracias a la recuperación promovida por D. José Gestoso y Pérez y los industriales del barro en el barrio de Triana, se pueden adquirir nuevamente los famosos azulejos trianeros

con la calidad artístico-técnica de antaño.

Para la reinterpretación-recreación del jardín hispanoárabe que hace Sorolla en su casa, el pintor contacta con la Fábrica José Mensaque y Vera. Esta es la denominación que reibe la fábrica al ser regentada por D. José Mensaque y Vera la primitiva Fábrica José Mensaque, Hermano y Compañía, una vez que desaparece primero como socio D. Fernando Soto y González y posteriormente fallece su hermano D.

Enrique Mensaque y Vera, quedando él al frente de la manufactura. El afamado industrial trianero José Mensaque y Vera impulsa durante el siglo XIX junto a su hermano D. Enrique, D. Fernando Soto y González y D. José Gestoso y Pérez, como ya hemos visto, el renacer de la industria de la cerámica artística trianera que nos ocupa este artículo.

La siguiente transcripción de la carta, con fecha a 3 de febrero de 1910, de D. José Mensaque y Vera a D. Joaquín Sorolla

Bastida nos revela que el pintor visita las instalaciones de dicha fábrica en alguno de sus viajes a Sevilla, va al centro de estas producciones y les hace un encargo de distintos tipos de azulejos:

“Muy distinguido Sr. mío: como quedamos cuando tuvo V. á bien de visitar esta su casa, tengo el gusto de remitirle el encargo que me hizo, en una cajita por el f.c. [ferrocarril] en g.v. [gran velocidad] porte debido.

Al mismo tiempo le acompaño factura para que conozca precios de los materiales, según V. me indicó en su misma entrevista.

Con el mayor gusto me reitero de V. att^o [atento] y S.S. [seguro servidor] Q.L.B.L.M. [que le besa la mano] José Mensaque¹”.

El pedido adjunto a la carta incluye:

Ladrillo prensado rojo;

Alizar azul;

Alizar verde;

Alizar blanco;

Alhambrellas relieve en colores;

Tiro azul;

Tiro verde.



Fig. 12.

Fachada de la Fábrica José Mensaque y Vera
Foto 5553—retablocerámico.net

Después del pedido con las muestras de los diferentes tipos de elementos cerámicos no existe documentación de los azulejos utilizados finalmente en el jardín de Sorolla. A pesar de ello, sí se puede atribuir con toda seguridad la autoría de estos azulejos a la Fábrica José Mensaque y Vera, no solo por la existencia de los documentos del pedido inicial de muestras en 1910 sino porque en el proyecto de restauración del jardín ejecutado por Lucia Serredi (1987-1990) al acometer la “restauración” de los elementos constructivos más delicados como son pavimentos, bancos, muretes y escalones se ven obligados a levantar el material cerámico que los recubre para reconstruirlos y aparece el sello de

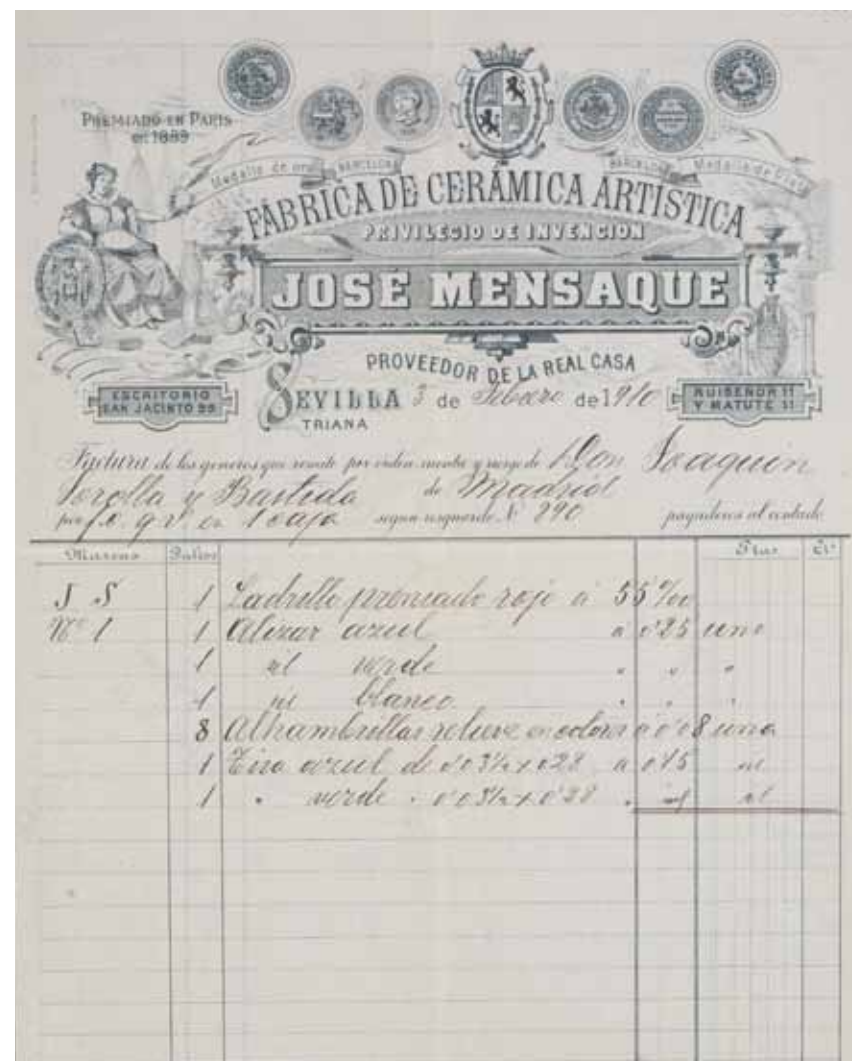


Fig. 13.

Albarán del pedido de Sorolla a la Fábrica José Mensaque y Vera
Archivo Museo Sorolla. CS3527



Fig. 14.
Catálogo de la Fábrica de Hijo de José Mensaque y Vera,
 1933
 Belén Luque Mesaque

esta fábrica en el reverso de la mayoría de los azulejos. Además, como veremos más adelante al revisar los elementos constructivos del jardín existe una correspondencia entre los colores y los motivos de los azulejos del jardín con los del catálogo de la Fábrica Hijo de José Mensaque y Vera de 1933.

La Fábrica Hijo de José Mensaque y Vera es la denominación que recibe la primitiva Fábrica José Mensaque y Vera en el periodo regentado por José Mensaque Arana, hijo de José Mensaque y Vera, hasta 1946. Por ello, en la restauración integral acometida de 1987 a 1990 para reponer parte del material cerámico (azulejos, cantoneras, baldosas, alhambriillas, etc.) roto, perdido



Fig. 15.
Reverso de azulejo con la marca de la casa impresa, similar a los que se debieron encontrar en la intervención integral del jardín (1987-1991) por Lucia Serredi
 Martín Carlos Palomo García

o imposible de restaurar, al no existir ya la fábrica inicial con la que contacta Sorolla, se trabaja con otra de las fábricas trianeras ,Mensaque, Rodríguez y Cía. Esta firma mantiene su producción cerámica hasta el año 2006, en el que cierra de manera definitiva sus puertas.

Mensaque, Rodríguez y Cía. es también

una importante fábrica de cerámica trianera que ostenta el prestigio del apellido Mensaque. Se funda en 1917, 28 años después de la primitiva Fábrica José Mensaque, Hermano y Compañía (1889). La sociedad de Mensaque, Rodríguez y Cía. está formada por socios capitalistas distintos a la primitiva y es Manuel Rodríguez Alonso el impulsor de la misma



Fig. 16.
Firma Fábrica José Mensaque y Vera
Hacia 1910
Foto 0024—retablocerámico.net



Fig. 17.
Catálogo de la Fábrica Mensaque Rodríguez y Cía
Hacia 1919
Foto 0165—retablocerámico.net

al proponerle a Enrique Mensaque Béjar prestar su reputado apellido a un nuevo taller de cerámica artística y formar una sociedad diferente. Enrique Mensaque Béjar era el hijo de Enrique Mensaque y Vera y por lo tanto sobrino de José Mensaque y Vera, fundadores los dos hermanos de la fábrica original. Los ceramófilos estudian por separado la historia de la fábrica de Mensaque, Rodríguez y Cía., aunque el hecho de compartir el apellido Mensaque lleva de manera frecuente, como ocurre en los propios documentos del Museo Sorolla, a confundir dicha casa con la original.

La cerámica artística en el jardín de Sorolla es el material que recubre prácticamente la

totalidad de las siguientes construcciones:

Pavimentos — tanto los tres jardines como el patio interior presentan un pavimento a base de ladrillo rojo fino prensado que además se combina en el primer y segundo jardín con alhambrellas de coloridos motivos (verde, azul, blanco, negro, melado) en relieve: escudos heráldicos, leones, dragones, castillos, flores, dibujos geométricos, etc.

Arriates — los bordes de todos los parterres aparecen adornados con una cinta o friso de azulejos que son los llamados alizares o cantoneras. Mientras que en el primer y segundo jardín presentan un vidriado liso

en color verde, los del patio son azules y los del tercer jardín alternan el color blanco y azul.

Muros y tejados — tanto el muro perimetral que separa el jardín del exterior como el tejado del patio — presentan tejas cerámicas lisas vidriadas en verde.

Escaleras — los escalones de las escaleras que comunican el segundo jardín con el primero y el tercero, así como los escalones de la escalera que dan acceso al patio presentan azulejos de cuenca o arista en su frontal. Los motivos empleados en estos azulejos son de tipo vegetal. Por un lado están los llamados florones que son unidades vegetales formadas por varias hojas o pétalos dispuestos radialmente

y por otro lado están los motivos de flora naturalista en los que aparece la vegetación en forma de ramilletes trenzados.

Fuentes — todas las fuentes presentan barro vidriado adornándolas excepto la del primer jardín.

En el segundo jardín tenemos un riad o canalillo propiamente dicho, que comunica una fuente circular al principio con un estanque rectangular al final del mismo. Las piletas aparecen recubiertas principalmente por azulejos lisos de reflejos metálicos verdes, intercalados con azulejos de cuenca o arista con motivos geométricos de lacería en forma de ochos a base de verde, azul y blanco. Además, el pequeño estanque rectangular está



Fig. 18.
Sistema artesanal de fabricación de ladrillo
Foto 5425—retablocerámico.net



Fig. 19.
Distintos tipos de ladrillos propios de la fabricación artesanal trianera
Foto 5399—retablocerámico.net

adornado con azulejos de cuenca o arista con temas platerescos fantásticos de faunos, unicornios, centauros, cápridos, etc. también a base de verde, azul y blanco.

Estos azulejos de fauna son una reproducción de los que aparecen recubriendo los muros exteriores del Pabellón de Carlos V del Alcázar de Sevilla, obra azulejera firmada por Juan Pulido y Pedro de Herrera durante la primera mitad del siglo XVI. Sorolla debió encargarse expresamente del molde de estos azulejos después de verlos en alguna de sus visitas al Alcázar sevillano, ya que la Fábrica José Mensaque y Vera reproducía exactamente los azulejos y motivos empleados en los siglos XV y XVI.

La fuente del tercer jardín únicamente presenta en su borde perimetral un alizar liso que alterna el blanco y el azul siguiendo el mismo patrón de los alizares de los parterres de ese mismo jardín.

La fuente del patio combina los colores blanco y azul, igual que el tercer jardín, según la siguiente composición: alhambrellas blancas y azules en forma de tablero de ajedrez en el perímetro y el centro de la fuente, cantoneras lisas azules rematando los bordes de cada disposición y azulejos de cuenca o arista con motivos geométricos de lacería en los muretes de la fuente. El trazado de lacería de esta fuente nace como variante de los módulos elementales del llamado lazo de ocho

occidental, en el que las líneas se cruzan con mayor libertad.

Bancos de estilo trianero—son el primer y el segundo jardín los que presentan distintos bancos de estilo trianero, recubiertos por azulejos de cuenca o arista con motivos de diferentes características.

En el banco de estilo trianero del primer jardín se diferencian claramente tres zonas con azulejos de motivos totalmente diferentes, siendo los colores (verde, azul, blanco, negro y melado) los que dan continuidad a la construcción. En la base del banco tenemos azulejos de cuenca o arista con motivos figurativos de origen renacentista en los que se entrelazan ramilletes de vegetación naturalista con

dragones y cuernos de la abundancia que son netamente platerescos. El asiento se recubre con alhambrellas cuadradas vidriadas en colores lisos y el respaldo presenta azulejos de cuenca o arista -al igual que la base- pero en este caso con motivos heráldicos de “Castilla y León” así como la frase “PLVS VLTRA” y un gran azulejo central de una sola pieza con el águila bicéfala, todo ello en alusión al Emperador Carlos V como exaltación de los valores nacionales propios de la época. La transición entre zonas se realiza a base de alizares lisos esmaltados en verde y de cantoneras de cuenca o arista con dibujos de florones.

El banco trianero principal del segundo

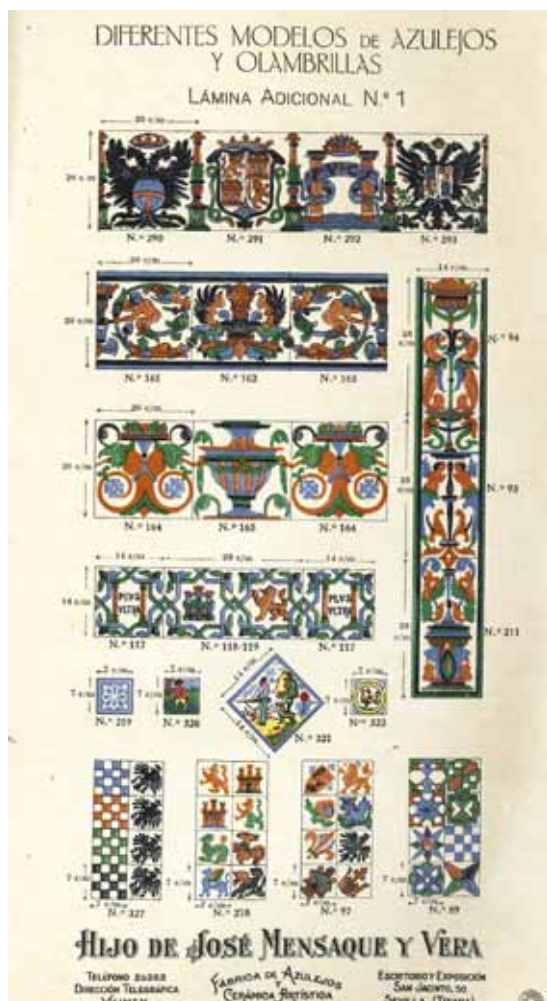


Fig. 20. Modelos de azulejos y alambriillas del Catálogo de la Fábrica de Hijo de José Mensaque y Vera, 1933; similares a los existentes en el jardín del Museo Sorolla



Fig. 21. Modelos de azulejos tejas y alizares del Catálogo de la Fábrica de Hijo de José Mensaque y Vera, 1933; similares a los existentes en el jardín del Museo Sorolla.

jardín que cierra la perspectiva desde el primer jardín desarrolla dos composiciones de influencia renacentista en verde, azul, blanco y melado. La primera composición en el respaldo está compuesta por un panel superior con el cuerno de la abundancia de nuevo como tema principal y un panel inferior también con azulejos a base de florones como motivo recurrente. Tanto el asiento como la base del banco presentan azulejos de cuenca o arista con la misma temática floral. Esta composición se desarrolla en unidades de cuatro azulejos atendiendo a un patrón radial en el que una gran flor central con los pétalos dispuestos de manera simétrica

está inscrita en un esquema de perfiles octogonales. Estos azulejos de temática floral son una reproducción de azulejos sevillanos de cuenca o arista del siglo XVI cuya reproducción Sorolla también debió de encargar bajo pedido expreso su reproducción a la Fábrica José Mensaque y Vera. La transición entre zonas se realiza a base de alizares lisos esmaltados en verde.

En el segundo jardín existe otro pequeño banco trianero lateral, pegado al muro perimetral del jardín que tiene su base adornada con los mismos azulejos de tema floral que el principal, pero que además intercala las mismas alhambriillas



Fig. 22
Fuente del segundo jardín.
Belén Luque Mensaque

utilizadas para el pavimento entre el esquema cuatrifoliado. La transición entre zonas se realiza a base de alizares lisos esmaltados en verde.

Finalmente, encontramos el gran banco corrido que separa el segundo jardín del tercero. Sobre la base enalada del banco resaltan los agraciados coloridos de los azulejos de cuenca o arista en verde, azul, blanco, negro y melado. En este caso los dos temas se desarrollan en dos azulejos cada uno. El tema principal que se repite en series de ocho atiende, como los otros

dos bancos del segundo jardín, a un patrón radial en el que una gran flor central con los pétalos dispuestos de manera simétrica pero esta está inscrita en una circunferencia con motivos en forma de ramilletes trenzados; el paso de esta composición se efectúa con un tema geométrico de lacería inscrito de igual manera en una circunferencia con motivos en forma de ramilletes trenzados. Este trazado de lacería se basa en el cruce de las líneas que nacen a partir de una estrella de ocho puntas.



Fig. 23
Azulejos exteriores de cuenca o arista del Pabellón de Carlos V del Alcázar de Sevilla, de igual dibujo que los de la fuente del 2º jardín de Sorolla.

Conclusión

En conclusión, podemos establecer que la industria de la cerámica trianera después de haber alcanzado su máximo esplendor durante el siglo XVI vive nuevamente a principios del siglo XX otra gran época dorada gracias al movimiento regionalista en arquitectura y jardinería; para volver a caer en desuso y llegar casi extinta al siglo XXI. El momento en el que Sorolla realiza el jardín de su casa coincide con el

mencionado apogeo del azulejo trianero a primeros del siglo XX y le permite la adquisición de material cerámico de gran calidad en técnica y diseño que hoy en día sería prácticamente imposible conseguir. Notas:

¹Carta Número de Inventario CS3527_R de José Mensaque y Vera (Sevilla) a Joaquín Sorolla Bastida (Madrid).



Fig. 24
Fuente del tercer jardín
Belén Luque Mensaque



Fig. 26
Banco trianero del primer jardín
Belén Luque Mensaque



Fig. 25
Fuente del patio
Belén Luque Mensaque



Fig. 27
Banco trianero principal del segundo jardín
Belén Luque Mensaque



Fig. 28
Banco trianero lateral del segundo jardín
 Belén Luque Mensaque



Fig. 30
Banco medianero entre el segundo y el tercer jardín
 Belén Luque Mensaque

Bibliografía:

Barrera López, Juan; *La Familia Mensaque y la Cerámica de Triana*. Sevilla, 2011. Publicado en la página web: www.retabloceramico.net

De Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, Florencio; “Sorolla y el jardín de su casa madrileña” en *Jardines de España (1870-1936)*. Catálogo de la exposición realizada por la Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2000.

Duque, Aquilino; *Sevilla bajorrelieve*. Ed. Comisaría de la Ciudad de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1992.

Fariello, Francesco; *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Ed. Reverté. Barcelona, 2004.

Gestoso y Pérez, José; *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Ed. Tipografía La Andalucía Moderna. Sevilla, 1903.

González Ramírez, María Isabel; *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*. Ed. Universidad de Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1995.

Luengo Añón, Ana; “El eclecticismo romántico. El jardín del Museo Sorolla” en *Jardines escondidos de la serie Parques y Jardines de Madrid*. Ed. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2001.

Martínez Caviro, Balbina; *Cerámica Hispanomusulmana*. Ed. El Viso. Madrid, 1991.

Morales Martínez, Alfredo J.; *Francisco Niculoso Pisano*. Ed. Diputación Provincial de Sevilla, Servicio de Publicaciones. Sevilla, 1991.

Palomo García, Martín Carlos; *Historia del Retablo Cerámico*. Sevilla, 2007.

Publicado en la página web: www.retabloceramico.net

Pleguezuelo Hernández, Alfonso; *Azulejo sevillano*. Ed. Padilla. Sevilla, 1989.

Serredi, Lucia; *Proyecto de restauración del jardín del Museo Sorolla*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1987.

Trillo de Leyva, Manuel; *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*. Ed. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1980.

V.A.A., Archivo fotográfico histórico perteneciente al fondo de la página web: www.retabloceramico.net

V.A.A.; *Parámetros del jardín español [Territorio]*. Ed. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Madrid, 2007.

V.A.A.; *Xavier de Winthuysen. Jardínero*. Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Centro de Estudios Territoriales y Urbanos, Dirección General de Arquitectura y Vivienda de Andalucía. Sevilla, 1989.



Fig. 29
Azulejos sevillanos de cuenca o arista del siglo XVI, de igual dibujo y color que los de los bancos trianeros del 2º jardín de Sorolla