

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
Grado en Geografía e Historia



**Los zócalos cerámicos y su iconografía
durante los siglos XVII y XVIII en la ciudad de
Sevilla**

Trabajo Fin de Grado

Autor: Daniel Zaldúa Espínola
Tutor/a: Prof. D. Juan Prieto Gordillo

Sevilla, 20/04/2023

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| <u>INTRODUCCIÓN</u> | 5. |
| 1. Justificación y objetivos. | 5. |
| 2. Metodología y Estado de la Cuestión. | 6. |
| 2.1. Fuentes primarias. | 8. |
| <u>CAPÍTULO I: Evolución histórica y artística del zócalo de cerámica.</u> | 8. |
| 1. El origen del zócalo de cerámica y su evolución hasta el siglo XVI. | 8. |
| 1.1 El alicatado en la etapa musulmana-mudéjar. | 9. |
| 1.2 La técnica de la cuerda seca en el azulejo. | 10. |
| 1.3 Producción de los azulejos de arista o cuenca en Sevilla. | 11. |
| 2. La revolución en la producción y decoración de los zócalos cerámicos: Francisco Niculoso Pisano y el azulejo pintado. | 13. |
| 3. Período transicional del azulejo dorado a finales del siglo XVI y artistas involucrados en su producción. | 18. |
| <u>CAPÍTULO II: El esplendor del zócalo cerámico en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII.</u> | 21. |
| 1. La Sevilla del siglo XVII y su situación histórica. | 21. |
| 2. La producción cerámica y el zócalo como objeto de decoración en el siglo XVII. | 23. |
| 3. El siglo de las luces (s. XVIII), su contexto histórico político y las nuevas tendencias en la elaboración azulejera. | 28. |
| 4. Nuevos productos cerámicos y la industria de la cerámica tras los siglos XVII y XVIII. | 32. |
| <u>CAPÍTULO III: La representación iconográfica de los zócalos cerámicos en los siglos XVII y XVIII.</u> | 34. |
| 1. La importancia de la iconografía y representaciones religiosas en los paneles cerámicos. | 34. |
| 1.1 Los miembros de la Sagrada Familia. | 35. |
| 1.2 Los Santos y Ángeles. | 39. |
| 1.3 Escenas bíblicas o religiosas. | 41. |
| 1.4 Aparición de referencias a órdenes religiosos. | 43. |

| | |
|--|-----|
| 2. La iconografía mitológica presente en los zócalos de cerámica. | 44. |
| 3. Otros motivos presentes en los azulejos pintados de los zócalos. | 46. |
| 3.1.La presencia de elementos profanos renacentistas y su significado. ... | 46. |
| 3.2.La aparición y diversidad de motivos vegetales. | 49. |
| <u>CONCLUSIONES</u> | 51. |
| <u>BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA</u> | 54. |
| <u>ANEXO</u> | 57. |

RESUMEN

El zócalo de cerámica ha sido un elemento de decoración empleado de manera muy frecuente a lo largo de la historia para la ornamentación de muros, paredes u otras zonas. Estas piezas, por desgracia, han sido muy poco valoradas e investigadas con el paso del tiempo y es algo desacertado, pues posee unos valores y calidad artísticas excepcionales que merecen su atención y análisis. El presente trabajo tratará de poner en valor esta pieza, analizando primeramente el zócalo de cerámica desde su origen hasta los siglos XVII y XVIII, realizando una evolución histórica de esta pieza y comentando algunos de los autores y obras más importantes. También, el esplendor que tiene esta técnica durante estos dos siglos en la ciudad de Sevilla, además de su relación con el contexto histórico que vivía la ciudad en esos momentos, poniendo de ejemplo algunos de los talleres más importantes y algunas de sus obras. Por último, comentar las diferentes representaciones iconográficas que aparecen en estos zócalos cerámicos, su significado y su relación con el siglo en el que se realizaron.

Palabras claves: zócalo, cerámica, iconografía, azulejo, Sevilla, Renacimiento, grutesco y taller

ABSTRACT

The ceramic plinth has been a decorative element used very frequently throughout history for the ornamentation of walls, walls or other areas. These pieces, unfortunately, have been very little valued and investigated over time and it is something wrong, because it has exceptional artistic values and quality that deserve attention and analysis. The present work will try to put in value this piece, analyzing firstly the ceramic plinth from its origin until the XVII and XVIII centuries, making a historical evolution of this piece and commenting some of the most important authors and works. Also, the splendor of this technique during these two centuries in the city of Seville, in addition to its relationship with the historical context that the city lived at that time, giving as an example some of the most important workshops and some works. Finally, we will comment on the different iconographic representations that appear in these ceramic plinths, their meaning and their relationship with the century in which they were made.

Keywords: plinth, ceramics, iconography, tile, Seville, Renaissance, grotesque and workshop.

Introducción

El zócalo de cerámica ha sido un instrumento de ornamentación muy utilizado en paredes y muros a lo largo de la historia. Formado por un conjunto de azulejos, estas piezas fueron variando en forma, decoración y en el proceso de su técnica con el paso de los siglos. Será en el siglo XVI cuando se produzca una ruptura en todos los sentidos con los distintos zócalos utilizados anteriormente, abriendo paso al conocido zócalo de azulejos planos o pintados, que será utilizado prácticamente hasta nuestros días y en el que la decoración asentará precedentes para la producción futura. En este trabajo vamos a tratar de analizar la importancia de los zócalos de cerámica de los siglos XVII y XVIII, además de mostrar y explicar las distintas representaciones iconográficas que los ornamentan.

En primer lugar, presentaremos la estructura del trabajo, formado por tres capítulos, y su correspondiente contenido. En el primer capítulo, trataremos los orígenes del zócalo de cerámica, el cual se origina en la etapa mudéjar-musulmana. Tras esto, realizaremos un recorrido histórico evolutivo comentando los diferentes procesos de elaboración de los zócalos hasta llegar al siglo XVI. Al comentar este siglo, ofrecemos una serie de hechos y factores que propiciaron la revolución artística del zócalo, mostrando ejemplo de artistas, corrientes y obras que serían fundamentales para los siglos posteriores.

En el segundo capítulo, nos centramos en parte de nuestro objeto de estudio, los zócalos cerámicos del siglo XVII y XVIII en la ciudad de Sevilla. En este trataremos en primer lugar el contexto histórico de la ciudad en dicha época, seguido de la producción en algunos de los talleres más importantes y algunas de sus principales obras. Con el siglo XVIII, la estructura seguida será similar al anterior, con la diferencia de que la línea estilística varía de un siglo a otro; al final de dicho capítulo, comentaremos algunos de los zócalos de cerámica, que fueron introducidos en este siglo. Para finalizar, esta tercera parte, trataremos los componentes o referencias iconográficas que aparecen en los zócalos de azulejo pintados para la ciudad de Sevilla durante este período. Estas representaciones serán clasificadas por temática: religiosa, mitológica, profana etc... Finalmente, el trabajo acabará con unas conclusiones donde se resolverán las preguntas formuladas en los objetivos de este.

1. Justificación y objetivos.

Antes de pasar al contenido del trabajo, dos de los aspectos más importantes y los que nos han llevado a su realización han sido los siguientes. En primer lugar, la temática sobre

la cerámica siempre me ha parecido de sumo interés, con las diferentes composiciones plasmadas en los zócalos, siendo una pieza, en muchos casos que ha pasado desapercibida.

Son varias las cuestiones las que me han llevado a escoger esta temática; uno de ellos es que las piezas de cerámica se han convertido con el paso de los siglos en uno de los elementos artísticos emblemáticos de la ciudad de Sevilla, ya que en ella ha habido muchísima producción cerámica a lo largo de la historia, sobre todo en el barrio de Triana. Haciendo un breve recorrido sobre algunas de las fuentes que trataban los zócalos, apenas un par de ellas hablaban sobre los motivos decorativos que plasmaban estas piezas, por lo que mirando estas detenidamente, observamos que nos cuentan mucho más de lo que pensamos. Para ello, finalmente, elegimos los zócalos de los siglos XVII y XVIII, debido a que su técnica y motivos iconográficos, se convierten en el punto de partida para la producción y ornamentación de la gran mayoría de paneles de los siglos posteriores, pudiéndose apreciar en estas cuestiones sociales y artísticas de la misma ciudad.

Con respecto a los objetivos del trabajo, son varias las hipótesis que intentaremos resolver a lo largo del mismo, debatiéndolas finalmente en el último apartado, el de las conclusiones; si la figura de Francisco Niculoso Pisano es la causante del modelo de zócalo que conocemos del siglo XVII y XVIII producido en Sevilla; si podemos afirmar que los zócalos del XVII y XVIII, no presentan reminiscencias con los producidos en siglos anteriores o finalmente sí. Por último, cómo nota de gran importancia, si la decoración desplegada en las distintas composiciones estuvo influida por el contexto histórico, originando su gran variedad temática.

2. Metodología y Estado de la Cuestión.

En el siguiente apartado, vamos a tratar la Metodología empleada para la realización del trabajo. Primeramente, gracias al curso de Competencias Digitales ofrecido por la Biblioteca-CRAI de la Universidad Pablo de Olavide, hemos aprendido como administrar nuestro trabajo y como tratar la información; en su búsqueda, a través de revistas científicas y en el catálogo de las bibliotecas andaluzas, seleccionando los distintos libros y documentos que apoyarán nuestro trabajo. Obtenida la información, pasamos a su clasificación. La información útil fue guardada en un gestor de referencias bibliográficas, en nuestro caso, Zotero, siendo clasificada dentro del programa según a que parte del texto corresponde. En el caso de las fotografías, complementos fundamentales junto a las

fuentes escritas durante el desarrollo del trabajo, también han sido divididas en su correspondiente sección.

Continuando con el estado de la cuestión de nuestra temática, podemos decir que la temática del zócalo cerámico ha sido documentada por varios autores, hablando siempre desde la visión del azulejo y no del zócalo en sí como objeto de estudio. Sin embargo, no se trata apenas nada sobre la iconografía de estas piezas cerámicas. Algunas de las líneas de investigación futuras que se pueden plantear, sería por ejemplo, la comparativa de los zócalos producidos en Sevilla con los realizados en otras partes de España como Talavera; también la realización de un estudio similar al realizado en este trabajo que abarque también los siglos XIX y XX.

Respecto a los principales autores que hemos tratado, sobre todo para la elaboración de los dos primeros capítulos, destacamos dos. En primer lugar, a José Gestoso y Pérez¹, quien en 1903 realiza el primer manual del azulejo sevillano en el que realiza una evolución histórica del mismo desde su origen hasta los primeros años del siglo XX. Además, comenta y aporta fotográficamente numerosas muestras de zócalos, los cuales muchos de ellos se han perdido con el paso del tiempo.

Del siguiente autor, hemos utilizado dos libros que, en algunas partes son muy similares ya que la información tampoco es muy extensa, y un artículo. Se trata de Alfonso Pleguezuelo Hernández², experto en la historia de la producción cerámica. Sus dos libros tratan un contexto histórico artístico similar, aunque se diferencian en que uno muestra algunas de las piezas de la Colección Carranza y en la otra obra, algunas piezas recogidas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Para tratar la fundamental figura de Francisco Niculoso Pisano que tan importante será para nuestro trabajo, hemos elegido un libro de Alfredo José Morales llamado “*Francisco Niculoso Pisano*”, el cual se puede considerar como una biografía, tanto personal como artística de este ceramista. Para tratar el contexto histórico de la ciudad de Sevilla, hemos utilizado dos libros³, que nos ofrecen

¹ El libro de José Gestoso y Pérez que hemos utilizado como elemento base de nuestro trabajo es el de “*Historia de los barrios vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*”.

² Los dos libros utilizados de Alfonso Pleguezuelo Hernández son “*Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza*” y “*Azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*”. También se ha utilizado un artículo de este autor conjunto, “*Zócalos y azulejos pintados en los siglos XVII y XVIII en Osuna*”.

³ Las fuentes utilizadas para el contexto histórico de la ciudad de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII son: Castillo Martos, Manuel, y Joaquín Rodríguez Mateos. *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Historia y geografía, núm. 321. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017 y Aguilar Piñal, Francisco. *Sevilla en el siglo de la ilustración: cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII*. Editado por José Beltrán Fortes y Luis

información sobre la vida en la ciudad durante estos dos siglos y qué hechos o acontecimientos pudieron influir en la producción cerámica.

Con respecto al estudio de la iconografía de los zócalos, el libro *“Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica* de la editorial Dosde ha sido utilizado con bastante frecuencia ya que, aparecen muchos motivos iconográficos de los zócalos y sus explicaciones han sido utilizadas para apoyar nuestro argumento en el capítulo III, además de utilizar estas imágenes para ilustrar nuestro trabajo. También, el libro escrito por Enrique Valdivieso y Luis Arenas⁴ nos muestran algunas de las piezas que se encuentran recogidas en los numerosos conventos de clausuras de la ciudad de Sevilla y que difícilmente pueden verse. Para completar el estudio de las representaciones iconográficas, hemos utilizado varios libros y artículos sobre mitología griega⁵ y en el caso de las escenas religiosas, varios artículos y la *“Biblia”*.

2.1. Fuentes primarias.

Junto a las fuentes secundarias, hemos realizado un trabajo de campo para observar algunas de las piezas a estudiar y apuntar los elementos y características que nos parecían relevantes para tratarlas en este trabajo. Además, de utilizar alguna fotografía propia en el trabajo para explicar mejor dicha pieza o elemento iconográfico.

Capítulo I: Evolución histórica y artística del zócalo de cerámica.

1. El origen del zócalo de cerámica y su evolución hasta el siglo XVI.

La cerámica ha sido creada y utilizada por el ser humano desde la prehistoria, con pequeños recipientes y utensilios de barro que han ido evolucionando con el paso de los siglos y empleados por numerosas civilizaciones. Es en época romana cuando la cerámica adquiere un papel decorativo, empleándose para embellecer y recubrir elementos y partes arquitectónicas. El más claro uso del empleo de cerámica en la decoración romana es el mosaico para ornamentar y embellecer los distintos suelos de habitaciones y patios,

Méndez Rodríguez. Colección: cultura y patrimonio, núm. 2. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

⁴ El libro utilizado de Enrique Valdivieso y Luis Arenas es *“Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura”*.

⁵ Para tratar la mitología griega, hemos empleado numerosas fuentes como: Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 4º. Barcelona, 1989 o también, Hard, Robin. *El gran libro de la Mitología Griega*. 4º. Madrid: LA ESFERA DE LOS LIBROS, 2009. En ambos se nos muestra una explicación de los diferentes personajes y elementos de la mitología griega, los cuales muchos de ellos aparecen en los zócalos.

formados por pequeños fragmentos de “terracota⁶” pintados llamados teselas y que forman una composición gráfica. En el marco geográfico de este trabajo de investigación, Sevilla, decir que la tradición cerámica ha estado siempre presente, destacando en época romana las figuras de Santa Justa y Rufina, alfareras del barrio de Triana que fueron martirizadas en el 287.

1.1. El alicatado en la etapa musulmana-mudéjar.

Con la llegada de la civilización musulmana a la Península Ibérica, se introducen una serie de nuevas técnicas con el fin de que el producto fuese impermeable y más resistente a los distintos fenómenos posibles como la humedad o la lluvia. Todo esto se consigue a través de una especie de capa protectora colocada encima de las piezas. Por ejemplo, una de las formas era utilizando una especie de esmalte hecho de estaño y aplicado a una gran variedad de objetos como en la vajilla y también para el revestimiento en las distintas piezas que se empleaban para la construcción. Las primeras muestras evidentes en la ciudad de Sevilla son situadas entre los siglos XII y XIII, en construcciones importantes como por ejemplo la Torre del Oro o también en la torre de la iglesia de Santa Catalina. Estos modelos no solo aparecen en construcciones públicas, también comienzan a manifestarse en el ámbito privado, donde la decoración tradicional con elementos marmoleados es sustituida por estas muestras cerámicas⁷.

Podemos observar también como los distintos elementos cerámicos adquieren un carácter muy importante en la arquitectura de la época, ya que en las zonas inferiores de muros y pavimentos era usual la presencia de zócalos alicatados. Estos se encuentran a la par de otros instrumentos muy importantes para la construcción como por ejemplo la madera, la cual era empleada para las cubiertas o el yeso que era utilizado para la realización de las bóvedas. Y, ¿qué es el alicatado? Pues según la Real Academia Española, el alicatado consiste en un panel de cerámica con la cual se revisten paredes y suelos⁸. Para embellecer estos alicatados, se utiliza la lacería, que consiste en el “*conjunto de lazos, especialmente en labores de adorno*⁹”, técnica que consigue que todas las piezas tengan una uniformidad estética. El alicatado es un elemento de decoración que fue bastante utilizado en la época mudéjar para la ornamentación de distintos palacios e iglesias, donde su etapa de

⁶ La terracota es la “*arcilla modelada y endurecida al horno*”, Real Academia Española, s.f.

⁷ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.21.

⁸ Definición de alicatar, Real Academia Española, s.f.

⁹ Definición de lacería, Real Academia Española, s.f.

esplendor se desplegó entre los siglos XIV y XV en Granada y posteriormente en Sevilla (fig. 1). Desde el siglo XIII, en el barrio de Triana de Sevilla, se establecerían un gran número de talleres de cerámica convirtiéndose en grandes referentes a escala internacional durante los siglos venideros. La arcilla empleada por estos talleres era autóctona, y era obtenida de dos enclaves diferentes. En primer lugar, tenemos el barro denominado “*antilla*”, caracterizado por ser muy maleable y obtenido de la Vega del Guadalquivir. El segundo tipo era denominado “*piel de lagarto*”, por ser de color de la piel de ese animal y extraído de la cuesta del Aljarafe y caracterizado por ser más inorgánico¹⁰.

Para la realización de estos zócalos alicatados, no se tiene apenas constancia de talleres o alfareros especializados en la fabricación de los mismos. Lo que sí conocemos es el número de personas que participaban en la fabricación. En primer lugar, aparece la figura del ceramista, quien se encargaba de realizar las placas de un solo color. Tras este primer paso, estas placas eran mandadas al alarife o albañil, quién se encargaba de la ornamentación de la pieza. Este ejercía la lacería además de cortar la pieza en los distintos fragmentos para crear la composición deseada¹¹. La presencia de los zócalos alicatados sería frecuente hasta el siglo XV.

1.2. La aplicación de la técnica de la cuerda seca en el azulejo.

Debido a que la elaboración de estos zócalos solamente podía darse en talleres altamente cualificados, aquellos donde el foco mudéjar tuviese bastante peso, hizo que los zócalos fueran auténticos productos al alcance de pocas personas de la alta esfera de la sociedad. Es por ello por lo que, para abaratar costes, aparecen otras técnicas para la elaboración de los azulejos de los zócalos, denominada cuerda seca¹². Estos nuevos azulejos ya solían aplicarse en época nazarí, sobre todo en elementos de vajilla, pero se mantiene durante todo el período de la Edad Media y es durante el siglo XV donde se produce un gran desarrollo de esta técnica.

¹⁰Fernando Bores Gamundi, Instituto Juan de Herrera (Madrid, Spain), y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (Spain), eds., *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: A Coruña, 22-24 de octubre de 1998*, Textos sobre teoría e historia de las construcciones (Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid: Universidad de Coruña, 1998), p.141.

¹¹Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.29.

¹²Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.22.

La técnica de la cuerda seca consiste en realizar un dibujo lineal sobre la pieza de cerámica, el cual podía ser realizado a mano alzada o calcado. Tras esto, repasarlo con un elemento graso, que en la mayoría de las veces era manganeso y grasa para darle intensidad en el color de la pieza y que los distintos elementos no se mezclen en el siguiente paso, que sería el de esmaltar la pieza¹³. No solo la técnica de cuerda seca era utilizada para la elaboración de azulejos para zócalos, también se empleaba para la realización de piezas con un tamaño mayor como, por ejemplo, diferentes escudos heráldicos¹⁴. Dentro de la



Figura 2: Azulejo de zócalo elaborado con la técnica de cuerda seca, realizado a finales del s. XV y ubicado en el Centro del Mudéjar (Palacio de los Marqueses de Algaba), en Sevilla. Fuente: [Asociación Pisano](#).

técnica de cuerda seca, se distinguen varios tipos de aplicación como: cuerda seca parcial o cuerda seca total. En el caso de los azulejos, se emplearía este último procedimiento. La figura principal en la decoración de los azulejos de cuerda seca eran las estrellas (fig. 3). En la gran mayoría de composiciones, estas estrellas estaban formadas por cuatro lozas o piezas iguales, como puede observarse en la “Figura 2”. Finalmente, el azulejo elaborado por la técnica de cuerda seca será remplazado por el azulejo de arista o cuenca durante el siglo XVI.

1.3. Producción de los azulejos de arista o cuenca en Sevilla.

El azulejo de arista o cuenca surge a mediados del siglo XV, primeramente, por la innovación y mejora técnica/estética de las piezas, pero también por necesidad, ya que en el azulejo de cuerda seca suelen predominar motivos con líneas rectas, por lo que cuando comienzan a aparecer decoraciones más complejas y con trazados curvos, se tienen que buscar nuevas técnicas para la producción. El procedimiento de elaboración de estos azulejos eran los siguientes. En primer lugar, se realiza un molde tallado, de madera u otro material, el cual se aplasta contra la pieza de cerámica, de este modo, el dibujo quedara grabado; se denominaba de arista porque las aristas creadas por el propio molde

¹³Fernando Bores Gamundi, Instituto Juan de Herrera (Madrid, Spain), y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (Spain), eds., *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: A Coruña, 22-24 de octubre de 1998*, Textos sobre teoría e historia de las construcciones (Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid: Universidad de Coruña, 1998), p.140 y 141.

¹⁴Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.34.

hacían que los pigmentos de color no se mezclaran, por lo que el manganeso que se aplicaba en la técnica de cuerda seca para la separación de pigmentos, ya no era necesario aplicarlo¹⁵.

Gracias a los distintos avances en la producción como, por ejemplo, en que las piezas eran cocidas dos veces, unido a el auge del puerto de Sevilla con el descubrimiento de América y la gran presencia de extranjeros en la capital hispalense, propiciaron que el uso del azulejo de arista fuese expandido por toda la península ibérica, zonas del Mediterráneo y los nuevos territorios descubiertos en América. Se desconoce el lugar de



Figura 4: Azulejo que forma el zócalo que decora el pabellón de Carlos V del Real Alcázar de Sevilla. Realizado por Juan Fernández en 1545 mediante la técnica de arista, en él podemos contemplar la figura mitológica de centauros o unicornios, elementos de la ornamentación plateresca. Fuente: Dos de Arte Ediciones, *Azulejos Andaluces: el arte de la decoración cerámica*, 2022, p. 13.

origen de esta técnica, pero lo que sí sabemos son los grandes focos de producción de estos azulejos, situados en Sevilla, Toledo y Muel, diferenciándose entre sí por los distintos diseños y pigmentos que ofrecen. Es en Sevilla, donde se encuentran la mayoría de los ceramistas más importantes en la producción de estas piezas: Fernán Martínez Guijarro, Diego Rodríguez de San Román o el taller de los Polido. Algunas de las muestras más importantes de esta variedad de azulejos pueden encontrarse en el presbiterio del convento de Santa Clara, la capilla del Palacio de Dueñas o

los zócalos de la Casa Pilatos (fig. 5), en Sevilla¹⁶. No solamente el azulejo de cuenca era utilizado para la realización de zócalos, también fue utilizado, aunque en menor medida, en la ornamentación de techumbres.

Con respecto a la decoración de estos, podemos decir que cada pieza o azulejo que formaban la composición, albergaban temáticas diferentes. Emplean elementos geométricos de la tradición mudéjar junto con elementos figurativos isabelinos y típicos

¹⁵A. M^o Herrera Saavedra y V. Flores Alés, «Estudio de revestimientos cerámicos en edificaciones en la ciudad de Sevilla» 73 (1997): p.150.

¹⁶Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.33-37.

del renacimiento como animales, bustos, decoración vegetal o figuras mitológicas¹⁷, como podemos observar en la “Figura 4” en la que aparece un centauro.

La decoración vegetal que podía aparecer en los zócalos quería parecerse a los tapices o alfombras de la época. También aparecerán una gran variedad de escudos heráldicos y escudo de armas, los que dotaban de gran prestigio público al poseedor de la pieza¹⁸. La producción de esta tipología de azulejos irá en disminución hasta el siglo XVII, debido a la aparición del azulejo plano pintado y las lozas doradas en el siglo XVI, de la mano del ceramista italiano asentado en Sevilla, Francisco Niculoso Pisano que supondrá una auténtica revolución en el aspecto de la elaboración y decoración de los zócalos de cerámica. En el siglo XIX, con la llegada de la industrialización en la producción cerámica, volverá a utilizarse el azulejo de arista.

2. La revolución en la producción y decoración de los zócalos cerámicos: Francisco Niculoso Pisano y el azulejo pintado.

Es a comienzos del siglo XVI cuando en la cerámica se produce un cambio en el modo de la producción y decoración de las piezas, incluido en los zócalos, todo ello influido por corrientes italianas que llegarían a la capital hispalense de la mano del ceramista Francisco Niculoso Pisano, cuya producción servirían como fuente de inspiración para los ceramistas de los siglos XVI, XVII y en la etapa de la industrialización del siglo XIX, que alzarían a Sevilla como uno de los centros cerámicos más importantes del mundo. El ceramista Francisco Niculoso nace en Italia a mediados del siglo XV en Pisa o alguna localidad de sus alrededores, de ahí la palabra Pisano que siempre acompaña su nombre y que muchas personas confunden con su apellido.

Niculoso recibió su formación artística y comenzaría su producción en algún taller de las localidades donde más se practicaba y tradición cerámica hubiese. Algunos de estas localidades pueden ser Faenza, Cafaggiolo o Casteldurante¹⁹. Pisano salió de Italia, suponemos que, para encontrar una vida mejor, por lo que se asienta en Sevilla a finales del siglo XV, concretamente sobre 1490 funda su taller de cerámica en Triana. ¿Por qué eligió Francisco Niculoso Sevilla como ciudad para establecer su taller? Sevilla, tras el

¹⁷A. Mº Herrera Saavedra y V. Flores Alés, «Estudio de revestimientos cerámicos en edificaciones en la ciudad de Sevilla» 73 (1997): p.151.

¹⁸*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Dos de Arte, 2022), p.55.

¹⁹Alfredo José Morales, *Francisco Niculoso Pisano*, Arte hispalense 14 (Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1977), p.13-14.

descubrimiento de América, se convierte en centro del mundo, pues toda la mercancía proveniente del nuevo mundo llegaba al puerto de Sevilla, por lo que era usual que en la ciudad entre los siglos XV y XVI se establecieran una gran cantidad de artesanos y comerciantes.

Según numerosas hipótesis, las primeras obras de Francisco Niculoso Pisano estaban realizadas con la técnica de arista y diseños italianos, pero no existen pruebas verídicas²⁰. Tras estos primeros años, en su taller se producirían azulejos de arista, el cual adquirió un carácter semi industrial y asequible a una mayor variedad de público, junto con los de la denominada técnica italiana, denominado también como azulejo plano o pisano, que ya era empleado en mayor o menor medida en Granada en el siglo XIV. Esta técnica consistía en dejar secar la pieza una primera vez. Luego, se calca el dibujo, se policroma y se hornea. Después, se envuelve la pieza cerámica en esmalte de estaño y se hornea por última vez. Debido a todo el largo proceso de elaboración de estas piezas, el producto no estaba al alcance de todos, ya que eran piezas con un elevado coste y diferentes entre sí. Junto a la técnica de elaboración, es importante destacar la decoración de las piezas, ya que permitían la libertad del artista a la hora de realizarlas²¹. En estas decoraciones aparecerían elementos del renacimiento italiano, que perdurarán hasta la actualidad, entre la que destacarían la ornamentación plateresca o gresca²², que podremos observar en obras realizadas a finales de siglo por autores como Cristóbal de Augusta que trataremos más adelante²³.

En los azulejos, los colores mayormente utilizados eran el amarillo, blanco, azul o verde. Para el fondo, solía aplicarse el azul junto con el amarillo en varias tonalidades, de ahí el nombre de loza dorada. ¿Por qué se comienza a utilizar usualmente el color amarillo para el fondo de los azulejos? Existen varias hipótesis al respecto. Una de estas nos dice que algunos expertos en la materia afirman que se debía únicamente a la estética y claridad

²⁰Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.34.

²¹*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Ed. Dos de Arte, 2022), p.74.

²² La decoración gresca era una manera de decoración arquitectónica utilizada durante el siglo XVI, de origen italiano y que se difundió por todo el territorio europeo. En ellas aparecerían elementos como los animales mitológicos, antropomorfos, fauna realista, etc... Esta decoración no sólo se limitó a la arquitectura o edificación, también se empleaba en la decoración de cerámica. Por ejemplo, en dibujos en vajillas o en zócalos de azulejos, los cuales se han seguido realizando con este tipo de ornamentación hasta la actualidad. José Fernández Arenas, «La decoración gresca: análisis de una forma», *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, n.º 5 (1979):p.5.

²³Rafael Doménech Martínez, *El Azulejo sevillano: (segunda época hasta la exposición de 1929)* (Sevilla: Ed. Dialpa, 1988), p.20.

que adquiere la pieza para realizar los dibujos. Otra hipótesis es que los ceramistas del siglo XVI, aparte de la corriente estilística proveniente de Italia, les fascinaba el paralelismo con el oro, sobre todo en el siglo XVI cuando Sevilla estaba repleta de oro, plata y perlas provenientes de América que propiciaron que la población se sintiese atraída por obras con estas tonalidades. Aunque desde época almohade, donde se utilizaban ya azulejos y piezas con tonos dorados, el hombre ya sentía fascinación²⁴. Una de estas piezas doradas almohades por ejemplo es la cúpula de la Torre del Oro en Sevilla, recubierta con lacería dorada.

Volviendo a la figura de Francisco Niculoso Pisano, es destacable como su producción era muy parecida a la que se producía en otro gran centro de producción cerámica, Talavera de la Reina. Aquí también hubo una gran tradición alfarera ya que desde la época mudéjar se producía cerámica, mostrando también en el siglo XVI un cambio en la producción y decoración de las piezas, también influidos por los estilos grotescos provenientes de Italia. Las características de la cerámica talaverana del siglo XVI son el vidriado en color azul como fondo y a medida que pasan los años se añaden tonos amarillos, ocre y verdes. Debido a la similitud existente entre la cerámica pisana y talaverana, existen varias hipótesis de que Niculoso Pisano viajó a Talavera en varias ocasiones e incluso que fundó también un taller, pero este hecho no está verificado quedándose en una simple hipótesis. Solamente los talaveranos hicieron una rápida adaptación de lo que Niculoso había introducido en Sevilla²⁵.

El taller de Niculoso Pisano estuvo caracterizado por tener a mucho personal. Se conoce la existencia de numerosos jóvenes aprendices de la nueva técnica azulejera que, tras un período de formación y adaptación, acabarían siendo expertos alfareros. Se sabe también que Francisco Niculoso tuvo un hijo llamado Juan Bautista, que ayudaría a su padre en el taller y que, tras su fallecimiento en 1529, heredaría el mismo²⁶, aunque con las mínimas muestras documentadas de azulejo plano pintado que se realizaron a mediados del siglo XVI, suponemos que dejaría de realizar azulejos planos pintados más laboriosos para realizar azulejos con la técnica de arista o cuerda seca. Francisco Niculoso Pisano siempre estuvo en contacto con la alta clase de la sociedad sevillana del siglo XVI. Su origen

²⁴Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.85.

²⁵Alfredo José Morales, *Francisco Niculoso Pisano*, Arte hispalense 14 (Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1977), p.42-44.

²⁶Alfredo José Morales, *Francisco Niculoso Pisano*, Arte hispalense 14 (Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1977), p.40.

puede ser de las obras en este monasterio de Santa Paula ya que mantiene relación con Isabel Enríquez, esposa del Condestable de Portugal, además de trabajar para el arzobispo, la Catedral, Condes de Valencia o la Casa Real²⁷.

Con respecto a las obras documentadas de Francisco Niculoso Pisano, podemos destacar las siguientes. En primer lugar, con gran importancia se encuentra la “lauda sepulcral de Iñigo López”. Esta obra es muy importante ya que se trata de la primera documentada por Niculoso Pisano en Sevilla, concretamente en 1503. Se encuentra en la nave de la epístola de la Real Parroquia de Santa Ana, en el barrio de Triana. Está formada por 32 azulejos y en ella se puede apreciar el nombre de “Iñigo López” junto con el dibujo de un hombre vestido con hábito religioso. Sobre esta tumba existe toda una leyenda²⁸. Se conoce que la obra es de Francisco Niculoso Pisano porque aparece en la misma la inscripción *“NICVLOSO FRANCISCO ITALIANO ME FECIT, FIGURA Y SEPULTURA ES DE IÑIGO LOPES EN EL AGNO MILCCCCCIII”*.



Figura 6. Lauda sepulcral de Iñigo López, situada en la Real Parroquia de Santa Ana en Triana y realizada por Francisco Niculoso Pisano en 1503 con la técnica del azulejo pintado o pisanos. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

La siguiente obra de Niculoso Pisano fue la portada de la Iglesia del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, realizada por el propio Francisco Niculoso y por Pedro Millán, quién elaboró la parte escultórica de la misma. Pedro realiza figuras de ángeles y santos (fig. 7) repartidos por todo el pórtico. Pisano realiza todo el grupo de azulejos de la portada, con fondo anaranjado y decorado con iconografía grotesca en tonos amarillos, azules y blancos como por ejemplo mascarones, bucráneos o cornucopia junto con elementos de índole religiosa como querubines. Hay un detalle

²⁷Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.42

²⁸Esta leyenda nos cuenta que pertenecía a un esclavo con la tez negra y que en torno al 1842 día, un ceramista de Triana llamado Castro rezaba ante la capilla de las ánimas de la Parroquia de Santa Ana cuando se le apareció un hombre desconocido informándole de que en el muro de al lado de la capilla había una tumba de un esclavo de color. Se lo contó al párroco y este no lo creyó, lo que derivó a que mucha gente lo tomaran por loco. Años más tarde, en unas obras que se realizaron, se encontró dicha tumba. Iñigo López, apodado “el negro”, era un esclavo que vino de las américas y que entró en el convento de San Francisco, donde se bautiza y recibe su nombre por un marqués que lo saca del convento para ponerlo a su disposición. Fue asesinado por el marqués y enterrado en dicha parroquia. También, se extendió otra leyenda por todo el arrabal trianero que toda mujer que diera siete patadas a la tumba encontraría marido. Por esto, el aspecto de la tumba fue bastante deteriorado hasta que se consiguió restaurar en el s. XXI. «El negro de Triana - Leyenda», accedido 9 de marzo de 2023, <https://unpocodesevillaenlared.blogspot.com/2021/12/el-negro-de-triana-leyenda.html>.



Figura 8: Portada de la Iglesia del Monasterio de Santa Paula, en Sevilla, de estilo gótica. Realizada en 1504 por Pedro Millán, quién se encarga de la decoración escultórica y Francisco Niculoso Pisano que realizaría la azulejería. Fuente: [GuiArte Sevilla](#).

muy importante en este pórtico y es que uno de los siete medallones que se sitúan en el arco gótico de la misma, concretamente el central, que representa la Natividad (fig. 9), está realizado por Andrea della Robbia²⁹ y que, según varias hipótesis, tenía una fuerte relación con Niculoso³⁰. En la portada también aparece el escudo de los Reyes Católicos en mármol

blanco, además de tener ornamentación de estilo plateresco español.

Como hemos dicho anteriormente, Pisano también realizaría trabajos para la Casa Real, colocándose algunos en el Real Alcázar de Sevilla. Para dicho lugar, realiza piezas donde destacamos, el retablo de la visitación, situado en el oratorio de los Reyes Católicos de los Reales Alcázares, realizado en 1504. Ocupa todo el fondo de la pared y en él se puede observar una escena central que corresponde con la visita de la Virgen María a su prima Santa Isabel, cuando esta última se encuentra en cinta. Alrededor de plano central, aparecen frisos con ornamentación gruesca con delfines, máscaras, cartelas etc... Los colores utilizados eran el azul y blanco con fondos amarillos³¹. Al igual que el resto de las obras de Niculoso, aparecerá su firma.

Otra de las obras realizadas por Pisano son el retablo del monasterio de Tentudía y una serie de azulejos que no se sabe con seguridad si eran producción suya o de su taller (fig. 10). Lo forman el azulejo de Dios Padre (fig. 11), el de los tetramorfos (fig. 12), el de una jarra con azucenas y el de un busto de dama, todos ellos situados en el museo de Bellas Artes de Sevilla. Sin duda alguna, la llegada y establecimiento de Francisco Niculoso

²⁹ La familia de los della Robbia está caracterizada por tener entre sus miembros a grandes ceramistas. El precursor y el que da nombre y prestigio a esta familia es Luca della Robbia, nacido en 1399 y quién es considerado uno de los mejores escultores y ceramistas italianos de todo el siglo XV, para muchas a la altura de artistas como Donatello. Realizaría numerosas obras como esculturas o relieves, de gran belleza y valor en mármol, piedra o bronce, pero también las realizaría en escayola. Su sobrino Andrea della Robbia, nacido en 1435, seguiría también la tradición cerámica de la familia, pero no adquirió tanto prestigio como su tío. Algunos piensan que Niculoso Pisano fue discípulo y estuvo en su período de formación en el taller de los della Robbia, además de tener contactos estrechos con Andrea. Antonio Vivas, «Luca della Robbia», *Keramos*, n.º 145 (2017): p.70-73.

³⁰ Enrique Valdivieso y Luis Arenas Ladislao, eds., *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*, 3. ed. (Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1987), p.120.

³¹ Alfredo José Morales, *Francisco Niculoso Pisano*, *Arte hispalense* 14 (Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1977), p.50.

Pisano al arrabal de Triana y la producción en su taller derivarían un punto de inflexión e innovación en la concepción y uso de la cerámica, sobre todo en el aspecto de la azulejería que marcarían la producción cerámica hispalense de los siglos posteriores.

3. Período transicional del azulejo dorado a finales del siglo XVI y artistas involucrados en su producción.

No podemos hablar del azulejo pintado por etapas, es decir, azulejo pintado del siglo XVI, azulejo pintado del siglo XVII etc... Entre ambos siglos, el azulejo pintado seguirá, en mayor o menor medida, las mismas técnicas, procedimientos y modo de ornamentación empleados por Francisco Niculoso Pisano. Este fallece en Sevilla en el año 1529. Tras su muerte, la producción de azulejería con la técnica pisano o pintado se verá mermada hasta la segunda mitad del siglo XVI, unos treinta años aproximadamente de la muerte de Niculoso. Se volverían a realizar en los talleres de cerámica azulejos con técnicas anteriormente utilizadas, como la de arista o cuenca y la de cuerda seca. Como hemos tratado anteriormente, el propio hijo de Pisano heredaría el taller familiar empleando también estas técnicas de siglos anteriores más la introducida por su padre. Gracias a la aparición de ceramistas como Frans Andries, Cristóbal de Augusta o Roque Hernández, todos de finales del siglo XVI, el azulejo pintado volvería al uso en los talleres, además de lograr una etapa de esplendor para este.

Continuando con la temática, hay una serie de ceramistas que intentan imitar las obras de Pisano, pero con un nuevo estilo mezclando la corriente italiana y estilo propio. Estos son los hermanos Pulido, comentados anteriormente, Diego Rodríguez de San Román o Roque Díaz. La única prueba de estos paneles cerámicos y elementos de azulejería corresponde a unos azulejos que se encontraban en el patio del convento de las Dueñas, por desgracia destruido³². No es hasta 1561 cuando tengamos testimonios de algo trascendental para el azulejo pintado, la presencia del ceramista Frans Andries en Sevilla. Frans nace en torno al 1535 en Amberes. Su padre, Guido Andries, era de origen italiano y considerado un ceramista importante de esta ciudad. Aprendió el oficio de cerámica en el taller del nuevo esposo de su madre, Franchois Frans que también era ceramista, ya que su padre fallece cuando era muy joven. En 1556 se marcha de Amberes y sabemos que en 1561 vive en Sevilla. Hay numerosas hipótesis sobre su venida a Sevilla; en primer

³²José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.221.

lugar para buscar una nueva vida, fuera de Amberes. Y precisamente a Sevilla, ciudad por aquel entonces, como hemos comentado con anterioridad, se encontraba en un período de esplendor en todos los sentidos gracias al comercio con el nuevo continente, por lo que vendería un mayor número de obras. Y la última hipótesis es que quizás su familia tenía relación con el propio Francisco Niculoso Pisano³³, aunque como su nombre indica, son hipótesis que no están contrastadas.

Frans Andrées cambia su nombre al de Francisco Andrea y en 1561, trabaja junto a un ceramista local llamado Roque Hernández, el cual adquiriría todos los conocimientos sobre cerámica del ceramista holandés. Ambos crean una compañía de producción y distribución de azulejos pintados, cuya colaboración se puede ver reflejada en un contrato plasmado entre ambos artistas en el libro de José Gestoso³⁴. El conocimiento de Andrées por el azulejo pintado lo adquiriría en su proceso de formación en Amberes, en los talleres de su padre o padrastro, ambos de origen italiano y conocedores de la técnica de “pisa”. Además, la decoración pictórica de los azulejos tendría una clara influencia del arte de Amberes. Esta compañía hizo que el azulejo pintado producido en Sevilla fuese distribuido en la propia ciudad de Sevilla y fuera de esta, además de que este estilo se difundiera con rapidez por muchos de los talleres sevillanos, causado quizás por los vínculos familiares que unían a muchos de ellos³⁵. Actualmente no tenemos certificada ninguna pieza de ambos ceramistas. Sí existen varias atribuciones a Roque Hernández como los zócalos que recubren la nave de la Iglesia del Monasterio de San Clemente y un panel de azulejos que recubre el altar y la mesa del retablo de San Juan Evangelista del Convento Madre de Dios³⁶, ambos lugares en la capital hispalense.

El siguiente ceramista del siglo XVI importante en el empleo del azulejo pintado es Cristóbal de Augusta. No es hasta que se publica el libro de José Gestoso cuando se conoce a este ceramista, el cual sería muy importante por su producción y su buen conocimiento de la técnica del azulejo pintado. Lo poco que se conoce sobre este

³³Claire Dumortier, «Frans Andrées, ceramista de Amberes en Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 8 (1995): p.53-54.

³⁴José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.223-224

³⁵Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.50.

³⁶Enrique Valdivieso y Luis Arenas Ladislao, eds., *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*, 3. ed. (Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1987), p.31 y106.



Figura 13. Paneles cerámicos en la sala de las Bóvedas del Real Alcázar de Sevilla, realizados por Cristóbal de Augusta en torno a 1578. Fuente: [Diario de Sevilla](#).

ceramista es que era vecino del barrio de Triana y realizó lo que es actualmente, uno de los mejores zócalos realizados en cerámica por la técnica pisana en toda España. Nos referimos al paño de azulejos de la sala de las bóvedas del Real Alcázar de Sevilla, realizados en torno a 1578. Esta sala fue renovada por el monarca Felipe II entre 1577 y 1583

y los zócalos que ornamentaban dicha sala fueron expresa petición de este. La decoración de estos zócalos muestra una gran cantidad y variedad de detalles, con motivos plenamente renacentistas o grutescos, donde se pueden observar querubines, figuras mitológicas, flores, cestas de frutas,³⁷etc...., elementos que comentaremos con más profundidad más adelante. También, Cristóbal de Augusta realizó algunas muestras más, como paños cerámicos en el Convento de Madre de Dios en Sevilla y se le atribuye otra en la iglesia de Santiago, en la localidad sevillana de Carmona (fig. 14 y 15). Es en esta época también cuando encontramos una serie de ceramistas con una producción casi inexistente y mencionables debido a las diversas fuentes escritas que nos aseguran su presencia y trabajos en la ciudad.

También por aquellos años, en la capital hispalense se asientan una serie de ceramistas italianos, concretamente provenientes de Génova, los Pésaros, cuya producción no se ha averiguado y que se establecieron de la mano de Tomasso, quien creó el primer taller. Más tarde, su hijo Giuseppe se quedaría con el taller familiar y Francisco, el otro hijo, crearía uno propio en el barrio de Triana. También, se establecen los hermanos Sambarino, los cuales llegaron a Sevilla desde Albisola, un municipio de Génova³⁸.

³⁷José Gestoso y Pérez, *Historia de los Barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.226-228.

³⁸Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.50.

Debemos mencionar también al ceramista Alonso García. Lo poco que sabemos sobre este autor es que traslada su taller desde Castilleja de Talhara (actual Benacazón) al barrio sevillano de San Vicente. De él, podemos destacar su atribución al conjunto de los zócalos que ornamentan la capilla de ánimas de la Real Parroquia de Santa Ana en Triana y también el zócalo de la capilla mayor del convento de Santa Clara. En estas muestras se pueden observar motivos religiosos junto con elementos típicos renacentistas³⁹.



Figura 16. Azulejos de panel cerámico el cual se encuentra en el Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla. Fechado en 1575 y realizado por el ollero Alonso García. En el puede observarse un mascarón rodeado de diversos motivos vegetales y numerosos animales como pájaros y serpientes. Fuente: [Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla](#).

Una de las peculiaridades que presenta este ollero es que tiene un conjunto de azulejos pertenecientes a un zócalo similar situados en la capilla de ánimas de la Real Parroquia de Santa Ana y en el museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla, en el que se puede apreciar un mascarón rodeado de motivos vegetales y animales como serpientes o pajarillos. En el caso del zócalo trianero, está datado en el año 1576 y en el azulejo situado en el museo se observa 1575.

Capítulo II: El esplendor del zócalo cerámico en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII.

1. La Sevilla del siglo XVII y su situación histórica.

En el siglo XVII, podemos describir a Sevilla como una ciudad ambigua, ya que la gran progresión y producción de obras de tipo barroco en la capital hispalense se verá contrarrestada por la decadencia económica y una profunda crisis social. Todo el marco histórico del s. XVII viene desarrollándose desde las últimas décadas del s. XVI. En primer lugar, Sevilla era el foco comercial y económico más importante del mundo, pues a través de su puerto llegaban las naves cargadas con productos y metales americanos

³⁹José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.103-104.

para luego comercializarse por toda Europa. Todo el oro y la plata proveniente del continente americano en el siglo XVI y que propiciaron un crecimiento económico enorme para Sevilla y el reino de Castilla, en el siglo XVII se vería mermado por la poca producción de las minas americanas debido al aumento de fallecimientos en la población indígena, y también debido a la gran cantidad de piratería en el Atlántica, originaban que no llegasen tantos recursos a Sevilla. Además, la corona se encontraba también con una profunda crisis económica debido a que sus ganancias se redujeron drásticamente, llegando incluso a cometer fraudes en la Real Hacienda, la cual tenía sus reservas al mínimo. En lo relacionado en todo el comercio, en todos los puertos españoles, sobre todo el de Sevilla, los mercaderes locales habían sido reemplazados poco a poco por mercaderes de origen extranjero, provenientes de otras regiones europeas como Italia u Holanda⁴⁰.

En cuanto a la sociedad, a la cabeza de esta se encontraban los comerciantes, seguidos de profesionales de producción y por último y en el eslabón más bajo de la sociedad sevillana, los pobres y marginados, seguidos de los esclavos y otros grupos de minoría étnica-religiosa. A nivel nacional, las numerosas guerras en la primera mitad de siglo entre Castilla y otras potencias europeas por la dominación del comercio atlántico sumieron a la población de todo el reino en ruina y pobreza. Para más, en la segunda mitad del siglo XVII, la población se ve otra vez golpeada por numerosas enfermedades, epidemias y fenómenos meteorológicos que, en el caso de Sevilla, desembocaron varios levantamientos y motines muy violentos debido a la grave situación que sufría la población. La llegada del barroco a la capital hispalense propició que la producción artística, sobre todo la religiosa, aumentase dando lugar a lo denominado como “religiosidad expuesta”, es decir, la “*sacralización de los espacios urbanos*”⁴¹ en la que elementos iconográficos relacionados con la religión cristiana invadían, a la vez que dotaban de esplendor las numerosas calles y plazas de la capital hispalense con la finalidad de concienciar y enseñar a la población los elementos básicos cristianos de una sociedad con alta tasa de analfabetismo. Uno de estos elementos, el cual fue muy empleado a partir del siglo XVII fue el retablo cerámico, el cual trataremos a lo largo de esta investigación.

⁴⁰Manuel Castillo Martos y Joaquín Rodríguez Mateos, *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Historia y Geografía, núm. 321 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), p.26.

⁴¹Manuel Castillo Martos y Joaquín Rodríguez Mateos, *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Historia y Geografía, núm. 321 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), p.402.

La gran parte de toda la producción y actividad industrial provenían de los gremios, los cuales fueron perjudicados debido a la falta de nuevas técnicas y conocimientos que sí tenían otras partes de Europa y que propició que la actividad gremial quedara obsoleta además de cómo hemos tratado anteriormente, la falta de recursos económicos cuya consecuencia fue la del cierre de muchos talleres artesanales de distintos ámbitos. Quizás si Sevilla hubiese tenido una red de industrias hubiese solventado dichos problemas⁴². En este apartado se encuentra el gremio de los ceramistas, en lo que la producción cerámica también será afectada por todos los aspectos anteriores tratados.

2. La producción cerámica y el zócalo como objeto de decoración en el siglo XVII.

La producción cerámica del siglo XVII en Sevilla será similar en la mayor parte de aspectos técnicos y decorativos a la del siglo XVI originada por Francisco Niculoso Pisano y retocada por Cristóbal de Augusta y algunos artistas más. La continuidad en la producción de los ceramistas en el nuevo siglo junto con la aparición de nuevos talleres, hicieron que la presencia del zócalo cerámico se intensificase en la ciudad de Sevilla, sobre todo en las iglesias y conventos de la ciudad. Según nos cuenta José Gestoso en su libro de historia de los barrios vidriados sevillanos, podemos ver que entre los siglos XV y XVIII existieron 78 ceramistas asentados por toda la ciudad. Concretamente en Triana hubieron 51, en San Vicente 10, en San Pedro 3 y en la Alameda 2⁴³. Con estos datos se muestra la gran presencia e importancia de la cerámica durante estos siglos, colocando a Sevilla como uno de los centros de producción cerámico más importantes de toda Europa.

Uno de los hechos que marcará la producción cerámica de este siglo tiene lugar en el año 1609, cuando el rey Felipe III expulsa a los moriscos de los territorios de la Corona Real española. Los moriscos eran los musulmanes que se convirtieron al cristianismo una vez que los Reyes Católicos tomaron Granada en 1492. Estos se habían convertido a la religión cristiana de manera obligatoria en la mayoría de los casos o también, por decisión propia. A principios del siglo XVII, en el territorio español se encontraban alrededor de 300.000 personas de condición morisca repartidas por toda la geografía, pero concentrándose en algunos núcleos como el Reino de Valencia, Aragón, Cataluña o en la

⁴²Manuel Castillo Martos y Joaquín Rodríguez Mateos, *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Historia y Geografía, núm. 321 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), p.141-142.

⁴³Manuel Castillo Martos y Joaquín Rodríguez Mateos, *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Historia y Geografía, núm. 321 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), p.167-168.

Alpujarra granadina, aunque en Sevilla también había un elevado número de población morisca.

Algunas de las causas de su expulsión en septiembre de 1609 vendrían de boca de la iglesia, la que desde Felipe II pedía la expulsión de esta minoría por razones como, mantener la cultura y costumbres musulmanas y estar en relación con pueblos musulmanes enemigos de la corona real como Argelia. Felipe III sí estaba por la labor de expulsarlos, pero no fue hasta la aprobación del duque de Lerma cuando se inició este proceso como consecuencia de una serie de actos acaecidos en Europa, sobre todo en Holanda, y también por numerosos motines moriscos en la zona de las alpujarras granadinas⁴⁴. La huida forzosa de los moriscos generó en España una profunda crisis que afectaría a todos los ámbitos, sobre todo en el industrial o productivo.

Para la producción cerámica, concretamente de la ciudad de Sevilla, supuso un antes y un después en la industria, pues la mayor parte de la mano de obra de estos talleres provenía de personas de condición morisca. Tras la expulsión, debido a la falta de mano de obra, muchos talleres tuvieron que cerrar y en otros, la elaboración fue más costosa y lenta. También, condicionado por dicha expulsión, la producción se va a centrar ya solamente en un solo tipo de técnica, la del azulejo plano pintado, perdiéndose la técnica de arista o cuerda seca, aunque siglos más tarde se volvería a emplear en menor medida. No solamente fue esto lo que condicionó a los talleres, la aparición de la crisis económica y social que afectaba a todo el territorio español durante el siglo XVII como hemos tratado anteriormente fueron la pizca amarga para los alfareros y ceramistas. Debido a la ausencia de poder adquisitivo en la mayor parte de la población, fue la Iglesia el principal cliente de estos talleres y por eso, la mayor parte de edificios religiosos de la época estén revestidos por zócalos de azulejería⁴⁵.

⁴⁴Rafael Benítez Sánchez-Blanco, «La expulsión de los moriscos y la actividad de los corsarios norteafricanos», Cuaderno monográfico / Instituto de Historia y Cultura Naval (Jornadas de Historia Marítima, Madrid: Ministerio de Defensa, Dirección General de Relaciones Institucionales, 2011), p.11-12.

⁴⁵*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Ed. Dos de Arte, 2022), p.102.

Quizás, el taller que más destaca en cuanto a cantidad de piezas producidas y calidad es el de la familia Valladares. Los Valladares eran una familia de ceramistas cuyo taller se



Figura 17. Panel cerámico realizado por Hernando de Valladares, datado después de 1589 y situado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En él se pueden observar a las Santas Justa y Rufina. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

encontraba en el barrio de Triana. El fundador del taller fue Juan de Valladares, pero el que da prestigio al taller con un gran número de obras es Hernando de

Valladares, quien dirigió el taller de su padre desde 1589 hasta 1630⁴⁶. Su producción documentada es bastante extensa. Siguiendo un orden cronológico de algunas de sus producciones más importantes tenemos el zócalo del convento de Santa María de Jesús fechado en 1589 y quizás su primer gran encargo al frente de este taller. Después, el zócalo del convento de Santa Inés sin datar. El zócalo de la capilla perteneciente a la Hermandad de las Penas en la parroquia de San Vicente, fechado en 1602. También, el zócalo de la capilla de las ánimas de la parroquia sevillana de San Lorenzo fechado en el año 1609. Los diversos paños cerámicos repartidos por todo el convento de Santa Paula y fechados en el 1617 y 1631 también le pertenecen a Hernando. La mesa de altar del convento de Santa Clara fechado en 1622 y por último y muy importante, un panel cerámico situado en el Museo de Bellas Artes en el cual aparecen la figura de las santas Justas y Rufina, patronas de los alfareros, el cual no está fechado.

En la parroquia de San Lorenzo, el taller de los Valladares realizó diversos trabajos como el mencionado y estudiado anteriormente, de Hernando de Valladares en la capilla de ánimas, o el de trabajos en azulejos de la sacristía⁴⁷. Pero una de las labores más

⁴⁶María Victoria García Olloqui, «La escuela de azulejería sevillana: Documentación inédita de un retablo cerámico de Enrique Orce Mármol», *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, n.º 28 (2014): p.41.

⁴⁷Ramón Cañizares Japón, «La Hermandad de las Ánimas de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla», en *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, 2019* (XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, Fundación Cruzcampo, 2019), 3, p.80.

importantes fue la realizada en la capilla de Roca-Amador, también fechado en el mismo año que la capilla de ánimas. Este trabajo se pensaba que también era de Hernando o alguno de los hijos, Benito y Hernando, quienes realizaron numerosos trabajos para el Real Alcázar de Sevilla u otros edificios.

Tras la aparición en un libro de contabilidad de la parroquia se descubre que, doscientos reales le fueron dados a un tal Alonso de Valladares para la elaboración de los paños cerámicos de la capilla de Roca-Amador⁴⁸. Las hipótesis son muchas, pero lo más probable es que fuera hijo de Hernando y nieto de Juan de Valladares. El zócalo de ambas capillas es muy parecido entre sí, fondo dorado o amarillo con motivos religiosos, ornamentado con elementos vegetales y detalles mitológicos.

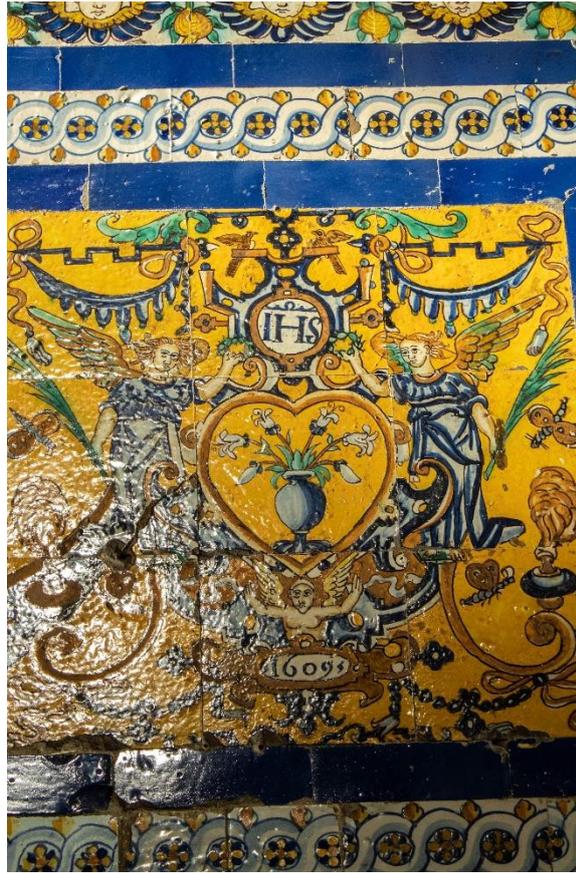


Figura 18. Parte del zócalo de la Capilla de Roca-Amador en la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla. Realizado por Alonso de Valladares en 1609, en el se muestran elementos religiosos junto con elementos platerescos. Fuente: propia.

Una vez el siglo XVII va avanzando en el tiempo, el taller de Valladares cierra y la producción se queda reducida a un par de ceramistas. Era muy frecuente que, durante la segunda mitad del siglo XVII, los que realizaban las piezas cerámicas y sobre todo los zócalos eran pintores, los cuales plasmaban su obra en ese material. Debido a que no eran muy conocedores del procedimiento y técnica de elaboración, se aprecia como la calidad técnica de estos zócalos empeora con respecto a principios de siglo. Uno de estos pintores que realizó un zócalo cerámico, el cual es el único que está documentado y fechado es Diego de Sepúlveda, quien realiza el zócalo para la sacristía del sagrario de la Catedral de Sevilla (fig. 19). Está fechado en 1657 y en él, aparece todo un conjunto de motivos

⁴⁸Ramón Cañizares Japón, «La Hermandad de las Ánimas de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla», en *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, 2019* (XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, Fundación Cruzcampo, 2019), 3, p.80.

platerescos y religiosos⁴⁹. A Diego de Sepúlveda también le son atribuidos los zócalos que decoran la iglesia de Santa María la Blanca, aunque no se tienen más evidencias sobre esto.

Existen varios zócalos más que están fechados en torno al siglo XVII, pero sin autoría. Por ejemplo, el zócalo del convento Regina Angelorum, fechado en la 2ª mitad del siglo XVII por la baja calidad que tiene y con muchas piezas que con el paso del tiempo han desaparecido. El zócalo de la capilla sacramental de San Esteban, el cual está datado en el siglo XVII y que tienen la peculiaridad de que no está formado por azulejos en sí, si no por piezas cortadas que forman el dibujo. También, los zócalos de las capillas cabeceras de las naves de la parroquia de San Isidoro se diferencian por los distintos elementos decorativos que presentan después, el zócalo situado en la capilla de Nuestra Señora del Reposo de la Iglesia de San Martín, en el que se combinan elementos religiosos y grotescos con la novedad de que aparece el escudo nobiliario de Diego de Gallegos. Gracias a la lápida sepulcral de la capilla, sabemos que fue realizado en 1614. Por último, la nave y patio del monasterio de Santa Paula. En él se observan las fechas 1615, 1616, 1617 y 1631. Algunos expertos lo atribuyen a los sucesores del taller de Cristóbal de Augusta⁵⁰.

En la segunda mitad del siglo XVII, como hemos comentado anteriormente, la producción va en decadencia y la sociedad sigue sumergida en una época social y económicamente difícil. Con respecto a la cerámica, la manera decorativa de los paneles cerámicos cambia. A partir de ahora, comenzará a policromarse en azul y blanco, aunque también seguirían las formas de policromías coloridas utilizadas hasta este momento. Esta corriente fue una moda que recorrió toda la Europa de la segunda mitad del siglo XVII, debido a la decoración de las cerámicas provenientes de la zona oriental como China. Las zonas donde más se aplicaron esta nueva aplicación del color fueron Portugal y Holanda.

⁴⁹José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.324-325.

⁵⁰José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.317-323.



Figura 20. Panel de azulejos tipo “Delft”, datado a finales del siglo XVII y pertenecientes a la colección Carranza. Fuente: Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana*, p. 127.

En los últimos años de este siglo, florece en los talleres un nuevo concepto en elaboración de los paneles cerámico, el azulejo de tema único. Este conjunto de azulejos está caracterizado porque cada uno de ellos tendrá una decoración independiente del otro y el dibujo solía estar enmarcado dentro de un círculo. Este tipo de azulejo fue renombrado por los expertos como azulejo de tipo Delft. ¿Por qué se le llama de esta manera? Pues en la ciudad holandesa de Delft, desde principios del siglo XVII se producía y comercializaba este tipo de azulejos. Aunque se le atribuye su origen a la zona de Holanda, ya se producía en varias zonas de Italia a finales del siglo XVI⁵¹.

A Sevilla llega este producto como consecuencia de la gran difusión mercantil por parte de los Países Bajos por todo el territorio europeo. Era un producto que no era tanto para grandes zócalos, pero sí para el revestimiento de pequeñas salas o zonas comunes. Los alfareros de la ciudad acabarían produciendo también este producto, el cual era menos refinado,

pero con colores más vivos que ya con la llegada del nuevo siglo, el XVIII, se conseguiría la perfección en la elaboración de dicho elemento⁵².

3. El siglo de las luces (XVIII), su contexto histórico-político y las nuevas tendencias en la elaboración azulejera.

El nuevo siglo estaría marcado desde primer momento por una gran guerra, la Guerra de Sucesión de la Corona Real española. Esta tuvo lugar tras la muerte del rey Carlos II de la casa de los Austrias en 1700, popularmente conocido como “el hechizado”. Murió sin descendencia, por lo que el trono estaba entre Carlos de Austria, Felipe de Anjou y el

⁵¹ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.117.

⁵² Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* (Sevilla: Padilla Libros, 1989), p.57.

príncipe José Fernando de Baviera. Tras una serie de tratados y pactos antes de la muerte de Carlos II, se abre la duda sobre si sentar a una persona de la casa borbónica francesa o alguien de la casa de los anteriores monarcas. Finalmente, Carlos de Austria y Felipe de Anjou se disputaron el trono español. Muchas potencias europeas como Inglaterra se posicionaron debido a sus propios intereses. El conflicto adquirió también un carácter de guerra civil ya que, en España, partidarios de ambos candidatos al trono se enfrentaron entre sí, agravando más aún la situación⁵³. Finalmente, y tras trece años de conflicto que acabaría con la firma del Tratado de Utrecht, Felipe de Anjou ganaría la guerra convirtiéndose en nuevo rey de España.

A lo que a la ciudad Sevilla se refiere, la llegada de la nueva dinastía borbónica no empezó con buen agrado, pues en mayo de 1717, Felipe V traslada la Casa de la Contratación que se encontraba en Sevilla, a Cádiz, suponiendo esto un duro varapalo en todos los aspectos para la capital hispalense, considerado totalmente como una ruina ya que todo el capital se perdió. La capital hispalense se convirtió en una ciudad desfasada, anclada en el pasado de cuando tenía prestigio internacional e incapaz de hacerse a las cuevas corrientes políticas y culturales que acechaban el resto de Europa. Hasta la década de 1620, el principal aporte económico seguía siendo la mercancía americana. Tras esta década, el beneficio económico de la ciudad sobre esto fue casi nulo. La población, con una crisis económica que acechaba en su día a día, se ve aún más perjudicada con las numerosas enfermedades que ocurrieron en este siglo, donde destacamos la gran epidemia de peste de 1649, teniendo como consecuencia un importante descenso demográfico en la ciudad. En cuanto a política, uno de los caracteres favorables es que Sevilla seguía siendo al capital del reino que albergaba también las provincias de Huelva y Cádiz, además de ser uno de los pocos reinos en los que existía un arciprestazgo⁵⁴.

La llegada de los Borbones supuso un antes y un después en casi todos los aspectos, pero quizás donde más se notaron estos cambios fueron en el ámbito cultural. A España llega el período de la Ilustración o Siglo de Oro, movimiento que surge a mediados del siglo XVIII en Europa y llega a España de la mano del monarca Carlos III. Este movimiento fue aceptado, pero con la finalidad de modernizarse y administrar la secularización del clero. En Sevilla, la figura ilustrada más importante fue Pablo de Olavide, quien fue

⁵³Miguel ángel Ruiz Ortiz, «La Guerra de Sucesión Española: 1701-1715», 2010, p.2, 5 y 8.

⁵⁴Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla en el siglo de la ilustración: cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII*, ed. José Beltrán Fortes y Luis Méndez Rodríguez, Colección: cultura y patrimonio, núm: 2 (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018), p.35-40.

nombrado por Carlos III como Asistente de Sevilla⁵⁵. La figura de Pablo de Olavide estuvo generalmente mal vista, pues quería revolucionar y modernizar la ciudad, cosa que los sevillanos quizás no estuvieran del todo preparados. Entre algunas de sus medidas, cabe destacar que dotó a Sevilla de una nueva división interna a través del sistema de manzanas. También, quiso tratar los aspectos religiosos limitando la práctica del culto externo de las cofradías sevillanas, cosa que tuvo que rectificar rápidamente ya que esto no fue de agrado de la mayoría de los sevillanos. Finalmente, las medidas ilustradas de Pablo de Olavide se quedarían a medias. Volviendo de nuevo a la segunda década del siglo XVIII, Felipe V trajo consigo las corrientes culturales, costumbres y gustos de la elite francesa a los territorios españoles. En cuanto al arte, todo lo anterior quedó tapado por las nuevas tendencias como, por ejemplo, el uso de la rocalla en la arquitectura⁵⁶.

En cuanto a la producción cerámica se refiere, durante el siglo XVIII, la producción quedaría únicamente reducida al barrio de Triana. Se sigue con la elaboración de los azulejos de tema único, ya sí perfeccionando la técnica y como a finales del siglo XVII se pinta en azul o blanco o policromo. Estos paneles formados por este tipo de azulejos fue común encontrarlos en zonas como las cocinas, los peldaños de las escaleras, etc...⁵⁷ Prueba de esto es que, a diferencias de la clientela del siglo XVII de los zócalos que eran la Iglesia y grandes familias nobiliarias, en el siglo XVIII se muestra algo más cotidiano, en el que el producto sí podía encontrarse al alcance de una población con no tanto poder adquisitivo. La decoración pictórica de estos paneles cambia con respecto a lo realizado en el siglo anterior. A finales del XVII y principios del XVIII, solían representarse en los azulejos escenas relacionadas con actos de montería, animales también de montería como caballos, ciervos, perros, venados, jabalíes, liebres etc... En estas ilustraciones se demuestra la influencia del barroco europeo⁵⁸, el cual el dibujo presentaba más naturalidad y dinamismo que en el siglo anterior. En menor medida seguirían apareciendo escenas profanas y religiosas.

⁵⁵Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla en el siglo de la ilustración: cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII*, ed. José Beltrán Fortes y Luis Méndez Rodríguez, Colección: cultura y patrimonio, núm: 2 (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018), p.22.

⁵⁶José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p333.

⁵⁷José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla: Archer M. Huntington, 1903), p.336.

⁵⁸*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Ed. Dos de Arte, 2022), p.102.

Se tienen documentados una gran variedad de zócalos pintados del siglo XVIII a la vez que, gracias a los libros de registro y obras conocemos el nombre de algunos ceramistas, pero resulta bastante complejo identificar las obras con su autor ya que, en la gran mayoría de estas, el ceramista no solía dejar una marca o firma propia. Algunos de los ceramistas más importantes son Juan Díaz o José de las Casas, a quien se le atribuye los paneles cerámicos del campanario del Hospital de la Caridad de Sevilla⁵⁹. Uno de los lugares en Sevilla donde más zócalos cerámicos encontramos es en el Palacio de la Condesa de Lebrija. En este hay una gran variedad de paneles cerámicos correspondientes a los siglos XVI, XVII y XVIII. Una de las peculiaridades de estos paneles es que muchos de ellos fueron trasladados al palacio desde un lugar anterior. Es, por ejemplo, el caso de un zócalo con motivos barrocos que la condesa trajo desde casa de sus abuelos en Arcos de la Frontera⁶⁰.

Cabe tratar uno de los zócalos más extraordinarios realizado en el siglo XVIII, con numerosos motivos profanos, nos referimos al zócalo del Convento de la Encarnación de la localidad sevillana de Osuna. El convento de la Encarnación es un convento perteneciente a las monjas mercedarias y



Figura 21. Zócalo cerámico de los cinco sentidos del Convento de la Encarnación de Osuna. Realizado por un alfarero de Triana y fechado en el siglo XVIII. En el se aprecian a dos musas vestidas de manera cortesana. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

fundado en 1626. Se sabe que fue realizado por un alfarero de Triana. Los colores aplicados para este zócalo eran de tonos ocre, azules, amarillos dorados y anaranjados entre otros. Las escenas que aparecen en el mismo son muy diversas y a la vez muy ricas⁶¹. En él se muestran diversas escenas de montería, escenas profanas con elementos mitológicos, una representación de la Alameda de Sevilla o una ilustración de las monjas del convento orando, entre otras. En definitiva, este zócalo es a nivel técnico y decorativo,

⁵⁹Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.118-119.

⁶⁰*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Ed. Dos de Arte, 2022), p.105.

⁶¹Alfonso Pleguezuelo Hernández y Alberto Oliver Carlos, «Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna», 1979, p.183.

uno de los zócalos más completos y ricos de todo el siglo XVIII y es digno de mención, aunque no se encuentre en la ciudad de Sevilla.

4. Nuevos productos cerámicos y la industria de la cerámica tras el siglo XVII y XVIII.



Figura 22. Panel cerámico que representa la segunda estación del Vía Crucis. Está fechado en torno a 1770. Fuente: Colección Carranza.

La industria cerámica se revitaliza con nuevos elementos de decoración. A parte de los zócalos de cerámica y las lozas o vajillas, surge un nuevo producto, los retablos cerámicos, realizado en azulejo pintado. En estos retablos cerámicos, los cuales solían estar situados la gran mayoría en la vía pública, aunque algunos también en el interior de domicilios, solían aparecer representadas figuras de santos, o imágenes devocionales de la ciudad que representan a Jesús o María inundaron las calles sevillanas desde mediados del siglo XVII. También, una de las escenas religiosas más representadas en estos retablos era la del vía crucis, los cuales servían

para rezar el ejercicio del Vía Crucis de manera pública. Además, el pensamiento del Barroco concebía la vida como un camino de salvación, por lo que con esto se puede apreciar una metáfora en la vida del ser humano y el camino del Vía Crucis de Cristo⁶². Estos retablos fueron un buen elemento para evangelizar e inculcar la devoción hacia las sagradas imágenes que se encontraban en la ciudad.

Otro de los elementos cerámicos característico del siglo XVIII, aunque ya se realizaba en menor medida durante los siglos XVI y XVII, era el de los azulejos de censo. Estos consistían en un azulejo en el que aparecía representado el propietario del edificio que eran colocado encima de la puerta principal del edificio. También, la representación de

⁶²Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), p.118.



Figura 23. Placa cerámica la cual muestra la calle, el barrio y la manzana, como fruto de la reorganización urbana que sufrió la ciudad de Sevilla por Pablo de Olavide. Fue realizada en 1771. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

ciudad multitud de placas cerámicas con los datos del sector, manzana y calle, los cuales muchos de ellos son conservados en sus lugares originales hasta nuestros días⁶³.

Por último, con respecto a la industria cerámica, durante la primera mitad del siglo XIX se mantendrán los mismos procedimientos, técnicas y productos que en el siglo XVIII, con la diferencia de que hay una tendencia de simplicidad en la decoración. Los azulejos de montería serán el principal producto comercializado de los talleres, llegando a exportarse en muchas partes del globo terráqueo. Con la llegada del siglo XIX, los talleres cerámicos volverían a entrar en un período de crisis por la consecuencia de la guerra de Independencia contra los franceses. A mediados del siglo XIX llega un nuevo tipo de loza llamada lozas de pedernal, provenientes de Inglaterra. En 1841 se produce en Sevilla un antes y un después en el modo de la producción cerámica. Un empresario británico llamado Charles Pickman abre una fábrica de cerámica en el antiguo monasterio de la Cartuja, lo que propició la industrialización, ahora sí, de la producción cerámica⁶⁴. Esta fábrica dotará de gran prestigio a la ciudad de Sevilla y será uno de los elementos a destacar de la producción de la ciudad. La cerámica brillará también al principio del siglo

⁶³Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011), pp.119-120.

⁶⁴*Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica.*, Dos de Arte Ediciones (Barcelona: Ed.Dos de Arte, 2022), p.130.

XX por su utilización frecuente en el movimiento regionalista, donde los motivos de representación mezclaran los motivos utilizados en los siglos pasados. El caso más ejemplar sobre esto es la Plaza de España, realizada por Aníbal González para la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla.

En definitiva, la cerámica y sobre todo los zócalos de los siglos XVII y siglo XVIII, pese a las diversas adversidades que presentaban los talleres debido a la difícil situación política y social, fueron un importante elemento de decoración primeramente para las clases más pudientes y con el paso de los años para un público más generalizado, influido por motivos y corrientes de épocas pasadas o de procedencia extranjera que los alfareros de la época sabían darle su toque propio y gustar a la clientela, cosa que se puede observar a través de la gran cantidad de zócalos cerámicos de estos dos siglos repartidos por toda la ciudad, pero la gran mayoría de ellos sin autorías verificada. Además, con la llegada de la industrialización cerámica y el nuevo auge de los talleres cerámicos durante el siglo XIX y XX, hicieron posible el perfeccionamiento y la producción a gran escala de estos paneles de cerámica.

Capítulo III: La representación iconográfica de los zócalos cerámicos en los siglos XVII y XVIII.

Son abundantes las distintas representaciones y detalles que aparecen en los zócalos de cerámica de los siglos XVII y XVIII. Todas ellas tendrán un significado que junto al resto de elementos que componen el panel cerámico, dotarán de sentido y significado a la pieza. A continuación, vamos a explicar los distintos motivos iconográficos que aparecen en algunos de los zócalos, clasificándolos por temáticas. Por ejemplo, temática religiosa, mitológica, profana etc... Como tratamos en el capítulo anterior, la técnica decorativa de la cerámica del siglo XVII no surge verdaderamente este siglo ya que es una continuación de los que ya se venía realizando en la segunda mitad del siglo XVI, por lo que trataremos estos motivos decorativos pertenecientes a los zócalos en el período de tiempo entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVIII.

1. La importancia de la iconografía y representaciones religiosas en los paneles cerámicos.

La aparición de motivos religiosos en los zócalos de cerámica será algo bastante frecuente. En el capítulo anterior, cuando tratábamos los zócalos en los siglos XVII y XVIII, el principal cliente de los alfareros a los que encargaban dichos productos era la

Iglesia, ya que, debido a la difícil situación económica de la población, solamente las instituciones con dinero, es decir, Iglesia y familias de alta clase podían encargarse de estos productos. Los paneles de cerámica sirvieron para ornamentar los muros, mesas de altares o retablos de numerosas iglesias y monasterios. En ellos aparecen un sinnúmero de elementos relacionados con la vida de Jesús, la Virgen María, escenas bíblicas, los santos etc... Estas muestras tenían la finalidad de educar desde un modo religioso, a la persona que veía la pieza ya que muchas de estas personas eran analfabetas, por lo que su educación y conocimientos, en este caso la religión, podía ser escasa y gracias a esto reconocer y dotar de sentido por ejemplo distintos motivos religiosos contemplando dichas obras. Para tratar este grupo iconográfico, lo dividiremos por bloques según la muestra religiosa que presenten.

1.1. Los miembros de la Sagrada Familia.

Son numerosas las motivaciones y referencias que aparecen de Jesucristo y su madre, la Virgen María. Es destacable, que, tras observar una gran cantidad de zócalos, sean los atributos a la Santísima Virgen los que más aparezcan representados. Quizás, esto sea porque la ciudad de Sevilla, como uno de sus títulos indica, es mariana ya que profesa una gran devoción a la madre de Cristo a través de múltiples advocaciones. Muestra de ello, por ejemplo, fue la lucha y la final proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción a mediados del siglo XIX. Vamos a exponer, a continuación, algunas de las muestras donde aparecen este tipo de referencias, además de explicar cómo están representadas y su significado.

En primer lugar, fijándonos en la figura de Dios, vemos múltiples alusiones de Dios hijo. Aunque también hay representaciones de Dios Padre como la que realizó Francisco Niculoso Pisano para un zócalo situado en el actual Museo de Bellas Artes de Sevilla. Dios hijo o Jesucristo aparece representado en los zócalos de distintas maneras.



Figura 24. Zócalo de mesa de altar situado en la Iglesia de San Isidoro y realizado durante el siglo XVII. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

En esta ilustración podemos observar la figura del Santísimo Sacramento, con la presencia de un relicario o custodia que en su interior alberga la sagrada forma, la cual está sostenida por dos ángeles y en el remate del medallón, una corona. Todo ello rodeado de ornamentación vegetal con florecillas. Este conjunto cerámico pertenece a la Iglesia de San Isidoro y fue realizado en el siglo XVII, de autoría desconocida. Otra de las apariciones iconográficas sobre Cristo se encuentra en el zócalo de la Sala de las Bóvedas del Real Alcázar, realizado por Cristóbal de Augusta. En este se aprecia un león, símbolo de fortaleza y poder y muchas veces atribuido a la figura de Cristo, devorando una serpiente la cual suele representarse con el pecado (fig. 25).



Figura 26. Parte de zócalo en la que se muestra referencias a Jesucristo y a la Santísima Virgen María. Pertenece a la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo y realizado por Alonso de Valladares en 1609. Fuente: propia.

En la siguiente ilustración, podemos observar otra referencia iconográfica a Jesucristo. Se aprecian dentro de un círculo las siglas IHS. Dichas siglas vienen a decir “*Iesus Hominum Salvator*” o Jesús, hombre y salvador, considerada un criptograma, abreviado del nombre de Jesús en griego. Esta abreviatura ha sido muy utilizada por los cristianos en la antigüedad, pero fue con la llegada de la Compañía de Jesús cuando se acrecienta su uso⁶⁵. Será empleado con bastante frecuencia en elementos artísticos, como en este caso. El criptograma está sujetado por dos ángeles, en cuyas manos, sustentando el criptograma,

pueden verse ilustradas dos coronas de espinas, elemento que hace alusión a la pasión de Cristo.

Tras observar algunas de las muestras iconográficas que hacen referencia a Jesucristo, trataremos ahora de la presencia de María en los zócalos. Algunas de estas son las siguientes. En la imagen donde se observa el criptograma, observamos que debajo del mismo existe un corazón que en él alberga un jarrón con azucenas. Este es un elemento

⁶⁵Wenceslao Soto Artuñedo, «Significado Del IHS, Que No Es Jesús Hombre Salvador. Abreviatura Del Nombre de Jesús En Griego», p.1.

que alude a la pureza de la Virgen María ya que como dice una de las letanías a Nuestra Señora, María es Vaso de Insigne Devoción. Viene a significar la pureza en la Concepción del hijo de Dios ya que el jarrón representa el vientre materno de María y las azucenas significan pureza⁶⁶. Esta representación será muy utilizada durante el paso de los siglos, pero es en la ciudad de Sevilla donde se intensifica su uso. Por ejemplo, en el escudo del cabildo catedralicio aparece la Giralda rodeada de dos jarras con azucenas.

Son muchas otras las referencias a la Inmaculada Concepción repartidas por muchos de los paneles cerámicos de los siglos XVII y XVIII. En el caso de esta ilustración (fig. 15), podemos ver en el zócalo, un medallón blanco con una inscripción en latín que pone “*Tota pulchraesta amica mea, et macula non...*”, frase que significa “Eres toda belleza...” y que proviene del cantar de los cantares⁶⁷. En la composición del panel, vemos como casi todos los elementos, de composición grotesca o plateresca, giran en torno al medallón con la inscripción. Este pertenece al zócalo que recubre la Iglesia del convento de San Clemente. Está fechado en 1588 y atribuido a Roque Hernández.

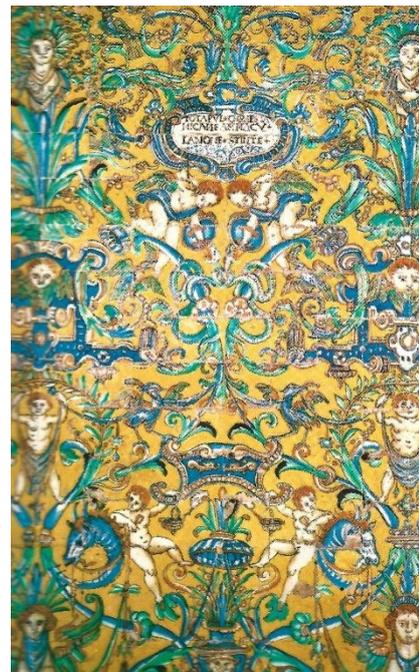


Figura 27. Parte de zócalo con inscripción referida a la Inmaculada Concepción. La pieza se encuentra en el Convento de San Clemente, atribuido a Roque Hernández y datada en 1588. Fuente: Valdivieso y Arenas Ladislao, *Sevilla oculta*, pp. 31.

La Virgen María también aparece representada de diversas formas por muchos de estos paneles cerámicos. Un ejemplo de otra muestra iconográfica

aparece en la mesa de altar de Roca-Amador, de la Parroquia de San Lorenzo (fig. 28 y 29). En ella se puede observar, dos alusiones a la Santísima Virgen. La primera de ellas viene en el centro de esta mesa cerámica, donde se puede observar en un medallón blanco, un anagrama de María, rodeado por dos ramas cruzadas de flores y una corona de estrellas. El anagrama de María es una abreviatura del nombre de María, como el IHS de Jesús. La corona de estrellas también es una muestra iconográfica más de la Virgen María, ya que en el libro del apocalipsis, concretamente en el pasaje 12,1 nos dice que: “*Y una*

⁶⁶Angus Mackay, «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Vol. 2,(1987), p.950.

⁶⁷Juan Isaac Calvo Portela, «La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII», *Anales de historia del arte*, n.º1 (2013), p.162.

*gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*⁶⁸ (Ap. 12:1).

El siguiente elemento mariano que aparece en esta mesa cerámica de altar está situado en uno de sus extremos. En él apreciamos una fuente de la que brota agua. La fuente como símbolo de representación de María nos viene a decir que María es pura y viva. Para los judíos, el agua era el principio de todo, por lo que, aplicado a la idea del cristianismo, María es fuente de vida ya que a través de ella ha nacido Cristo⁶⁹.



Figura 30. San José y Jesús. Azulejo cerámico datado en el siglo XVIII. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

A continuación, hablaremos de la figura del patriarca San José, el padre de Jesucristo. Si es bien, que su representación en estos zócalos es muy escasa. Una de las pocas pruebas que tenemos de ello es un fragmento de azulejo del siglo XVIII, quizás perteneciente a un zócalo, en el que se puede observar la figura paterna de San José cogiendo de la mano a un Jesús niño. Se sabe que la figura representa a San José porque porta en su mano una vara florida, normalmente rematada por azucenas. A Jesús, se le reconoce por estar representado con potencias en su cabeza y llevar herramientas de carpintería, ya que José era carpintero.



Figura 31. Representación de la Sagrada Familia en un zócalo de mesa de altar situada en el Monasterio de Santa Paula y realizada por Hernando de Valladares en el siglo XVII. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

la mesa de altar y en

⁶⁹José Antonio Peinado Guzmán, «Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada», en *Lecciones barrocas*, (Lecciones barrocas: «aunando miradas», Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015),p.162.

el que se puede observar en el centro de este, dentro de un medallón, una representación de la sagrada familia. El niño Jesús aparece entre San José y la Virgen María. Un detalle muy peculiar es que encima del niño se abre una obertura circular entre las nubes en la que aparece la presencia de Dios Padre. En cuanto a advocaciones marianas de la ciudad de Sevilla representadas, tenemos un azulejo perteneciente a un zócalo del siglo XVI de azulejo de cuenca del convento de San Leandro que alberga una representación, en azulejo pintado de la Santísima Virgen de los Reyes (fig. 32), patrona de la Archidiócesis de Sevilla.

1.2. Representación de los Santos y Ángeles.

La devoción hacia los santos ha sido algo frecuente dado en España desde el siglo V-VI, cuando se adoraban las reliquias de los santos mártires, sobre todo los que residieron en España, aunque desde el siglo IV ya existía una gran devoción hacia estos santos⁷⁰. Durante la segunda mitad del siglo XVI y finales del siglo XVIII, fueron muchas las representaciones de una gran cantidad de santos, los cuales muchos de ellos tenían que ver con el edificio en que estaba la pieza, por ejemplo, aparecen motivos iconográficos de San Pedro en la Parroquia de San Pedro. A continuación, expondremos algunos de estos motivos cerámicos con alusiones a santos.



Figura 33. Zócalo del altar mayor del convento de Santa Clara, donde se aprecian las imágenes de San Juan, Santa Clara y San Francisco. Realizado por Hernando Valladares en el 1622. Fuente: Valdivieso y Arenas Ladislao, *Sevilla oculta*, pp. 68.

En primer lugar, observamos el zócalo de azulejos del altar mayor del convento de Santa Clara. Este está dividido en dos partes. La primera, se corresponde con un breve friso en la parte alta donde aparecen las abreviaturas de “IHS” y el anagrama de María. En la parte baja, podemos observar que hay, a los extremos dos jarras con azucenas, significado anteriormente explicado y tres santos representados. En el centro está San Juan Evangelista, el cual sabemos que es este evangelista ya que porta en una mano el

⁷⁰Isabel Cofiño Fernández, «La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de San Julián a Burgos», *StudiaHistorica: Historia Moderna* 25 (2003), p.352.

evangelio y en otra la pluma, como símbolo de que es uno de los evangelistas. Además, aparece su símbolo tetramorfo a sus pies, el águila. A su derecha, tenemos la figura de Santa Clara, patrona de dicho convento. Se reconoce por portar el hábito franciscano además de aparecer con un velo blanco y sujetar un relicario. A la derecha, aparece la figura de San Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana a la cual pertenece el convento. Aparece representado con el hábito franciscano.

La siguiente muestra tiene que ver con unas santas mártires muy importantes en la ciudad de Sevilla. Como hemos dicho al principio, estas fueron martirizadas debido a no dejar de ser cristianas tras una serie de escándalos en una procesión pagana. Finalmente fueron asesinadas. Como vemos en las imágenes, suelen estar representadas mediante su figura o mediante dos palmas. Lo que es indudable en su iconografía es la aparición de la Giralda, ya que dice la leyenda que ambas sostuvieron y salvaron a la Giralda de un derrumbe propiciado por un gran terremoto en el año 1504. Además, adquieren gran importancia, pues ambas son consideradas patronas de los alfareros.



Figuras 34 y 35. Iconografía de Santa Justa y Rufina en zócalos cerámicos. La imagen de la izquierda se corresponde con un zócalo realizado por Hernando de Valladares, datado después de 1589 y situado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La segunda imagen se corresponde con un paño cerámico situado en la Iglesia de Santa Ana y realizado por Juan Díaz en 1758. Fuente: Retablo Cerámico.

Son muchos más, decenas de santos que aparecen representados en dichas piezas cerámicas. Haciendo una breve mención por algunos de los más destacables, tenemos en primer lugar, el zócalo de la Parroquia de San Lorenzo el cual alberga el motivo iconográfico del titular del templo repartido a través de toda la pieza (fig. 36). Hablamos de la parrilla, que suele estar rodeada con palma debido al martirio. Se le representa la

parrilla porque San Lorenzo fue asesinado siendo cocinado en este utensilio. También, la presencia del Rey San Fernando cuya ilustración se puede ver por ejemplo en el zócalo cerámico del claustro del convento de San Leandro (fig. 37), donde aparece también representada una ilustración mencionada anteriormente de la Virgen de los Reyes. Otros santos que aparecen son Santa Inés de Montepulciano en un zócalo del museo de Bellas Artes de Sevilla datado en el segundo tercio del siglo XVII o también o San Isidoro, uno de los patronos de Sevilla, el cual viene representado en un panel de azulejos del 1600 aproximadamente realizado por Hernando de Valladares y que se encuentra en el Museo de Artes y Costumbres Populares.

Tras haber tratado la presencia iconográfica de los santos, vamos a pasar a comentar brevemente la aparición de figuras angelicales. La mayoría de los ángeles representados en los zócalos cerámico de este período de tiempo se corresponde con querubines, representados por ángeles niños. Pueden aparecer de dos modos. Primeramente, de cuerpo entero y después, solamente la cabeza y dos alas pequeñas a su lado (fig. 38). Este último tipo de representación era bastante usual verla aparecer en los frisos de los zócalos, para diferenciar el dibujo del panel con el borde de este.

1.3. Escenas bíblicas o religiosas.

No solamente se representaba en los zócalos figuras de santos, Jesús o María, también escenas que nos mostraba algún relato bíblico o histórico cristiano, los cuales solían tener un mensaje oculto. A continuación, expondremos algunos de los relatos bíblicos ilustrados en los zócalos cerámicos, así como el significado de estos. En primer lugar, destacamos la escena bíblica del rey David tocando el arpa o cítara. Esta escena aparece en uno de los zócalos del Palacio de la Condesa de Lebrija. El rey David es un personaje muy importante para la historia cristiana ya que era uno de los primeros monarcas cristianos, además de ser músico a lo largo de toda su vida ya que como vemos en la imagen, toca el arpa, su instrumento. Con este instrumento,



Figura 21. Representación del rey David tocando el arpa. Fragmento de zócalo perteneciente al Palacio de la Condesa de Lebrija y atribuido al taller de Valladares en el siglo XVII. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, pp. 91.

recitaba los Salmos ya que fueron creados por David⁷¹. Los salmos adoptaron un papel muy importante en la cristiandad, ya que son cantos de alabanza a Dios.

La siguiente escena se corresponde al apocalipsis. En ella aparece una dama femenina montada en una especie de bestia o dragón con siete cabezas y diez cuernos. Esta dama se corresponde con la ramera de Babilonia. Estos dos elementos aparecen concretamente en el libro del Apocalipsis: 17. Ambos vienen a significar el anticristo, algo apocalíptico. Este momento marcará la caída de Babilonia en manos del maligno. Para algunos, Babilonia en verdad se refería al Imperio Romano y una visión de su caída. También, por ejemplo, para Lutero, compara



Figura 39. Representación apocalíptica de la ramera de Babilonia sobre una bestia. La pieza se encuentra en un zócalo del convento Madre de Dios, atribuida a Cristóbal de Augusta y fechada a finales del siglo XVI. Fuente: Valdivieso y Arenas Ladislao, Sevilla oculta, pp. 112.

la ramera con la religión católica⁷². Esta muestra cerámica pertenece a uno de los zócalos de la iglesia del convento Madre de Dios, atribuida a Cristóbal de Augusta a finales del siglo XVI. Otro elemento apocalíptico aparecerá en el zócalo del Convento de Madre de Dios, donde se puede observar una representación de los cuatro jinetes del apocalipsis.

La última escena para comentar aparece en el zócalo de la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo. En la muestra aparece un ángel parando a un carnero. No muestra de una manera directa, como las anteriores representaciones, una escena bíblica. Tras haber observado con detenimiento la obra, podemos obtener tres resultados. Investigando los numerosos retablos bíblicos que puedan albergar alguna relación con esta pieza, se relaciona en primer lugar con el sacrificio de Isaac. Esta escena aparece en el Antiguo Testamento. Según el relato bíblico, nos dice que *“llegados al lugar elegido, Abraham, construyó un ara, amontonó leña, ató a su hijo y se dispuso a cumplir su palabra, momento en el que un ángel detuvo su brazo, mostrándole un carnero enviado por Dios para que realizara con él el sacrificio”* (Gn 22: 1-19).

⁷¹Sergi Doménech García, «“Lamentos al son del arpa”. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de arte*, n.º 36 (2015): p.74.

⁷²Héctor A. Delgado, «La Visión de La Gran Ramera La Sentencia Contra Babilonia – Parte I», p.70.



Figura 40. Ángel parando a carnero. Zócalo de la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo, Sevilla. Realizado por Alonso de Valladares en 1609. Fuente: propia.

La siguiente interpretación que podemos hacer trata sobre el bien y el mal, Dios y el demonio. El ángel significaría el bien, el cual está parando la embestida del carnero, que se relacionaría con el Diabolo ya que la imagen del carnero también puede ser un elemento iconográfico diabólico. Por último, la

interpretación de que estas dos figuras no representan nada en concreto y solamente son pura decoración colocadas, en este caso, por Alonso de Valladares.

1.4. Aparición de referencias a órdenes religiosas.

Al igual que ocurriese con la presencia iconográfica de los santos por diversos motivos, como por ejemplo ser el titular de una iglesia o convento, las heráldicas de las distintas órdenes religiosas que había en Sevilla en torno al siglo XVII y XVIII también aparecerán representadas en los zócalos de cerámica. En primer lugar, tenemos la representación de las monjas mercedarias del convento de la Encarnación de Osuna, las cuales, como vemos en la fotografía, aparecen rezando todas juntas con el hábito mercedario y el escudo de dicha orden en el



Figura 41. Monjas mercedarias rezando. Parte de zócalo del Convento de la Encarnación de Osuna, realizado en el siglo XVIII. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, pp. 109.

pecho. Otro escudo es el que aparece en un zócalo cerámico de pared en el Palacio de la Condesa de Lebrija, es cual probablemente esté atribuido a Cristóbal de Augusta. En él aparece el escudo de la orden carmelita (fig. 42). Por último, tenemos en un friso de un zócalo situado en el Museo de Bellas Artes y datado en 1575 en el que aparece el escudo de la orden dominica (fig. 43).

2. La iconografía mitológica presente en los zócalos de cerámica.

Al igual que los distintos motivos religiosos que aparece en los zócalos cerámicos en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII, la presencia de elementos de la iconografía clásica abundará dichas piezas cerámicas. Estos aparecerán en menor medida que los religiosos, pero tendremos una buena presencia por toda la ciudad de estos. Tanto de mitología romana como mitología griega, aunque será esta última la que será plasmada con más frecuencia. A continuación, vamos a tratar algunos de estos elementos mitológicos que se recogen por algunos de los zócalos de la ciudad en este período de tiempo.

En primer lugar, hay un elemento que se repite en casi todos los zócalos cerámicos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Se trata de la presencia de atlantes. Los atlantes, en términos artísticos, son figuras antropomorfas masculinas que sirven como parte de sujeción en la arquitectura. Si las figuras fuesen femeninas, se les conocería por el nombre de cariátides. Según la historia mitológica, este término proviene del titán Atlas, quien se enfrenta a Zeus y castigado por este a portar en sus hombros la bóveda celeste, es decir, el cielo. Fue a manos de Vitruvio cuando la figura del atlante en la arquitectura tomó sentido e importancia⁷³. En el caso de los paneles cerámicos, la presencia de atlantes servirá para separar los distintos marcos de decoración existente, es decir, entre un panel y otro. La representación de los atlantes es distinta, pues cada uno de ellos puede representar un personaje mitológico distinto. A continuación, vamos a exponer algunos de los tipos de atlantes representados en los zócalos.

Comenzamos con Metra o Mestra. Era hija del héroe tesalio Erisictón, que sufrió un castigo por parte de la diosa Deméter por cortar parte de un bosque que estaba dedicado a ella. El castigo era estar todo el rato hambriento y tener ansias por comer. Las ganas fueron en aumento, llegando a comerse todo su ganado y hasta tuvo que mendigar comida.

⁷³Francisco de Asís García García, «“Atlante”, Base de datos digital de Iconografía Medieval», Universidad Complutense de Madrid., 2016.



Figura 45. Representación de Proteo como atlante. Zócalo de la Sala de las Bóvedas, Real Alcázar de Sevilla. Realizado por 1577 por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, pp. 96.

Poseidón se enamoró de su hija Metra, por lo que la dotó del poder de transformarse en lo que quisiera. Gracias a sus transformaciones, consiguió alimentar a su padre, aunque este acabaría devorándose así mismo⁷⁴. Resulta curioso cómo, aunque en arquitectura los atlantes sean masculinos, en la cerámica los alfareros y pintores mezclaron personajes de distinto sexo. La presencia de Metra aparece en los zócalos de la Sala de las Bóvedas del Real Alcázar de Sevilla, realizados en 1577 por Cristóbal de Augusta (fig. 44). Aparece representada en su parte posterior como humana y en la inferior como monstruo marino.

El siguiente atlante también se encuentra en dicha sala. Se trata del personaje mitológico Proteo. Su figura es fruto de un mito, el cual aparece en la obra de Homero, la *Odisea*. Es un dios marino y también se le puede conocer como anciano hombre del mar. Según Homero, este se encontraba en la isla de Faros, aunque hay otros autores como Heródoto que defienden que Proteo era un rey egipcio que habitó en Menfis⁷⁵. En la pieza cerámica aparece representado igual que el resto de los atlantes, parte superior humana y parte inferior de monstruo marino. La presencia de atlantes se reparte por todo este zócalo del Real Alcázar donde los atlantes están relacionados con acciones como pensamiento e imaginación, aunque también tenemos su presencia en otras

piezas como en el panel del Palacio de la Condesa de Lebrija o en el Monasterio de Santa Paula (fig. 46), donde tenemos una posible representación del Dios Dionisio o Baco, dioses del vino y éxtasis.

Otro de los personajes mitológicos que albergan los zócalos son las esfinges y las aves mitológicas. En este del Real Alcázar, podemos observar varias esfinges. Según la mitología griega, las esfinges son criaturas femeninas con rostro femenino y cuerpo de león además de tener alas. Su origen proviene de la leyenda de Edipo⁷⁶. A las esfinges se

⁷⁴Robin Hard, *El gran libro de la Mitología Griega*, 4º (Madrid: LA ESFERA DE LOS LIBROS, 2009), p.189.

⁷⁵María del Rosario Macri, «El mito de Proteo: una propuesta de lectura», *Estudios e investigaciones* 14 (2019): p.80 y 82.

⁷⁶Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 4º (Barcelona, 1989), p.174.

les relaciona con la destrucción y las tragedias, aunque en la mitología egipcia se les considera guardianas de tumbas. La principal diferencia entre esfinges de ambas mitologías es que las griegas, eran de rostro femenino, mientras que las egipcias albergaban ambos sexos. En el caso de las aves mitológicas, la presencia de dragones, grifos e hipogrifos es bastante común en estas piezas. Suelen estar representadas en colores llamativos como el azul o el naranja (fig. 47).

Por último, como elemento mitológico tenemos el cuerno de la abundancia. Aparece en varios zócalos como uno de los que se encuentran en el Museo de Bellas Artes (fig. 48). El cuerno de la abundancia es un elemento mitológico relacionado con la fortuna, fertilidad y abundancia. Según cuenta la leyenda, cuando Zeus era un niño, rompió uno de los cuernos de la cabra que lo alimentó, Amaltea, en la cueva donde Rea lo dejó. Quien tuviese el cuerno, tendría abundancias y riquezas para siempre⁷⁷. El cuerno aparece representado en los paneles cerámicos relleno de una gran cantidad de frutas exóticas.

3. Otros motivos presentes en los azulejos pintados de los zócalos.

Una vez visto y tratado los diferentes motivos iconográficos, religiosos y mitológicos, más abundantes en nuestro objeto de investigación, los zócalos de cerámica del siglo XVII y XVIII en Sevilla, vamos a continuar detallando estas piezas. La composición decorativa va más allá de estos dos modelos iconográficos. Hay una serie de elementos que también aparecen, algunos con mucha frecuencia y por no estar dentro de estos dos bloques, no merecen menospreciarlos. A continuación, vamos a exponer una amplia gama de componentes decorativos no religiosos, es decir, profanos, como animalillos, figurillas, etc... además de tratar algunos de los distintos motivos alusivos al Renacimiento, etapa en la que se fragua el azulejo plano pintado e influirá en su decoración. Por último, mencionaremos la presencia abundante en todos estos paneles cerámicos de elementos vegetales de distinta forma y composición en cada uno de ellos.

3.1. La presencia de elementos profanos renacentistas y su significado.

Como hemos explicado, empezaremos con los detalles alusivos a la etapa renacentista y los motivos profanos. En primer lugar, lo que vamos a detallar son figuras y elementos concretos, pues toda la ornamentación de la gran mayoría de las piezas cerámicas de estas fechas es renacentista en sí, en su composición común.

⁷⁷Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 4º (Barcelona, 1989), p.24.

Con respecto a estos detalles, empezamos con una pieza bastante destacable, se trata del paño cerámico de la escalera principal del Palacio de la Condesa de Lebrija. Este panel alegórico, muestra la presencia de dos hombres representados de manera



Figura 49. Panel con figuras de carácter renacentista. Situado en el Palacio de la Condesa de Lebrija y atribuidos al taller de Valladares a principios del siglo XVII. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, pp. 88.

renacentista. Dichas figuras aparecen plasmadas con una anatomía bastante definida, típica de las representaciones de personas en este período, mostrándonos sensación de movimiento además de portar dos coronas de laurel en sus cabezas. Estas dos representaciones masculinas, soportan un medallón en el que se alberga una inscripción religiosa alusiva a Dios.

También, hay presencia de bucráneos, elementos decorativos que consisten en un cráneo de buey. Este elemento será muy utilizado en la ornamentación renacentista. Junto a estos, aparecen una variedad de mascarones, de diferentes formas con caras de algunos personajes mitológicos como faunos. Este elemento decorativo hemos considerado nombrarlo en este apartado y no en el anterior, donde se hablaba de la mitología. Junto a estos, aparecen una gran cantidad de animales y figurillas fantásticas como búhos azules con tres ojos y cresta o un hombrecillo, apreciables en el zócalo de la Sala de las Bóvedas del Real Alcázar (fig. 50 y 51), junto a insectos ficticios etc... que también serán plasmados en gran parte de estos zócalos repartidos por toda la ciudad.

Existen varias representaciones en los zócalos que tiene muy que ver con el Renacimiento y la etapa que se estaba viviendo. Primeramente, tenemos en el zócalo de la capilla de Roca-Amador, dos personajes parecidos a unos ángeles mitológicos, sosteniendo una bola del mundo y en sus otras manos, sosteniendo un instrumento de medición de mapas (fig. 52). Esto se debe al auge del conocimiento durante el Renacimiento, así como el desarrollo de las ciencias. Además, los elementos de medición cartográfica están relacionados con la época de expansión transoceánica de los imperios europeos durante los siglos XVI y XVII. Otro ejemplo de elementos representados en zócalos que aluden

a estas expediciones transoceánicas, en busca de nuevos territorios y recursos por parte de las potencias europeas, aparecen en un panel cerámico de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla, donde se representa una embarcación o Nao típica de la época.

Tras haber dado una explicación sobre alguno de las figuras renacentistas plasmadas, vamos a detallar ahora las de carácter no religiosas o profanas. Aunque las anteriores también eran profanas, las hemos agrupado por su carácter renacentista, además de que la gran mayoría pertenecen a piezas del siglo XVII. Como explicamos en el capítulo II, en la decoración de los paneles cerámicos del siglo XVIII destacaban sobre todo las escenas de montería (fig. 53). Debido a esto, aparecerán una gran cantidad de escenas de esta modalidad de caza y animales referentes a ella. Entre ellos encontramos jabalíes, venados, conejos, liebres, ciervos, toros, perros, caballos o lobos, por ejemplo. Muchos de estos aparecerán en los azulejos de tema único. También, aparecerán ilustraciones referidas a la tauromaquia, como la existente en el monasterio de la Cartuja en Sevilla.



Figura 54. Representación alegórica de los cinco sentidos. La pieza se encuentra en el Palacio de la Condesa de Lebrija. Está realizada a finales del siglo XVII, principios del siglo XVIII. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, pp. 107.

Una de las representaciones alegóricas más interesantes de los zócalos de estos dos siglos, se encuentran en el Palacio de la Condesa de Lebrija y en el Convento de la Encarnación de Osuna. En ambos lugares, existen dos zócalos de finales de los siglos XVII y XVIII que muestran los cinco sentidos. En el primer lugar, el Palacio de la Condesa de Lebrija vemos en un zócalo a tres musas ataviadas de época, que

representan los sentidos de la vista, el oído y el tacto. En el caso de la vista, vemos que una mujer observa a un pequeño ángel dormido. En el sentido del tacto, vemos que la mujer juega con el angelito sujetando un pájaro. En el oído, vemos a la mujer escuchando a un angelito que toca una flauta. En el segundo lugar, el Convento de la Encarnación de Osuna, vemos como siempre aparecen dos mujeres similares a las anteriormente comentadas en cada sentido. En el caso del sentido del tacto, ambas están acariciando un perro y un ave parecida a un águila. En el caso de la vista, las mujeres se están viendo así

mismas en el reflejo de una fuente y en un espejo (fig. 55). Resulta muy curioso como dos zócalos de distinto lugar y distintos años, sean tan similares en muchos de los aspectos ilustrativos.

Por último, aparecen también detalles y escenas destacables en los zócalos, sobre todo en los del siglo XVIII. En muchas de las piezas cerámicas aparecen lugares concretos de diversas ciudades. Uno de estos motivos, lo volvemos a ver en el zócalo del convento anteriormente citado de Osuna. En este, aparece una ilustración de la Alameda de Hércules de la ciudad de Sevilla un día cualquiera (fig. 56). En ella se ven muchos viandantes, personas a caballo, carros, niños jugando, gente hablando etc...

3.2. La aparición y diversidad de los distintos motivos vegetales.

En los zócalos, los motivos que más se repiten en cada uno de ellos es la variada y rica ornamentación vegetal. Es bastante normal su aparición y aplicación ya que estas representaciones forman parte de la decoración grutesca o plateresca, la cual será la elegida para decorar los zócalos cerámicos de los siglos XVII y XVIII, aunque su presencia será mayor en el primer siglo comentado. En la mayor parte de las piezas, los motivos vegetales salen de un tronco o grueso principal, esparciéndose por todo el panel cerámico. En los remates de estas ramificaciones y en los huecos que se crean entre ellas, pueden encontrarse muchos de los detalles que hemos comentado a lo largo de este capítulo como por ejemplo seres fantásticos o mitológicos o motivos en alusión al cristianismo. Muchas veces, estas decoraciones imitaban los grandes tapices bordados.

La mayor parte de estos motivos vegetales se corresponden con hojas de acanto. En la decoración, estas se han empleado desde la época clásica, mayormente en la arquitectura, donde por ejemplo servían para decorar los capiteles de las columnas corintias. Las hojas de acanto pueden simbolizar la inmortalidad ya que solían utilizarse para decorar las tumbas de la época clásica⁷⁸. Otros de los tantos motivos vegetales que aparecen son guirnaldas, donde se aprecian que están formadas por una hojarasca junto con alguna pieza de fruta o verdura y también los bodegones de frutas, elemento que se empezaría a representar desde el Renacimiento de manera constante. En definitiva, la variedad de motivos iconográficos que nos muestran los zócalos de cerámica de los siglos XVII y XVIII hacen que estas piezas estén cargadas de simbolismo y a la vez, que sean capaces

⁷⁸José Fernández Arenas, «La decoración grutesca: análisis de una forma», *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, n.º 5 (1979): p.13.

de transmitirnos un mensaje o una idea. Dependiendo del lugar donde se encuentre la pieza cerámica, se corresponderá con más frecuencia determinados modelos iconográficos, aunque en muchos casos, los diferentes temas de representación se mezclarán (fig. 57).

Conclusiones

Una vez realizado este trabajo de investigación sobre el zócalo de cerámica de los siglos XVII y XVIII en Sevilla y los motivos iconográficos que alberga, hemos llegado a las siguientes conclusiones.

Aunque ya en época romana se daban algunos paneles cerámicos como los mosaicos, es gracias a los moriscos cuando se muestran las primeras piezas relacionadas con el zócalo como lo conocemos actualmente, los alicatados. Con el paso de los años, nuevas técnicas y motivos de decoración van surgiendo como la técnica de la cuerda seca o cuenca a lo largo de numerosos revestimientos cerámicos repartidos por toda la ciudad. Pero quizás, lo más importante surgirá en el siglo XVI con la llegada de Francisco Niculoso Pisano quien revolucionará la producción cerámica, así como la técnica.

Respondiendo a la primera hipótesis formuladas en los objetivos de este trabajo, sobre si Niculoso Pisano fue el introductor del modelo de zócalo producido en Sevilla durante el siglo XVII y XVIII, pensamos que sí. La llegada de Niculoso Pisano supuso una revolución en el ámbito cerámico de la ciudad de Sevilla. La técnica fue rompedora con la utilización del azulejo pintado que trajo de Italia, así como su decoración de carácter grotesca o plateresca, típicas del Renacimiento. Tal fue el éxito de su producción artística, que se encuentran repartidas por muchas zonas de la capital hispalense, que llegaría a ser contratado por la Casa Real para la elaboración de numerosas piezas en el Real Alcázar. Pisano se convertiría en el precursor de los modelos cerámicos realizados durante los siglos XVII y XVIII.

Pero no solamente su influencia va a ser importante en estos dos siglos, su aportación a la producción llegará hasta prácticamente nuestros días ya que, si observamos los paneles y piezas de cerámica producidas también durante el siglo XIX, XX y XXI, vemos como en la gran mayoría la composición es de azulejos pintados, ya que es mucho menos laboriosa, costosa y en la que se puede representar mejor los motivos decorativos que por ejemplo en piezas de cuenca o cuerda seca. Además, su asentamiento en el barrio de Triana hizo que el resto de los talleres que se encontraban también en el barrio no tardasen en adaptar este tipo de técnica.

Hablando del barrio de Triana, este es muy importante ya que casi toda la producción cerámica de la ciudad se encontraba allí salvo algunos talleres repartidos en la parte del barrio de San Vicente y San Pedro. Esto es debido al tipo de arcilla o barro utilizado,

obtenido del Aljarafe o del propio río Guadalquivir. Durante los siglos XVII y XVIII, la presencia de ceramistas en este barrio rondará el medio centenar de talleres, colocando a la cerámica producida en Sevilla como una de las más importantes de Europa.

Con respecto a la segunda hipótesis formulada, nos preguntábamos si podíamos tratar a los zócalos de los siglos XVII y XVIII, como modelos independientes de cualquier producción anterior. La cerámica del siglo XVII, sobre todo la de la primera mitad, sí es similar a la de la segunda mitad del siglo XVI, en la que, tras la tregua en la producción debido a la muerte de Pisano, se vuelve a una producción similar, aunque con algunos cambios en la decoración como por ejemplo los pigmentos utilizados. También, muchos de los ceramistas que producían en la segunda mitad del siglo XVI también realizarían piezas durante las primeras décadas del siglo XVII, si no ellos, sus talleres.

Sin embargo, la de la segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo XVIII si la podemos considerar apartada de la anterior, ya que la influencia no vendrá dada mayoritariamente por lo que Pisano introdujo en su día. Estos revestimientos tendrán unas influencias también extranjeras, provenientes sobre todo de Holanda, además de que los motivos decorativos sufrirán un cambio como trataremos en la tercera hipótesis. Luego, la introducción de nuevos usos durante el siglo XVIII de los paneles cerámicos creará nuevas formas y elementos como los retablos de calle o las famosas placas cerámicas de Olavide, que revolucionaron la administración del espacio urbano.

Respecto a la tercera de la hipótesis expuesta, la importancia decorativa e iconográfica llegamos a la conclusión que estas muestras estaban influidas por el contexto histórico, siendo estos en muchas ocasiones los causantes de los variados motivos decorativos. Los motivos que se muestran desde las primeras etapas, hasta el azulejo de cuenca o arista, eran elementos y formas geométricas cuya única función era la de decorar. Pero como hemos visto con el azulejo de cuenca o arista y el posterior azulejo plano pintado, la decoración comienza a cambiar apareciendo un nuevo sentido, pues las piezas no estaban vistas solamente para la decoración, sino que comenzarían a transmitir mensajes. Por ejemplo, el caso de los edificios religiosos, donde a través de la iconografía y el simbolismo, dotaban a la composición de sentido además de dar a entender al observador de la pieza.

Los elementos iconográficos representados sí podían estar influidos por el contexto en el que se realizaron. No viene a decir lo mismo una composición del siglo XVII a una de

mediados del siglo XVIII, en la mayoría de los casos. En el siglo XVII, las decoraciones y motivos estarán influidas por la ornamentación grotesca traída por Pisano, donde predominan los motivos vegetales, figurillas y animales fantásticos alternando simbología mitológica y religiosa. En el caso del siglo XVIII, la llegada de los Borbones y la influencia del barroco europeo cambiaron la ornamentación, disminuyendo la representación los motivos anteriores para dar paso a escenas más cotidianas como la montería o la tauromaquia entre otras. También, el público al que estaba destinado variará, consiguiendo en el siglo XVIII que las obras fueran adquiridas por un público más humilde y no solamente por las clases altas, como sí ocurría en el siglo XVII.

En definitiva y como colofón, debemos seguir destacando la importancia de la producción de cerámica durante estos dos siglos en Sevilla, en las que destacamos entre todas las piezas el zócalo, convirtiéndose en algo más de un elemento de revestimiento o decoración. Sus motivos decorativos cargados de simbolismo hacen que la pieza nos hable, que nos transmita un mensaje, a veces mucho más interesante de lo que observamos. Por último, creo que sería necesario abrir nuevas líneas de investigación para situar la producción cerámica en el lugar que le corresponde, pues no cabe duda la enorme importancia que supondría para la decoración, no solo en la capital hispalense sino para otras muchas que conformaban el Antiguo Reino de Sevilla.

Bibliografía y Webgrafía

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco. *Sevilla en el siglo de la ilustración: cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII*. Editado por José Beltrán Fortes y Luis Méndez Rodríguez. Colección: cultura y patrimonio, núm. 2. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

Artuñedo, Wenceslao Soto. «Significado Del IHS, Que No Es Jesús Hombre Salvador. Abreviatura Del Nombre de Jesús En Griego».

Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica. Dos de Arte Ediciones. Barcelona: Dos de Arte, 2022.

BenítezSánchez-Blanco, Rafael. «La expulsión de los moriscos y la actividad de los corsarios norteafricanos», 11-21. Cuaderno monográfico / Instituto de Historia y Cultura Naval. Madrid: Ministerio de Defensa, Dirección General de Relaciones Institucionales, 2011.

Bores Gamundi, Fernando, Instituto Juan de Herrera (Madrid, Spain), y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (Spain), eds. *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: A Coruña, 22-24 de octubre de 1998*. Textos sobre teoría e historia de las construcciones. Madrid: Universidad de Coruña, 1998.

Calvo Portela, Juan Isaac. «La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII». *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2013): 155-68.

Cañizares Japón, Ramón. «La capilla de Roca-Amador de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla». En *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, 2013*, ISBN 978-84-922661-4-2, págs. 73-100, 73-100. Fundación Cruzcampo, 2013.

———. «La Hermandad de las Ánimas de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla». En *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia, 2019*, 3. Fundación Cruzcampo, 2019.

Castillo Martos, Manuel, y Joaquín Rodríguez Mateos. *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Historia y geografía, núm. 321. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

- Cofiño Fernández, Isabel. «La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de San Julián a Burgos». *StudiaHistorica: Historia Moderna* 25 (2003).
- Delgado, Héctor A. «La Visión de La Gran Ramera La Sentencia Contra Babilonia – Parte I».
- Doménech García, Sergi. «“Lamentos al son del arpa”. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco». *Boletín de arte*, n.º 36 (2015): 73-83.
- Doménech Martínez, Rafael. *El Azulejo sevillano: (segunda época hasta la exposición de 1929)*. Sevilla: Ed. Dialpa, 1988.
- Dumortier, Claire. «Frans Andriés, ceramista de Ambéres en Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 8 (1995): 51-60.
- Fernández Arenas, José. «La decoración grotesca: análisis de una forma». *D' Art: Revista del Departamentd'Historia de l'Arte*, n.º 5 (1979): 5-20.
- García García, Francisco de Asís. «“Atlante”, Base de datos digital de Iconografía Medieval». Universidad Complutense de Madrid., 2016.
- García Olloqui, María Victoria. «La escuela de azulejería sevillana: Documentación inédita de un retablo cerámico de Enrique Orce Mármol». *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, n.º 28 (2014): 39-58.
- Gestoso y Pérez, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla: Archer M. Huntington, 1903.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 4º. Barcelona, 1989.
- Hard, Robin. *El gran libro de la Mitología Griega*. 4º. Madrid: LA ESFERA DE LOS LIBROS, 2009.
- Herrera Saavedra, A. Mº, y V. Flores Alés. «Estudio de revestimientos cerámicos en edificaciones en la ciudad de Sevilla» 73 (1997): 149-52.
- Mackay, Angus. «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María». En *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes, Vol. 2, 1987, ISBN 84-7684-054-3, págs. 949-957, 949-57*.

Macri, María del Rosario. «El mito de Proteo: una propuesta de lectura». *Estudios e investigaciones* 14 (2019): 79-88.

Morales, Alfredo José. *Francisco Niculoso Pisano*. Arte hispalense 14. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1977.

Peinado Guzmán, José Antonio. «Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada». En *Lecciones barrocas: "aunandomiradas"*, 2015, ISBN 978-84-608-3916-3, págs. 159-190, 159-90. Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Azulejo sevillano: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros, 1989.

———. *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso, y Alberto Oliver Carlos. «Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna», 1979.

Ruiz Ortiz, Miguel ángel. «La Guerra de Sucesión Española: 1701-1715», 2010.

Valdivieso, Enrique, y Luis Arenas Ladislao, eds. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. 3. ed. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1987.

Vivas, Antonio. «Luca della Robbia», *Keramos*, n.º 145 (2017): 70-73.

Webgrafía

ASALE, RAE-, y RAE. «alicatar | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 7 de marzo de 2023. <https://dle.rae.es/alicatar>.

ASALE, RAE-, y RAE. «lacería | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 20 de abril de 2023. <https://dle.rae.es/lacería>.

«El negro de Triana - Leyenda». Accedido 9 de marzo de 2023. <https://unpocodesevillaenlared.blogspot.com/2021/12/el-negro-de-triana-leyenda.html>.

ANEXO

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



Figura 1. Zócalo que decora el patio de los Arrayanes de la Alhambra de Granada. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 22.

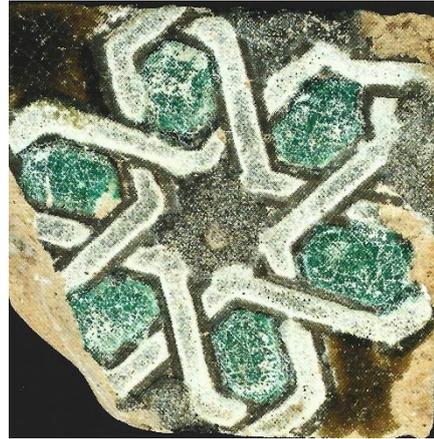


Figura 3. Azulejo con forma de estrella realizado en la técnica de cuerda seca entre los siglos XII y XIII. Fuente: Pleguezuelo Hernández, *Lozas y azulejos de Triana*, p. 40.



Figura 5. Zócalo de azulejo de arista o cuenca situado en la Casa de Pilatos, realizado por Juan Pulido y datado en 1538. Fuente: [Retablo Cerámico](#).



Figura 7. Medallones de Santos pertenecientes a la portada de la iglesia del Monasterio de Santa Paula, realizados por Pedro Millán. Fuente: [Alquiinsa](#).



Figura 9. Medallón que representa la escena de la Natividad, realizado por Andrea della Robbia y situado en el pórtico de la iglesia del Monasterio de Santa Paula. Fuente: [Alquiinsa](#).



Figura 10. Azulejo plano pintado realizado por Francisco Niculoso Pisano a principios del siglo XVI y situado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En él se puede observar al niño Jesús en brazos de María. Fuente: [Alamy](#).



Figura 11. Azulejo con la representación de Dios padre, realizado por Francisco Niculoso Pisano a principios del siglo XVI y situado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fuente: [ExplicArte Sevilla](#).



Figura 12. Azulejo del tetramorfo de San Juan Evangelista, realizado por Francisco Niculoso Pisano y situado en el Museo de Bellas Artes. Fuente: [Museo de Bellas Artes](#).



Figura 14. Parte del zócalo del convento Madre de Dios realizado por Cristóbal de Augusta. Se representa los cuatro jinetes del apocalipsis. Fuente: [Asociación Niculoso Pisano](#).



Figura 15. Zócalo de la Iglesia de Santiago de Carmona realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: [Visit Carmona](#).

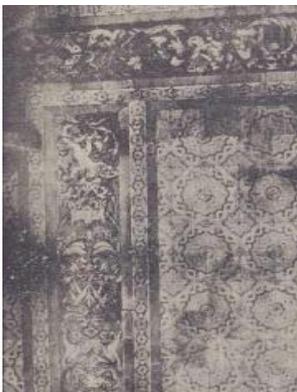


Figura 11. Zócalo del Sagrario de la Catedral de Sevilla, realizado por Diego de Sepúlveda. Fuente: Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, p. 324.



Figura 25. León devorando a serpiente, situado en el zócalo de la Sala de las Bóvedas y realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p.96.



Figura 28. Mesa cerámica de altar de la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo. Realizada por Alonso de Valladares. Fuente: propia.



Figura 29. Parte de la mesa cerámica del altar de la capilla de Roca-Amador. Realizada por Alonso de Valladares. Fuente: Propia.

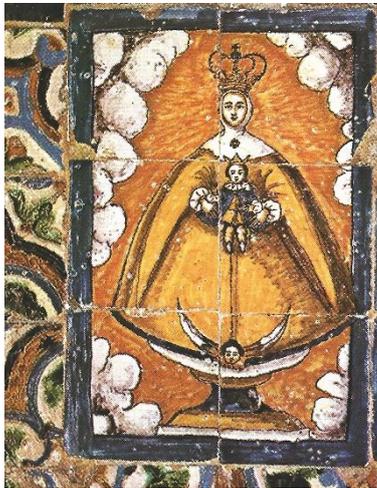


Figura 32. Azulejo de la Virgen de los Reyes que forma parte de uno de los zócalos del Convento de San Leandro. Fuente: Valdivieso y Arenas Ladislao, *Sevilla oculta*, p. 56.



Figura 36. Motivo iconográfico que representa a San Lorenzo, situado en la capilla de ánimas de la Parroquia de San Lorenzo. Realizada por Hernando de Valladares en 1609. Fuente: propia.

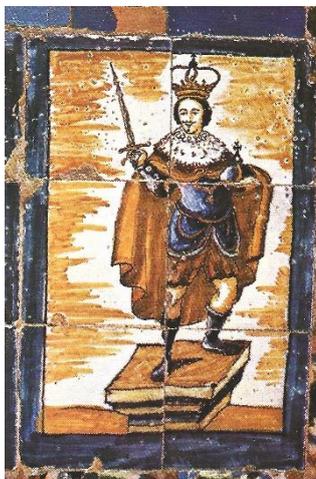


Figura 37. Azulejo de San Fernando situado en el Convento de San Leandro. Fuente: Valdivieso y Arenas Ladislao, *Sevilla oculta*, p. 56.



Figura 38. Ángel situado en la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo, realizado por Alonso de Valladares. Fuente: propia.

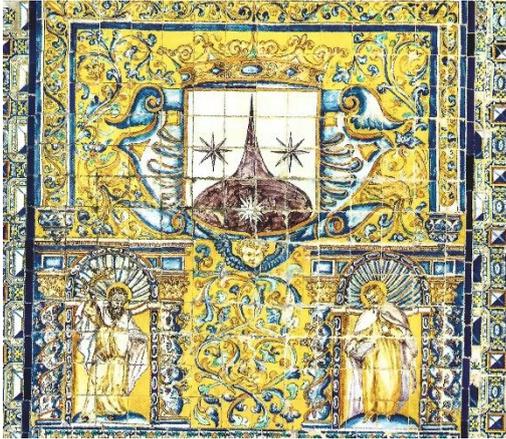


Figura 42. Escudo de la orden carmelita representado en el Palacio de la Condesa de Lebrija. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 93.



Figura 44. Atlante, el cual se corresponde con la figura mitológica de Metra, situado en el Real Alcázar de Sevilla y realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: [Wikipedia](#)

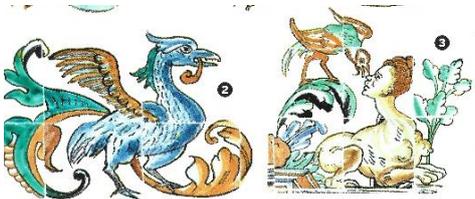


Figura 47. Figuras mitológicas situadas en el Real Alcázar de Sevilla y realizadas por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 96.



Figura 43. Escudo dominico situado en el Museo de Bellas Artes y realizado en torno al 1570. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

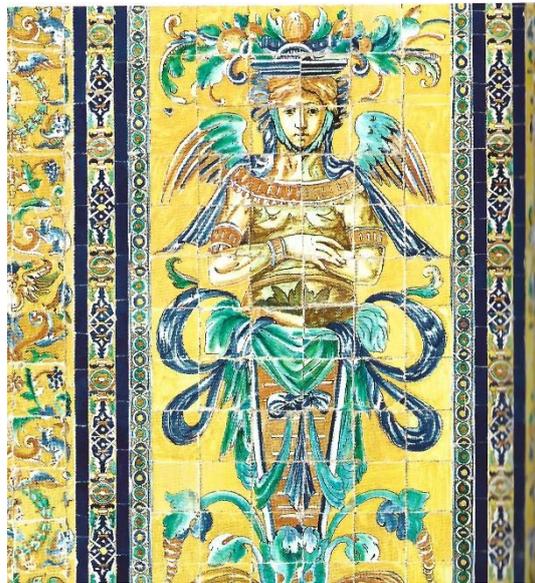


Figura 46. Atlante situado en las escaleras del Palacio de la Condesa de Lebrija. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 93.



Figura 48. Azulejos que representan el cuerno de la abundancia, situados en un zócalo del Museo de Bellas Artes. Fuente: [Retablo Cerámico](#).

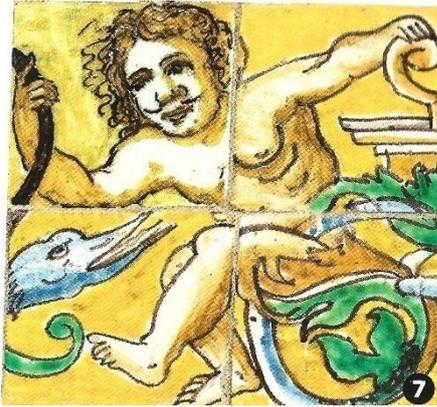


Figura 50. Hombrecillo que aparece en el zócalo de la Sala de las Bóvedas del Alcázar, realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 97.



Figura 51. Animal fantástico, parecido a un búho que aparece en el zócalo de la Sala de las Bóvedas del Real Alcázar, realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 97.



Figura 52. Criaturas parecidas a ángeles sosteniendo instrumentos cartográficos, que aparecen en el zócalo de la capilla de Roca-Amador de la Parroquia de San Lorenzo. Fuente: propia.



Figura 53. Escena de montería que aparece en uno de los zócalos del Palacio de la Condesa de Lebrija. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 105.



Figura 55. Escena de zócalo que representa el sentido del tacto. Se encuentra en el Convento de la Encarnación de Osuna. Fuente: [Retablo Cerámico](#).



Figura 56. Parte de zócalo que representa la Alameda de Hércules de Sevilla. Se encuentra en el Convento de la Encarnación de Osuna. Fuente: [Tu Guía de Sevilla](#).



Figura 57. Ornamentación vegetal en zócalo. Se corresponde con el zócalo de la Sala de las Bóvedas realizado por Cristóbal de Augusta. Fuente: *Azulejos Andaluces: El arte de la decoración cerámica*, p. 94