

BARROS Y VEDRÍOS: LA EDAD MODERNA SEVILLANA A TRAVÉS DE SU
CERÁMICA ARQUITECTÓNICA. INTERCAMBIOS CULTURALES Y EVOLUCIÓN

Paloma Carmen Castillo González
Universidad de Sevilla¹

RESUMEN

Planteamos una revisión de los estudios realizados sobre la cerámica sevillana aplicada a la arquitectura durante la Edad Moderna, destacando las novedades técnicas y estéticas que llegan a la Península Ibérica de la mano del italiano Francisco Niculoso Pisano, afincado en la ciudad a principios del siglo XVI, atraído por ser en este momento cuando Sevilla se convierte prácticamente en la capital comercial del mundo. A partir de entonces, se verá la evolución de la azulejería sevillana a lo largo de los siglos siguientes, los artistas y olleros que intervienen en la misma, así como las relaciones comerciales e intercambios culturales que se crean debido a la exportación de la cerámica desde este núcleo productor, siendo uno de los más importantes de la península durante todo este marco temporal.

Palabras clave: azulejería sevillana, cerámica, Niculoso Pisano, Triana

CLAYS AND VITRIFIED: THE SEVILLIAN MODERN ERA THROUGH ITS
ARCHITECTURAL TILEWORK. CULTURAL EXCHANGES AND ITS EVOLUTION

ABSTRACT

We propose a review of the studies carried out on Sevillian ceramics applied to architecture during the Modern Age, highlighting technical and aesthetic innovations that reached to Iberian Peninsula thanks to Francisco Niculoso Pisano. He was an Italian artist who lived in Seville at the beginning of 16th Century, attracted by the fact that Seville has become the Commercial Capital of the World, practically. From that moment, the Sevillian tilework evolution will be observed over the following centuries, the artists and potters involved in it, as well as the commercial relations and cultural exchanges created by ceramic exportation from this producing centre, being one of the most important of the Iberian Peninsula throughout this period.

¹ Email: paloma.castillo81@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0473-3282>.

Key words: Sevillian tilework, ceramics, Niculoso Pisano, Triana.

INTRODUCCIÓN

El siglo XII dio a luz en Sevilla a los barros vidriados, surgiendo la azulejería de mano de los almohades, tal y como la comprendemos hoy. Así nace en este contexto el alicatado hispano-musulmán²: mosaicos de piezas de barro vidriadas y recortadas, llamadas aliceres. De esta manera, siguiendo patrones geométricos, se componen paneles que dan lugar a zócalos. Se emplearía especialmente en pavimentos y paramentos. Cumplían una función estética y también utilitaria, al aislar los muros de la humedad y mantener temperaturas frescas en las estancias. Esta técnica continuaría tras la conquista cristiana de la ciudad a manos de artífices mudéjares.

Se introduce la cuerda seca para arquitectura simplificando el proceso del alicatado, emulando la composición de sus piezas al trazar el dibujo con manganeso sobre la loza aislando los colores. Está presente en Al Ándalus desde el siglo XI en vajilla³ y en la azulejería alcanzaría su mayor desarrollo en tiempos de los Reyes Católicos. De la simplificación de esta técnica, surgiría el empleo del azulejo de cuenca, desarrollado en el siglo XVI.

Los distintos centros alfareros de la península ibérica establecieron entre sí el intercambio artístico y cultural. Además, Portugal sería uno de los mayores importadores de cerámica sevillana⁴. Estas relaciones dieron paso a una edad dorada para la cerámica española en el siglo XVI en la que Sevilla fue el principal centro productor y comercial durante la edad moderna.

ORDENANZAS, GREMIOS Y COFRADÍAS

Tras el descubrimiento de América, llegaron todo tipo de trabajadores y comerciantes en busca de prosperidad, creciendo exponencialmente la alfarería. Sería el puerto de la corona española, nexo de unión con América, dando lugar a un monopolio comercial. Todo esto provocó un enorme intercambio cultural y la renovación de técnicas y repertorios ornamentales.

² Rosa M. Domínguez Caballero, «Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII. Técnicas», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, 22-24 de octubre de 1998, Universidad de A Coruña, 1998, p. 139.

³ Balbina Martínez Gaviro, «Barrios vidriados españoles», en Rosa M^a Ávila Ruiz y Elena Jiménez Lozano (coords.), *Cerámica de Triana (siglos XVI al XIX): Sala de Exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada*, Madrid, marzo – abril (1985), Caja General de Ahorros de Granada, 1985, p. 14.

⁴ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *El azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989, p. 37.

Hacia 1548 existían un total de 50 alfares en Triana, según Pedro de Medina, aunque ya antes debieron ser numerosos y por toda la ciudad, pues Sevilla obtuvo sus primeras ordenanzas otorgadas por los Reyes Católicos en 1527⁵. El centro principal de producción alfarera de Sevilla fue Triana ya desde época romana y visigoda⁶. En época islámica existían dos núcleos, Triana e intramuros⁷. No obstante, la ciudad llegó a albergar cuatro puntos de producción.

La ollería no tuvo ordenanzas específicas por la cantidad de demanda de producción y el alto número de trabajadores en el sector, rigiéndose únicamente por las ordenanzas consuetudinarias para garantizar mayor libertad. De hecho, a este gremio admitía aprendices de toda procedencia, también moriscos, por el peso tan importante de esta población en el sector pese a la prohibición de 1518.

Los olleros sevillanos marcaron su obra con un sello con la Giralda, para garantizar el control y la calidad⁸, la cual aparecería aún sin el campanario de Hernán Ruiz⁹.

Los niveles dentro del gremio serían los de aprendiz, oficial y maestro. Éste último acogía a sus pupilos en su taller para formarlos mediante contrato de formación, durante el cual debía darles cobijo y mantenerlos, pudiendo tener a su cargo entre 2 y 6 en general¹⁰, más en el caso de los olleros. En Sevilla el número de oficiales era muy alto por la alta demanda de obra y lo costoso que suponía abrir un taller, por lo cual también habría maestros asalariados. Para alcanzar la maestría, era necesario superar un examen práctico, obteniendo la capacidad para abrir tanto taller como tienda propia.

Los gremios tendrían sus propios emblemas y se reunían en cabildo. Establecían puntos de ventas comunes en ciertas calles a las que daría nombre. Tres calles otorgarían a Sevilla, destacando la referenciada por Gestoso, la calle Alcaicería tras la Iglesia sevillana de El Salvador, donde se afinaría la alcaicería de la loza¹¹.

En Sevilla, cada gremio conformaría su propia Hermandad. Sus funciones serían dar culto a sus patronos, cumplir preceptos religiosos, asistir a los hermanos y ofrecer sufragios por sus almas. Fundarían sus propios hospitales llegando a ser instituciones públicas. Solían tener una capilla en alguna parroquia para llevar a cabo los cultos a sus patronos que, el caso del gremio alfarero, serían las Santas Justa y Rufina. Llegaron a convertirse en patronas del gremio en otras localizaciones alfareras de España e incluso en América.

⁵ José María Sánchez Cortegana, *El oficio de ollero en Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pp. 15-72.

⁶ Ana María Moreno Fernández, *Breve Historia de los Talleres Cerámicos de Triana*, Sevilla, Retablo Cerámico, 2022, p. 1.

⁷ José María Sánchez Cortegana, *El oficio de ollero...*, *op. cit.*, p. 73.

⁸ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, p. 102.

⁹ Pedro Navascues Palacio, «Hernán Ruiz y la Giralda de Sevilla», en *Giralda*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1982, pp. 39-45.

¹⁰ Alfredo J. Morales Martínez, *Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991, p. 33.

¹¹ José Gestoso Y Pérez, *Historia de los barro vidriados...* *op. cit.*, p. 104.

LA CERÁMICA SEVILLANA EN EL SIGLO XVI

Respecto a las artes, aún se venían empleando ornatos mudéjares y goticistas cuando comienzan a despuntar las influencias del renacimiento italiano, introduciendo en nuestro lenguaje artístico nuevos programas ornamentales que desembarcarían en Sevilla a finales del siglo XV y principios del XVI.

Debido al incremento en la demanda de la producción alfarera, se requiere un proceso más simple y rápido de la azulejería, dejando atrás la cuerda seca por el azulejo de cuenca, el más empleado a lo largo del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Una técnica que aúna la tradición árabe a base de lacerías y esquemas geométricos, el gusto gótico y el Renacimiento plateresco¹², siendo la corriente que perdurase.

La técnica de la cuenca se basa en estampar de forma mecánica sobre el barro fresco una matriz, provocando unos alveolos lo suficientemente aristados para impedir que los colores se mezclasen en la cocción¹³. Así se logra la producción seriada, convirtiéndose en la base de la producción cerámica entre los siglos XV y XVI¹⁴. Se emplearía en pavimentos, zócalos y también en techos mediante el uso de azulejos por tabla, de loza rectangular, con el diseño compuesto por dos de estas¹⁵. Los esmaltes que aquí vemos van en consonancia con sus antecedentes, blancos, melados, negros, etc. ampliando ahora las tonalidades verdes como el esmeralda, y azules, como el aguamarina¹⁶.

Ya en los primeros años del siglo XVI el alfarero Fernán Martínez Guijarro se dedicaba a la producción de la arista y su exportación a Portugal y a otros puntos de la península¹⁷. Fue proveedor de azulejos del Alcázar de Sevilla durante el reinado de los Reyes Católicos y liberado del pago de impuestos al pertenecer al grupo de “francos del Alcázar”¹⁸, falleciendo en 1509.

NICULOSO PISANO EN SEVILLA: EL PUNTO DE INFLEXIÓN

El ceramista italiano Francisco Niculoso se trasladaría a Sevilla para desarrollar su carrera, asentado aquí desde 1498¹⁹. Se identifica como el Pisano, por lo que debía proceder

¹² Narciso Sentenach y Cabañas, *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, Gironés y Orduña, 1885, p. 115; José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados... op. cit.*, p. 110.

¹³ Rosa M^a Domínguez Caballero, «Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII... op. cit.», p. 141.

¹⁴ Alfredo J. Morales Martínez, *Niculoso Pisano... op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁵ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *El azulejo sevillano... op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Narciso Sentenach y Cabañas, *La pintura en Sevilla... op. cit.*, p. 116.

¹⁷ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados... op. cit.*, p. 264.

¹⁸ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Un palacio de Azulejos», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla: Patronato del Alcázar, n^o14, 2013, p. 218.

¹⁹ Alfredo J. Morales Martínez, *Niculoso Pisano... op. cit.*, p. 14; Alfonso Pleguezuelo Hernández, «La cerámica de Triana siglos XVI-XIX» en Rosa M^a Ávila Ruiz y Elena Jiménez Lozano (coords.), *Cerámica de Triana (siglos XVI al XIX): Sala de Exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada*, Madrid, marzo – abril (1985), Caja General de Ahorros de Granada, 1985, p. 21.

de Pisa o alrededores. Introdujo todas las novedades traídas de Italia, marcando el punto de inflexión en la cerámica sevillana y en la península ibérica: el empleo del azulejo plano pintado; aplicación directa del esmalte sobre la superficie lisa de la loza, permitiendo una mayor libertad en la composición de paños cerámicos con amplio desarrollo en el repertorio figurativo.

Dicha introducción le llevó muy pronto a tener encargos de la clase alta, la iglesia y la Corona. Realizaba obras exclusivas según el cliente, dando lugar a piezas únicas restringidas a un sector de la alta sociedad²⁰.

Vertería todo un nuevo programa iconográfico que bebe del arte romano al gusto italiano, que resurge en el renacimiento a base del empleo de candelieris y grutescos, motivo original de época romana recuperado tras el hallazgo de la Domus de Nerón a finales del siglo XV, según Morales. Su introducción en las artes sevillanas provocó que su cerámica avanzase de golpe hasta ponerse a la vanguardia²¹.

Su figura es imprescindible para la comprensión de la Historia del Arte sevillana, al ser el introductor del movimiento artístico del renacimiento en la ciudad. Le influyó la obra de otros artistas italianos que trabajaron para Sevilla, como Andrea della Robbia, evidente en la portada de la iglesia de Santa Paula, obra de Pisano realizada en 1504. Provocaría que artistas locales se desarrollasen en la terracota vidriada, como Pedro Millán demostraría en los bajorrelieves de esta portada. La presencia del lenguaje de della Robbia en esta portada sería totalmente intencionada por parte del Pisano, por esa carga renacentista que desprendía su obra, de manera que desarrollaba un programa ornamental pionero para la ciudad. Niculoso introduce su firma mediante el empleo de la tábula ansata, perpetuando así su obra y abandonando el anonimato propio de los artesanos alfareros, asumiendo el concepto de artista para los ceramistas²².

Pisano instalaría su casa taller en la calle Pureza de Triana junto a su 2ª esposa, Elena del Villar, con la que casó en mayo de 1508²³ y perpetuó su descendencia. Su fama aumentaría sobre todo a raíz del encargo por parte del vicario de Tudía, Juan Riero, para ejecutar el retablo mayor del Monasterio de Tentudía en 1518²⁴. Su fama llegó más allá de Sevilla.

En 1526 realizaría su última obra conocida, programa necrológico de azulejos para la Iglesia de Santa María del Castillo de Flores de Ávila²⁵, donde también aplicaría azulejos de arista, técnica que desarrollaría Pisano en su taller.

²⁰ Rosa Mª Domínguez Caballero, «Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII... *op. cit.*, p. 142.

²¹ Alfredo J. Morales Martínez, Alfredo J., *Niculoso Pisano... op. cit.*, p. 10.

²² José María Sánchez Cortegana, *el oficio... op. cit.*, p. 37.

²³ Alfredo J. Morales Martínez, *Niculoso Pisano... op. cit.*, p. 15.

²⁴ Manuel López Fernández, «La Cerámica de Niculoso Pisano en la Iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del Retablo Mayor», *Revista de la CECEL*, nº 14, 2014, pp. 23-46.

²⁵ Manuel Moratinos García, *Estudio de la azulejería en las provincias de Ávila y Valladolid*, Junta de Castilla y León, 2016, pp. 265-270.

TRAS LA MUERTE DE PISANO: AUSENCIA DEL AZULEJO PLANO

Una vez que fallece Niculoso Pisano en torno al 1529²⁶, el azulejo plano deja de producirse al no arraigar lo suficiente para permanecer tras su muerte, mientras que la cuenca estaba recién descubierta. El taller de Pisano decaería, aunque posiblemente su hijo Juan Bautista, al frente del taller, mantuviese la producción de arista, debido al auge y desarrollo que abarcó esta técnica. Además de Juan, otro de sus hijos seguiría su estela, Francisco²⁷.

Uso exclusivo del azulejo de cuenca durante este periodo. A medida que avanza el siglo XVI, todos los temas que vienen de la mano de Pisano, se alojarían en esta tipología de forma paulatina, generando programas decorativos formados por el ornato propiamente renacentista. Esta tipología invadiría toda superficie arquitectónica, desarrollando programas ornamentales en los que se emplearon tratados arquitectónicos y la imitación de ricos estampados textiles junto a la decoración propia de guadamecés y cordobanes²⁸.

Tras la muerte de Guijarro, su hijo Pedro de Herrera seguiría suministrando piezas al Alcázar entre los años 1539 y 1543²⁹, entre otros. La intervención más importante llevada a cabo en este periodo sería la ejecución del Cenador Real entre 1543 y 1546. El edificio fue trazado por el alarife Juan Hernández, siendo los azulejos realizados por Diego Polido³⁰, cubriéndose todo con ellos. Éstos serían principalmente de arista, aunque también se aplicaría alicatado. Sería precisamente el alarife quien diseña el pavimento en torno a la fuente, el cual firma y fecha, equiparando la figura del alarife a la de los ceramistas³¹.

RECUPERACIÓN DEL AZULEJO PLANO PINTADO, EL ESPLENDOR DE LA AZULEJERÍA SEVILLANA

En el último tercio del siglo XVI se alcanzaría el esplendor de la azulejería moderna sevillana. El azulejo tipo pisano sería recuperado por el ceramista flamenco Frans Andrías, que llega a la ciudad en 1561³². Era hijo del italiano Guido Andrías, ceramista asentado en Amberes, donde regentaría su propio taller, el cual gozaba de importante reconocimiento al ser el producto más destacado de mayólica de la ciudad³³. Sabemos por Pleguezuelo que este artista firmaría un contrato con el azulejero local Roque Hernández,

²⁶ Alfredo J. Morales Martínez, *Niculoso Pisano... op. cit.*, pp.17-18

²⁷ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *El azulejo sevillano... op. cit.*, 49.

²⁸ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «La cerámica de Triana... op. cit.», p. 20.

²⁹ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Un palacio de azulejos... op. cit.», p.220.

³⁰ Ana Marín, *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Historia y arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla y la Casa Consistorial, 2015, p. 105.

³¹ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Un palacio de azulejos... op. cit.», p. 220.

³² Rosa M^a Domínguez Caballero, «Evolución del azulejo sevillano... op. cit.», p. 142.

³³ Francisco Vallejo Berrios, «Ángeles y querubines en los azulejos de Lima: del renacimiento italiano al barroco limeño» *Boletín de Arqueología de Lima*, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2023, p. 78.

para enseñarle la técnica del azulejo pisano. Roque Hernández suministraría cerámica al alcázar hasta 1578.

Otro ceramista activo en este momento sería Alonso García. Desarrollaría un diseño a base de motivos textiles, con fuerte presencia geométrica y de grutescos y candelieris. Además, emplearía una gama cromática muy viva. De su taller saldría la cerámica para la Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de Santa Clara, realizado en 1575. Emplea paneles centrales de patrón y presenta un programa iconográfico figurativo a base de candelieris junto a seres fantásticos y grutescos y la iconografía religiosa propia del enclave para los frisos. Los elementos y colores provenían de Pisano.

El azulejero Roque Hernández, sería yerno de Alonso García y suegro de Cristóbal de Augusta³⁴. No es baladí, pues Cristóbal sería el artífice que llevó a la azulejería sevillana a su máximo nivel en este periodo mediante el uso del azulejo plano pintado. Concatenación familiar dentro del propio gremio, por lo que se evidencia la perdurabilidad de los lazos familiares dentro de los talleres.

Cristóbal está documentado en Sevilla ya en 1569 procedente de Zaragoza, de posible ascendencia flamenca. Sería contratado en el alcázar en 1577 por orden de Felipe II, siendo aún proveedor del Alcázar su suegro Roque. A él se le encargan zócalos y pavimentos para los salones del palacio gótico. Estos zócalos suponen uno de los conjuntos azulejeros más importantes de toda la edad moderna³⁵. Programa ornamental basado en la inspiración de tapices mediante elementos decorativos e iconográficos propios de la tradición renacentista próxima al manierismo, presencia destacable de elementos de herraje, así como numerosas figuras fantásticas. En el salón principal incluye tondos con los retratos cortesanos de perfil, propios del renacimiento italiano, de Carlos V e Isabel de Portugal, en homenaje a su boda en dicho lugar. Empleo del amarillo como color de fondo, con mucho protagonismo también los colores blanco, naranja verde y azul. Los paneles de azulejos se separaban mediante figuras-estípite antropomórficas y fantásticas, además de un despliegue destacado de grutescos. Obra suya será también la cerámica de la escalera del Palacio de la Condesa de Lebrija, realizada en 1585 y original del desaparecido convento de San Agustín³⁶.

Numerosa presencia de artistas procedentes de Italia principalmente afincados en la ciudad, siendo algunos de ellos sucesores de Augusta en el Alcázar, que desarrollarían un lenguaje manierista a caballo con el siglo siguiente. En 1569 llegarían los hermanos Pedro Antonio y Bartolomé Sambarino desde Génova, proveedores del Alcázar en las últimas décadas de este siglo. Por otro lado, los Pésaro, también genoveses, cuyo taller

³⁴ Bartolomé Miranda Díaz, *Azulejos y loza fina de Triana. La colección F. Luque Cabrera*. Navalmoral de la Mata, Asoc. Sociocultural Mujeres que Ayudan, 2009, p. 32.

³⁵ Eva Calvo, «Loza imperial: la construcción de la imagen de Carlos V en soporte cerámico (s. XVI)», *Boletín de arte*, 43, 2022, págs. 61-62.; Alfonso Pleguezuelo Hernández y Sebastián Fernández Aguilera, «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las fiestas del Real Alcázar», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 20, 2020, pp. 108-125.

³⁶ Daniel R. Caruncho, Ignacio González, *Azulejos andaluces*, Barcelona, Dosde, 2018, pp. 88-91.

sería iniciado por Tomasso. Probablemente, aquellos que trabajaron para el Alcázar debieron ser los más destacados del panorama, al trabajar para los edificios más importantes de Sevilla y de la Corona.

LA AZULEJERÍA SEVILLANA EN EL SIGLO XVII

El azulejo plano pintado sería la técnica que permaneció durante toda la edad moderna, cambiando solo en lo formal e iconográfico según el momento, hasta el punto que los azulejos del siglo XVI y los del XVII son complicados de diferenciar³⁷. Es también complejo establecer el momento de transición debido a la perdurabilidad del gusto en lo decorativo, presentes durante la primera mitad del siglo XVII esos programas ornamentales propios del renacimiento de la segunda mitad del XVI³⁸. El azulejo de cuenca se iría abandonando paulatinamente, limitándose su uso como azulejo por tabla hasta su desaparición a mediados del siglo.

Debido a la expulsión de los moriscos a principios del siglo, decaería el ritmo de la producción al ser una importante cantidad de mano de obra activa en ellos, perjudicando notablemente a los alfares sevillanos³⁹. Habrá una notable diferencia entre la producción de la primera y la segunda mitad del siglo, se va diluyendo la pujanza artística a medida que se acerca a la mitad del siglo, ya que ahora pintaban al vuelo, buscaban la soltura, movimiento y espontaneidad⁴⁰. Los colores irían perdiendo intensidad de forma paulatina y tendría lugar una popularización del empleo del grotesco⁴¹.

En la línea de esa continuación estilística, desarrollaría su labor el taller de los Valladares en Sevilla, continuadores de la estela de Cristóbal de Augusta. Saga de ceramistas sevillanos proveniente del siglo XVI iniciada por Juan de Valladares y que alcanza una gran popularidad de la mano de su hijo Hernando⁴². Este taller acaparó la mayor parte de los encargos de toda la ciudad en este periodo. De su producción cabe destacar la profusión de frontales de altar, debido a que en este momento sería la Iglesia el principal cliente de los alfares trianeros. Acorde al lenguaje heredado, este taller desarrollaría un programa compositivo y ornamental que se aleja del manierismo, adaptado al gusto barroco propio de su contexto⁴³. Benito de Valladares lo terminaría de llevar a cabo siguiendo un lenguaje ornamental más delicado⁴⁴.

³⁷ Narciso Sentenach y Cabañas, *La pintura en Sevilla...*, *op. cit.*, p. 120.

³⁸ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados...*, *op. cit.*, p. 304.

³⁹ Daniel R. Caruncho, Ignacio González, *Azulejos andaluces...*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados...*, *op. cit.*, p. 310.

⁴¹ Paulina Ferré Garrofe, «Observaciones para el estudio estilístico de los zócalos de azulejos de Sevilla durante el siglo XVII», en AAVV, *Homenaje Profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Tomo I, 1989, p. 393.

⁴² Alfonso Pleguezuelo Hernández, «La cerámica de Triana...», *op. cit.*, p. 24.

⁴³ Bartolomé Miranda Díaz, *Azulejos y loza fina...*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ M^a Victoria García Olloqui, «La escuela de azulejería sevillana. Documentación inédita de un retablo cerámico de Enrique Orce Mármol», *Revista Espacio y Tiempo* n^o 28, Sevilla, 2014, p. 41.

Los Valladares trabajarían para el alcázar de Sevilla, comenzando la relación con Hernando entre 1609 y 1626, que intervino en el apeadero y en el jardín de las damas. Intervino también en otros elementos del complejo palaciego⁴⁵.

Tras Hernando, será su hijo Benito quien continúe al frente del taller y el suministro al Alcázar, siguiendo la línea de su padre y de su hermano⁴⁶. Realizaría los azulejos que se colocarían en el Cenador del León, construido entre 1645 y 1646, tanto los zócalos como los pavimentos y los remates. Ya sería en la segunda mitad del siglo cuando vemos intervenir en el Alcázar a Francisco de Valladares en 1675, descendiente de dicho taller familiar, que restauraría la cerámica del cenador y suministraría al alcázar de olambrillas para reparar el pavimento de su fuente⁴⁷.

Ejemplo de su alto número de frontales producidos sería el frontal de altar de Santa Justa y Rufina para el desaparecido convento de la Asunción de Sevilla, ubicándose actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizados a principios del siglo XVII⁴⁸. Estos elementos se adornaban con la intención de emular esos ricos textiles empleados para el revestimiento de altares, de manera que al hacerlo de cerámica sería más perdurable. Por ello imita la flequería propia de mantelería que divide el frontal, marcando un friso superior. Permanencia de la influencia de Augusta en el uso del herraje, así como el empleo del fondo amarillo para la ornamentación vegetal, mientras que las representaciones figurativas se plasman sobre fondo blanco.

En este periodo, el comercio con América hará que surja la producción local basada en las técnicas y corrientes llegadas desde Sevilla. Con Hernando al mando del taller comienza la exportación de su cerámica para las nuevas tierras. Realizaría un conjunto de azulejos para el Convento de Santo Domingo de Lima, entre 1604 y 1606. La llegada de este conjunto supuso un punto de inflexión en la cerámica limeña ya que anteriormente, lo poco que se empleaba era importado. El esquema compositivo que presentaría esta obra aún estaría muy encorsetado. Simulaba elementos arquitectónicos para estructurar el marco compositivo y emplea cenefas a base de ovas y dardos. Los Valladares solían colocar en ellas unos querubines que se convertirían en elemento clave de su obra y que sería reinterpretado por la producción limeña a mediados de siglo, donde desaparecieron las ovas y los dardos, permaneciendo solo los querubines en un lenguaje propio, ya que se emplearían principalmente el azul para sus alas en lugar de polícromos, como harían los Valladares⁴⁹. Mismo uso del color de fondo que los Valladares emplearían en Sevilla, tal como vemos en el frontal de las Santas Patronas.

Esta misma iconografía apareció en conjuntos cerámicos en las excavaciones de las Iglesias de la Soledad y la Recoleta de Lima. Ambos hallazgos se ponen en relación

⁴⁵ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Un palacio de azulejos... *op. cit.*, p. 226.

⁴⁶ M^a Victoria García Olloqui, «La escuela de azulejería sevillana... *op. cit.*

⁴⁷ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Un palacio de azulejos... *op. cit.*

⁴⁸ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Cerámica», en AAVV, *Museo de Bellas Artes*, Sevilla, Ediciones Gever, Vol. II, 1991, pp. 261-319.

⁴⁹ Francisco Vallejo Berrios, «Ángeles y querubines... *op. cit.*, p. 105.

con los conjuntos de los Valladares importados desde Sevilla. No obstante, los ejemplares hallados parecen de manufactura completamente limeña, tanto por los querubines como por los azulejos de patrón⁵⁰. Estilísticamente corresponden a principios del siglo XVII, lo que los situaría en torno a la obra de los Valladares para Lima, mostrando la influencia ejercida por la cerámica sevillana en las producciones coloniales.

A mediados de siglo, en 1649, Sevilla sería asolada por una epidemia de peste, lo que afectaría al desarrollo y sentir de la ciudad. Se acentuaría el decaimiento de la producción cerámica apreciada a principios de siglo, abandonándose ya el azulejo de cuenca; también crece la competitividad en precios entre Sevilla y otros centros alfareros, como Talavera, lo que conllevaría a un abaratamiento de los mismos y la pérdida de calidad⁵¹. Ejemplo de este cambio sería la intervención en la iglesia del Sagrario de la Catedral, obra de Diego de Sepúlveda, que realizaría los zócalos para su sacristía en 1657. Introduce el empleo de azulejos de patrón de composición geométrica adaptado al lenguaje propio del siglo en el que se encuentra, empleando la bicromía azul y blanca en estos paños de motivos repetitivos.

Esta bicromía comienza a calar ahora, provocado por el empeoramiento de los esmaltados y el intercambio de influencias ejercidas con otros puntos de producción cerámica como Holanda o Portugal.

LA CERÁMICA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII: ENTRE LO CORTESANO Y LA PIEDAD POPULAR

Este siglo traería consigo momentos convulsos para la ciudad, debido a la pérdida del control del comercio por el traspaso a Cádiz de la Casa de la Contratación y el fin de los Austrias. Sin embargo, la situación se vio compensada por la presencia de la Corte en Sevilla, asentándose aquí durante cinco años. Este periodo, que abarcaría desde 1729 a 1733, fue conocido como el Lustró Real. En ese tiempo, los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio vivieron en esta ciudad, dando lugar a un periodo de cambios y transformaciones urbanas⁵².

Con Felipe V como rey llega la Dinastía de los Borbones al trono español, proveniente de Francia, promoviendo un gusto más cortesano. Según Gestoso, su reinado pondría en jaque la tradición alfarera sevillana, ya que ahora impone los gustos franceses, como la rocalla⁵³.

En este momento la azulejería sevillana dejaría de exportarse y con ello decae la producción⁵⁴. Solo se mantendría la exportación para los cacharros de loza basta. También se

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 11-23.

⁵¹ Rosa M^a Domínguez Caballero, «Evolución del azulejo...*op. cit.*, p. 142.

⁵² Manuel Antonio Ramos Suárez, «La fachada de la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla», en José López Fernández y Lina Malo Lara (edit. lit.), *Estudios sobre Mañana: su figura y su época, santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, p. 494.

⁵³ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados... op. cit.*, p. 333.

⁵⁴ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Una aproximación al estudio de los zócalos sevillanos del siglo XVIII», en *Homenaje al Profesor Dr. D. Antonio Hernández Díaz*, Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de

perderían algunos esmaltes, surgiendo el uso de la bicromía ya en el siglo XVII, por ser el azul zafre el único en mantener su pureza y al ser los dos colores que se manejan con más facilidad y que mayor seguridad ofrecen a la cocción⁵⁵. Lo vemos en el conjunto cerámico para la fachada de la Iglesia de la Santa Caridad, ejecutada a partir de 1733 por el ceramista José García, siguiendo el proyecto establecido en la segunda mitad del siglo XVII⁵⁶.

Aunque Sevilla rechazase la moda impuesta por los Borbones apostando por su tradición azulejera, los zócalos dejarían atrás sus encorsetadas composiciones, ejecutándose ahora con mayor libertad para servir de base a escenas narrativas. Predominaban las escenas costumbristas, presentes también en el ámbito religioso. Se puede observar en los zócalos para la Capilla de Ánimas Benditas de la Iglesia Mayor de Rota, realizados por José de las Casas en 1755⁵⁷.

Necesario es destacar el zócalo del Claustro del Convento de la Encarnación de Osuna, de Sevilla, donde se trata la temática tanto costumbrista y cortesana, como alegórica y religiosa⁵⁸. Realizado entre 1770 y 1780 por Juan Díaz, se compone de cuatro escenas principales: panorámica de la Alameda de Hércules, grupo de figuras alegóricas sobre los cinco sentidos, un friso sobre monterías y otro sobre temas mitológicos y bíblicos que abarca 3 subescenas: Sansón y Dalila, las 4 estaciones y una comunidad religiosa orando. A priori, la representación en conjunto de estos temas parece inconexa, pero Pleguezuelo nos plantea la intención de glorificar la vida monástica mediante el empleo de alegorías⁵⁹.

A lo largo del siglo XVIII se desarrollaría el azulejo de tipo único, tendencia ya iniciada en el siglo XVII. Proviene de la cerámica de Delft holandesa, teniendo aquí producción local, con un importante desarrollo en este momento de los temas relacionados con lo cortesano y la montería⁶⁰. Consistió en plasmar un diseño sobre una única loza, lo que dota a las piezas de versatilidad. Se emplearían como olambrillas para pavimentos, contrahuellas de escaleras y alizares. Su uso se destinaría principalmente a las zonas dedicadas al servicio, recibidores, etc.⁶¹ A pesar del rechazo generado en un principio por ser un tema importado, su adaptabilidad provocó su rápida aceptación, aplicándose hasta la actualidad.

Se propagaría el uso de los retablos cerámicos junto a los Vía Crucis, para lo que empleaban estampas y grabados como modelos⁶². Ya existentes en el siglo XVI, ahora aumentaría su uso por la piedad popular que despertaría la escuela de pintura sevillana a partir del siglo XVII. En un primer momento, se colocarían en las fachadas de iglesias

Sevilla, Tomo I, 1989, p. 575.

⁵⁵ José Gestoso y Pérez, *Historia de los barro vidriados...*, *op. cit.*, p. 314.

⁵⁶ Manuel Antonio Ramos Suárez, «La fachada de la Iglesia...», *op. cit.*, pp. 493-510.

⁵⁷ Antonio García De Quirós, *Rota. Estudio artístico-religioso*, Rota, 1955, pp. 84-85.

⁵⁸ Daniel R. Caruncho; Ignacio, González, *Azulejos andaluces...*, *op. cit.*, 108

⁵⁹ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «Una aproximación...», *op. cit.*, p. 581.

⁶⁰ Alfonso Pleguezuelo Hernández, «La cerámica de Triana...», *op. cit.*, p. 26.

⁶¹ Bartolomé Miranda Díaz, *Azulejos y loza fina...*, *op. cit.*, p. 34.

⁶² Alfonso Pleguezuelo Hernández, «La cerámica de Triana...», *op. cit.*, p. 27.

y edificios públicos para facilitar un lugar para la devoción popular e indicar un lugar de celebración litúrgica⁶³. Presentes también en fachadas domésticas, representando devociones particulares. Los veremos en diferentes tamaños al popularizarse, constituyendo un testimonio del fervor y la piedad popular con la que vivía la propia ciudad⁶⁴.

Con el auge del neoclasicismo, el azulejo se vio limitado a su uso en el nomenclátor de la ciudad, a raíz de la división urbanística establecida por Pablo de Olavide en 1770. A partir de aquí, la cerámica se sumiría en un breve letargo esperando su despertar.

CATÁLOGO DE IMÁGENES

IMAGEN 1. PORTADA CONVENTO SANTA PAULA. NICULOSO PISANO. 1504. SEVILLA

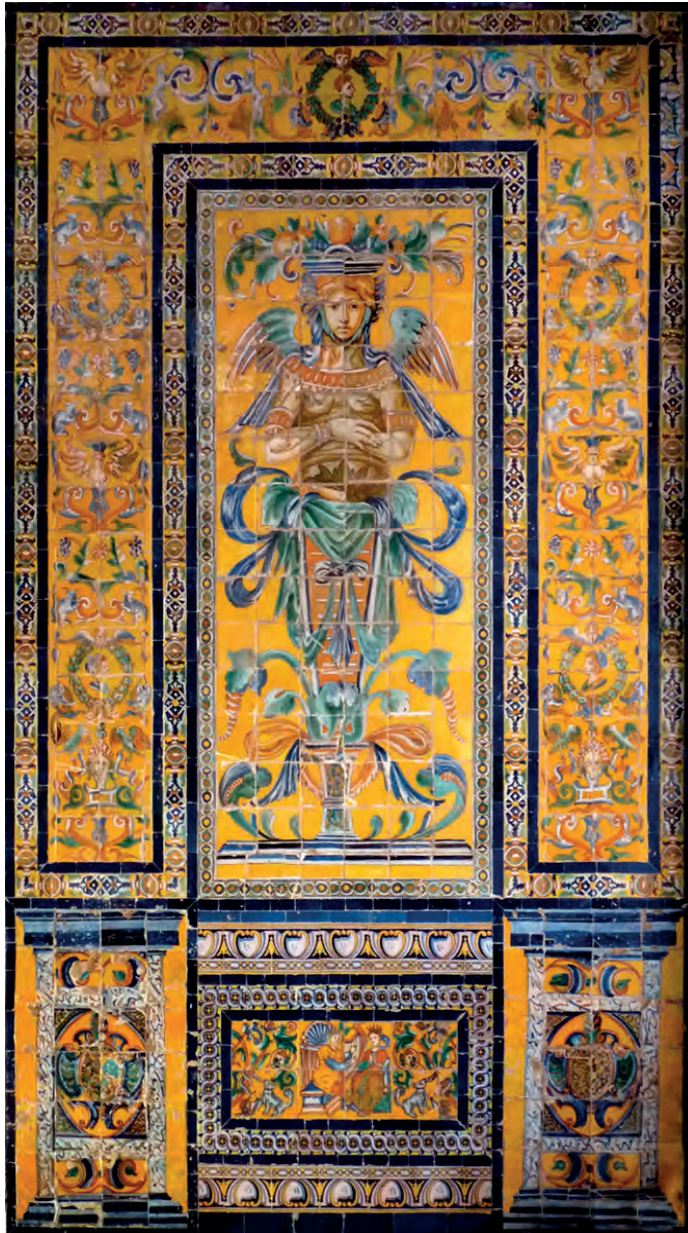


Fuente. Fotografía: Jesús Marín y Antonio Entrena.

⁶³ Daniel R. Caruncho; Ignacio, González, *Azulejos andaluces...*, *op. cit.*, p. 122.

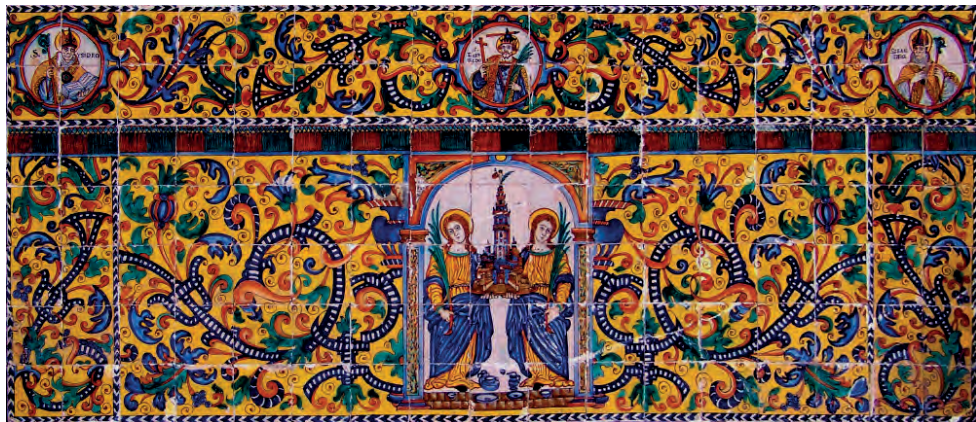
⁶⁴ Alfonso Pleguezuelo Hernández, Alfonso, *El azulejo sevillano...*, *op. cit.* p. 54.

IMAGEN 2. ESCALERA DEL PALACIO DE LA CONDESA DE LEBRIJA, SEVILLA. ORIGINAL CONVENTO SAN AGUSTÍN, 1585.



Fuente. Asociación Amigos de la Cerámica Niculoso Pisano.

IMAGEN 3. FRONTAL DE ALTAR DE LAS SANTAS JUSTA Y RUFINA. HERNANDO DE VALLADARES, 1600 CA. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA



Fuente. Fotografía: Antonio Entrena.

IMAGEN 4. ZÓCALO DE LOS 5 SENTIDOS. CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN DE OSUNA (SEVILLA). JUAN DÍAZ, 1770-1780



Fuente. Fotografía: Jesús Marín y Antonio Entrena

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., *Homenaje al Profesor Dr. D. Antonio Hernández Díaz*, Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, Tomo I, 1989.
- AAVV., *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla: Patronato del Alcázar, nº19, 2019.
- ÁVILA RUIZ, Rosa María y JIMÉNEZ LOZANO, Elena (Coords.), *Cerámica de Triana, siglos XVI al XIX: Sala de exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Madrid, 1985, marzo-abril*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1985.
- BUSCAGLIA, Giuseppe, «Criterios de identificación de los azulejos sevillanos y ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI», *Laboratorio de Arte*, nº5, T.2, 1992, pp. 325-339.
- CALVO, Eva “Loza imperial: la construcción de la imagen de Carlos V en soporte cerámico (s. XVI)”, *Boletín de arte*, Nº 43, 2022, pp. 59-71.
- CARUNCHO, Daniel R.; GONZÁLEZ, Ignacio, *Azulejos andaluces*, Barcelona, Dosde, 2018.
- DOMÍNGUEZ CABALLERO, Rosa María, «Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII, Técnicas», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, 22-24 de octubre de 1998, Universidad de A Coruña, 1998, pp.139-144.
- GARCÍA DE QUIRÓS, Antonio, Rota. Estudio artístico –religioso, Rota, 1955
- GARCÍA OLLOQUI, M^a Victoria, «La tradición de la azulejería sevillana. Documentación inédita de un retablo de Enrique Orce Mármol», en *Revista Espacio y Tiempo*, nº 28, 2014, pp. 39-58.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Historia de los barros vidriados*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.
- HUNT ORTIZ, Marcos, «Excavación arqueológica en el castillo de San Jorge, Triana, Sevilla», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, págs. 815-816
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, «La Cerámica de Niculoso Pisano en la Iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del Retablo Mayor», *Revista de la CECEL*, nº 14, 2014, pp. 23-46.
- MARÍN, Ana, *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Historia y arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla y la Casa Consistorial, 2015
- MARTÍNEZ GAVIRÓ, Balbina, *Catálogo de cerámica española*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1968.
- MIRANDA DÍAZ, Bartolomé, *Azulejos y loza fina de Triana. La colección F Luque Cabrera*, Navalmoral de la Mata, Asoc. Sociocultural Mujeres que Ayudan, 2009.
- MONTOTO DE SEDAS, Santiago, Sevilla en el Imperio. Siglo XVI, Sevilla, Nueva Librería, 1938.
- MORALES, Alfredo J., *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- MORATINOS GARCÍA, Manuel, Estudio de la azulejería en las provincias de Ávila y Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016.
- MORENO FERNÁNDEZ, Ana M^a, *Guillermo Moreno y la cerámica de Triana*, Sevilla, Ana M^a Moreno (edit.), 2020.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro, «Hernán Ruiz y la Giralda de Sevilla», en *Giralda*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, pp. 39-45.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, José Luis; ROBADOR GONZÁLEZ, María Dolores y DURÁN BENITO, Adrián, «Composition and technological features of ceramics manufactured by Benito de Valladares in the seventeenth

- century from the *Alcazar* Palace in Seville, Spain», en *The European Physical Journal*, vol.137, 2022, pp. 1-13.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y FERNÁNDEZ AGUILERA, Sebastián, «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las fiestas del Real Alcázar», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 20, 2020, pp. 108-125.
- «Cerámica», en AAVV, *Museo de Bellas Artes*, Sevilla, Ediciones Gever, Vol. II, 1991, pp. 261-319.
- «Primeros azulejos sevillanos de cuerda seca, Actas del XVIII Congreso de la AC (Xátiva, 2015)», *Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*. Xátiva, Asociación de Ceramología, 2021, pp. 67-89.
- «Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia», *Laboratorio de Arte*, nº5, T.1, 1992, pp. 275-293.
- «Un palacio de Azulejos», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla: Patronato del Alcázar, nº14, 2013, pp. 214-233.
- *El azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.
- RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, «La fachada de la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla», en José López Fernández y Lina MALO LARA, (edit. lit.), *Estudios sobre Mañana: su figura y su época, santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, pp. 493-510.
- RAY, Anthony, «La loza sevillana del siglo XVIII, piezas inéditas en el museo de Londres», *Laboratorio de Arte*, nº11, 1998, pp. 215-232.
- ROMANA BECERRA, José María, *Alicatados de Sevilla*, Sevilla, Probyc, 1992.
- SÁNCHEZ CORTEGANA, José María, *El oficio de ollero en Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. Leticia, *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del patrimonio nacional en los Palacios Reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, Vol. I, 1989.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, Gironés y Orduña, 1885.
- SILVA, Álvaro; SOUSA, Ana Cláudia; BENTO, Carina y ABDALI, Zaid (Coords.), *800 anos de historia do azulejo*, Museu Berardo Estremoz, Estremoz, Associação de Coleções, 2021.
- VALLEJO BERRÍOS, FRANCISCO, «Ángeles y querubines en los azulejos de Lima: del renacimiento italiano al barroco limeño», *Boletín de Arqueología de Lima*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, diciembre 2023.
- ZALDÚA ESPÍNOLA, Daniel, *Los zócalos cerámicos y su iconografía durante los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2023.