



U N I V E R S I D A D
**PABLO^D
OLAVIDE**
S E V I L L A

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Grado en **Humanidades**

La producción cerámica del siglo XX

en Sevilla del taller

Nuestra Señora de la O

Trabajo Fin de Grado

Autora: Elena López Moreno

Tutor: Juan Prieto Gordillo

Sevilla, 23 de abril de 2024

Resumen

En este trabajo se hace una revisión bibliográfica sobre la historia de la cerámica sevillana y de algunos de sus talleres, especialmente del taller Montalván, denominado durante el siglo XX como Nuestra Señora de la O. Sobre dicho taller, se analiza una selección de obras cerámicas divididas entre retablos devocionales, elementos decorativos y elementos arquitectónicos, además de los estarcidos y bocetos originales que les corresponden. Para su realización, se usa un gran bagaje de bibliografía académica entre artículos, libros y ponencias. Además, se toman fotografías de las piezas cerámicas que se analizan, así como de sus respectivos estarcidos, que permiten entender el complejo procedimiento de la elaboración de estas obras. Tras la exposición de toda esta información, se llegan a unas conclusiones que no solo aportan información sobre las técnicas y pasos para la producción de azulejería de Nuestra Señora de la O, sino que también se ponen en valor algunas de sus piezas cerámicas que habían caído en el olvido.

Palabras clave

Cerámica, taller de cerámica, Triana, Montalván, Nuestra Señora de la O.

Abstract

This paper consists of a bibliographical review of the history of Sevillian ceramics and of some of its workshops, especially the Montalván workshop, known during the 20th century as Nuestra Señora de la O. A selection of ceramic works from this workshop is analysed, divided into devotional altarpieces, decorative elements and architectural elements, as well as the original stencils and sketches that correspond to them. A large amount of academic bibliography, including articles, books and papers, is used for the study. In addition, photographs are taken of the ceramic pieces that are analysed, as well as their respective stencils, which allow us to understand the complex procedure of the elaboration of these works. After the presentation of all this information, conclusions are reached that not only provide information on the techniques and steps for the production of Nuestra Señora de la O's tiles, but also highlight some of the ceramic pieces that have been forgotten.

Keywords

Ceramics, ceramics workshop, Triana, Montalván, Nuestra Señora de la O.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Objetivos.....	2
3. Metodología.....	2
4. Antecedentes y estado actual de las investigaciones	4
4.1. Evolución histórica de la cerámica sevillana	4
4.1.1. Origen y desarrollo de Sevilla en relación con la cerámica	4
4.1.2. Historia de las fábricas cerámicas de Triana	15
4.2. Evolución histórica y artística de la fábrica de Montalván.....	18
5. Análisis iconográfico y artístico de la obra del taller de Nuestra Señora de la O durante el siglo XX.....	20
5.1. Retablos cerámicos devocionales	22
5.1.1. Retablo devocional de la Virgen de Valme.....	23
5.1.2. Retablo devocional de María Auxiliadora	29
5.1.3. Retablo devocional de santa Teresa	32
5.1.4. Retablo devocional de santas Justa y Rufina	38
5.2. Elementos decorativos	42
5.2.1. Panel de azulejos de san José	42
5.2.2. Panel de azulejos de la Inmaculada Concepción.....	47
5.3. Elementos arquitectónicos	49
5.3.1. Arco de la fachada del Edificio Villa de Reinosá	49
5.3.2. Zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván	54
5.3.3. Zócalo con una reproducción de <i>La última cena</i> en la iglesia de Santa Ana	61
6. Resultados del análisis iconográfico-artístico	63
7. Conclusiones.....	65
8. Bibliografía.....	67
9. Anexos	77

1. Introducción

El presente trabajo se centra en la producción cerámica sevillana, especialmente de Triana, y se divide en dos grandes partes: una teórica y otra de análisis iconográfico.

En primer lugar, tras exponer los objetivos y la metodología que vamos a seguir durante el trabajo, trataremos el tema del origen de la cerámica en Sevilla; un capítulo en el que revisamos la causa de que sea Sevilla y, sobre todo, Triana el lugar idóneo para la aparición de la alfarería, cuál ha sido la producción cerámica predominante en Sevilla siglo tras siglo y cómo ha ido evolucionando. Seguidamente, haremos un recorrido desde la apertura hasta el cierre de algunas fábricas de cerámica que han sido importantes en la historia trianera. Por último, se expondrá la evolución de la fábrica Montalván desde sus inicios, eje central de nuestro trabajo. De esta manera, queda plasmada la evolución cerámica desde un ámbito general y la de la capital hispalense en particular, así como la evolución de una variedad de talleres cerámicos de Triana centrándonos definitivamente en el de Nuestra Señora de la O.

En segundo lugar, se analizará iconográficamente una serie de obras cerámicas realizadas por la fábrica Nuestra Señora de la O durante el siglo XX. Se trata, específicamente, de cuatro retablos cerámicos devocionales que se centran en la figura de la Virgen de Valme, de María Auxiliadora, de santa Teresa y de santas Justa y Rufina, dos elementos decorativos, en los que aparece san José y la Inmaculada Concepción y, por último, tres elementos arquitectónicos, que forman un arco con decoraciones vegetales, un zócalo con una alegoría sacramental y otro zócalo con una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Cada uno de estos ejemplos se ilustra con una fotografía del cuadro en su localización y de sus estarcidos y dibujos, que se analizan conjuntamente en este apartado.

Por otra parte, cabe mencionar que en este trabajo las fotografías que se muestran son necesarias e ilustrativas para el texto. Además, en el caso de estarcidos y bocetos suelen ser de gran tamaño para asegurar su visión. Debido a ello, y sumado a que se ha añadido un anexo con más imágenes, el número de páginas del escrito se ve incrementado.

Por último, se exponen los resultados y las conclusiones del trabajo. Todo ello acompañado por un anexo en el que aparecen otros ejemplos de elementos cerámicos relacionados con los expuestos, así como otros estarcidos de interés que sumen a la investigación.

2. Objetivos

El objetivo general del trabajo es exponer una selección de piezas cerámicas que se produjeron durante el siglo XX en el taller Nuestra Señora de la O, con su correspondiente estudio iconográfico, sobre las que se añade tanto su localización, como fotografías de los estarcidos y bocetos relacionados. De esta manera, se analiza iconográficamente cada pieza.

Por otra parte, en cuanto a los objetivos específicos son los siguientes:

- Hacer una revisión bibliográfica de la historia de la cerámica en Sevilla, así como de algunos de sus talleres cerámicos.
- Exponer la evolución del taller de cerámica de Montalván desde sus inicios hasta su cierre.
- Analizar iconográficamente una selección de obras cerámicas del siglo XX bajo la firma del taller Nuestra Señora de la O.
- Conseguir encontrar el estarcido o el boceto de las piezas cerámicas que se vayan a analizar.
- Reflexionar acerca de los resultados de los análisis y obtener conclusiones sobre estos.

3. Metodología

La metodología que vamos a seguir para llevar a cabo este trabajo consistirá en la documentación bibliográfica (no muy abundante), de entre la que destacarán autores como Pleguezuelo Hernández (1989; 2011; 2017) y Palomo García (2007; 2009; 2023) por su larga trayectoria en la elaboración de escritos científicos sobre la cerámica trianera. Debido a la escasa bibliografía sobre el tema y su difícil comprensión, optamos también a la profesora Lafuente (2024) que esclarecerá todas las dudas al respecto. Será un apartado de una redacción clara y concisa, cuya pretensión es la descripción del origen y la evolución de la cerámica en Sevilla a través de la unión de numerosas obras bibliográficas.

A continuación, comenzaremos a documentarnos sobre los diferentes talleres que existieron en Triana. Seguidamente, tras la información adquirida respecto a la

bibliografía, pasamos a seleccionar los talleres con información suficiente y, a su vez, fiable, y dejar los otros talleres trianeros para futuras investigaciones.

Para la parte del análisis iconográfico, en primer lugar, se revisará la página web de Retablo cerámico (s.f.) para conocer las posibles piezas cerámicas que podrían ser analizadas. A continuación, procederemos a conocerlas en persona por Sevilla para estudiar la posibilidad de hacerles una fotografía. También se visitará el taller de Cerámica Rocío Triana, donde el ceramista Rafael Muñiz nos mostrará cuatro cajas llenas de estarcidos y bocetos utilizados en el taller Montalván, que fueron donados tras el cierre de dicho taller, con la pretensión de que quedasen archivadas las fotografías. Estas muestras, unidas a las que aparecen subidas en Retablo Cerámico (s.f.), proporcionarán una fuente primaria de incalculable valor para este trabajo. Con esta documentación, se fotografiarán los estarcidos y bocetos de las cuatro cajas, de entre las que, con posterioridad, se seleccionarán aquellos de los que se encuentren su correspondencia con los cuadros cerámicos de Sevilla y provincias que vayamos a analizar. De esta manera, se contará con un grandísimo bagaje de documentación que podrá servir para futuras investigaciones y para asegurar la conservación de un archivo de los estarcidos de Montalván bajo la fábrica Cerámica Rocío Triana.

Tras realizar las fotografías, se organizarán en seis carpetas principales: «Estarcidos y bocetos arquitectónicos», «Estarcidos y bocetos cuadros», «Estarcidos y bocetos decorativos», «Estarcidos y bocetos devocionales retablos», «Estarcidos y bocetos escudos» y «Estarcidos y bocetos informativos y rótulos calles», en las que habrá diferentes subcarpetas (véase en el anexo Fig. 0.1.). En el caso de que necesitáramos tomar más de una foto a un estarcido se crearán para dichas imágenes una subcarpeta dentro de las ya mencionadas (como podemos observar en el anexo en la Fig. 0.2.). De esta manera, se podrá encontrar de una forma más sencilla cualquier estarcido y se podrá contabilizar el número de muestras más velozmente.

Tras la realización de fotografías y su posterior ordenación, se pasará a relacionar los estarcidos con las piezas cerámicas correspondientes, cuando sea posible. De entre ellos, se seleccionarán las mejores muestras dependiendo de si se ha encontrado su estarcido y boceto, su localización, su visibilidad y su interés. Por ende, ya se podrá comenzar a realizar los análisis iconográficos correspondientes a los que se añadirán las imágenes con un pie de foto. Esta imagen se retocará añadiéndole la saturación y los colores necesarios para mejorar la visibilidad de las líneas del dibujo.

Por último, crearemos un anexo con los estarcidos que se relacionen con los analizados que aporten un mayor peso a los resultados obtenidos.

4. Antecedentes y estado actual de las investigaciones

Los antecedentes de la investigación sobre la cerámica sevillana y trianera tal y como hemos mencionado con anterioridad son escasos. Es necesario resaltar a los autores Pleguezuelo Hernández (1989; 2011; 2017) por su estudio de las diferentes técnicas y evolución histórica de la cerámica, Palomo García (2007; 2009; 2023) por la síntesis en cuanto a los talleres cerámicos y a Moreno Fernández (2020) por su estudio concreto del taller de Montalván, así como la página web Retablo cerámico (s.f.) en la que aparecen publicadas decenas de obras cerámicas de Montalván.

Sin embargo, en la parte práctica de este trabajo sí que presentamos una gran innovación, debido a que es el primer escrito académico en el que se hace un estudio iconográfico de las obras propuestas. Además, nunca antes habían sido fotografiados los estarcidos y bocetos de elaboración propia que se exponen en este trabajo. Por lo tanto, se trata de una investigación innovadora que abre una nueva línea de estudio sobre la cerámica de Triana y, sobre todo, al archivo de materiales que habían caído en el absoluto olvido hasta el presente trabajo. Esto se debe a que son estarcidos y bocetos que se encontraban en total desuso desde que los ceramistas los utilizaron para crear las piezas cerámicas en el siglo XX o, incluso, con anterioridad.

Por todo lo comentado, este trabajo, aunque solo se den algunas pinceladas sobre la cerámica trianera, pretende ayudar a revisar y poner en valor este arte y a alentar a otros compañeros a continuar investigando sobre cualquiera de las ramas de este tema.

4.1. Evolución histórica de la cerámica sevillana

4.1.1. Origen y desarrollo de Sevilla en relación con la cerámica

Antes de adentrarnos en la evolución de los talleres cerámicos, hay que entender por qué es Sevilla, y concretamente Triana, un lugar favorable para que se dé una industria alfarera y cerámica. Por eso, vamos a profundizar en los orígenes de la ciudad y del barrio de Triana y su relación con la producción cerámica.

Se tiene constancia de que la cerámica ha existido desde el Neolítico, ya que resultaba muy útil para la producción de herramientas de uso cotidiano por sus dos características principales: la durabilidad y la resistencia. En el caso de Sevilla, también se han encontrado restos neolíticos en una zona elevada cercana al Alcázar, aunque eran piezas aisladas y descontextualizadas que seguramente pertenecieran a alguien que estuvo de paso y no en un asentamiento (Lafuente Ibáñez, 2024).

Sobre el origen y desarrollo de Sevilla, así como de su cerámica, tenemos que establecer, en primer lugar, que siempre han estado condicionados por el río Guadalquivir. Pero hay que tener en cuenta que el río ha ido cambiando con el tiempo y que la ciudad va a depender de estos cambios. Al tener el río un cauce muy inestable y de bajo curso, se creó una llanura aluvial sobre la que se asentó, no sin dificultad, Sevilla y, en el centro, la alquería de Triana (Moreno Fernández, 2020, p. 19).

Según Lafuente Ibáñez (2024), los primeros asentamientos en la zona sevillana los podemos datar dentro de la época turdetana, que se localizaban entre el cauce al sudeste del río Tagarete, que ahora es tan solo un arroyo, y el cauce al oeste del Guadalquivir (Moreno Hernández, 2023, p. 25). Gracias a algunas excavaciones, se han encontrado restos de cerámica que nos permiten hoy en día saber que las producciones típicas turdetanas eran las cerámicas pintadas y las ánforas. Sin embargo, a partir del siglo II a. C. hubo grandes cambios por la llegada de los romanos. Entre ellos, se encuentra por primera vez el uso del horno para la producción cerámica, ya que se ha encontrado todo un complejo alfarero en la zona del Hospital de las Cinco Llagas, que se estima que funcionó entre el siglo I y el III, al igual que en el área del aparcamiento que se encuentra actualmente en la Avenida Paseo de Cristina, que debió ser un área industrial de extrarradio.

A lo largo de los siglos siguientes, el río Guadalquivir se fue desplazando hacia el oeste hasta que alcanzó la posición actual, mientras que los núcleos poblacionales que anteriormente se asentaban en la zona entre el Tagarete y el Guadalquivir, también vivieron un desplazamiento hacia el río Guadalquivir. Esto se evidencia en época islámica, en la que se han encontrado ocupaciones estables que coinciden con el cambio de curso del río. De hecho, en esa zona, en el actual Patio de Banderas, se han encontrado restos cerámicos fechados del siglo IX.

La producción cerámica se va a ir desplazando hacia las cercanías del río para tener un fácil acceso al barro, de hecho, entre los siglos X y XI la posición del Guadalquivir se encontraba cercana a la Avenida de la Constitución. De esta época es la primera alfarería de la que se tiene constancia en Sevilla, localizada en el actual Patio de las Doncellas cuando todavía el Alcázar no estaba construido y era una zona extramuros. Sobre su producción, destacó su calidad por el uso de la técnica del verde manganeso¹ y la de cuerda seca² (véase la Fig. 1). Sería en el siglo XII cuando se construya definitivamente el Alcázar, hecho que motivó la desaparición de la zona alfarera, constituyéndose un barrio anexo hacia el oeste, hacia donde se va desplazando el río Guadalquivir (Lafuente Ibáñez, 2024). La ubicación actual del río se alcanza alrededor de este siglo, lo que permite que el crecimiento de la población no se limite a la parte occidental, sino que se abra a la nueva orilla izquierda (Moreno Hernández, 2023, p. 34).



Fig. 1. Azulejo de cuerda seca. Siglos XII-XIII. Fuente: (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 39).

De esta manera, a partir del siglo XII se empieza a formar paulatinamente lo que se denomina la «alquería»³ de Triana que se estima que estuviera localizada, en un principio, en el extremo norte de la Cava y, con posterioridad, alrededor del castillo y de la calle Castilla, que conectaba con el puente de barcas que se construyó en 1171 (Díaz Garrido, 2004, pp. 70-71). De hecho, se han encontrado restos de un complejo alfarero en la zona de la Cartuja (Lafuente Ibáñez, 2024). Esta ocupación era «de carácter no residencial, de carácter agrícola, o relacionada con la actividad alfarera» (Díaz Garrido, 2004, p. 98). Poco a poco la cerámica se localiza en Triana, en la zona derecha del río Guadalquivir.

¹ Según Lafuente Ibáñez (2024), la técnica del «verde manganeso» consiste en trazar los diseños en negro y colorearlos de verde sobre un fondo blanco.

² La técnica de cuerda seca consiste en lo siguiente: «El contorno del dibujo se perfilaba mediante líneas de una sustancia grasa (cera, aceites, etc.) [...] y, a continuación, se rellenaban los espacios circunscritos con diferentes vedríos» (Ministerio de Cultura, s.f.-a).

³ La alquería comprende tanto el significado de una extensión agrícola con un núcleo poblacional que explota dicha extensión y una unidad administrativa propia (Díaz Garrido, 2004, p. 48).

Aunque durante el siglo XII y anteriores, la producción con el barro se centrara más en la alfarería y en la cerámica no vidriada, las primeras decoraciones esmaltadas también las encontramos en este siglo, con la realización de piezas con una capa impermeabilizadora que sirviera, a su vez, como elemento decorativo. Este fue el caso de la cerámica producida con esmalte de estaño⁴, que supuso «la progresiva sustitución del vidriado plumbífero⁵ por otro con una mayor proporción de estaño» (López del Álamo, 1995, p. 221), que se usó principalmente para revestimientos de construcción, como las decoraciones



Fig. 2. Rombos verdes y blancos de la Torre del Oro. Siglo XII. Fuente: Elaboración propia.

circulares negras de la Giralda y los rombos y franjas verdes y blancas de la Torre del Oro, que podemos observar en la Fig. 2 (Domínguez Caballero, 1998, p. 139).

En los siglos posteriores, durante la época bajomedieval, se vivió un cambio sustancial en el que no hubo un discurrir claro de los talleres alfareros, debido a la conquista cristiana. Afortunadamente, durante los siguientes siglos la producción alfarera se fue recuperando y ya en el siglo XIV con una producción local importante de cacharrería de uso cotidiano, así como de piezas de gran tamaño, como pilas bautismales, que presentaban gran calidad y conocimiento técnico. También destaca la producción de vajillas y las piezas arquitectónicas vidriadas (Lafuente Ibáñez, 2024).

⁴ Según el Ministerio de Cultura (s.f.-b), el «esmalte de estaño» o, también llamado, «esmalte estannífero» es un «esmalte en cuya composición entra el óxido de estaño para conseguir un producto opaco, translúcido y de tonos blanquecinos».

⁵ El vidriado plumbífero es un «vidriado a base de sulfuro de plomo que se deposita en polvo sobre la pieza y cuece a baja temperatura. Generalmente forman cubiertas translúcidas y la adición de opacificantes los transforma en esmaltes» (Ministerio de Cultura, s.f.-d).

Por otra parte, el diseño de los alicatados también alcanzó una gran perfección entre los siglos XIV y XV. Se usaron en zócalos⁶ con dibujos geométricos, que formaban mosaicos, frisos⁷ o ruedas⁸. Esto requería un gran conocimiento técnico, ya que se trataba de composiciones complejas de diferentes polígonos y líneas a las que añadieron nuevos colores, además de los tonos azulados y verdosos, como el morado y el melado. Un ejemplo claro es la lacería con estrellas que decora la galería del Patio de las Doncellas en el Real Alcázar de Sevilla (Pleguezuelo Hernández, 1989, pp. 21-22), como podemos observar en la Fig. 3. Como ya hemos mencionado, también adquirió gran importancia el mosaico⁹ que necesitaba el conocimiento de la fabricación de las placas vidriadas

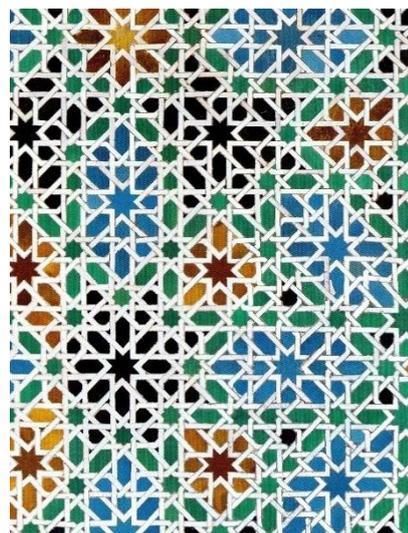


Fig. 3. Alicatado de lacería con estrellas en el Patio de las Doncellas. Fuente: (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 39).

de colores y el corte de las piezas según el diseño para colocarlas en el zócalo o pavimento. Esta especialización y complejidad hizo que el alicatado se convirtiera en un producto de lujo. Como consecuencia, se buscó una alternativa de menor calidad artística pero más barata, que fue el azulejo¹⁰, especialmente el de cuerda seca (Pleguezuelo Hernández, 1989, p. 22); piezas que constituyeron un elemento transicional entre los alicatados de mosaicos y los nuevos azulejos de cuenca¹¹ o arista que se utilizaron principalmente para el revestimiento de la arquitectura (Domenech Martínez, 1988, pp. 15-16), como se observa en la Fig. 4. Con el azulejo también se empezaron a hacer, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, los azulejos heráldicos en relieve¹² destinados a

⁶ La Real Academia Española (s.f.-g), entre otras acepciones, define el término «zócalo» como «faja de la parte inferior de las paredes».

⁷ Un friso es una «faja más o menos ancha que suele pintarse en la parte inferior de las paredes, de diverso color que estas [...]» (Real Academia Española, s.f.-d).

⁸ Las composiciones denominadas como «ruedas» «combinan distintos tipos de polígonos con cintas y estrellas de ocho, 12 y 16 puntas que se extienden hasta el infinito» (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 33).

⁹ La autora Domínguez Caballero (1998, p. 139) apunta lo siguiente sobre los mosaicos: «En el siglo XIV, los alfareros formaban trazados por medio de cintas finas, vidriadas en blanco y rellenando los huecos con piezas pequeñas».

¹⁰ Según Rodríguez Caruncho y González (2022, p. 6), el azulejo se define como: «Losetas de cerámica vidriada empleadas como revestimiento de muros y pavimentos que constituyen uno de los principales signos de identidad del arte y la arquitectura andaluces».

¹¹ La técnica de «arista» o de «cuenca» «consiste en estampar mecánicamente sobre la arcilla fresca por presión un molde» (Domínguez Caballero, 1998, p. 141).

¹² Los azulejos en relieve «son placas que poseen una de sus caras en relieve obteniéndola por presión sobre molde» (Domínguez Caballero, 1998, p. 140).

la representación de los linajes (véase Fig. 5) y, a partir de los siglos XIV y XV, los relieves esmaltados¹³ de iconografía religiosa, que era una técnica con la que se posibilitó un aumento en el volumen del azulejo (Domínguez Caballero, 1998, p. 140).

El siglo XV fue el del florecimiento de los vidriados en platos, escudillas, fuentes y jarrones, cuyas decoraciones muy delicadas en un principio, se popularizarían, con la realización de diseños más simples y menos detallados. En Triana, se comenzó a producir una

cerámica novedosa, como las piezas de vajilla finas con una ornamentación cuidada, que tuvieron un gran éxito en la sociedad de la época. Aunque también se realizaron otras de gran calidad en cuerda seca y la gran conocida loza dorada¹⁴ (Lafuente Ibáñez, 2024), de la que aportamos un ejemplo en la Fig. 6.

Entre los siglos XV y XVI Triana vivió uno de los crecimientos poblacionales más grandes de Sevilla por su cercanía al puerto, ya que generaba mucho trabajo en la



Fig. 5. Azulejo en relieve con emblemas heráldicos. Siglo XIV. Fuente: (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 45).

actividad marinera, transportista y alfarera (Díaz Garrido, 2004, p. 151). Además, en 1492 los Reyes Católicos conquistaron el reino de Granada, iniciándose una época llena de cambios vinculados con las ideas cristianas. Desde el punto de vista artístico también hubo modulaciones. Entre ellas, destacamos que desde el reino de Castilla llegó a la cerámica sevillana la estética isabelina, que suponía la unión de elementos góticos, mudéjares y renacentistas (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 50), cuya temática más empleada es la vegetal y la heráldica en tonos verdes, azules, negros, melados y blancos, como se observa en la Fig. 7. Todo esto se verá exacerbado en el siglo siguiente (Rodríguez Caruncho y González, 2022, pp. 55-67).

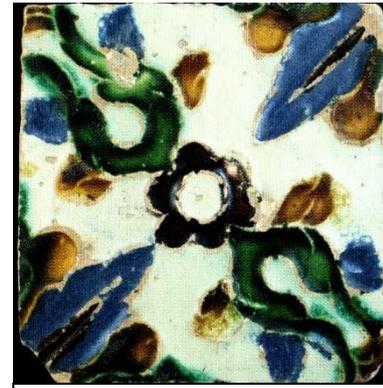


Fig. 4. Azulejo de arista. Siglo XVI. Fuente: (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 47).

cerámica sevillana la estética isabelina, que suponía la unión de elementos góticos, mudéjares y renacentistas (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 50), cuya temática más empleada es la vegetal y la heráldica en tonos verdes, azules, negros, melados y blancos, como se observa en la Fig. 7. Todo esto se verá exacerbado en el siglo siguiente (Rodríguez Caruncho y González, 2022, pp. 55-67).

¹³ El relieve esmaltado se trata de un esmalte translúcido sobre un relieve fino que permite un efecto de claroscuro en la pieza acabada (Ministerio de Cultura, s.f.-c).

¹⁴ La «loza dorada» son piezas que se decoran con un reflejo dorado que podía variar entre un tono amarillo claro, dorado u ocre (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 96).

A continuación, los siglos XVI y XVII marcan un antes y un después en Sevilla y en la producción cerámica trianera. Esto se debe a la Carrera de Indias, ya que el puerto de Sevilla va a tener el monopolio del comercio con América. Así, Sevilla vende azulejos al resto de España, Europa y América, que eran en la época símbolo de riqueza con los que se decoraban los palacios y las casas ricas, ya que es un material muy resistente a efectos climatológicos que nunca pierde brillo (Domínguez Caballero, 1998, p. 141). La Carrera de Indias atrajo a muchos inmigrantes, entre

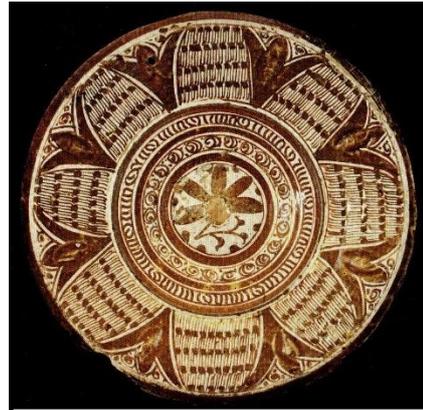


Fig. 6. Plato de loza dorada. Siglo XVI. Fuente: (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 97).

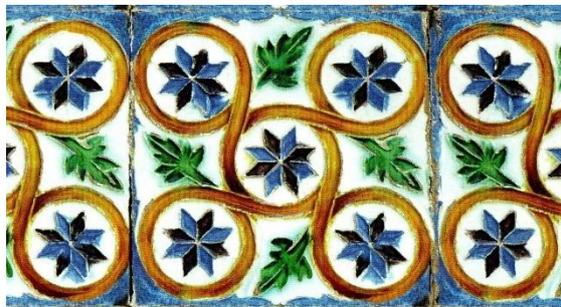


Fig. 7. Azulejos de estilo isabelino con detalles vegetales. Siglo XVI. Fuente: (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 50).

los que destacan ricos comerciantes italianos que fomentaron la expansión de las corrientes renacentistas. Concretamente, Triana se convirtió en un famoso arrabal «populoso e industrial, de alfareros y gente de mar» (Díaz Garrido, 2004, p. 145). Por ende, la alfarería y la cerámica vivieron su mayor apogeo. De hecho, se contabilizaron 50

talleres donde se trabajaba el ladrillo, la teja, la losa, el vidriado y los azulejos, entre otros elementos, que eran comprados por mercaderes extranjeros por su bajo precio y su calidad técnica y artística. Entre los personajes ilustres que llegaron a Triana destacamos a los grandes maestros Fernán Martínez Guijarro, Francisco Niculoso Pisano y Cristóbal de Augusta.

En el caso de Niculoso Pisano, ceramista y pintor italiano, migró a Triana atraído por la fama del arrabal. Este hecho produjo un gran cambio en la producción autóctona sevillana, ya que introdujo una nueva técnica, la de pisano (Díaz Garrido, 2004, p. 149) o, también llamada, la de azulejo pintado, que consiste en usar tonos amarillos y adornos en negro o morado oscuro sobre la pieza de barro con esmalte de estaño o sobre un esmalte blanco, pintar con tinta azul, como se observa en la Fig. 8. En definitiva, gracias a él se introdujo esta nueva técnica de pintar directamente en el azulejo. Con la nueva técnica pisana, nació un espíritu creativo de los artistas y se extendieron temáticas religiosas, costumbristas, de caza y mitológicas (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 74).

Sin embargo, la técnica y calidad de la cerámica, vio de nuevo un retroceso tras la muerte de Pisano en 1529. Se dejaron de usar las técnicas que habían surgido en los siglos anteriores, como las de Pisano, y se volvió a una técnica de ejecución más simple, como la del azulejo de cuenca (Díaz Garrido, 2004, pp. 149-150), los alicatados, los azulejos de cuerda seca y de arista (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 50). Esto se debió a la importación desde el extranjero de productos abarataados que eran más asequibles que los locales. Por ello, para intentar tener un producto local de las mismas características, se reprodujeron algunas técnicas extranjeras, como ocurrió con la cerámica de Talavera y China (Díaz Garrido, 2004, p. 150).



Fig. 8. Azulejo pintado de Pisano en el Alcázar. Siglo XVI. Fuente: (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 75).

Afortunadamente, en el año 1561 llegó a Sevilla Frans Andriens, que junto al sevillano Roque Hernández y otros artesanos (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 74), enseñaron la técnica pisana de nuevo. Esto permitió que se sustituyera el azulejo de arista por composiciones más complejas como el plano polícromo. También apareció de Holanda el azulejo «Delft»¹⁵ (Domínguez Caballero, 1998, p. 142) (véase Fig. 9), que se empleaba en Sevilla decorados en azul y amarillo sobre blanco (Pleguezuelo Hernández, 1989, p. 57).



Fig. 9. Panel de azulejos de tipo «Delft». Siglo XVIII. Fuente: (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 127).

¹⁵ Según la autora Domínguez Caballero el azulejo «Delft» son piezas decoradas a pincel «por un círculo tangente al límite del cuadrado del soporte» (1998, p. 142).

Tras algunas décadas de la llegada de Andriens, tenemos que remarcar otro hecho que supuso un gran cambio para la cerámica sevillana, que fue la expulsión de los moriscos decretada en 1609 de los territorios de la corona. Este acontecimiento supuso un golpe para los talleres de cerámica, abastecidos mayoritariamente por los moriscos. Esto unido a la inestabilidad económica generalizada del siglo XVII, hizo que el cliente principal de la cerámica fuese la iglesia. Tras el Concilio de Trento, los temas más repetidos fueron los bíblicos y los santos (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 102), acompañados por los Vía Crucis¹⁶ (Pleguezuelo Hernández, 1989, p. 54), como el de la Fig. 10, y,



Fig. 10. Primera estación del Vía Crucis. Siglo XVIII.
Fuente: (Pleguezuelo Hernández, 2011, p. 135)

especialmente por los retablos devocionales, que pretendían a través de un estilo realista y didáctico, de gran policromía, y una composición que imitaba estructuras arquitectónicas de madera o piedra de los altares de los templos católicos, conmover a su observador (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 122).

Aunque surgieron en el siglo XVI, los retablos devocionales se difundieron de nuevo a partir del siglo XVIII. Con la llegada de los Borbones, las temáticas profanas consiguen ganar una gran importancia (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 122). Así, los temas más recurrentes en el siglo XVIII fueron de nuevo las monterías (véase Fig. 11), las cacerías, los cestos de flores, las figuras astronómicas (Díaz Garrido, 2004, p. 149) y los paisajes cotidianos, entre otros, que gracias a la técnica del azulejo pintado se consiguió que el dibujo tuviese un acabado natural y delicado (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 122).

A partir del siglo XVIII y, sobre todo el XIX, con la industrialización se crean



Fig. 11. Azulejos de montería y tauromaquia. Siglo XVIII.
Fuente: (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 114)

nuevas industrias en Sevilla con grandes avances tecnológicos como la Fábrica de loza de La Cartuja de Charles Pickman (Díaz Garrido, 2004, p. 181),

¹⁶ Pleguezuelo Hernández (2011, p. 135) anota algunos aspectos sobre los Vía Crucis: «La vida terrenal [es entendida] como una fase transitoria, como un camino (*vía*) de salvación o condena del alma. La cruz de Cristo (*crucis*) simbolizaba las penalidades que abrumaban al individuo durante el trayecto».

con el que surge el azulejo industrial, lo que produjo una desvalorización de la labor artesanal por la producción seriada. Paralelamente en Triana, se produciría un nuevo auge de la cerámica por la instalación de nuevas fábricas, que según Díaz Garrido (2004, p. 181) fueron las siguientes: las de José Mensaque Hnos. y Co., la de Vda. de Andrés Fernández, y la de «Los Remedios», de Julio Laffite y Castro. Fue también entonces cuando resurgieron las técnicas importadas por el citado Niculoso Pisano, pero esta vez ligada a la figura de José Gestoso¹⁷, quien quiso difundir las técnicas y los estilos que se estaban olvidando con el paso del tiempo (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 130).

El desarrollo de nuevas industrias estuvo relacionado de igual manera con el ensanchamiento de la ciudad y la necesidad de crear nuevas infraestructuras, que tuvo como consecuencia la demanda de productos como vidrieras y alicatados¹⁸. Además, se fomentó la higiene por lo que se empezó a usar la cerámica también en los nuevos hospitales y en cocinas y baños de las viviendas particulares para los revestimientos de todo tipo de muros (Domínguez Caballero, 1998, p. 143).

A finales del siglo XIX y principios del XX, los azulejos, y en concreto el heráldico, cobraron de nuevo una gran importancia gracias a la aristocracia y a la alta burguesía que revalorizaron la cerámica, revistiendo sus palacios de azulejos para ganar estatus social (Rodríguez Caruncho y González, 2022, pp. 134-138). También gracias a los nuevos espacios arquitectónicos surgiría la necesidad de poner rótulos de calles, placas de aseguración contra incendios y frentes de sepulturas en los cementerios (Pleguezuelo Hernández, 1989, pp. 60-61). Por



Fig. 12. Azulejo con una escena costumbrista en la plaza de España de Sevilla. Siglo XX. Fuente: Elaboración propia.

¹⁷ José Gestoso fue un artista, arqueólogo e historiador que escribió *Historia de los Barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (1903), en la que él mismo admite ser la primera persona en estudiar el Arte de la cerámica. Su objetivo era poner en valor a todos aquellos artesanos que formaban parte de la historia sevillana, como fiel defensor del patrimonio propio, que ha construido lo que hoy en día es Sevilla. Esa pasión por su ciudad y el Arte la expresa de la siguiente manera la autora Casquete de Prado Sagrera: «Cuando él habla de la razón por la que entrega su vida no habla de Arte, sino de Sevilla. Y cuando habla de Sevilla lo hace a través del Arte» (2006, p. 117).

¹⁸ El alicatado se define como: «Consistente en cortar piezas cerámicas vidriadas monocromas mediante unas tenazas o alicates para obtener fragmentos de distintos tamaños y formas geométricas que posteriormente se colocaban unos al lado de otros sin dejar resquicios, siguiendo un patrón previamente trazado» (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 12).

otra parte, en esta época, entre los motivos cerámicos más populares, se pintaron escenas costumbristas (véase Fig. 12), históricas, religiosas y mitológicas (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 138). También se usaron los paneles cerámicos para reproducir cuadros y grabados de épocas pasadas (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 149).

Por último, durante el siglo XX aparecen 10 nuevas fábricas de cerámica, como la Casa González de Aníbal González para la Exposición de 1929 (Díaz Garrido, 2004, p. 227). Para la Exposición Iberoamericana¹⁹ se construyeron edificios y monumentos como la Plaza de España, cuyas pretensiones eran las de fortalecer la identidad nacional. Por eso, se pintaron motivos típicos andaluces y fue el momento de mayor producción cerámica en Sevilla. Dentro del movimiento modernista destacó Gustavo Bacarisas, artista conocedor del Impresionismo y el Modernismo, quien conseguiría plasmar con éxito en la cerámica un estilo muy reconocible de figuras con un trazo sencillo y tonalidades fuertes para remarcar la expresión de la escena (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 150). Por la industrialización y el surgimiento de la sociedad de masas y de consumo,



Fig. 13. Panel de azulejos de los coches Studebaker. Siglo XX. Fuente: Elaboración propia.

apareció también el fenómeno de los azulejos comerciales. En este ámbito destacó la fábrica de cerámica del sevillano José Tova Villalba, donde trabajó Enrique Orce quien hizo paneles publicitarios como el de los coches Studebaker de 1924 (véase Fig. 13).

Recapitulando, y tras haber repasado la producción cerámica en Sevilla durante siglos, podemos afirmar que la producción cerámica hispalense «parte de la simbiosis entre Triana y el río Guadalquivir» (Ortiz García, 2022, p. 41). La unión entre el río y Triana ha permitido todo un desarrollo de la cerámica que aun con tantas técnicas y estilos diferentes, convirtiéndose cada pieza digna de estudio y admiración.

¹⁹ Sobre la Exposición de 1929, Rodríguez Caruncho y González (2022, p. 164) apuntan lo siguiente: «El industrial y mecenas Luis Rodríguez Caso presentó en 1909 ante el Ayuntamiento de Sevilla la idea de celebrar un gran encuentro cultural de España y sus antiguas colonias, al estilo de las exposiciones universales iniciadas en el siglo XIX».

4.1.2. Historia de las fábricas cerámicas de Triana

A continuación, haremos un breve recorrido histórico de una pequeña selección de talleres cerámicos que han destacado en Triana, especialmente en el siglo XX, con el objetivo de dar visibilidad a otros talleres aparte del de Montalván y abrir frentes a futuras investigaciones. Las fábricas sobre las que se va a indagar, ordenadas cronológicamente según su año de apertura, son las siguientes: La Cartuja, la Fábrica Mensaque, la Casa González y la Fábrica Ramos Rejano.

En primer lugar, nos centraremos en la fábrica La Cartuja, industria de lozas y porcelanas que fue fundada por el inglés Charles Pickman Jones en 1841 (Arenas Posadas, 2007, p. 119) en el antiguo monasterio de Santa María de las Cuevas. Consiguió adaptar este edificio



Fig. 14. Reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Fábrica La Cartuja, 1910. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-q).

para que funcionara como una gran industria alfarera en la que trabajaban decenas de empleados cuyos oficios estaban totalmente especializados por secciones, sistema que Pickman trajo de Inglaterra y que no era común en España en esa época (Domenech Martínez, 1988, p. 156). Durante el siglo XIX su producción se centraba en la alfarería sin vidriar y en la exquisita porcelana pintada, que estaba destinada a las altas esferas como a «la Casa Real Española y [a otras] monarquías europeas» (Domenech Martínez, 1988, p. 159).

En 1883 muere Charles Pickman y pasa a controlar la industria su mujer M.^a Josefa Pickman y Martínez de la Vega y sus dos hijos Ricardo y Guillermo (Domenech Martínez, 1988, p. 160). Tras este traspaso se producen algunos cambios en el tipo de producción, ya que se abren a la creación de azulejos y cerámica artística (Arenas Posadas, 2007, p. 120) entre las que destacan las reproducciones de cuadros de grandes pintores como Goya (véase un ejemplo en la Fig. 14) o las representaciones de escenas taurinas o quijotescas, realizadas con gran detalle y esmero, aunque con menos libertad pictórica que en otros pequeños talleres donde no estaba implementado un sistema de trabajo seriado de gran comercialización (Domenech Martínez, 1988, p. 163).

En el año 1964 se declaró el monasterio donde se encontraba la fábrica, Conjunto Monumental Histórico, por lo que la empresa tuvo que buscar otra localización; a partir de entonces en Salteras, ubicación en la que actualmente sigue en funcionamiento (Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, s.f.).

En segundo lugar, sobre la fábrica Mensaque sabemos que fue fundada en 1880 por los hermanos Enrique y José Mensaque Vera en la calle San Jacinto (Domenech Martínez, 1988, p. 99), a la que se une nueve años después Fernando Soto y González, hijo del alabado ceramista Manuel Soto y Tello, llamándose, entonces, la fábrica José Mensaque, Hermanos y Compañía (Palomo García, s.f.-a). Entre sus innovaciones destacamos la delicada producción de vidriados en azulejos y las reproducciones de cuadros populares, tales como sobre temas mitológicos de Rafael Urbino y religiosos de



Fig. 15. Plato con reflejos metálicos. Fábrica Mensaque, 1910. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-a)

Francisco Niculoso, así como reproducciones de escudos que solían estar realizados con reflejos metálicos y en los colores blanco, cobalto y verde (Domenech Martínez, 1988, pp. 99-100). Sobre estas reproducciones no está de más mencionar que los dibujos que usaron como plantilla fueron brindados al taller por José Gestoso (Sánchez Cortegana, 1996, p. 247). Este taller destacó, de igual manera, por su producción de loza y platos decorativos con reflejos metálicos, especialmente los dorados y cobrizos, en los que se dibujaban temas góticos y renacentistas a través de la técnica de cuerda seca, como observamos en la Fig. 15 (Domenech Martínez, 1988, p. 100).

La popularidad de la fábrica de los Mensaque se vio acrecentada tras su reconocimiento en varias exposiciones a las que llevaron algunas de sus piezas cerámicas; entre las que destacamos la Universal de París en 1889, la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones de Barcelona en 1892 y la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1897 (Domenech Martínez, 1988, p. 107).

Desgraciadamente, esta fábrica finaliza su labor a principios del siglo XX, en 1917, fecha en la que la familia Mensaque se separa entre José Mensaque Vera, que cuando muere pasa a llamarse Viuda e Hijos de José Mensaque Vera que cierra finalmente en 1960, y la de Mensaque, Rodríguez y Compañía, que sí va a tener trascendencia hasta

el siglo XXI. Sobre la producción de esta última destacamos las decoraciones vegetales y geométricas en arista (Herrera Saavedra *et al.*, 1995, pp. 26-27). Esta fábrica estará en funcionamiento hasta su cierre en 2006 (Palomo García, s.f.-b).

En tercer lugar, la información que consta sobre la Casa González es que se fundó en 1902 por José González y Álvarez Ossorio, junto a su tío Aníbal González Álvarez Ossorio, el famoso arquitecto regionalista que tuvo gran implicación en la arquitectura nacional y que estuvo localizada en el Prado de San Sebastián, pero con delegaciones en otras provincias: Madrid, Huelva, Málaga y Córdoba. Sobre su producción, aunque se centró en los materiales de construcción, también realizó cerámica artística excepcional.

Al igual que otros talleres como el de Montalván, hizo una gran labor ornamental para hermandades sevillanas con retablos devocionales (Palomo García, 2009) (véase Fig. 16), y contribuyó a la decoración de la Casa Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia con la implementación de azulejos pintados a mano para los zócalos del vestíbulo, así como a la decoración de la Plaza de España con paneles de los monumentos más simbólicos de España (García Zapata *et al.*, 2022, pp. 279-280). Entre los idearios de estas piezas, destacaba el sobrino de Aníbal, Cayetano González Gómez, quien, tras la muerte de Aníbal en 1929, se hizo cargo de un taller que abrió en Triana bajo el nombre de la fábrica Casa González en la calle Pagés del Corro n.º 17, que cierra finalmente, tras varios cambios en su dirección, a finales del siglo XX (Palomo García, 2009).



Fig. 16. Retablo cerámico de Jesús del Gran Poder. Fábrica Casa González, 1930. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-r).

Por último, la Fábrica Ramos Rejano fue fundada por el comerciante cordobés Manuel Ramos Rejano en 1905 en la calle San Jacinto n.º 101. En 1922 falleció y se cambió el nombre del taller a Viuda e Hijos de Ramos Rejano y, posteriormente, a Hijos de Ramos Rejano, hasta 1965 cuando cerró. Entre su variada producción destacamos las piezas de arista para zócalos en colores como el verde, blanco, azul, melado y negro y las

de cuerda seca con figuras de estrellas (Herrera Saavedra *et al.*, 1995, pp. 27-28), entre otras obras como los revestimientos de patios y zaguanes con reflejos metálicos. Además, realizó algunas piezas para la Exposición Iberoamericana como fueron los azulejos de cuerda seca de temática cervantina en la Glorieta del Quijote o el panel de Jaén de la



Fig. 17. Panel de Jaén en la Plaza de España de Sevilla. Fábrica Ramos Rejano, 1920. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-d).

Plaza de España, como observamos en la Fig. 17 (Pleguezuelo Hernández, 1989, p. 115).

4.2. Evolución histórica y artística de la fábrica de Montalván

La fábrica de Montalván tiene una larga trayectoria como taller e industria alfarera bajo distintos nombres. Se ha descubierto que este taller alfarero abrió en 1801 (Moreno Fernández, 2020, p. 47), aunque los primeros datos constan a partir de 1850, cuando Saturnino García-Montalván Carmona creó su taller bajo el nombre de Fábrica Montalván en la calle Matamoros. En este taller también trabajaba su esposa Rosario Vera como administradora y sus hijos Joaquín y Francisco como alfareros junto a su padre, ya que en un principio era una fábrica dedicada principalmente a la alfarería sin vidriar.

Tras el fallecimiento de Saturnino, acaba heredando el taller su hijo Joaquín García-Montalván Vera, que traslada el taller a la calle Nuevo Mundo en 1869. Por otra parte, su hermano Francisco García-Montalván Vera se independiza de dicho taller en 1872 y crea el suyo propio en la misma calle. Entre las producciones más populares de este último taller, destacaba la cacharrería vidriada y la loza, que incluso fue galardonada en exposiciones reconocidas como la Bético-extremeña que se celebró en el Alcázar, aunque también comienza a crear azulejería con motivos religiosos y costumbristas. En 1876 obtuvo otra mención distinguida en la Exposición Internacional de Filadelfia, así como en 1878, una medalla de plata en la Universal de París por sus platos decorados al estilo mudéjar (Domenech Martínez, 1988, p. 92).

Francisco García-Montalván se casó con Enriqueta García-Montalván a finales del siglo XIX y así nació el 6 de diciembre de 1876 Manuel García Montalván. A partir de 1880, la fábrica se traslada a la calle Alfarería, siendo ya la única bajo el nombre García-Montalván, que se va a llamar a partir de 1885 Fábrica de Cerámica Artística hasta el fallecimiento de Francisco. Mientras la fábrica ganaba cada vez más fama, Manuel se estaba criando rodeado del mundo alfarero del que se interesó enormemente (Domenech Martínez, 1988, p. 95). De hecho, consiguió matricularse en la Escuela Provincial de Bellas Artes y fue discípulo del pintor José García Ramos, que era su padrino, desde 1896, donde conoció al arquitecto Juan Talavera Heredia (Palomo García, 2023, p. 183). Además, recibió clases en la Sección Artística del Ateneo y Sociedad de Excursiones, por lo que su conocimiento académico artístico era de una gran magnitud (Domenech Martínez, 1988, p. 95). Como era de esperar, sus dotes alfareras las aprendió a manos de su padre Francisco García-Montalván, que le enseñó a trabajar con la loza, así como del ceramista Manuel Soto y Tello.

Al fallecer su padre en 1901, quedó en sus manos el alfar, al que amplió su producción hacia una más ligada a la cerámica artística con gran refinamiento gracias a su educación, entre la que se destaca «la producción de paneles con escudo e imágenes, bancos, imágenes en relieve y zócalos para casas de la alta sociedad» (Palomo García, 2023, p. 183). Por otra parte, es en esta época en la que cambia el nombre al taller a Fábrica de Cerámica Artística Nuestra Señora de la O, por la devoción del ceramista hacia la Virgen de la O y por la proximidad a la iglesia de la O, que se situaba en la calle Castilla. De hecho, este rótulo se ha mantenido hasta día de hoy en la calle Alfarería número 23 (Palomo García, 2023, p. 183).

Al cambiar su producción y ser más cercana a la alta sociedad, mantuvo una relación próxima con los famosos arquitectos de la época, como con Aníbal González, que como ya hemos visto, fue el arquitecto de la Exposición Iberoamericana. Así que le encargó al taller algunos elementos para ella, como «la Fuente de las Ranas, varios bancos de la Plaza de España y la balaustrada de



Fig. 18. Balaustrada de la Plaza de España de Sevilla. Fábrica Montalván. Fuente: Elaboración propia.

la ría, así como el zócalo de la Sala de Alcántara del Pabellón Real» (Palomo García, 2007), sobre lo que adjuntamos un ejemplo en la Fig. 18. Además de todos estos elementos realizados para la Exposición del 29, también hizo zócalos para iglesias y casas, azulejos estilo renacimiento y de montería, cuadros decorativos con motivos taurinos, retablos religiosos, macetones, ánforas, rótulos, y destacamos el azulejo liso de color azul cobalto, verde o blanco típico de Triana (Moreno Fernández, 2020, pp. 51-53).

Por su popularidad y exquisita técnica, fue Cerámica Artística Nuestra Señora de la O la fábrica que se vinculó más con la exportación internacional, como fue el caso de la azulejería pintada a América (Buenos Aires, México, Los Ángeles, Miami, Chicago, entre otros), incluso algunos con estilo mudéjar a Egipto y a Europa.

Desgraciadamente, al fallecer Manuel García-Montalván en 1943 sin heredero, dejó en testamento que el taller pasara a manos del Colegio Salesiano de Triana por su afán por la enseñanza y su deseo de construir una escuela ceramista, pero esto nunca llegó a suceder (Palomo García, 2007).

Antonia Guillén se encargó de administrar la dirección en los próximos años de vida de la fábrica. En 1969 se vuelve a cambiar el nombre de la fábrica y se empieza a llamar Cerámica Montalván S.A. y en 1990 a simplemente Montalván S.A. hasta 2012 que se cierra y se vende al igual que la casa contigua²⁰ a Francisco Arcas Peñalver, que convierte el taller en un restaurante exquisitamente decorado con la cerámica del taller (Moreno Fernández, 2020, p. 50).

5. Análisis iconográfico y artístico de la obra del taller de Nuestra Señora de la O durante el siglo XX

En este punto se ha realizado una exhaustiva investigación de una selección de piezas cerámicas del taller Nuestra Señora de la O, cuya producción data entre 1901 y 2012, años en los que, como hemos visto anteriormente, se denominaba así el taller. Las piezas seleccionadas se dividen entre retablos devocionales, elementos decorativos y arquitectónicos, de los cuales se tienen sus bocetos y estarcidos fotografiados. En el caso

²⁰ En 1927 el anteriormente mencionado Juan Talavera diseña una casa para Manuel García-Montalván y su esposa Antonia Guillén Guillén en la misma calle Alfarería n.º 21 con un estilo regionalista y revestida por una llamativa azulejería (Moreno Fernández, 2020, p. 48).

de los estarcidos y bocetos de elaboración propia, han sido prestados por Rafael Muñiz, ceramista que trabaja en Cerámica Rocío Triana de la c/ Antillano Campos, 8, ya que cuando cerró Nuestra Señora de la O, le cedieron varias cajas de bocetos y estarcidos que se usaron en la fábrica.

Concretamente, lo que vamos a analizar son una serie de azulejos planos, también llamados pisano, como hemos visto anteriormente por su relación con Niculoso Pisano. Es importante precisar que se trata de azulejo plano porque es una característica propia de esta técnica que requiere que se trate de una superficie totalmente lisa, que es muy habitual, por ejemplo, en la producción de zócalos (Asociación Pisano, s.f.).

Para realizar un azulejo plano pintado, en primer lugar, hay que preparar el azulejo. Para ello, se cuece una primera vez la loseta de barro, creándose así el bizcocho²¹ (Marín García, 2018, p. 8). Luego, se le aplica un barniz de plomo o estaño, que crea una capa impermeabilizadora de color blanco. Cuando este barniz se seca, se puede empezar a dibujar sobre el azulejo (Segura Sancho, 2020, p. 65). Los pigmentos que se usan son concentraciones de óxidos metálicos que se aglutinan mediante una mezcla de arena, minio, sal, sosa y estaño (Pleguezuelo Hernández, 2017, p. 64), que aunque pueden variar según el taller y el artista y de la intensidad que se quiera aplicar, suele ser común el uso de óxido de cobre para el verde, el manganeso para la creación del pigmento marrón y una base de cobalto para el azul (Gómez Morón *et al.*, 2013, p. 21), una concentración de antimonio para el amarillo y, si se trata de un tono más anaranjado, se usa el óxido de cobre (Pleguezuelo Hernández, 2017, p. 64), y por último, si se trata de un color morado, así como del negro, se usa también el óxido de manganeso (Segura Sancho, 2020, p. 63). Una gran dificultad procede de que estos pigmentos no tienen el mismo color en crudo que tras ser cocidos (Pleguezuelo Hernández 2017, p. 67), ya que, tras la aplicación del color, se tenía que volver a cocer entre 900 y 1300°C para obtener el resultado final (Segura Sancho, 2020, p. 65). Además, el pintor tenía que ser un excelente dibujante no solo porque debía saber mezclar los colores, sombrear y dar volumen, sino también porque si aplicaba más presión de la debida con el pincel sobre el azulejo podía mezclar la base blanquecina del bizcocho con los pigmentos. A todo esto, se le suma que los pintores no tenían margen de error, ya que no se podía rectificar (Pleguezuelo Hernández, 2017, p. 67). Sobre los colores, estos también tenían que seguir un orden establecido al

²¹ Un bizcocho es definido como «objeto de loza o porcelana después de la primera cocción y antes de recibir algún barniz o esmalte» (Real Academia Española, s.f.-a).

aplicarse, que era el siguiente: «el negro, el azul, el amarillo, el anaranjado y, finalmente, el verde» (Pleguezuelo Hernández, 2017, p. 68).

Sin embargo, antes de pintar en el azulejo, el ceramista debe tener claro las dimensiones y las líneas que forman el dibujo. Por eso, deben seguir una serie de pasos determinados. En primer lugar, hay algunos artistas que veían necesario realizar un boceto aparte para, en segundo lugar, trasladar el tamaño definitivo al estarcido. El estarcido, según la Real Academia Española (s.f.-c), es un «dibujo que resulta de estarcir», es decir, se toma un papel traslúcido o fino en la mayoría de los casos, a los que se perfora las líneas del dibujo con un objeto punzante para crear pequeños orificios. En ocasiones, el boceto y el estarcido se encontraban en el mismo papel, por lo que a veces se realizaban dichas perforaciones sobre el propio boceto. Este estarcido se colocaba sobre la superficie plana del azulejo, que estaba apoyado horizontalmente sobre una superficie lisa, al que con una muñequilla o saquito de polvo se le espolvoreaba delicadamente polvo de carbón por todos los puntos para que se marcaran sobre el azulejo las líneas del dibujo, que posteriormente se unían al pasarles un pincel por encima (Segura Sancho, 2020, p. 65). Tras haber realizado esto, ya se podía pintar el azulejo con los pigmentos óxidos, colocando el azulejo sobre un tablero inclinado mientras el pintor está sentado enfrente para poder pintar sobre él (Pleguezuelo Hernández, 2017, p. 67)

5.1. Retablos cerámicos devocionales

Como hemos visto anteriormente, los retablos cerámicos se difundieron a partir del siglo XVI, con el objetivo de adherir a las personas a la fe cristiana. Su característica más representativa es que en un retablo devocional aparece siempre como figura principal Jesús, la Virgen o un santo enmarcados normalmente en una estructura arquitectónica que imita a los altares de los templos católicos o en un elegante marco con decoraciones que imitan el oro (Rodríguez Caruncho y González, 2022, p. 122).

En este punto, vamos a estudiar brevemente el contexto histórico y su ubicación, así como el análisis iconográfico de la siguiente selección de retablos cerámicos devocionales: de la Virgen de Valme, de María Auxiliadora, de santa Teresa y de santas Justa y Rufina. Como veremos, estos cuatro azulejos estarán relacionados con un estarcido, pero se trata de una pequeña selección entre 102 estarcidos de retablos

devocionales que hemos fotografiado en total. Además de los que se van a analizar a continuación, hemos añadido otros en el anexo (Figs. 42-54).

5.1.1. Retablo devocional de la Virgen de Valme

El retablo devocional que vamos a analizar de la Virgen de Valme es uno, entre otros de los que se aportará también la imagen en el anexo (véase Fig. 19.1. y Fig. 19.2.), que contiene la misma estructura arquitectónica que imita a un altar. Así podremos comparar entre ellos los elementos que nos correspondan. El interés por este análisis se debe a que hemos encontrado un estarcido de la Virgen de Nieva, del que desgraciadamente no tenemos una fotografía del azulejo pintado, que tiene dibujada la misma estructura arquitectónica que todos los ejemplos que se van a aportar en este punto. Para realizar el análisis, como no tenemos la equivalencia directa del estarcido en cuestión, nos centraremos en el retablo de Nuestra Señora de Valme de Dos Hermanas.



Fig. 19. Retablo cerámico de la Virgen de Valme en la Hermandad de Nuestra Señora de Valme.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-b).

5.1.1.1. Contexto histórico y ubicación

Se trata de un retablo cerámico devocional de la Virgen de Valme datado aproximadamente en la década de 1920, que se encuentra en el interior de la Casa de Hermandad de Nuestra Señora de Valme en Dos Hermanas (Retablo cerámico, s.f.-b).

En cuanto a la historia de la Virgen de Valme, esta se remonta al siglo XIII, cuando el rey Fernando III se estaba enfrentando a los musulmanes en la conquista de Sevilla. Su ejército se encontraba muy cansado y sediento, por lo que la tradición cuenta que Fernando III le pidió a la Señora Valme que le protegiera y que a cambio le construiría un santuario. Seguidamente, este dijo: «Si Dios quisiere / agua aquí hubiere», a lo que el militar Pelayo Pérez Correo clavó su espada en el suelo y brotó un manantial. Así que cuando acabó la conquista, construyó allí su ermita. Por ello, Nuestra Señora de Valme está ligada al valimiento (Calderón Alonso, 2022, pp. 256-257), definido como «amparo, favor, protección o defensa» (Real Academia Española, s.f.-f).

6.1.1.2. Análisis iconográfico

Tras haber hablado de la técnica y de su función devocional unida al contexto específico, podemos adentrarnos en el análisis iconográfico. En primer lugar, el retablo se compone principalmente de líneas verticales que se personifican en la figura de la Virgen y en la estructura de pilares, en el que la profundidad no tiene una gran importancia. Lo que sí destaca es tanto el dibujo, como los colores empleados, entre los que predominan el azul en la túnica de la Virgen, el telón y el cielo, el amarillo en los marcos redondeados de las esquinas, los detalles del telón, el trono, las velas y otras pequeñas decoraciones y el verde para decoraciones vegetales que rodean el símbolo que corona el retablo y las pequeñas escenas que rodean la estrella que aparece sobre ellas, así como el suelo y los árboles de las representaciones.

La Virgen de Valme es la figura principal del retablo cubierta por una capa azul con detalles dorados, que se encuentra sentada sobre un trono de oro con el niño Jesús en la mano izquierda. A los lados, aparecen en simetría dos angelotes, seis velas y dos floreros. Todo ello está enmarcado en un trampantojo que imita la estructura arquitectónica de un altar con cuatro columnas y un arco. En las esquinas encontramos diferentes escenas en las que la Virgen hace una aparición para ayudar a las personas. En las dos superiores, ayuda a rescatar a un niño caído en un pozo y, en la otra, parece que está ayudando a dos personas a salir de una situación de pobreza. En las dos inferiores,

en una está protegiendo a unos ciudadanos del fuego y en otra, parece que ha aparecido para acompañar a un bebé a que sea santiguado. La última escena, en vez de ser ovalada y estar coronada por una pequeña estrella, es rectangular, en la que un granjero le está pidiendo ayuda a la Virgen porque hay una gran tormenta.

En cuanto a la firma, esta la encontramos en los laterales del rótulo «Nuestra Señora de Valme» de letras amarillas y negras bajo fondo blanco, en un lado «Cerámica Artística» y en el otro «M.G. Montalván Triana» en letras azules, siendo el autor Manuel García-Montalván García-Montalván (Retablo cerámico, s.f.-b).

Lo interesante de este retablo es que hemos observado que su marco es el mismo en varios retablos de vírgenes diferentes. Por ejemplo, en el retablo de la Virgen de Belén en la Ermita de Nuestra Señora de Belén en Palma del Río (véase Fig. 19.1 en el anexo), que está datado en la misma década que el retablo de la Fig.19 de la Virgen de Valme, en 1920 (Retablo cerámico, s.f.-k). Tanto el altar como las escenas en marco redondo de las esquinas y la central inferior rectangular son las mismas, aunque con una técnica y trazado diferentes. En este retablo aparecen las mismas representaciones, pero cambiadas de lugar, aunque sea otra virgen la figura principal del retablo. Tan solo cambia la ornamentación en pequeños detalles, como la flor que corona las pequeñas escenas, que en el anterior son estrellas, o en el marco con motivos vegetales que rodea todo el retablo, o los angelotes, que aquí aparecen nada más que su busto y en el retablo de la Virgen de Valme aparecen de cuerpo entero.

Esto mismo ocurre con el retablo cerámico de la Virgen del Rocío (véase Fig. 19.2 en el anexo) que se encuentra en la Hacienda Los Frailes de San Alberto en Los Palacios y Villafranca, que está también datado en 1920 (Retablo cerámico, s.f.-h). En este retablo observamos la misma peculiaridad y es que se toma una estructura arquitectónica idéntica con las mismas representaciones, esta vez en el mismo orden que en el retablo de la Virgen de Valme (Fig. 19), y rodeada también de dos angelotes de cuerpo entero, aunque con solo cuatro velas como en la Fig.19.1 y Fig. 19.2, pero no con seis como en la Fig.19.

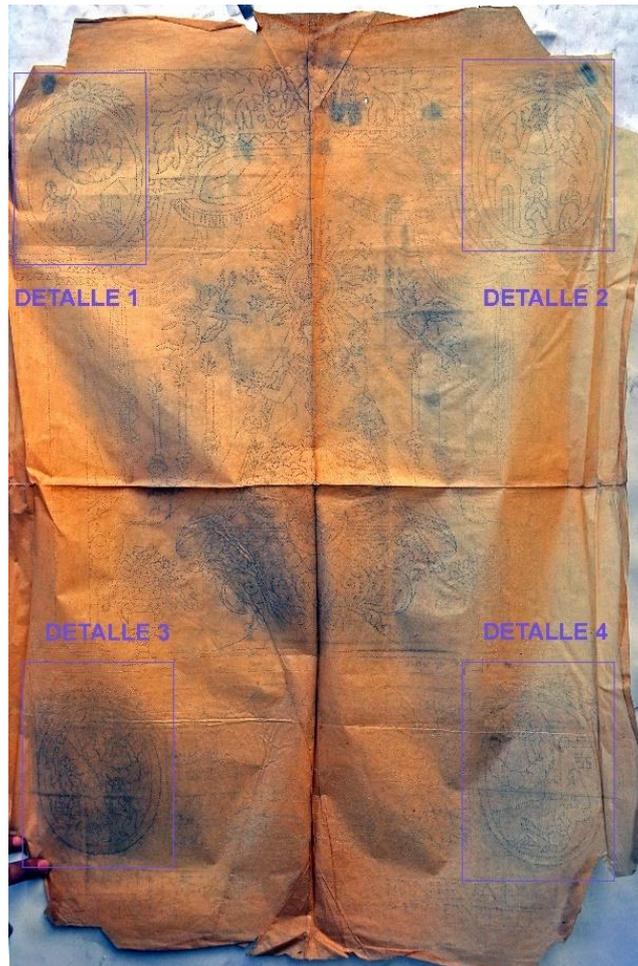


Fig. 20. Estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva. Fuente: Elaboración propia.

Entre otras similitudes, para que podamos apreciar en detalle lo explicado, aquí presentamos ampliadas las cuatro escenas comentadas:



Fig. 20. Estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva. Segundo detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 20. Estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva. Segundo detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 20. Estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva. Tercer detalle. Fuente: Elaboración propia.

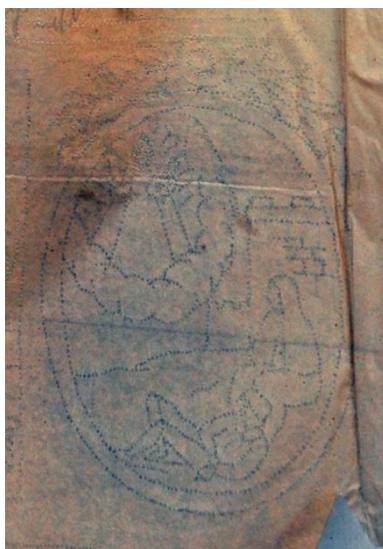


Fig. 20. Estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva. Cuarto detalle. Fuente: Elaboración propia.

Este análisis nos lleva a una conclusión y es que podría haber un boceto y un estarcido como modelo para la estructura del retablo y otro para la figura de cada virgen en el taller Nuestra Señora de la O. De hecho, se ha encontrado y fotografiado el estarcido que seguramente se haya usado para los diferentes retablos, siendo este de Nuestra Señora de Nieva «Especial defensora de los rayos y centellas», como pone en el rótulo inferior.

Seguramente este mismo estarcido se volviera a perforar para crear un estarcido de base más simple, en el que aparece únicamente la mitad del papel estarcido para que tan solo al doblarlo se pueda copiar la otra cara, al tratarse de un retablo completamente simétrico. En este estarcido observamos que las escenas ovaladas están vacías, por lo que ha podido servir como modelo para el retablo de la Virgen de Belén (Fig. 19.1) que tiene las escenas cambiadas de lugar, aunque sean las mismas.



Fig. 21. Segunda versión del estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva sin algunas decoraciones.
Fuente: Elaboración propia.



Fig. 21. Segunda versión del estarcido del retablo de Nuestra Señora de Nieva sin algunas decoraciones. Detalle. Fuente: Elaboración propia.

5.1.2. Retablo devocional de María Auxiliadora

El retablo devocional que se analiza a continuación es uno de María Auxiliadora que presenta una técnica muy cuidada, del que hemos encontrado su estarcido.



Fig. 22. Retablo de María Auxiliadora en el Colegio Salesiano de San Pedro. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-i).

5.1.2.1. Contexto histórico y ubicación

Se trata de un retablo cerámico que se encuentra en el Colegio Salesiano de San Pedro de la calle Condes de Bustillo 17 en Sevilla, que está datado en el año 1935 (Retablo cerámico, s.f.-i).

Su ubicación en el Colegio Salesiano no es casual y es que pertenece a la Sociedad de San Francisco de Sales creada en 1859 por san Juan Bosco (Real Academia Española, s.f.-e), sacerdote al que, cuando era niño, la tradición mantiene que se le apareció la Virgen para indicarle que su misión era la de ser sacerdote y difundir la fe cristiana. En esa aparición la Virgen también le dijo que se la empezara a apelar como Virgen Auxiliadora, por su afán por defender la fe cristiana en tiempos convulsos (Misiones salesianas, 2016). Entre su simbología más destacada, siempre aparece ilustrada con un cetro en la mano que representa su poder, doce estrellas sobre la cabeza y una luna bajo los pies que representa que es la reina del Universo (García Torralbo, 2010, p. 220).

5.1.2.2. Análisis iconográfico

En primer lugar, en el retablo devocional de María Auxiliadora observamos que presenta una línea principal vertical en la figura erguida de la Virgen, en el que no se le ha dado importancia a la profundidad. Observamos que destaca el uso de colores, sobre todo el amarillo del fondo, el de las decoraciones doradas del marco y de las estrellas que coronan a la Virgen. También se usa el azul para las nubes, que dibujan la forma de una luna sobre las que está apoyada María Auxiliadora y el característico manto azul y rosa en la túnica. Esta figura está enmarcada en primera instancia en una línea ovalada dorada en la que está escrito en letras negras «María Auxilium Christianorum Ora Pro Nobis». El siguiente marco es rectangular de líneas doradas en el que hay decoraciones vegetales de color oro sobre un fondo verdoso. Por último, todo está enmarcado en un rectángulo de líneas doradas con decoraciones en las esquinas y partes centrales doradas sobre fondo azul y verdoso. Es curioso que la franja verde y azul sea distinta a cada lado, pero lo que más nos interesa es que esta pieza aparece firmada y fechada en el pequeño rótulo inferior central, en el que pone con letras negras bajo fondo blanco «Donó Manuel García Montalván 1935».

En la siguiente imagen mostramos el estarcido que se ha usado para crear esta pieza cerámica, que, a pesar de haberse preservado con dobleces y roturas, se puede

observar que las líneas del dibujo son las mismas que la del retablo, sobre las que se ha esparcido carbón para marcar el dibujo sobre el azulejo.



Fig. 23. Estarcido del retablo de María Auxiliadora en el Colegio Salesiano de San Pedro.
Fuente: Elaboración propia.

Aquí se muestra una ampliación a la parte superior del estarcido, en la que se puede observar los detalles del rostro de las dos figuras.



Fig. 23. Estarcido del retablo de María Auxiliadora en el Colegio Salesiano de San Pedro. Detalle a la parte superior. Fuente: Elaboración propia.

5.1.3. Retablo devocional de santa Teresa

El retablo devocional de santa Teresa que se analizará a continuación se encuentra, a diferencia de los otros dos retablos ya estudiados, que uno está en una iglesia y el otro en un colegio, en la fachada de un domicilio particular. Así que tenemos ejemplo de tres lugares en los que se ha extendido la decoración devocional, de igual exquisitez que si se tratara de uno u otro. Además, se han encontrado las correspondencias tanto del boceto como del estarcido de dicho retablo.



Fig. 24. Retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-u).

5.1.3.1. Contexto histórico y ubicación

Se trata de un retablo cerámico devocional de santa Teresa de Jesús datado aproximadamente en la década de 1920, que se encuentra en el zaguán de un domicilio particular de la Calle Crédito en Sanlúcar de Barrameda (Retablo Cerámico, s.f.-u).

Teresa de Ahumada nació en Ávila en 1515 y a los veinte años ingresó en el Convento de Carmelitas de la Encarnación de Ávila. Tras ello, cayó muy enferma y estuvo cuatro días en coma, a lo que cuando se despertó pidió confesión y comunión y empezó a tener visiones espirituales. Con tal vocación de querer expandir la fe cristiana, fue abriendo diferentes conventos a lo largo de su vida y por ello incluso hoy en día se la

venera con estima de santidad (Pinilla Martín, 2013, pp. 29-32). En sus retratos suele ir vestida con el hábito carmelitano (Pinilla Martín, 2013, p. 307) y aparece siempre junto al Espíritu Santo en forma de paloma blanca por su santidad (Pinilla Martín, 2013, p. 50). En cuanto al corazón llameante que tiene en una de las manos, este se asocia con el amor de Dios, la contemplación por la fe y el fervor religioso que no se puede apagar (Pinilla Martín, 2013, p. 307-308)

5.1.3.2. Análisis iconográfico

Tras haber visto brevemente la prevalencia de santa Teresa de Jesús como figura de culto, vayamos a las cuestiones iconográficas.

Observamos un retablo en el que predominan las líneas verticales de la figura de santa Teresa, aunque también aparecen líneas horizontales al tener los brazos extendidos, formando así una cruz con su cuerpo. La profundidad tiene un sentido en este azulejo gracias a la perspectiva utilizada. Aparece una ventana en la pared que permite ver una iglesia a lo lejos, dibujada a pequeña escala (como podemos observar en el segundo detalle de la Fig. 26). En cuanto a los colores y el dibujo, predomina el uso del marrón propio del hábito y de los muebles, así como la llamativa luz amarilla que emana del Espíritu Santo y que decora todo el marco rectangular de ornamentos vegetales dorados, como también en las llamas del corazón rojizo que tiene en la mano. Encontramos gran variedad de colores en los libros que se encuentran en la repisa, así como azul mezclado con morado en las nubes y azul claro en el cielo que se observa a través de la ventana.

Por lo tanto, en el retablo aparece santa Teresa de Jesús como figura principal, que tiene un corazón en la mano (véase tercer detalle de la Fig. 24) y, sobre ella, una paloma; ambos símbolos religiosos que aluden a la fe cristiana. Además, este corazón llameante se encuentra en frente de una estatuilla de Jesús crucificado, por lo que adquiere mayor relevancia ese fervor religioso.

De este retablo hemos encontrado las correspondencias tanto del boceto como del estarcido. En el boceto podemos ver en detalle que se le dio importancia a marcar no solo todas las líneas, sino también el sombreado y la profundidad. Por otra parte, como ocurre en muchos otros bocetos, hay partes que, al ser simétricas en la otra cara, no hace falta hacerlas completas. Este es el caso de las decoraciones del marco que tan solo aparecen en una de las esquinas.



Fig. 25. Boceto del retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-u).

También se ha fotografiado el estarcido, que, aunque a simple vista no se pueda apreciar fácilmente, ya que sus líneas son muy finas, en la siguiente imagen se ha ampliado al torso. Se puede observar que el estarcido ha seguido las pautas del boceto, ya que se ven, por ejemplo, las marcas de los pliegues de la manga del brazo que tiene extendido y las decoraciones del marco de la esquina superior.



Fig. 26. Estarcido del retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 26. Estarcido del retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz. Primer detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 26. Estarcido del retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz. Segundo detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 26. Estarcido del retablo de santa Teresa de Jesús en domicilio particular de la calle Créditos en Cádiz. Tercer detalle. Fuente: Elaboración propia.

En definitiva, gracias a estas ampliaciones se puede vislumbrar en detalle las líneas que han formado el dibujo definitivo del azulejo.

5.1.4. Retablo devocional de santas Justa y Rufina

Sobre este retablo cerámico de santas Justa y Rufina se ha encontrado un estarcido realizado en un papel poco común que ha podido servir para realizar el retablo, aunque no es exacto y se ha proporcionado otra versión en el anexo (Fig. 27.1). Este panel de azulejos lo hemos considerado parte de los retablos cerámicos, aunque sea la reproducción del cuadro de Murillo del siglo XVII (Márquez Ferrer, 2017), porque imita un marco en sus laterales.



Fig. 27. Panel de azulejos de santas Justa y Rufina en taller de calle Alfarería.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-v).

5.1.4.1. Contexto histórico y ubicación

Este retablo devocional gira en torno a las figuras de santa Justa y santa Rufina. Está datado aproximadamente en la década de 1930 y se encuentra en el interior de la antigua fábrica de Montalván en la calle Alfarería (Retablo cerámico, s.f.-v).

En cuanto a su contexto, Justa y Rufina forman parte de la tradición cristiana que cuenta que fueron dos hermanas que nacieron en Triana en el siglo III, es decir, en época romana, que se dedicaban a la alfarería. Durante una fiesta pagana, una procesión llevaba un ídolo de la diosa Salambó, que es de origen babilónico, y las personas que la transportaban le pidieron a Justa y Rufina que entregaran como ofrenda algunas de sus vasijas. Sin embargo, se negaron, por lo que le rompieron sus vajillas y ellas en respuesta destrozaron el ídolo de Salambó. Por ello, fueron encarceladas y torturadas hasta que murieron (Marqués Ferrer, 2017). Un obispo llamado Sabino fue quien se encargó de reunir las reliquias de las hermanas, lo que supuso el inicio del culto a sus figuras como santas (Sainz Magaña, s.f.). Además, también se les atribuye, a modo de leyenda, la protección de la Giralda durante un gran terremoto que ocurrió en Sevilla en el siglo XVI. Por eso, además de aparecer con vasijas de cerámica por su conexión con la alfarería, así como con ramas de palma que simbolizan el martirio y la modestia, se suele añadir la Giralda, ya que se las consideran las protectoras de Sevilla (Marqués Ferrer, 2017).

5.1.4.2. Análisis iconográfico

Como se ha comentado, se trata de un retablo encuadrado en un marco de líneas exteriores doradas, del mismo color que las decoraciones en formas vegetales que se encuentran en las esquinas y las partes centrales. El fondo de este marco está compuesto por dos trazos de colores que, curiosamente, son iguales que en el retablo devocional de María Auxiliadora (Fig. 22) que se ha comentado con anterioridad, ya que se compone de una línea azul oscuro y otra de azul verdoso que son desiguales.

Su interior está compuesto principalmente por líneas verticales como se puede observar con las tres figuras principales, las dos santas y la Giralda, que es el elemento central. Además, juega con los diferentes planos; con el fondo rocoso en el plano más alejado y las vasijas y platos en el plano más cercano. Por otra parte, es curioso que el cielo sea de un trazo simple que dependiendo de la presión o lo aguada que sea la mezcla aparece más claro u oscuro. Sin embargo, en las telas de las figuras, así como en la sombra de las piezas cerámicas, la técnica es mucho más precisa, ya que los pliegues y las sombras

están realizados con sumo detalle. Santa Justa viste con una túnica de color burdeos con manto rosa y mira al cielo, mientras que santa Rufina viste con una túnica azulada y un manto amarillo y mira al espectador. Las vajillas y platos, como se ha comentado, aparecen en representación a su labor como alfareras, así como las ramas como símbolo religioso. Por último, aparece la figura central, la Giralda, con todos los detalles de las ventanas y decoraciones, que están sosteniendo las santas debido a la leyenda anteriormente explicada sobre que ellas fueron las que sujetaron la Giralda para que no se cayera durante el terremoto.

De este retablo cerámico se ha encontrado un estarcido que, a pesar de distinguirse del original por algunos detalles, es muy parecido. Fácilmente se pueden observar a las dos santas con la misma mirada y vestimenta, con cada uno de sus pliegues estarcidos, así como las manos que sujetan la Giralda y una rama. Además, se puede ver que las vasijas del suelo tienen la misma posición y que el fondo rocoso de la esquina junto a santa Rufina tiene la misma estructura puntiaguda. Sin embargo, se contemplan de igual manera algunas diferencias y es que la Giralda no tiene las mismas decoraciones, ya que en el estarcido las ventanas tienden a ser más grandes y redondeadas que las del retablo. También se puede ver que aparecen estarcidos los pies de las santas, mientras que en el retablo no se ha trasladado, así como la forma de las vasijas y platos que cambian ligeramente, siendo los de la esquina del estarcido más alargados que los de la pieza cerámica.

Además, es curioso el papel sobre el que está realizado el estarcido, ya que normalmente estos están hechos o sobre papel-cartón marrón oscuro, papel fino marrón o rojizo claro o papel cebolla transparente, sin embargo, en este caso es amarillo y grueso.

En definitiva, este retablo como muchas otras reproducciones de cuadros ha sido copiado en multitud de ocasiones y por eso se encuentran ligeras variaciones según el modelo. De hecho, se ha encontrado otra muestra de una reproducción de este mismo cuadro de Murillo, que se puede ver en el anexo (Fig. 27.1.).

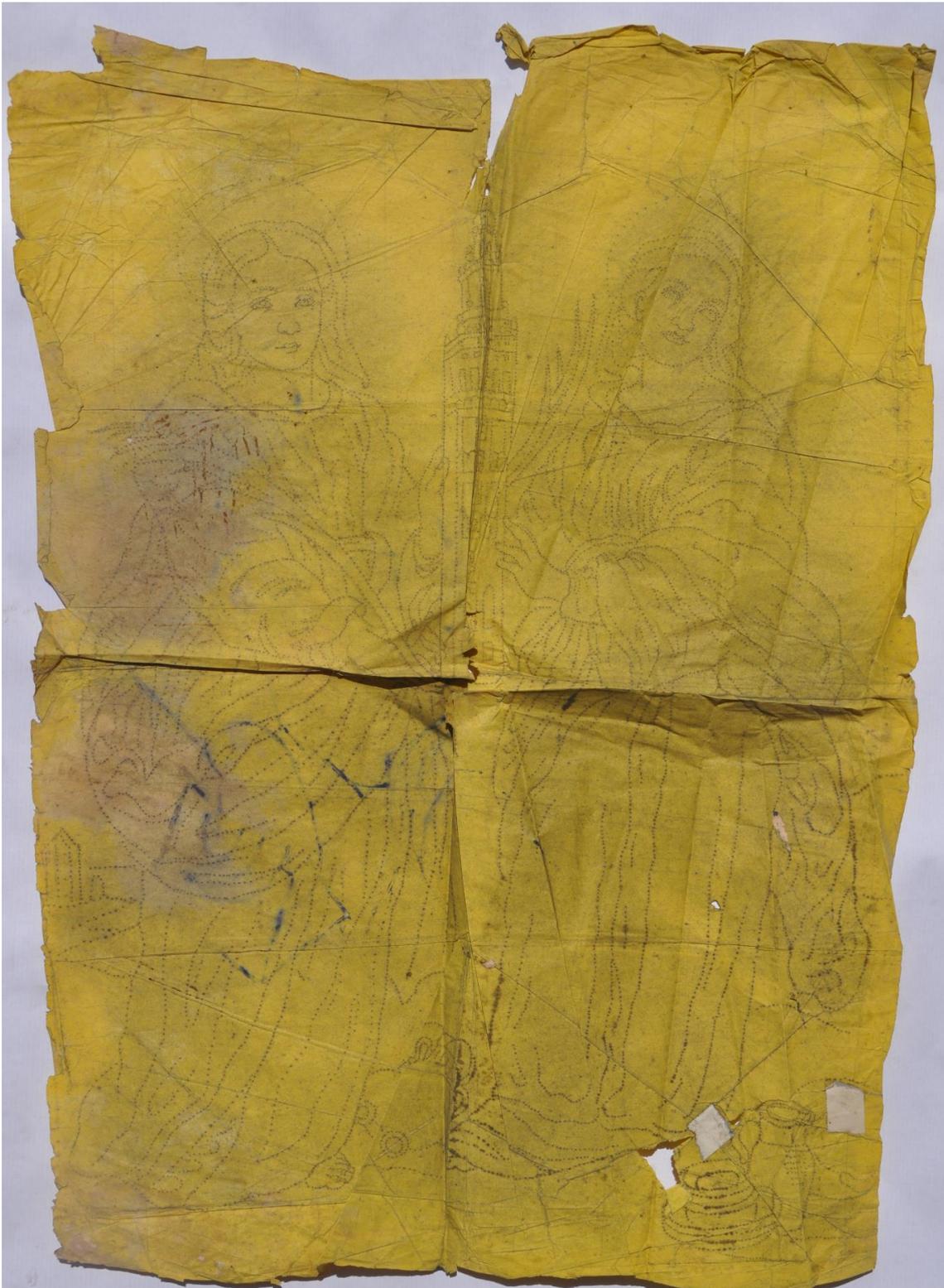


Fig. 28. Estarcido del retablo cerámico de santas Justa y Rufina en taller de calle Alfarería.
Fuente: Elaboración propia.

5.2. Elementos decorativos

En este apartado analizaremos los azulejos planos pisanos que tengan como función principal la decorativa y no la devocional ni la arquitectónica. Puede ser de diferente temática, pero aquí nos centramos en diferentes piezas religiosas como una representación de san José y una reproducción del cuadro *La última cena* de Leonardo da Vinci. Se trata de una selección mínima de la que se ha encontrado su correspondencia entre estarcido y azulejo, aunque se han fotografiado en total 560 estarcidos de elementos cerámicos decorativos.

5.2.1. Panel de azulejos de san José

Este azulejo pintado que se presenta en este punto es uno de san José del que se ha encontrado el boceto original con la firma de Antonio Muñoz Ruiz, un pintor que formó parte de la fábrica (véase Fig. 30. Detalle a la firma). Es interesante que este boceto también se encuentre plasmado en azulejo en diferentes versiones a través del mismo estarcido (como los que se adjuntan en el anexo Figs. 29.1-29.3).



Fig. 29. Panel de azulejos de san José en la calle San José. Fuente: Elaboración propia.

5.2.1.1. Contexto histórico y ubicación

El panel de azulejos de san José que se va a analizar se encuentra en la fachada en la confluencia entre la calle San José y la plaza Nuestro Padre Jesús de la Salud en Sevilla. Está datado en la década de 1910 y su autor es Manuel García-Montalván García-Montalván (Retablo cerámico, s.f.-n).

En cuanto a su contexto histórico, san José es el esposo de la Virgen María e hizo de padre de Jesús de Nazaret, figuras principales del culto católico, por lo que a lo largo de los siglos han sido utilizadas para su devoción tanto a san José como a la Virgen María (Muñoz Santos, 2022, p. 235). Sobre su iconografía, Jesús suele retratarse cogiendo una rama de palma, que simboliza su nacimiento, ya que en este le trajeron ramas de palma y de olivo, árboles abundantes en Jerusalén. Por eso, hoy en día, se usa en el Domingo de Ramos para conmemorar el nacimiento de Jesús (Redacción Religión, 2023).

5.2.1.2. Análisis iconográfico

En primer lugar, este azulejo plano pisano se compone principalmente de líneas verticales en las dos figuras principales, san José y el niño Jesús, y en la estructura de los pilares. Se aprecia, además, cierta profundidad al añadir el dibujo de la casa de la esquina inferior. Tanto el dibujo como los colores son dignos de ser analizados. Observamos un trazado minucioso en los cabellos, barba y pliegues de la ropa, así como del dibujo de las flores de la rama que sujeta Jesús y destaca el color azul del cielo, pilares, suelo y túnica de san José, así como del amarillo de la capa y el rosado del niño Jesús.

De este retablo se han encontrado sus correspondencias en cuanto a estarcido y boceto, que seguramente se hayan usado en otras versiones como la que aparece en el anexo (Fig. 29.1.). En primer lugar, hablemos sobre el boceto, que es el siguiente:

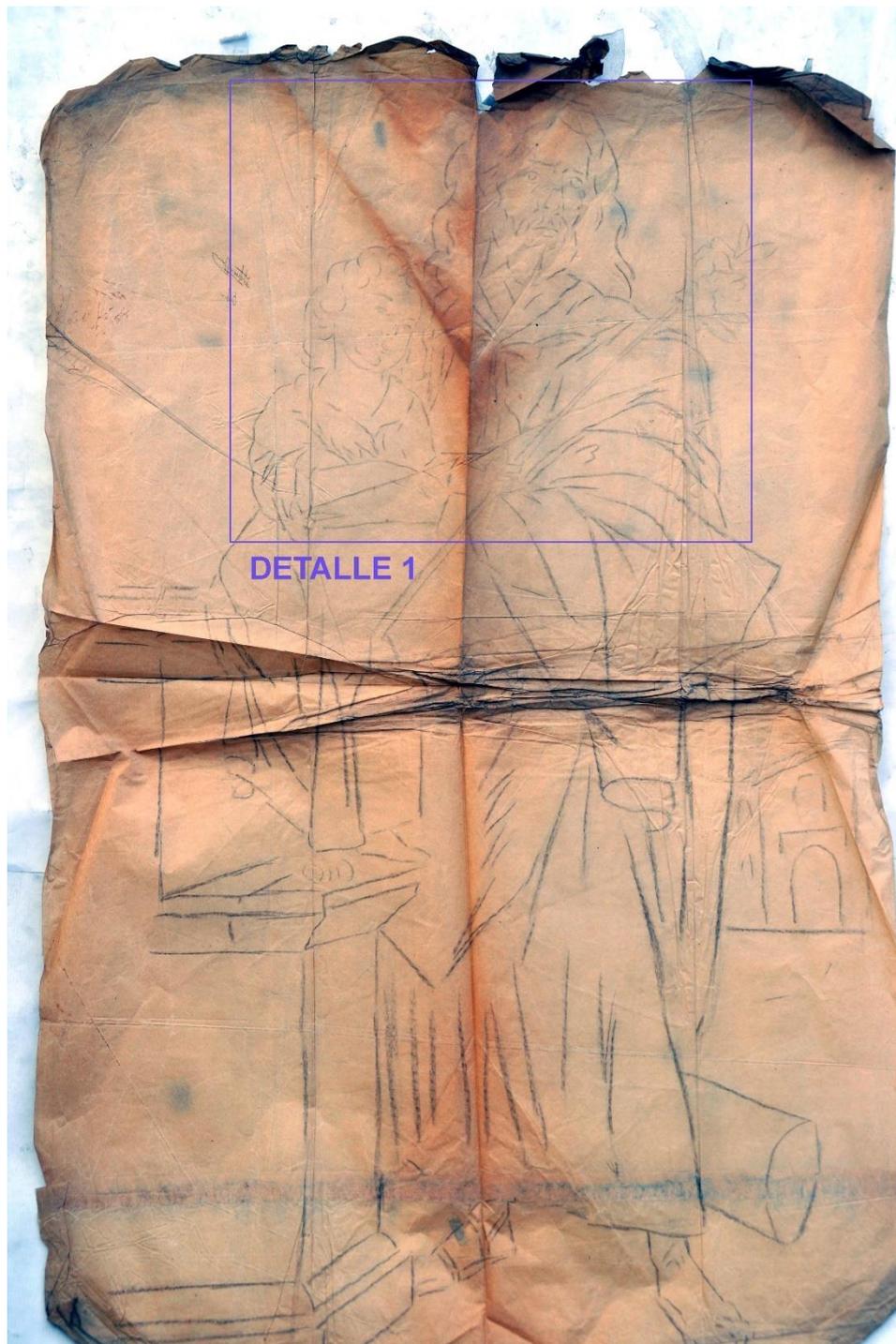


Fig. 30. Boceto del panel de azulejos de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena.
Fuente: Elaboración propia.

Se observan grandes similitudes con el panel de azulejos incluso en los pliegues de la manga, la estructura arquitectónica sobre la que se apoya Jesús y la casa de fondo, así como el pilar cilíndrico que se encuentra en el suelo tras san José. En la siguiente

imagen se puede ver ampliado los rostros, en los que vemos una expresión muy parecida a la del azulejo final.



Fig. 30. Boceto del panel de azulejos de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena. Detalle a la parte superior. Fuente: Elaboración propia.

También es muy llamativo que al lado de Jesús aparece una firma, que se asocia con el pintor que trabajó para la fábrica de Nuestra Señora de la O, Antonio Muñoz Ruiz, resumido como Antonio Ruiz con una pequeña M inferior. Que se firme un boceto o estarcido ocurre en pocas ocasiones, pero es de gran importancia que tengamos acceso a este tipo de documentación que nos permite ahondar en la historia cerámica.

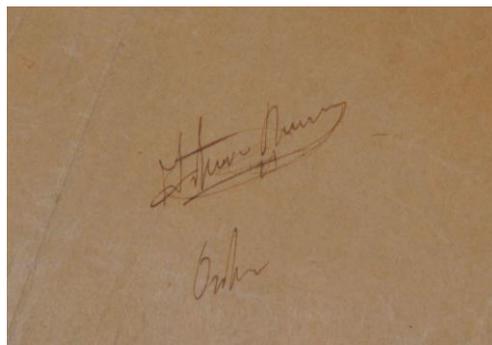


Fig. 30. Boceto del panel de azulejos de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena. Detalle a la firma. Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, de este azulejo pintado de san José también se ha encontrado su estarcido, que incluye tanto un boceto como un estarcido, ya que se puede observar las perforaciones sobre las líneas a lápiz del papel.



Fig. 31. Estarcido del panel de azulejos de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena. Detalle a la firma. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-p).

Como podemos observar, este boceto está mucho más detallado, ya que se aprecia en las telas, no solo de la manga como en el anterior, sino también en las arrugas de la falda que sí reflejan lo que luego se plasmará en el azulejo, en el pelo y rostro. La puerta del fondo se corresponde tanto con la de la Fig. 30 y la del retablo (Fig. 29). Por lo tanto, se ha obtenido el proceso completo de elaboración de este azulejo plano pisano. En primer lugar, seguramente hicieron el primer boceto más sencillo y, en segundo lugar, realizaron otro más detallado sobre el que espolvorearon el carbón para marcar las líneas en el azulejo.

5.2.2. Panel de azulejos de la Inmaculada Concepción

El azulejo plano pintado que vamos a analizar se trata de una reproducción del cuadro de *La Inmaculada Concepción* de Murillo, del cual se han realizado muchas versiones, como la que se encuentra en el anexo (Fig. 32.1). Tal y como ya se ha comentado, era algo muy común entre los talleres cerámicos, el proporcionar reproducciones de cuadros renacentistas a sus clientes.



Fig. 32. Panel de azulejos de la Inmaculada Concepción en el Colegio Nuestra Señora de los Reyes.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-g).

5.2.2.1. Contexto histórico y ubicación

Este panel se encuentra en la fachada del colegio Nuestra Señora de los Reyes en Pasaje del Marqués de Esquivel en Sevilla. Está datado aproximadamente en la década de 1940 y su autoría es conocida. De nuevo, está realizado por el pintor Antonio Muñoz Ruiz ([Retablo cerámico](#), s.f.-g).

La versión original es *La Inmaculada Concepción de los Venerables* del pintor sevillano Murillo realizada entre los años 1660-1665, cuando había un fervor debate entre

si la Virgen María era inmaculada o no, hecho que ganó los defensores de que fuera inmaculada, cuya devoción estaba encabezada por este pintor, y a partir de él aparecieron otras exquisitas versiones (Valdivieso González, s.f.).

5.2.2.2. Análisis iconográfico

Tras haber hablado de que se trata de una reproducción, podemos pasar al apartado del análisis iconográfico. El panel se compone de una línea vertical que forma el eje del cuadro, que es la figura de la Inmaculada Concepción. Está vestida con una túnica blanca y un manto azul que está cogiendo con las dos manos que reposan sobre su pecho, mientras su mirada se dirige al cielo. El fondo es amarillo sobre lo que aparecen tres cabezas de angelotes con alas blancas.

De este azulejo pintado se ha encontrado su boceto, el cual también está estarcido. Como observamos, es tan solo de la parte central del panel, ya que solo se puede ver el rostro, parte de la túnica y las manos. Se observan las líneas que conforman el dibujo y que se corresponden con la obra final, como el detalle de la boca entreabierta, los pliegues del ropaje y las ondas del pelo. Observamos tan solo una diferencia y es que en el boceto no aparece la oreja entera, pero en el azulejo sí, por lo que podemos concluir con que los ceramistas hacían pequeñas modificaciones a la hora de pintar sobre los azulejos, aunque fuesen conscientes de que no podían equivocarse.



Fig. 33. Estarcido del panel de azulejos de la Inmaculada Concepción en el Colegio Nuestra Señora de los Reyes. Fuente: Elaboración propia.

5.3. Elementos arquitectónicos

En el apartado de los elementos arquitectónicos se han incluido todas aquellas piezas cerámicas que además de decorar, forman parte de la estructura del edificio, así como lo pueden ser los zócalos, pilastras, arcos o el propio suelo, entre otros. Se han seleccionado tres obras: el arco de la fachada del Edificio Valle de Reinoso, el zócalo con alegoría sacramental del Hotel-restaurante Montalván y el zócalo de la capilla de la iglesia Santa Ana. En cuanto a los estarcidos que hemos fotografiados, se han contabilizado 67 de elementos cerámicos arquitectónicos.

5.3.1. Arco de la fachada del Edificio Villa de Reinoso

Hemos traído este ejemplo por su exquisitez técnica tanto en el azulejo pintado final como en el boceto y estarcido, como ejemplo de un trabajo meticuloso en toda sus partes y referente en calidad técnica-iconográfica.



Fig. 34. Decoración de la fachada del Edificio Villa de Reinosa. Fuente: Elaboración propia.

5.3.1.1. Contexto histórico y ubicación

Esta fachada pertenece a una de las caras del Edificio Villa de Reinosa, que se encuentra en la Calle Pagés del Corro 49 en Sevilla. De este azulejo, fechado en 1980, se tiene conocimiento de su autor, que es uno de los pintores y ceramistas que colaboraban con Nuestra Señora de la O, Guillermo Moreno Moreno. Se puede observar su firma G. Moreno en una de las esquinas del azulejo (véase la Fig. 34. Detalle a la firma).

Este edificio fue construido en 1915 para la apertura de una tienda de bebidas y otros alimentos, que desgraciadamente en 1970 cierra por la baja confluencia. No será hasta 1990 cuando reabra, esta vez como un local de copas en el que hay espectáculos de cante flamenco hasta su cierre en 2014 (Retablo cerámico, s.f.-w).

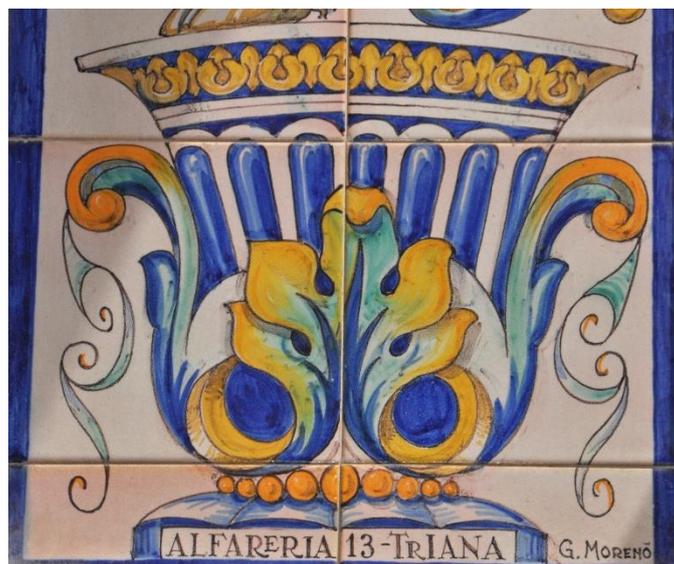


Fig. 34. Decoración de la fachada del Edificio Villa de Reinoso. Detalle de la firma.
Fuente: Elaboración propia.

5.3.1.2. Análisis iconográfico

En primer lugar, hay que comentar la estructura del azulejo, ya que sigue las líneas del arco que forma la puerta de entrada del local con una fina línea de azul oscuro que bordea todo el azulejo pisano. Este es completamente simétrico, excepto en el rostro de las dos cabras, y del cartel principal. En cada una de las esquinas inferiores se encuentra un capitel azulado sobre el que se apoya una de las piernas de las dos cabras. Sus patas están decoradas con una espiral naranja y varias hojas de diferente color, tamaño y forma. De su cuerpo salen alas amarillentas en la zona cercana al cuerpo y azuladas en las puntas de las plumas. Además, entre su ornamentación destaca que están vestidas con un traje azul en el cuello y perlas doradas y tienen unos cuernos muy largos y en espiral. Por último, también aparece una gran cesta de flores y uvas. Todo ello lleva al letrero principal enmarcado en un papiro en el que pone «Café Refrescos Vinos» en letras azules sobre fondo amarillo. Es muy interesante que la caligrafía sea irregular para que quepa en el rótulo y que se haya jugado con el espacio y la forma de las letras, que a veces se superponen, para que quede un acabado totalmente legible y agraciado.

En cuanto a su boceto, se ha encontrado el original el cual, en comparación con los analizados en este trabajo, presenta una gran diferencia. En este no aparecen tan solo las líneas a lápiz o plumilla, sino que está pintado con acuarela. Este arduo proceso, según

Pleguezuelo Hernández (2017, p. 70) se debía a que el pintor quería mostrar fielmente cómo sería el resultado final en los azulejos al cliente.



Fig. 35. Boceto de la decoración de la fachada del Edificio Villa de Reinosa.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-w).

Este boceto refleja a la perfección el conocimiento y la técnica que se deben tener tanto al pintar en papel, como de los óxidos metálicos para los esmaltes del azulejo que varían tras la cocción, ya que los colores han quedado iguales en la obra final. En la siguiente imagen se pueden apreciar algunos detalles, como los reflejos del rostro de la

cabra, las líneas del tejido de la ropa y la minuciosidad en la elaboración de las frutas y flores.

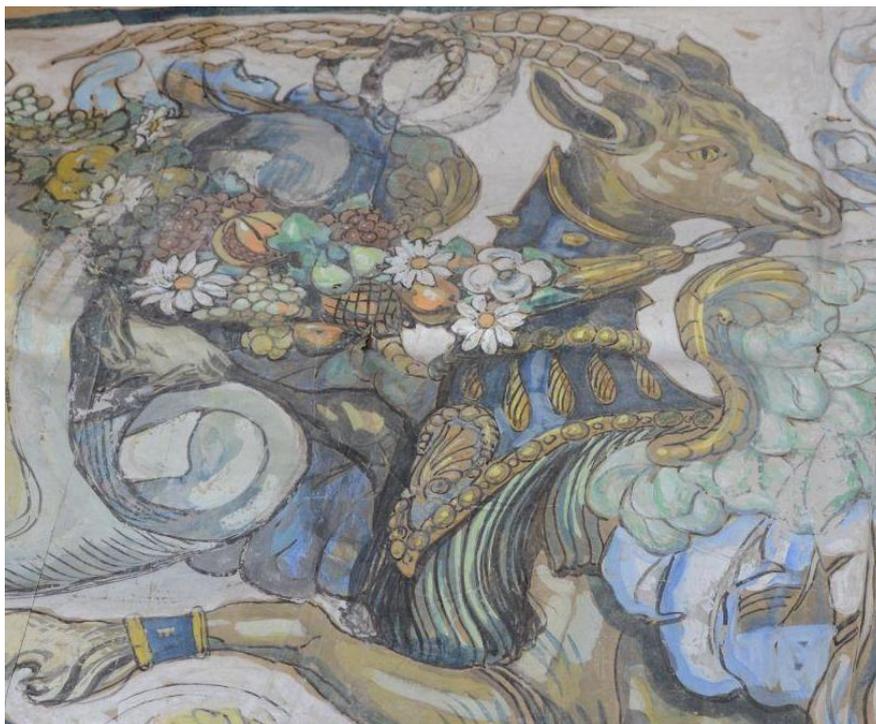


Fig. 35. Boceto de la decoración de la fachada del Edificio Villa de Reinos. Detalle a la cabeza.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-w).

Además, debajo de este boceto a acuarela, se encuentra otro boceto, esta vez a lápiz, seguramente para marcar todas las líneas y traspasarlas al boceto coloreado.



Fig. 36. Boceto de la decoración de la fachada del Edificio Villa de Reinos. Detalle a la cabeza.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-w).

5.3.2. Zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván

El zócalo con alegoría sacramental que se va a analizar es de gran interés, ya que no solo es visualmente atractivo, sino que sus bocetos presentan una peculiaridad. Como vemos, este zócalo consta de una parte decorativa con vegetación y angelotes y una central en la que aparece una especie de escudo o escena coronada. Será esta última sobre la que nos centraremos en el análisis.



Fig. 37. Zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván. Fuente: Elaboración propia.

5.3.2.1. Contexto histórico y ubicación

Se trata originalmente de un zócalo datado en la década de 1930, que hoy en día es un mural a cierta altura del patio interior del Hotel-restaurante Montalván de Sevilla (Retablo cerámico, s.f.-x), firmado como «M.G. Montalván [Manuel García Montalván]» (véase la Fig. 37. Detalle firmas). Como bien aparece en el título, representa una alegoría sacramental a través de la figura de los dos ángeles y la custodia, que es definida por la Real Academia Española (s.f.-b) como «en el culto católico, pieza de oro, plata u otro metal, donde se expone la hostia consagrada a la adoración de los fieles». La eucaristía representa, por ello, la entrega de Cristo en cuerpo y alma, que el cristiano puede tomar cuando comulga (Martín González, 1998, p. 27). Además, las otras dos figuras principales son ángeles, un elemento común en la iconografía devocional, ya que son «adoradores del Sacramento» (Martín González, 1998, p. 46).



Fig. 37. Zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván. Detalle firmas.
Fuente: Elaboración propia.

5.3.2.2. Análisis iconográfico

Se trata de un zócalo rectangular en el que aparecen diversos elementos: decoraciones vegetales, angelotes y un escudo principal ilustrado. Las decoraciones laterales vegetales aportan un gran colorido, entre los que destacan el rojo, el verde y el naranja predominantes en las ramas y el azul y el amarillo en las flores, todo ello bajo un fondo blanco que permite que resalten. Destacan también las dos figuras de los angelotes sentados sobre una de las ramas a los laterales del escudo. En el centro aparece enmarcado y coronado una escena ovalada en la que se encuentran dos ángeles con túnicas blancas rezando a una custodia amarilla muy llamativa que está apoyada sobre las nubes. Por lo tanto, observamos que, a excepción del dibujo central, tanto el marco que lo rodea, la corona y los elementos vegetales son totalmente simétricos, por lo que solo haría falta estarcir una cara para realizar ambas.

Como en los otros anteriores ejemplos, aunque el autor sea desconocido, aparece firmado en nombre del taller en la esquina inferior izquierda del marco cuadrado naranja (Fig. 37. Detalles firmas).

En cuanto a los bocetos y estarcidos encontrados, estos se asocian con la parte central del zócalo. Este primer boceto, realizado con plumilla, marca la silueta de las figuras de los ángeles, la custodia y las nubes de fondo con un trazado muy cuidado y detallado, como podemos observar en las alas o en los pliegues de las túnicas. Es interesante que para la realización del marco cuadrado exterior tan solo es necesario dibujar una mitad de una de las esquinas, en este caso la esquina superior izquierda, porque se puede tomar esa parte para copiarla en las demás esquinas y sus respectivas mitades.



Fig. 38. Boceto de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-x).

Por otra parte, a simple vista, lo que observamos en la siguiente imagen es otro boceto, uno mucho más simple en el que la custodia está formada por diferentes círculos y líneas rectas y las alas y túnicas no tienen textura. Por lo tanto, podríamos concluir con que este boceto menos detallado fue el primero en hacerse seguramente para tomar el tamaño deseado del dibujo y ya, posteriormente, se realizó el boceto de la Fig. 38 con todo lo necesario para que fuera estarcido y pasado al azulejo. Sin embargo, si nos fijamos bien nos daremos cuenta de que tras este boceto se encuentra el estarcido, que está realizado en el sentido contrario al boceto.

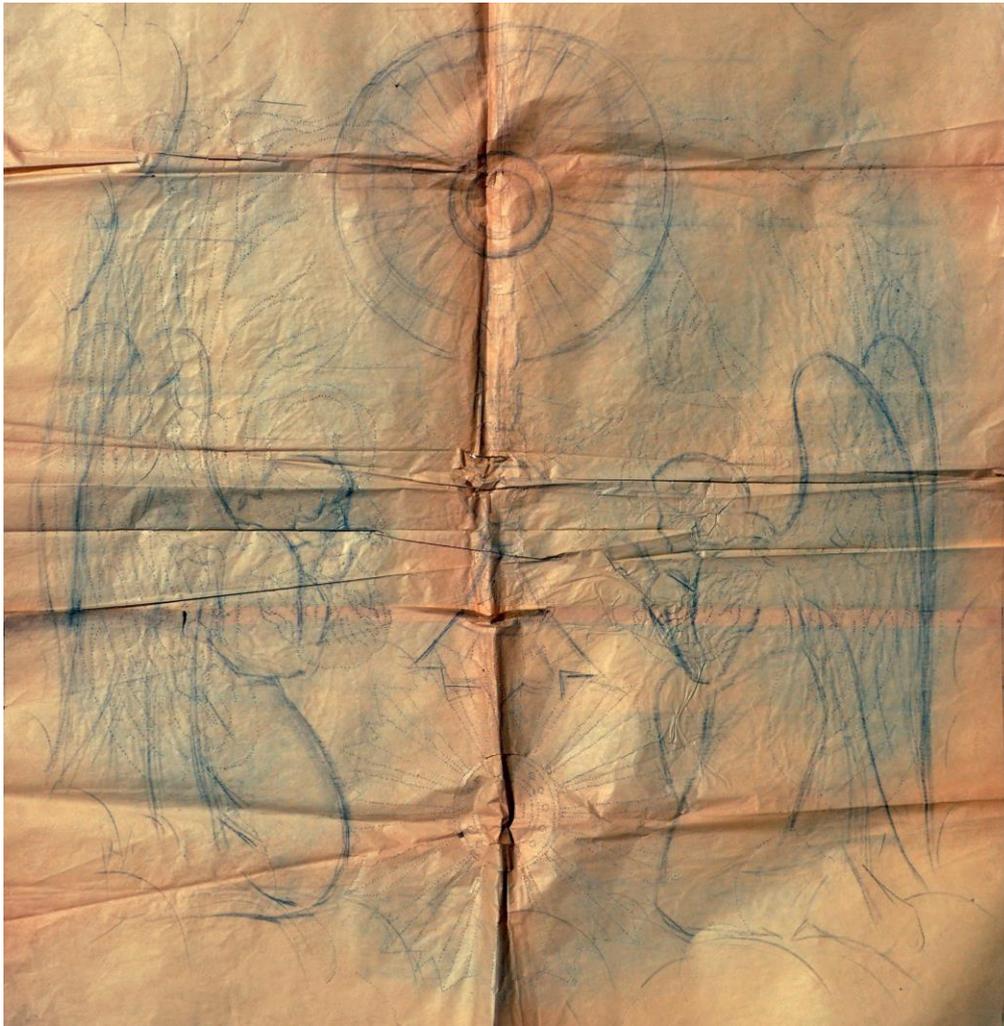


Fig. 39. Estarcido de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván.
Fuente: Elaboración propia.

Si ampliamos la imagen y le damos la vuelta podemos apreciar en el centro, en el hueco inferior entre los ángeles, el estarcido de la custodia con la misma forma y detalle que en el boceto de la Fig. 38 como podemos observar a continuación:

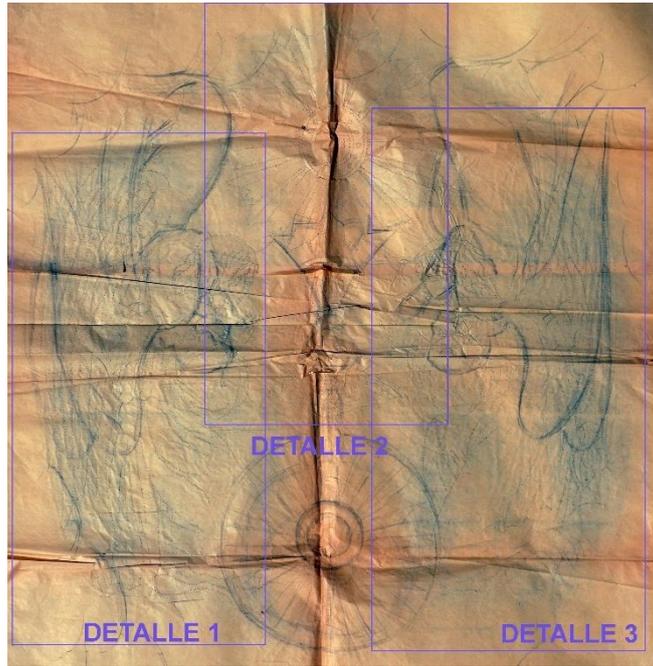


Fig. 39. Estarcido de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván.
Fuente: Elaboración propia.

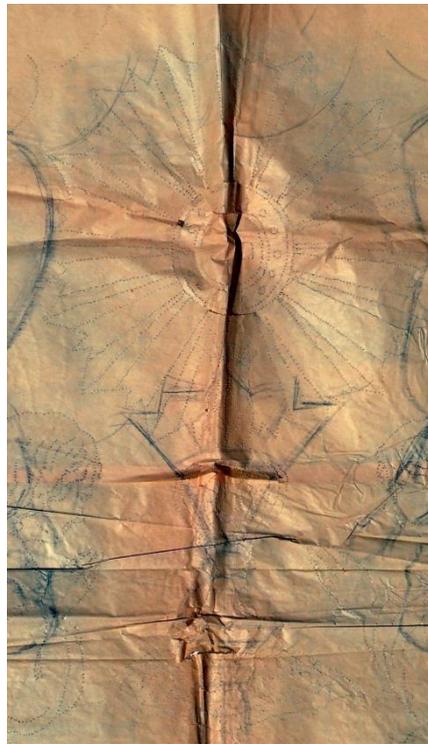


Fig. 39. Estarcido de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván. Segundo detalle. Fuente: Elaboración propia.

De la misma manera se pueden observar, aunque con mayor dificultad por estar superpuesto el boceto a lápiz, las dos figuras de los ángeles estarcidas:

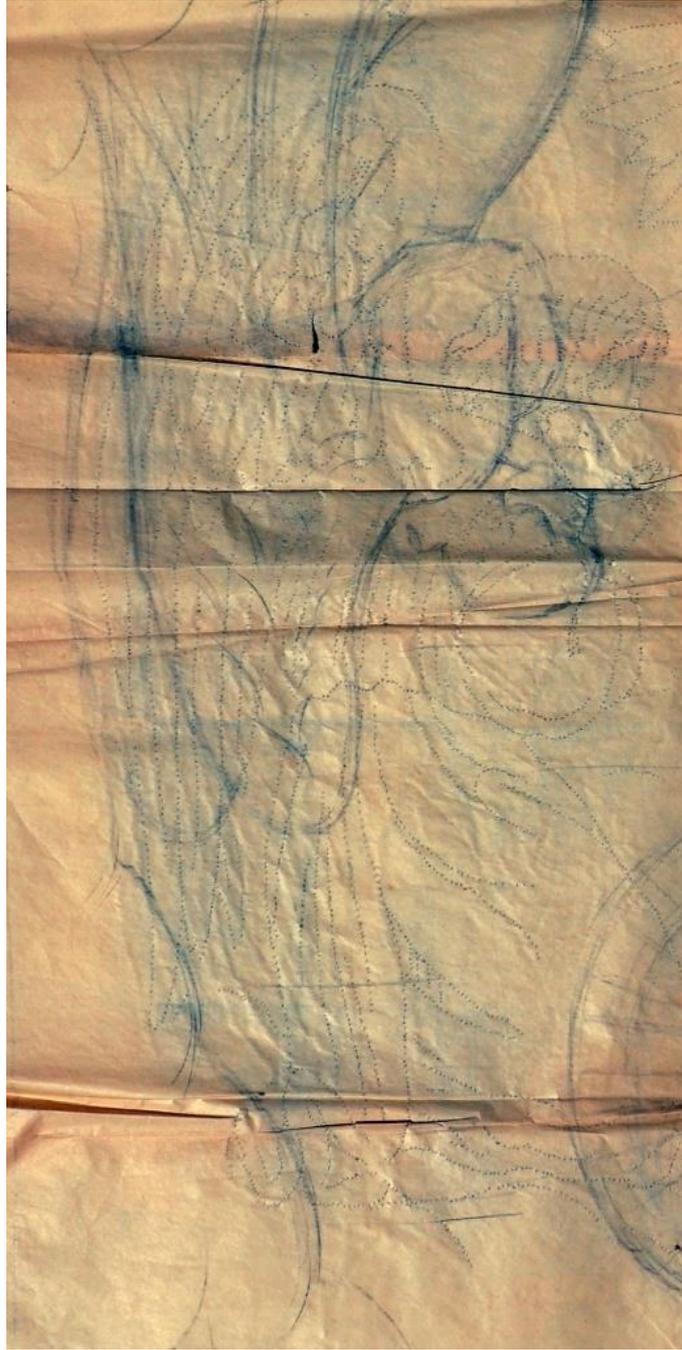


Fig. 39. Estarcido de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván. Primer detalle. Fuente: Elaboración propia.

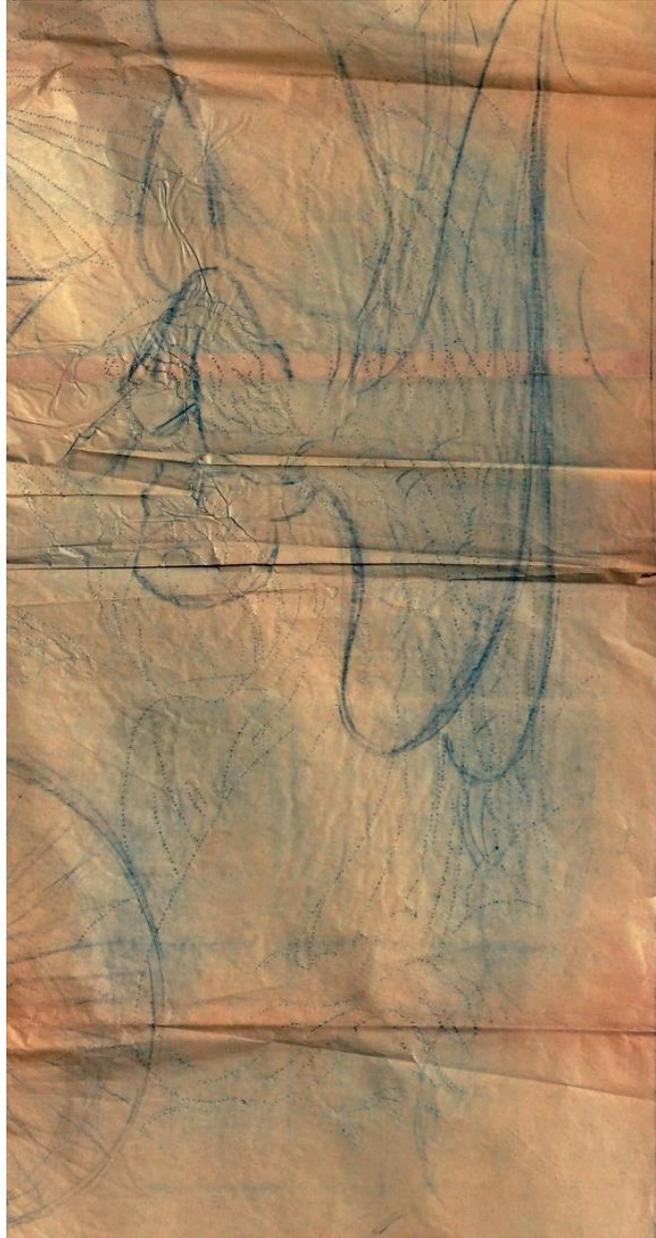


Fig. 39. Estarcido de la parte central del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván. Detalle a uno de los ángeles. Fuente: Elaboración propia.

De este estarcido podemos sacar una conclusión importante y es que los artistas aprovechaban todo lo que podían el espacio del papel que usaban e, incluso, como vemos en las figuras del anexo (Figs. 39.1-39.2) utilizaban papeles reutilizados que no eran los propios para realizar el estarcido. Además, es de admirar la paciencia y la técnica que se debe adquirir para hacer una pieza de este calibre en la que se han tenido que seguir una serie de pasos para llegar a producir el azulejo pintado, el cual recordemos que no tiene margen para errar.

5.3.3. Zócalo con una reproducción de *La última cena* en la iglesia de Santa Ana

El zócalo que vamos a analizar de *La última cena* es una de tantas reproducciones que se han hecho en el taller Nuestra Señora de la O, de los cuales se aportan los estarcidos fotografiados en el anexo (Figs. 40.1-40.3).



Fig. 40. Zócalo en la iglesia de Santa Ana. Reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-m).

5.3.3.1. Contexto histórico y ubicación

Se trata de un zócalo que se encuentra en la capilla sacramental de la iglesia de Santa Ana en Sevilla, que está datado en 1906 y del que se tiene como autor Manuel del Castillo León (Retablo cerámico, s.f.-m).

Esta reproducción de *La última cena* imita a la pintada por Leonardo da Vinci entre los años 1495 y 1497 (Bladé, 2024). A lo largo de la historia, muchos otros pintores han dibujado *La última cena* en diferentes formatos y versiones, de hecho, en Occidente, a partir del siglo XI se empieza a dibujar la mesa rectangular y no en forma de medialuna como se hacía anteriormente, que permite ordenar a los sujetos fácilmente. La posición central de Cristo en la mesa tampoco se divulgó hasta el siglo XIII, acompañado de los

doce apóstoles, entre ellos Pedro que siempre es representado con facciones ancianas y Judas representado con un rostro antiestético, en simbología a la idea del mal y la traición. Además, otro punto interesante a comentar es el contraste que produce Leonardo da Vinci entre la estaticidad de Cristo y el dinamismo de los apóstoles (Rodríguez Velasco, 2016, pp. 120-123).

En general, la reproducción de cuadros renacentistas ha sido muy habitual en las piezas cerámicas que producía Nuestra Señora de la O, bajo una técnica y valor exquisito, por ello, mostramos el ejemplo de *El baile de San Antonio de la Florida* de Goya en el anexo (Fig. 40.4.).

5.3.3.2. Análisis iconográfico

Tras haber dado algunas pinceladas sobre lo que podríamos encontrarnos en el cuadro en el contexto histórico, podemos adentrarnos en el análisis iconográfico. Este zócalo, como en la gran mayoría de casos, se compone de dos grandes partes: la decoración con motivos vegetales y la escena principal. En primer lugar, el zócalo completo se encuentra enmarcado por unas líneas azules entre un fondo blanco donde aparecen decoraciones geométricas de colores amarillo y azul que siguen el mismo patrón. En cuanto a la decoración exterior observamos que sobre un fondo amarillo se encuentran distintas ramas ovaladas que se entremezclan unas con otras de colores anaranjados y terminaciones azules en hojas o frutas, que parecen uvas. A ambos lados del óvalo principal, hay dos angelotes vestidos con una falda que imita a las hojas de las decoraciones comentadas. Por último, en el área central enmarcada en un espacio ovalado, se encuentra la reproducción de *La última cena*. Se puede afirmar que tanto el dibujo, como el color son importantes para la realización de esta pieza, entre los que destacan las tonalidades marrones de las paredes del cenáculo y los azules, entre otros colores llamativos que contrastan con ese fondo oscuro, en los ropajes de Jesús y los doce apóstoles.

De este azulejo plano pintado hemos encontrado su estarcido, en el que también aparece delineado el boceto. En él se pueden observar a la perfección las líneas tanto de la estructura de fondo, como de las figuras. Es interesante que tan solo se encuentran dibujados tres capiteles de las columnas, ya que los del otro lado son iguales y no hace falta repetirlos. También aparecen detallados los pliegues de la ropa y los dedos de los pies, al igual que los rostros y las pequeñas piezas sobre la mesa, la cual está dibujada en

cuatro líneas horizontales que luego no aparecen en el azulejo, pero seguramente fuera para ayudarse a marcar la largura del mantel.

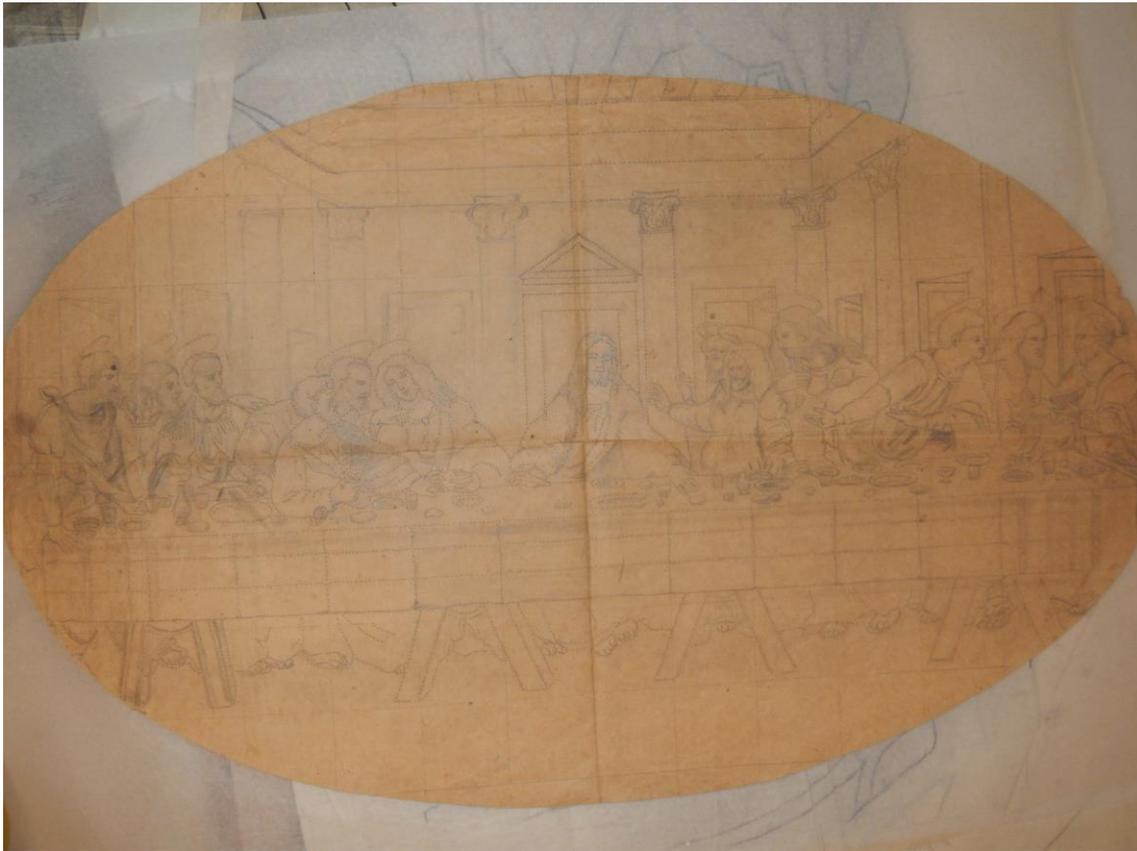


Fig. 41. Estarcido de la parte central del zócalo en la iglesia de Santa Ana. Reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Fuente: Elaboración propia.

6. Resultados del análisis iconográfico-artístico

A lo largo del punto del análisis iconográfico y artístico de algunas de las obras del taller Nuestra Señora de la O se ha expuesto tanto el procedimiento que se lleva a cabo como algunos ejemplos. En primer lugar, se explica que las muestras estudiadas son azulejos planos pintados que se crean tras una serie de cocciones y barnices, a los que finalmente se les aplica el color con pigmentos de óxidos metálicos. El dibujo se traza en primer lugar en un boceto que se estarce o se traspasa a otro papel donde se hace el estarcido.

Las piezas cerámicas que se han expuesto se han dividido en tres: retablos cerámicos devocionales, elementos decorativos y elementos arquitectónicos. En el primer grupo se ha expuesto el retablo devocional de la Virgen de Valme en el que se imita una

estructura de un altar en tonos azulados y en el que aparecen pequeñas escenas, las cuales se repiten en otros retablos devocionales, tomándose los dos estarcidos fotografiados como modelo. También se ha estudiado el retablo devocional de María Auxiliadora que usa colores claros muy bien armonizados con decoraciones elegantes, del cual se ha encontrado el estarcido exacto que se ha usado.

A continuación, también se ha comentado el retablo devocional de santa Teresa de Jesús que juega con diferentes planos y con figuras iconográficas representativas. De este, se expone tanto el boceto como el estarcido que se han utilizado, por lo que es una muestra de gran interés. Por último, en este apartado se ha exhibido el retablo cerámico de santas Justa y Rufina que está enmarcado de una manera muy parecida que el de María Auxiliadora y del que, aunque no se haya encontrado su estarcido específico sí que uno muy parecido que nos sirve como ejemplo para demostrar que los bocetos y estarcidos podían ser copiados en diferentes versiones con cambios casi ilegibles en diferentes tipos de papeles.

En el siguiente subapartado se exponen dos elementos decorativos. En primer lugar, en el panel de azulejos de san José se observa un trazado muy diferente al de la otra versión que aparece en el anexo (Fig. 29.1). A su vez, se han encontrado justamente dos versiones de estarcido y un boceto que complementa el estudio de este cuadro. En segundo lugar, el panel de azulejos de la Inmaculada Concepción representa un ejemplo de tantas copias que se han hecho del cuadro de Murillo, así como de otros cuadros renacentistas.

En el último subapartado, se han analizado tres elementos arquitectónicos, siendo el primero, el arco de la fachada del Edificio de Villa de Reinos, de un valor artístico incomparable con el resto, no solo por el impecable acabado en el azulejo, sino por el boceto dibujado y coloreado a la perfección tal cual se iba a ver reflejado en el producto final. Este es un ejemplo no tan común en el proceso de la creación de los azulejos, pero que podía ocurrir en aquellos casos donde el artista fuese muy detallista o fuese requerido por el cliente. A continuación, se exponen dos zócalos, uno con una alegoría sacramental que, además de ser muy detallado, se han encontrado dos bocetos y un estarcido que nos sirven como muestra de que los ceramistas reutilizaban sus papeles, y otro con decoraciones vegetales y una reproducción de *La última cena*, que muestra la relevancia que ha tenido este cuadro en la producción cerámica de Triana.

En definitiva, se han tomado ejemplos que muestran la importancia y la gran producción que tuvo lugar en el siglo XX de temáticas religiosas, decoraciones vegetales y reproducciones de cuadros renacentistas.

7. Conclusiones

En el presente trabajo se ha hecho una revisión bibliográfica del origen y desarrollo de la cerámica en Sevilla y, en concreto, en Triana, cuya evolución ha ido cambiando a lo largo de los siglos. También se ha reunido la información de algunos de los talleres cerámicos más relevantes que han surgido en Triana entre el que destacamos, por su relación directa con el trabajo, el de Montalván. A continuación, se han analizado una serie de piezas cerámicas elaboradas en el siglo XX en dicho taller, que durante esos años se denominaba Nuestra Señora de la O.

Con todo ello, se ha podido suplir el objetivo general, que era el de la exposición de una selección de piezas cerámicas que se produjeron durante el siglo XX en el taller Nuestra Señora de la O gracias al análisis de cuatro retablos devocionales, dos elementos decorativos y tres arquitectónicos que se realizaron durante esa fecha en dicha fábrica.

Por otra parte, en cuanto a los objetivos específicos también se han conseguido cumplirlos. En primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica exhaustiva de la historia de la cerámica sevillana. Sobre ello, se podría subrayar la importancia del río, que se iba desplazando hasta adquirir la posición actual, para la aparición de la alfarería y cerámica en Sevilla. En cuanto a los cambios de las diferentes técnicas cerámicas, estos procesos se han visto influenciados en gran medida por artistas italianos como Pisano o grandes intelectuales sevillanos como Gestoso y Pérez, así como de las ideas culturales y religiosas que abundaban en cada época. También se ha revisado la bibliografía de algunos talleres cerámicos de Triana con éxito. Concretamente, se han presentado desde su apertura hasta su cierre La Cartuja, la Fábrica Mensaque, la Casa González y la Fábrica Ramos Rejano. Por último, dentro del apartado teórico, se ha expuesto la evolución del taller de cerámica de Montalván bajo sus diferentes apelativos, como bien fue durante el siglo XX, Nuestra Señora de la O.

De este último taller, se ha conseguido analizar iconográficamente una selección de sus obras cerámicas del siglo XX. De casi todas ellas se ha encontrado su

correspondencia en cuanto a estarcido y boceto, pero vamos a resumir a continuación lo conseguido: del retablo devocional de la Virgen de Valme se han encontrado dos estarcidos diferentes que solo corresponden con el marco del retablo, aunque no con la figura de la Virgen, del retablo de María Auxiliadora se ha encontrado el estarcido de la figura principal pero no del marco que la rodea, del retablo de santa Teresa se ha identificado tanto el estarcido como el boceto exacto y del retablo de santas Justa y Rufina no se ha establecido una relación exacta con su estarcido, aunque sí muy parecida. Del panel de azulejos de san José se ha localizado tanto el boceto como el estarcido que han sido utilizados y del de la Inmaculada Concepción, un estarcido de su busto. Por último, del arco de la fachada del Edificio Villa de Reinosa se ha encontrado un boceto coloreado a acuarela y otro a lápiz, del zócalo con alegoría sacramental en el Hotel Montalván se han identificado dos bocetos y un estarcido de la parte central y del zócalo con una reproducción de *La última cena* en la iglesia de Santa Ana, su estarcido del medallón central. Por lo tanto, en definitiva, aunque no se hayan encontrado con exactitud todos los bocetos y estarcidos, el número sigue siendo revelador, por lo que el objetivo se considera cumplido.

Por último, aunque en los resultados ya se hayan expuesto las conclusiones del análisis, podemos adentrarnos en este momento en una reflexión en conjunto con el trabajo. Es evidente que el mundo de la cerámica artística trianera no ha sido un tema exhaustivamente investigado, por lo que la elaboración de este trabajo ha resultado ser compleja. Aun así, de la misma manera, ha sido muy satisfactoria, no por ninguna pretensión de abarcar un temario extenso, sino por todo lo contrario, realizar un escrito conciso, con unos objetivos claros. Además, se trata de un trabajo ilustrativo en el que se analizan muestras concretas con las que hemos podido observar cómo era un estarcido, algunos de los papeles que usaban, cómo era un boceto a acuarela, a lápiz y a plumilla, así como diferentes versiones de algunos azulejos gracias a la aportación del anexo.

Desgraciadamente, por la naturaleza del trabajo académico, es inevitable que queden ramas y preguntas de investigación sin abarcar. Es por eso, por lo que me gustaría proponer otras líneas de investigación para futuros trabajos, como puede ser el análisis iconográfico de muchas otras obras que no se han tocado, no solo del taller Nuestra Señora de la O, sino de otro taller trianero y de cualquier otro siglo. También sería interesante centrarse en la producción dirigida a la creación de la Plaza de España o a la del Pabellón de Marruecos de la Exposición de 1992, aunque, como vemos, se podrían tratar una

infinidad de temas. En definitiva, lo importante en cualquier trabajo sobre la cerámica de Triana es la labor de la revalorización de este arte, que a pesar de llevar existiendo desde el Neolítico, parece que vivimos en un momento en el que está cayendo al olvido. Sin embargo, muchos intelectuales no están permitiendo que esto ocurra, que esta parte tan importante de nuestra identidad y cultura no se nos escape de las manos.

Este trabajo es tan solo un simple boceto de todo lo que queda por conocer de este mundo, de esta ciudad y de este barrio y si es que no tal y como cita Gestoso y Pérez (1903, p. 5) «escribir el proceso de la cerámica, equivale a narrar la historia de la humanidad».

8. Bibliografía

Arenas Posadas, C. (2007). La Cartuja de Pickman: primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936. *Revista de historia industrial*, (33), 119-143. <https://idus.us.es/handle/11441/108937>.

Asociación Pisano. (s.f.). Portal de Iniciación cerámica. Pensando para ti que quieres iniciarte en el conocimiento de la cerámica de tu ciudad. En *Niculoso Pisano. Asociación Amigos de la Cerámica*. Recuperado el 17 de marzo de 2024 de <https://asociacionpisano.es/iniciacion/>.

Bladé, R. (17 de febrero de 2024). “La última cena” de Leonardo da Vinci: una obra castigada. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-moderna/20170714/47310279939/leonardo-da-vinci-castigada-ultima-cena.html>.

Calderón Alonso, G. (2022). La Virgen de Valme, Consoladora y Protectora de Dos Hermanas. En R. De La Campa Carmona, *Consolatrix Afflictorum. Historia, espiritualidad, devoción, arte. Volumen I*. Actas del Congreso Internacional Mariano (pp. 255-282). Real, Antigua e Ilustre Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, María Santísima de la Soledad y Nuestra Señora de Consolación, Patrona de Carrión de los Céspedes, Sevilla, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=860536>.

- Casquete de Prado Sagrera, N. (2006). *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS).
- Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. (s.f.). La Cartuja. Mucho más que loza. Catálogo de la Exposición. En *Museo Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Recuperado el 16 de marzo de 2024 de <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartescostumbrespopularesdesevilla/la-fabrica-en-el-siglo-xx>.
- Díaz Garrido, M. (2004). *Triana y la orilla derecha del Guadalquivir. Evolución de una forma urbana desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. idUS: Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/15732>.
- Domenech Martínez, R. (1988). *El azulejo: segunda época hasta la exposición de 1929*. Dialpa.
- Domínguez Caballero, R. M. (1998). Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII. Técnicas. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de febrero de 2024 de <https://retabloceramico.org/textos/d00433/>.
- García Torralbo, M. C. (2010). Arte, fe y tradición. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (202), 221-242. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3424329>.
- García Zapata, I. J. y Pascual Chenel, A. (11 de marzo de 2022). Cerámica sevillana y talaverana para la decoración de la Casa Cervantes del Real Colegio de España en Bolonia. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, (34), 275-290. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8587419>.
- Gestoso y Pérez, J. (1903). *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Book Renaissance.

- Gómez Morón, A., Polvorinos del Río, A. J., Castaing, J. y Pleguezuelo Hernández, A. (2013). Cerámicas de Niculoso Pisano y análisis cuantitativo de vidriados por FRX portátil. *Ph Investigación: revista del IAPH para la investigación del patrimonio cultural*, (1), 17-39. <https://idus.us.es/handle/11441/41862>.
- Herrera Saavedra, A. M., Mora Piris, P., Pleguezuelo Hernández, A., Luis, F. J. y López, M. (1995). Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla. *Aparejadores*, (44), 19-29. <https://idus.us.es/handle/11441/17811>.
- Lafuente Ibáñez, P. (11 de febrero de 2024). *La cerámica en Sevilla desde la Arqueología* [Discurso principal]. Conferencia de la Asociación Pisano, Centro Cerámica Triana, Sevilla, España. <https://asociacionpisano.es/ceramica-arqueologica-sevillana/>.
- López del Álamo, M. P. (1995). El proceso de mudejarización en la cerámica de Al-Andalus. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 25 de enero de 2024 de <https://retabloceramico.org/textos/d00326/>.
- Marín García, J. (1 de febrero de 2018). Pieza del mes. Febrero 2018. La alacena de Jerónimo Pinelo. Azulejos dorados del siglo XVI. Jesús Marín García. En *Niculoso Pisano. Asociación Amigos de la Cerámica*. Recuperado el 17 de marzo de 2024 de <https://asociacionpisano.es/pieza-del-mes-febrero-2018-la-alacena-de-jeronimo-pinelo-azulejos-dorados-del-siglo-xvi-jesus-marin-garcia/>.
- Marqués Ferrer, V. (2017). Santas Justa y Rufina. En *Consejería de Turismo Cultura y Deporte*. Recuperado el 6 de marzo de 2024 de https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/santas-justa-y-rufi-1.
- Martín González, J. J. (1998). Sagrario y manifestador en el retablo barroco español. *Imafronte*, (12), 25-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233911>.
- Ministerio de Cultura. (s.f.-a). Cuerda seca. En *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. Recuperado en 19 de febrero de 2024, de <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1001026.html>.

Ministerio de Cultura. (s.f.-b). Esmalte estannífero. En *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. Recuperado en 19 de febrero de 2024, de <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1029562.html>.

Ministerio de Cultura. (s.f.-c). Esmalte sobre bajorrelieve. En *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. Recuperado en 19 de febrero de 2024, de <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1003371#c658349579>.

Ministerio de Cultura. (s.f.-d). Vidriado plumbífero. En *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. Recuperado en 10 de febrero de 2024, de <http://tesoros.mecd.es/tesoros/ceramica/1010359.html>.

Misiones Salesianas. (24 de mayo de 2016). *María Auxiliadora, la Virgen de Don Bosco: ejemplo, amparo y estímulo*. Misiones Salesianas. <https://misionessalesianas.org/noticias/maria-auxiliadora-virgen-don-bosco-mayo-2016/>.

Moreno Fernández, A. M. (2020). *Guillermo Moreno y la cerámica de Triana*. Ana M.^a Moreno Fernández.

Moreno Hernández, E. (2023). *En torno a las murallas de Sevilla. Guía por las puertas y límites de un casco antiguo*. El paseo.

Muñoz Santos, M. E. (2022). San José. La devoción de Santa Teresa y su fiesta anual. El caso del convento de Santa María del Corpus Christi. S. XVII. Alcalá de Henares. En F. J. Campos, *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*. Volumen 1 (pp. 233-256). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8642609>.

Ortiz García, A. (2022). Panorama histórico en la Triana bajomedieval. *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, (03), 40-52.

- Palomo García, M. C. (s.f.-a). Mensaque Hermano y Cía. Fábrica. (Mensaque y Soto). En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 9 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/talleres/mensaque-hermano-y-cia-fabrica-mensaque-y-soto/>.
- Palomo García, M. C. (s.f.-b). Mensaque Rodríguez y Compañía. Fábrica. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 9 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/talleres/mensaque-rodriguez-y-compania-fabrica/>.
- Palomo García, M. C. (2007). García-Montalván García-Montalván, Manuel. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 6 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/autores/garcia-montalvan-garcia-montalvan-manuel/>.
- Palomo García, M. C. (2009). Casa González. Fábrica. (Sevilla). En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 15 de enero de 2024 de <https://retabloceramico.org/talleres/casa-gonzalez-fabrica-sevilla/>.
- Palomo García, M. C. (2023). Manuel García-Montalván García-Montalván y la Hermandad de la O. Influencia de una familia vinculada a la cerámica en la corporación trianera de la calle Castilla. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, (770), 183-186. https://www.hermandades-de-sevilla.org/wp-content/uploads/2024/01/articulo_Martin_Carlos_Palomo-Montalvan.pdf.
- Pinilla Martín, M. J. (2013). *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*. [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid]. UVaDOC: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249>.
- Pleguezuelo Hernández, A. (1989). *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Padilla libros.
- Pleguezuelo Hernández, A. (2011). *Lozas y azulejos de Triana. Colección Carranza*. Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla.

- Pleguezuelo Hernández, A. (2017). *Centro cerámica Triana*. Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Real Academia Española. (s.f.-a). Bizcocho. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/bizcocho>.
- Real Academia Española. (s.f.-b). Custodia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 18 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/custodia>.
- Real Academia Española. (s.f.-c). Estarcido. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/estarcido>.
- Real Academia Española. (s.f.-d). Friso. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://dle.rae.es/friso>.
- Real Academia Española. (s.f.-e). Salesiano,na. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 21 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/salesiano>.
- Real Academia Española. (s.f.-f). Valimiento. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/valimiento>.
- Real Academia Española. (s.f.-g). Zócalo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://dle.rae.es/z%C3%B3calo>.
- Redacción Religión. (28 de marzo de 2023). *Domingo de Ramos: ¿Cuál es el verdadero significado de la palma en la celebración cristiana?* Cope. https://www.cope.es/religion/hoy-en-dia/semana-santa/noticias/este-verdadero-sentido-palma-domingo-ramos-20230328_1204452.
- Retablo cerámico. (s.f.-a). 00509. Plato. Colección Carranza. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/00509/>.

Retablo cerámico. (s.f.-b). 00545. Retablo cerámico. Virgen de Valme. Dos Hermanas. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 19 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/00545/>.

Retablo cerámico. (s.f.-c). 05088. Retablo cerámico. Jesús de la Pasión. Colección Luis Porcuna Jurado. Osuna. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05088/>.

Retablo cerámico. (s.f.-d). 05062. Panel de Jaén. Plaza de España. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05062/>.

Retablo cerámico. (s.f.-e). 05481. Retablo cerámico. Jesús de la Pasión. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05481/>.

Retablo cerámico. (s.f.-f). 05206. Retablo cerámico. Jesús del Gran Poder. Málaga. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05206/>.

Retablo cerámico. (s.f.-g). 05681. Retablo cerámico. Inmaculada Concepción. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05681/>.

Retablo cerámico. (s.f.-h). 05667. Retablo cerámico. Virgen del Rocío. Los Palacios y Villafranca. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05667/>.

Retablo cerámico. (s.f.-i). 05673. Retablo cerámico. María Auxiliadora. Colegio Salesiano de San Pedro. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/05673/>.

Retablo cerámico. (s.f.-j). 04297. Retablo cerámico. Escena de Vía Crucis. Sexta estación. Iglesia de San Juan Bautista. La Palma del Condado. Huelva. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 19 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/04297/>.

Retablo cerámico. (s.f.-k). 04906. Retablo cerámico. Virgen de Belén. Ermita de Nuestra Señora de Belén. Palma del Río. Córdoba. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 19 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/04906/>.

Retablo cerámico. (s.f.-l). 04302. Retablo cerámico. Escena de Vía Crucis. Undécima estación. Iglesia de San Juan Bautista. La Palma del Condado. Huelva. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 19 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/04302/>.

Retablo cerámico. (s.f.-m). 04145. Zócalo. Iglesia de Santa Ana. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 10 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/04145/>.

Retablo cerámico. (s.f.-n). 02920. Retablo cerámico. San José. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/02920/>.

Retablo cerámico. (s.f.-o). 02610. Retablo cerámico. San José y el Niño y el Niño. Iglesia de San Miguel. Marchena. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/02610/>.

Retablo cerámico. (s.f.-p). 02786. Diseño. Boceto. San José y el Niño Jesús. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 20 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/02786/>.

Retablo cerámico. (s.f.-q). 03059. Retablo cerámico. Última Cena. Convento del Socorro. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/03059/>.

Retablo cerámico. (s.f.-r). 03406. Retablo cerámico. Jesús del Gran Poder. Ceuta. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/03406/>.

Retablo cerámico. (s.f.-s). 03209. Retablo cerámico. Escena de Vía Crucis. Novena estación. Iglesia de San Julián. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/03209/>.

Retablo cerámico. (s.f.-t). 03206. Retablo cerámico. Escena de Vía Crucis. Sexta estación. Iglesia de San Julián. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 8 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/03206/>.

Retablo cerámico. (s.f.-u). 03960. Retablo cerámico. Santa Teresa de Jesús. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 23 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/03960/>.

Retablo cerámico. (s.f.-v). 01063. Retablo cerámico. Santas Justa y Rufina. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 6 de abril de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/01063/>.

Retablo cerámico. (s.f.-w). 01342. Diseño. Proyecto para reposición de panel. Edificio Villa de Reinos. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/01342/>.

Retablo cerámico. (s.f.-x). 01343. Zócalo con alegoría sacramental. Hotel Montalván. Sevilla. En *Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico*. Recuperado el 17 de marzo de 2024 de <https://retabloceramico.org/obras/01343/>.

Rodríguez Caruncho, D. y González, I. (2022). *Azulejos andaluces. El arte de la decoración cerámica*. Dosde.

- Rodríguez Velasco, M. (15 de diciembre de 2016). Tipos iconográficos de La última cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media. *Revista digital de iconografía medieval*, 8(16), 119-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6055493>.
- Sainz Magaña, E. (s.f.). Santas Justa y Rufina. En *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 6 de marzo de 2024 de <https://dbe.rah.es/biografias/11444/santas-justa-y-rufina>.
- Sánchez Cortegana, J. M. (1996). Sobre el origen y establecimiento del taller de cerámica artística “Mensaque” en Sevilla. *Revista de Historia del Arte*, (8-9), 247-251.
- Segura Sancho, J. (2020). *Cerámica arquitectónica valenciana en la vía pública. Registro y análisis del estado de conservación de los paneles y un retablo cerámicos en el barrio de la SEU de Valencia*. [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Politècnica de Valencia]. RiuNet: Repositorio de Institucional de la Universidad Politècnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/150208>.
- Valdivieso González, E. (s.f.). Inmaculada Concepción de los Venerables, La [Murillo]. En *Museo del Prado*. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/inmaculada-concepcion-de-los-venerables-la-murillo/6bb0aacd-4b8d-48d7-a14f-ca4d45a11e6d>.

9. Anexos

Orden de carpetas (Figs.0.1-0.2)



Fig. 0.1. Nombres y orden de las carpetas de los estarcidos y bocetos fotografiados.

Fuente: Elaboración propia.



Fig. 0.2. Nombres y orden de las subcarpetas de los estarcidos y bocetos de los retablos devocionales.

Fuente: Elaboración propia.

Parecidos al estarcido de la Virgen de Nieva (Figs. 19.1-19.2)



Fig. 19.1. Retablo cerámico de la Virgen de Belén en la Ermita de Nuestra Señora de Belén.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-k)



Fig. 19.2. Retablo cerámico de la Virgen del Rocío en la Hacienda de Los Frailes de San Alberto.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-h)

Retablo cerámico de san José y otros estarcidos (Fig. 29.1.-29.3)



Fig. 29.1. Retablo cerámico de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-o)



Fig. 29.2. Estarcido del retablo cerámico de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena.
Fuente: Elaboración propia.



Fig. 29.2. Estarcido del retablo cerámico de san José en la iglesia de San Miguel de Marchena. Detalle de la parte superior. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 29.3. Estarcido del retablo cerámico de san José. Fuente: Elaboración propia.

Otra versión de santas Justa y Rufina (Fig. 27.1)



Fig. 27.1. Estarcido del retablo cerámico de santas Justa y Rufina. Fuente: Elaboración propia.

Otra versión de la Inmaculada Concepción (Fig. 32.1)



Fig. 32.1. Estarcido de una reproducción de la Inmaculada Concepción. Fuente: Elaboración propia.

Elementos decorativos en papeles reciclados (Figs. 39.1-39.2)



Fig. 39.1. Estarcido de elemento decorativo con papel reciclado. Cara anterior.
Fuente: Elaboración propia.

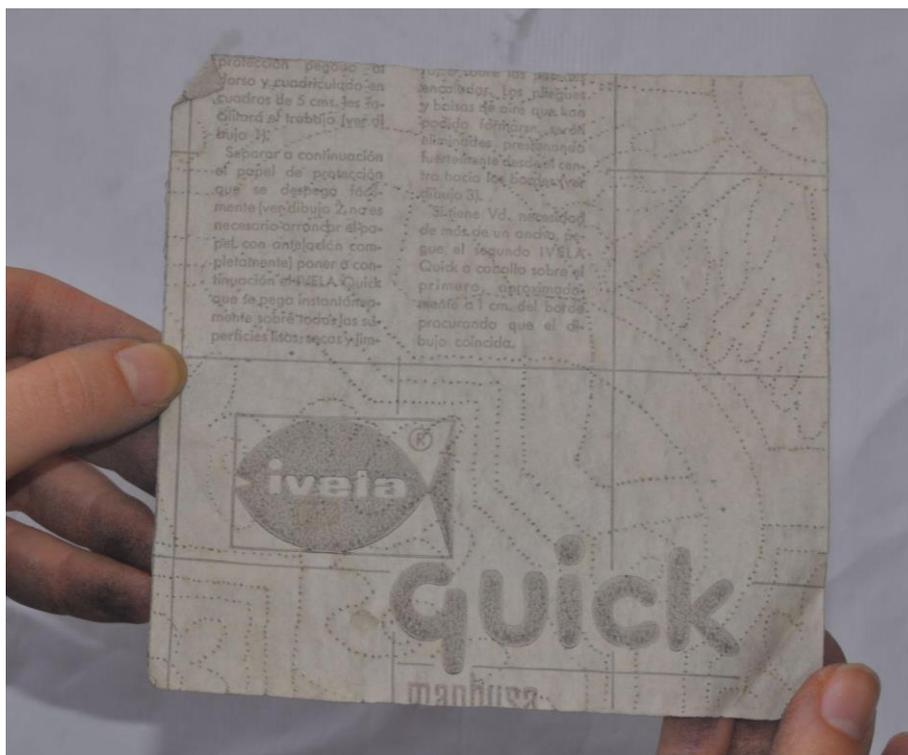


Fig. 39.1. Estarcido de elemento decorativo con papel reciclado. Cara posterior.
Fuente: Elaboración propia.

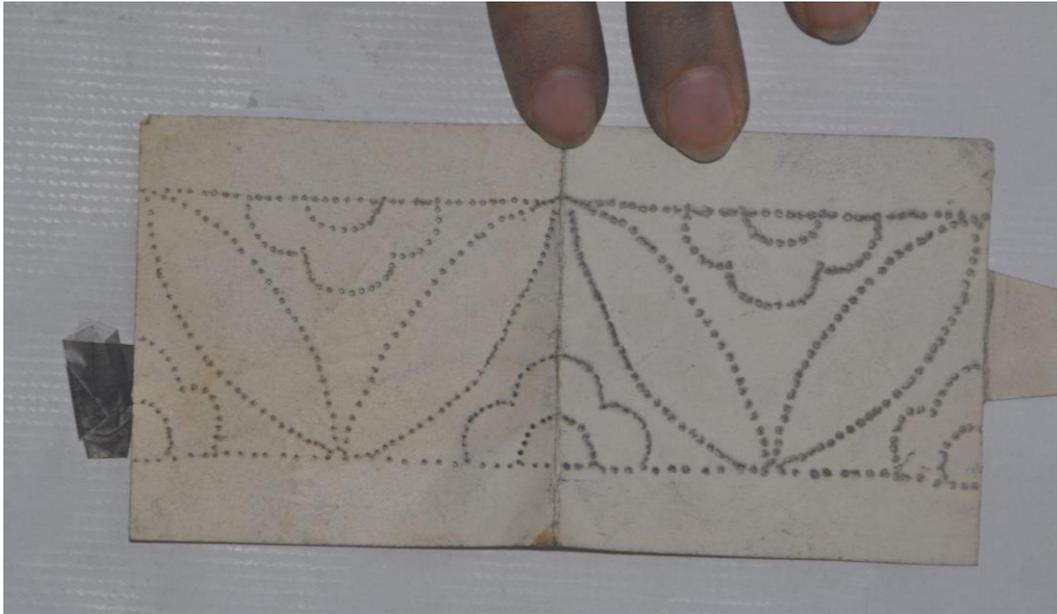


Fig. 39.2. Estarcido de elemento decorativo con papel reciclado. Cara anterior.
Fuente: Elaboración propia.



Fig. 39.2. Estarcido de elemento decorativo con papel reciclado. Cara posterior.
Fuente: Elaboración propia.

Reproducciones de Leonardo da Vinci y Goya (Figs. 40.1-40.4)



Fig. 40.1 Boceto de una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci.
Fuente: Elaboración propia.

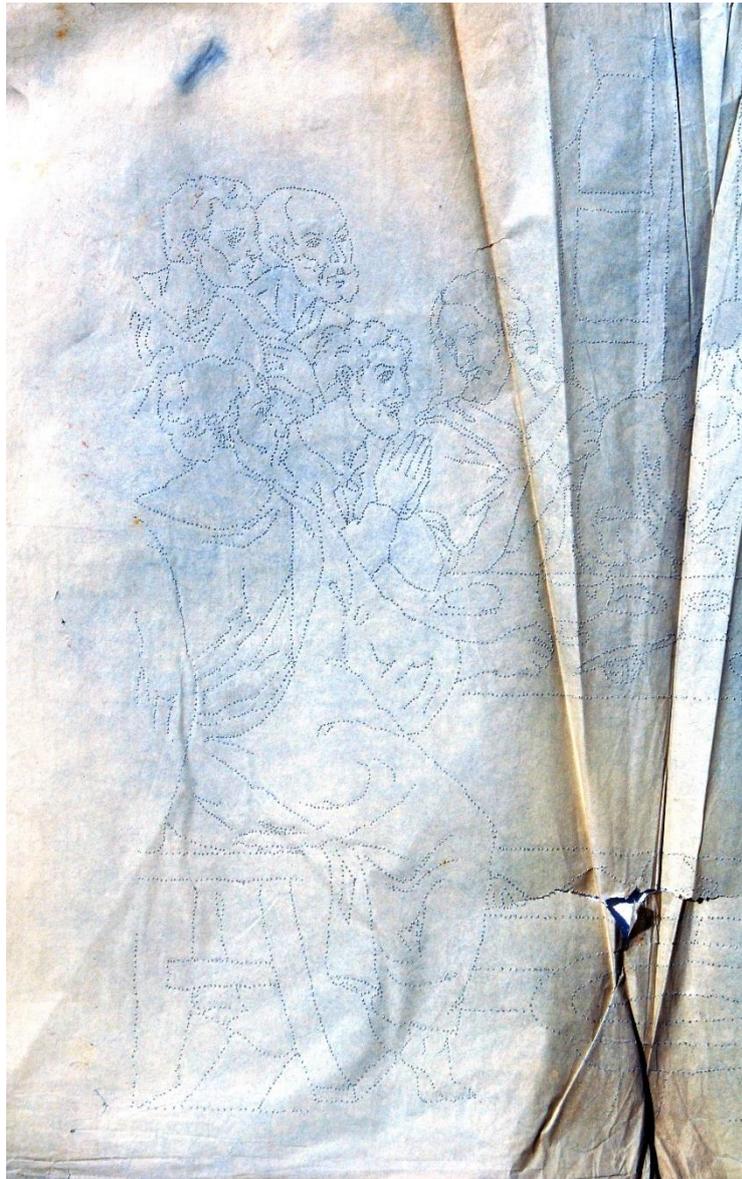


Fig. 40. 2. Estarcido de una reproducción de La última cena de Leonardo da Vinci. Mitad derecha.
Fuente: Elaboración propia.

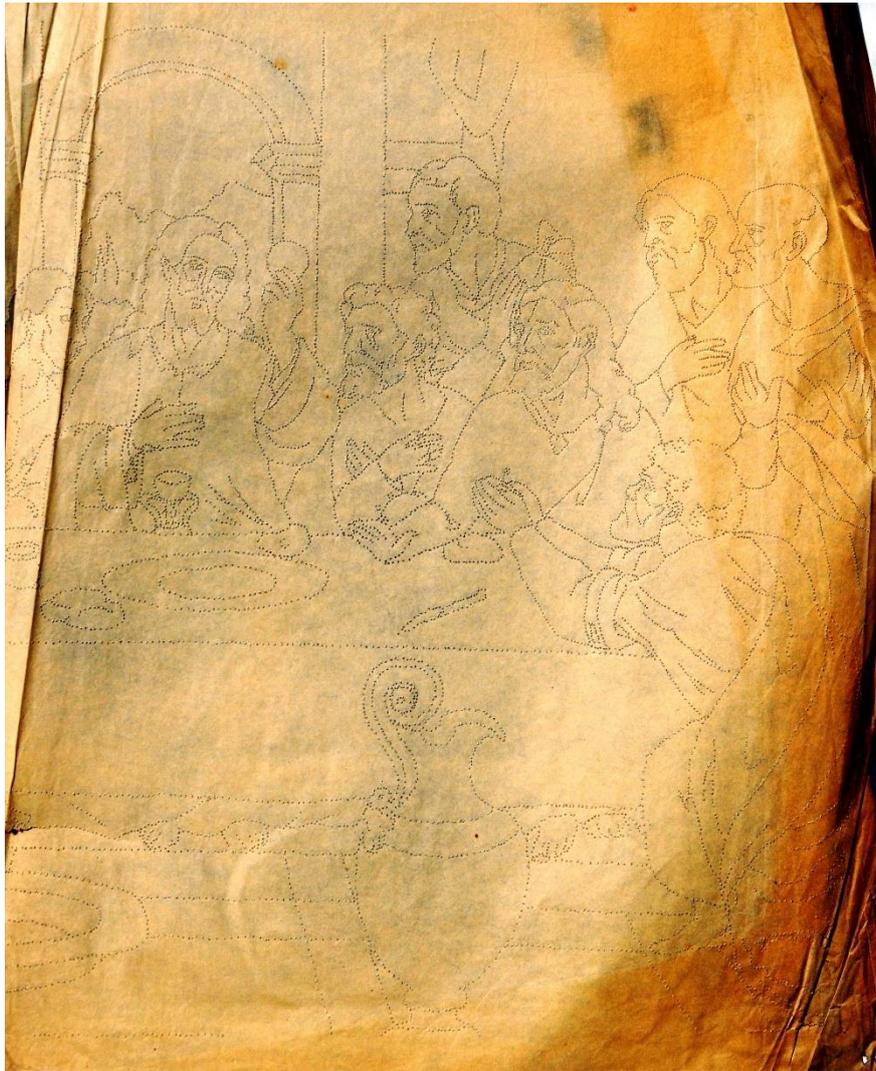


Fig. 40.2. Estarcido de una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Mitad izquierda.
Fuente: Elaboración propia.

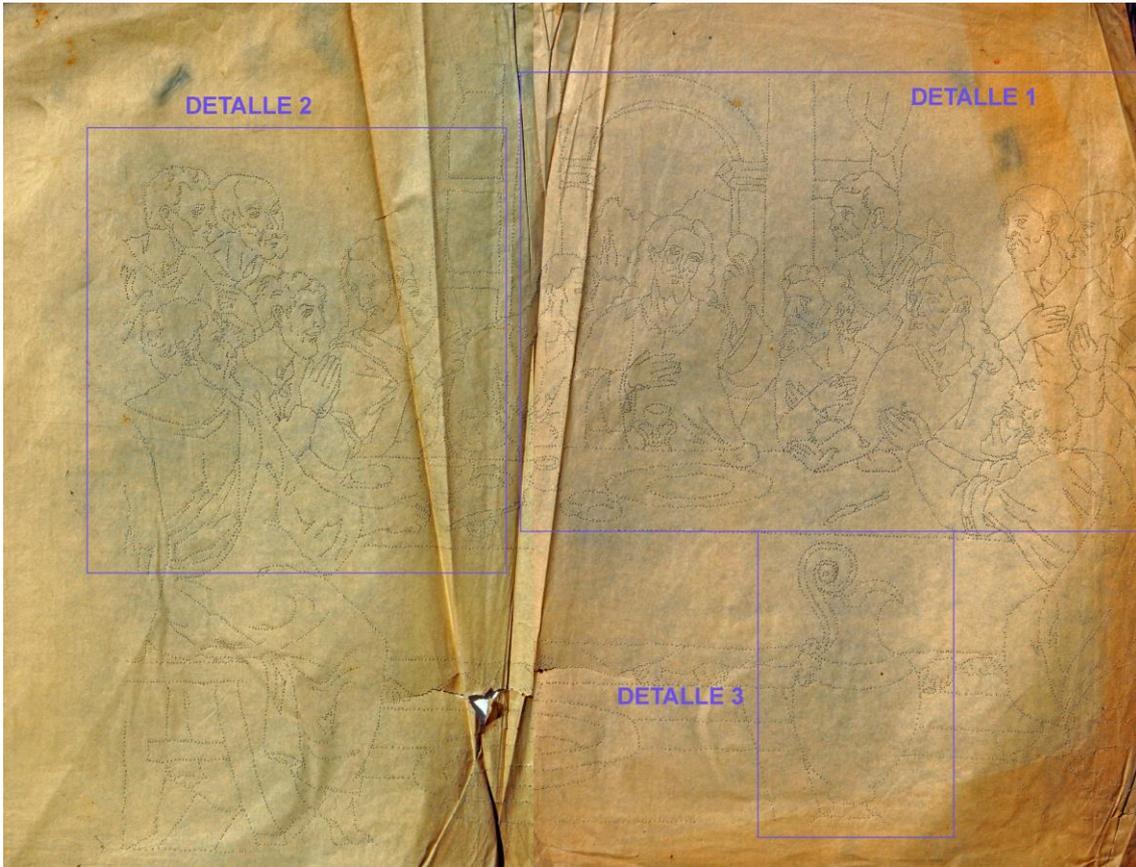


Fig. 40.3. Estarcido de una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci.
Fuente: Elaboración propia.

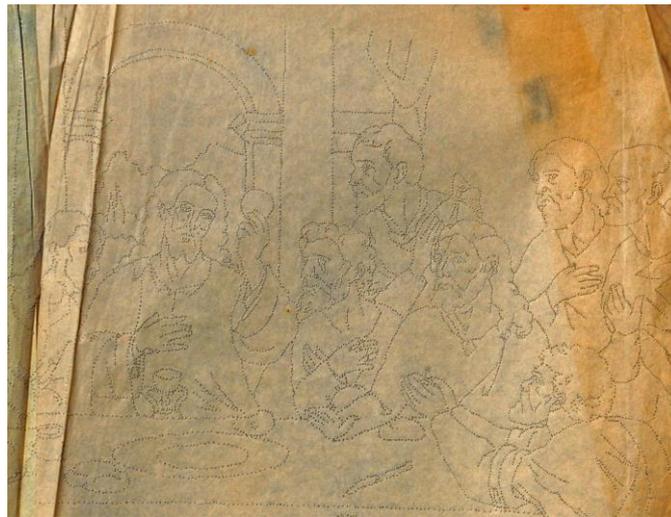


Fig. 40.3. Estarcido de una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Primer detalle.
Fuente: Elaboración propia.



Fig. 40.3. Estarcido de una reproducción de *La última cena* de Leonardo da Vinci. Primer y segundo detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 40.4. Estarcido de una reproducción de *El baile de San Antonio de la Florida* de Goya. Fuente: Elaboración propia.

Retablo cerámico de Jesús de la Pasión (Figs. 42-54)



Fig. 42. Retablo cerámico Jesús de la Pasión en una colección de Luis Porcuna Jurado en Osuna.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-c).



Fig. 43. Retablo cerámico Jesús de la Pasión en una fachada de domicilio particular de la Calle Tajo.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-e)



Fig. 44. Estarcido del Retablo cerámico de Jesús de la Pasión. Fuente: Elaboración propia.

Retablo devocional de la Inmaculada Concepción (Figs. 27-28)



Fig. 45. Retablo devocional de la Inmaculada Concepción en una colección de Paz.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-g).



Fig. 46. Estarcido del Retablo devocional de la Inmaculada Concepción en una colección de Paz.
Fuente: Elaboración propia.

Retablo devocional de Jesús del Gran Poder (Figs. 29-30)



Fig. 47. Retablo devocional de Jesús del Gran Poder en un domicilio particular de Málaga.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-f).

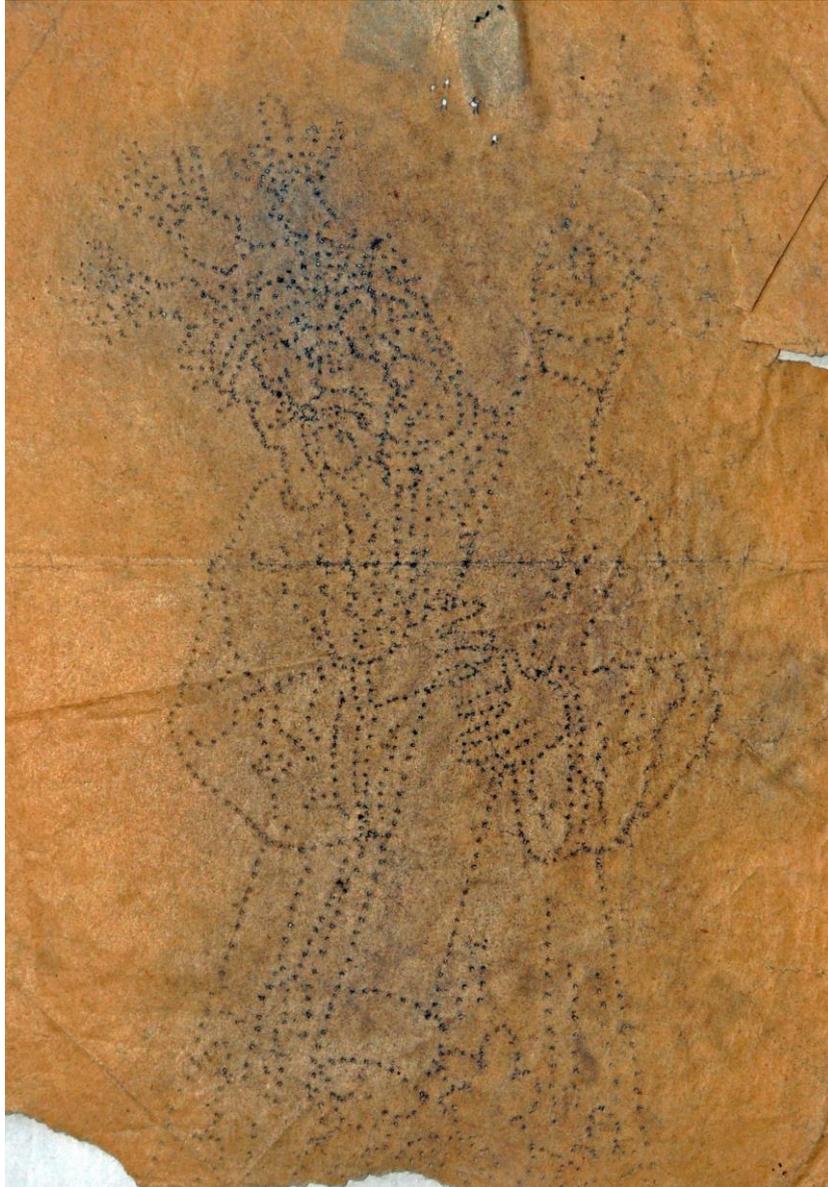


Fig. 48. Estarcido del Retablo devocional de Jesús del Gran Poder en un domicilio particular de Málaga.
Fuente: Elaboración propia.

Algunas estaciones del Vía Crucis (Figs. 31-36)



Fig. 49. VI estación del Vía Crucis de la iglesia de San Julián. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-t).



Fig. 50. VI estación del Vía Crucis de la iglesia de San Juan Bautista en La Palma del Condado.
Fuente: [Retablo cerámico](#), s.f.-j).

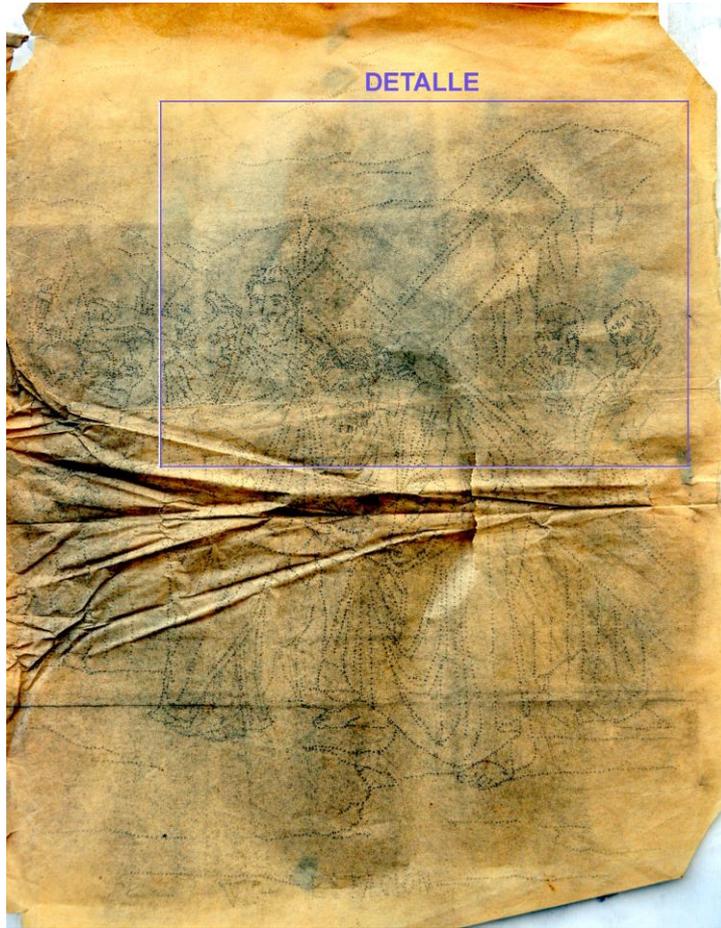


Fig. 51. Estarcido de la VI estación del Vía Crucis. Fuente: Elaboración propia.

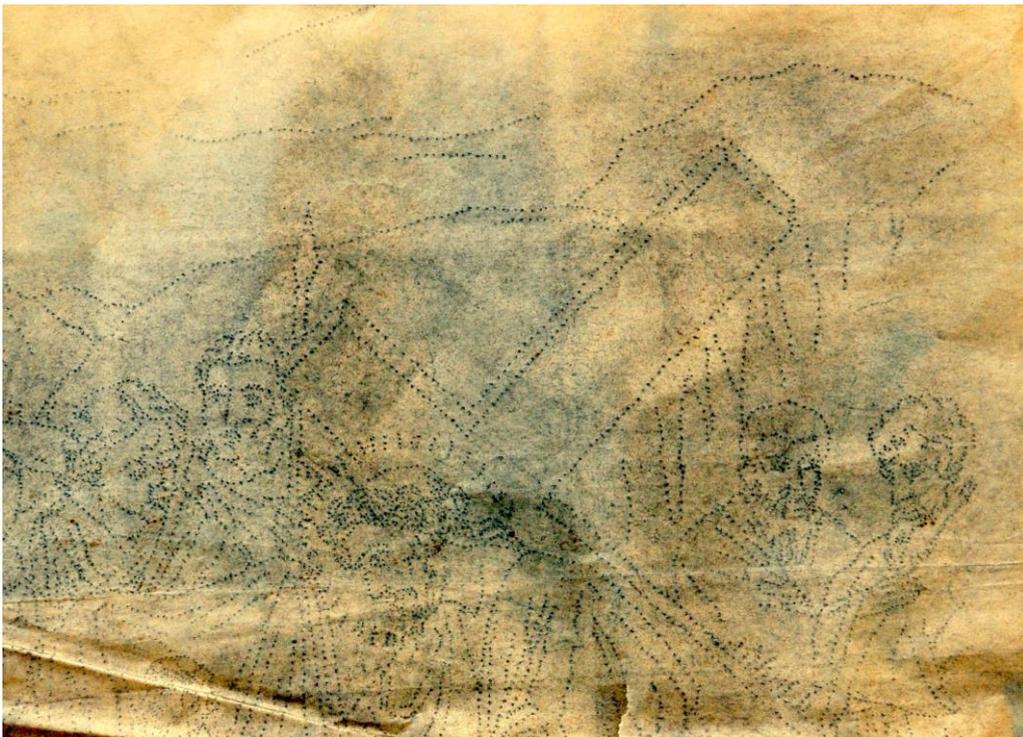


Fig. 51. Estarcido de la VI estación del Vía Crucis. Detalle. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 52. XI estación del Vía Crucis de la iglesia de San Julián. Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-s).



Fig. 53. XI estación del Vía Crucis de la iglesia de San Juan Bautista en La Palma del Condado.
Fuente: ([Retablo cerámico](#), s.f.-1).



Fig. 54. Estarcido de la XI estación del Vía Crucis. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 54. Estarcido de la XI estación del Vía Crucis. Detalle. Fuente: Elaboración propia.