

La Cerámica Sevillana en Gustavo Bacarissas



María Lobato Franzón

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
SÍNTESIS BIOGRÁFICA	13
CAPÍTULO I: Factores y precedentes de la cerámica bacarisiana	21
1.— Las artes aplicadas en el Modernismo	23
2.— La cerámica sevillana	25
CAPÍTULO II: La cerámica sevillana de Gustavo Bacaristas y análisis de la obra	31
1.— La cerámica sevillana de Gustavo Bacaristas	33
2.— Análisis de la obra:	36
A) Cacharros:	36
1) Dos tinteros	36
2) Jarros, vasos y platos	37
B) Azulejos:	38
1) Decoración de la fachada de una casa en la calle Pagés del Corro	38
2) Dos rótulos que dan nombre a la calle Blanca de los Ríos	39
3) Decoración del Pabellón Real de la Exposición Ibero—americana de 1929 (zócalo)	39
4) Fechador de casa	41
5) La Capilla de los Luises en la calle Trajano	42
6) Comedor de la casa de los Sres. del Castillo—Baquero	51
7) Bodegón	53
8) Decoración en cerámica del Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de 1929	53
9) Dos cuadritos de azulejos en el Hospital de San Juan de Dios de la Avenida de Eduardo Dato	58
10) Oratorio de la casa de los Condes de Ibarra (calle San José, 3)	59
CATÁLOGO	63
BIBLIOGRAFÍA	67
ILUSTRACIONES. Fotografías Antonio del Junco.	73

INTRODUCCIÓN

El estudio de la vida y la obra de un artista no es una tarea que pueda quedar resumida en una simple biografía más o menos bien datada cronológicamente, ni puede concretarse en una información lo más exacta posible de una serie de hechos tales como el lugar de origen, estudios, viajes y demás circunstancias que hayan ido dándose a lo largo de su existencia.

Si, por otra parte, lo que se pretende es el análisis de una producción artística —sin olvidar a la persona, por supuesto— todavía nuestro trabajo requerirá más detenimiento y, sobre todo, una investigación que no se detendrá sólo en la objetividad de los hechos en sí, sino que nuestra visión tendrá que abarcar el contexto artístico en el que se inserta, las circunstancias históricas, políticas y económicas que se vayan desarrollando a su alrededor y, en fin, las grandes o pequeñas influencias externas e internas que los determinen.

No hay que olvidar que, a su vez, se nos presentan en esta clase de labor otras cuestiones que, durante su desarrollo, nos la van facilitando o entorpeciendo; y así tengo que reconocer que este estudio sobre la vida y la obra de Gustavo Bacarisas se ha visto rodeado de una serie de circunstancias favorables que han coadyuvado a un resultado bastante positivo.

En primer lugar, que la mayor parte de todo el quehacer artístico del pintor se encontraba en Sevilla; vivía su esposa, Elsa Jernäs, y también vivían muchos compañeros y amigos.

Dentro de la que fue su casa y también su último estudio, en la calle Pastor y Landero, se encontraban una cantidad considerable de óleos, amén de dos esculturas que fueron las únicas obras de esta especialidad artística que Bacarisas realizara, y dibujos, acuarelas, gouaches, carpetas con bocetos, apuntes, proyectos de decoraciones, cacharros de cerámica, carteles, etc., etc.

Como complemento, estaban las cartas de amigos, de otros artistas, telegramas, documentos oficiales relativos a distinciones académicas, nombramientos y homenajes e, igualmente, catálogos de exposiciones presentadas en diferentes fechas, bien en ciudades de España, en Gibraltar o en Argentina; pero, sobre todo, fue la información de viva voz de Elsa Jernäs la que más me sirvió de guía.

Pude examinar y contemplar los cuadros con detenimiento, analizar los materiales y colores que le sirvieron para sus pinceles, estos pinceles mismos y su misma paleta.

Una documentación que me resultó muy valiosa fue una colección perfectamente archivada de noticias periodísticas sobre las exposiciones realizadas por Gustavo Bacarisas, aparecidas no sólo durante su trayectoria artística sino incluso después de su muerte, consistentes en comentarios y críticas a su obra por los más importantes escritores relacionados con el panorama artístico en distintos periódicos y revistas. Y, aunque esto no quitase que era imprescindible una buena labor de hemeroteca, este archivo me la facilitó mucho y me sirvió de respaldo para confrontar fechas y detalles.

Viví con intensidad el ambiente de aquel estudio de la calle Pastor y Landero y, a pesar de que a Gustavo Bacarisas no llegué a conocerlo personalmente por haber empezado mi investigación

unos cuantos años después de su muerte, el espíritu del artista se encontraba todavía en cada objeto, en cada minucia y en cada rincón de aquella casa.

Me resulta imposible exteriorizar los recuerdos que guardo dentro de mí de las conversaciones que sostuve con Elsa Jernäs. No puedo ni siquiera hablar de ellos ya que fueron verdaderos sentimientos de cariño y amistad los que se forjaron con el trato casi diario que tuve con ella durante el tiempo en que puso a mi disposición todo lo relativo a la vida y a la obra de su esposo.

Por otra parte, muchas otras obras del pintor eran propiedad de particulares, mientras que otras estaban en los museos de Sevilla y en edificios públicos y privados.

Coleccionistas de arte me informaban de las obras de Gustavo Bacarisas e, igualmente, hacían los anticuarios. Pude viajar con la sra. Jernäs a Madrid para ver las obras que allí estaban, e incluso presidimos una exposición con dibujos y obras sobre papel, que ella gentilmente había prestado.

Por parecerme conveniente, hice un viaje ex profeso a Gibraltar. Por mediación del Consulado británico en Sevilla, me puse en contacto con Mr. John Williams Cumming, persona entrañable y muy conocedora de Bacarisas. Me ayudó a comprender la influencia de Gibraltar en el artista, no sólo por tratarse de su tierra natal, sino también por su paisaje inmenso y el magnetismo telúrico de la Roca, de carácter indescriptible; pude conocer a amigos y conocidos de Gustavo Bacarisas que me hablaron de él con gran cariño, y también por su mediación, visitar a las autoridades, gestionar la obtención de algún documento (como partida de nacimiento), confrontar cartas y, sobre todo, conocer las obras del pintor que en Gibraltar se conservan.

Con todos los datos adquiridos, he confeccionado una catalogación lo más completa posible de todas sus obras, tanto de las que he podido estudiar observándolas directamente, como de otras a las que he tenido acceso a través de documentos cuya fiabilidad había previamente contrastado.

Tomé nota muy exhaustiva de los materiales empleados por Bacarisas, sobre todo de los que utilizó en los óleos o en los dibujos, y quise conocer el por qué de hacer, p. ej., un paisaje valiéndose del lápiz, de la acuarela o del gouache; de hecho, detecté que en muchos de los cuadros, los materiales están mezclados.

También he prestado atención a la temática figurativa en sus obras:

Paisajes: De Gibraltar, de Italia, de pueblos andaluces (sobre todo de Aracena y pueblos limítrofes y de Arcos de la Frontera), de Cataluña (Tossa de Mar), de Suecia y, más que de ningún otro, de sus maravillosos e inspiradísimos paisajes de Sevilla...

Retratos: De Andrés Segovia, de Antonia Mercé *La Argentina*, de amigos, de personajes populares, de políticos de la época, etc., etc.

Carteles: Sevilla (Fiestas de 1916, *Exposición Iberoamericana de 1929*, Aniversario de la Feria 1948), etc., etc.

Proyectos de decoraciones para Música y Teatro: Figurines y decorados para la ópera "*Carmen*", "*El Amor Brujo*", "*Coppelia*", etc.

Bocetos, apuntes, etc. de variadísima figuración.

Toda esta catalogación —expuesta aquí con la mayor brevedad posible— está íntimamente relacionada con el tema de la ceramística objeto de este trabajo, y sólo la he consignado por considerarla imprescindible para una mejor comprensión.

En un principio, me pareció que la cerámica sería un capítulo más dentro de la obra de Gustavo Bacarisas, pero la producción ceramista del artista fue tan extraordinaria que su exposición desbordaría los estrechos límites de un apartado. Como se verá, constituyó realmente en sí misma una parte muy importante integrada a su vez en varias divisiones.

Contribuyeron en gran manera a que esta producción fuese tan extensa, los encargos que recibiera el artista con motivo de la *Exposición Iberoamericana* y que todavía sirvieron de más estímulo a su ya demostrada afición a esta tradición ancestral sevillana. La mayoría de las obras se conservaban en el estudio de la calle Pastor y Landero y, por tanto, pude examinarlas a mi satisfacción. En cuanto a otras, me fueron mostradas amablemente por sus actuales propietarios; así ocurrió, por ejemplo, con los dos tinteros.

Los azulejos en fachadas o en interiores de edificios públicos y privados me han resultado muy fáciles de localizar. Todos fueron fabricados en Sevilla y se encuentran en buen estado de conservación. Algunos, como en el caso de la fachada de la casa de la calle Pagés del Corro, han sido restaurados.

Me fue necesario consultar datos y documentos así como una bibliografía muy especializada, y llegué a la conclusión de que, si bien unas circunstancias muy concretas hicieron posible que Gustavo Bacarisas realizara muchas de esas decoraciones en cerámica, dentro de su obra no constituían un quehacer aparte.

Quiero puntualizar que estos cacharros y estas decoraciones en azulejería no son un añadido impuesto al artista por unos presupuestos arquitectónicos establecidos, sino que, por encima de estos condicionamientos —y aquí hago una afirmación tajante—, suponen la confirmación de que Bacarisas hacía arte en el curso de una corriente estilística muy definidas y que siempre, sin oscilaciones conceptuales, estuvo presente en todo momento en su obra: el Modernismo, si bien con formas y contenidos muy concretizados y con el factor determinante a la vez de una vinculación estrechísima y total con la tradición sevillana que el pintor manifestó en cada una de sus creaciones.

Referente a la biografía de Gustavo Bacarisas, presento sólo una semblanza; ya en la presentación de su obra completa, el aspecto biográfico tendrá la extensión necesaria para mejor comprensión.

Esta semblanza, que he manejado en toda mi investigación, me fue facilitada por la propia Elsa Jernäs, y en todo momento me ha sido de gran utilidad, singularmente para fijar la cronología.

En el Catálogo para la exposición celebrada en Sevilla en 1972, al año siguiente de la muerte del artista, figura este mismo esquema biográfico y hasta cabe que fuera confeccionado expresamente para dicha muestra.

En cuanto a bibliografía, presento la que más he manejado para el tema ceramista. No creo necesario dejar constancia de todos los libros, enciclopedias, diccionarios, etc., que también he consultado.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

GIBRALTAR

El lugar de nacimiento de una persona siempre tiene unos determinantes que son de gran influencia en su carácter, en su temperamento y en su visión del mundo. Por eso cuando tenemos que analizar la biografía de un artista, no debemos olvidar el componente geográfico que debe considerarse bastante decisivo, aunque no sólo por ser del Norte o ser del Sur se le pueda definir de una forma absoluta.

Gustavo Bacarisas Podestá nace en Gibraltar el día 23 de Septiembre de 1.872. Y este lugar de nacimiento hay que tenerlo bastante presente, en primer lugar por su situación en el espacio, dado que en la zona del Estrecho se producen unos cambiantes de luces muy especiales debido a las brumas que rodean a esta confluencia de mares y que, para una persona que desde su infancia siente una gran inclinación por la pintura, son muy de tener en cuenta. El artista, sin duda, debió notar desde su infancia la influencia de ese colorismo tan peculiar de todo el grandioso paisaje que rodea la Roca.

Por otra parte, Gibraltar es un lugar de encuentro de razas, digamos que cosmopolita, dentro de su ambiente popular y pintoresco tan característico. Y esto lleva consigo que a un temperamento artístico se le ensanche el horizonte y le dé amplitud de miras.

Así vemos que Gustavo Bacarisas es un hombre de su tierra, y que en su calidad de artista eso le es muy definitorio.

En Gibraltar realiza sus estudios y, por sus cualidades para el dibujo y el color —realiza con 17 años un admirable retrato de su hermano Francisco—, es becado por el gobierno gibraltareño en Roma.

ITALIA

En Roma, Gustavo Bacarisas asiste como alumno libre a la Academia de Bellas Artes y convive con Sotomayor, Benedito, Piñole, Chicharro y otros artistas de su tiempo. La *Pensión Pancaldi* fue su primera residencia y allí hace retratos de sus amigos, pasando después a la calle Margutta, donde, en otra residencia de artistas, estuvo una temporada. Estas residencias, más que tales, eran centros en los que se reunían para trabajar. Desde Roma emprenden viajes por otras ciudades de Italia como Venecia, Viterbo...

En 1.897 vende en Roma su primer cuadro, "*Paisaje urbano nocturno*", de técnica impresionista y contenido social. De estos años, Bacarisas siempre gustó de hacer referencia y sus obras de aquella época están catalogadas.

En 1.905 concurre a la *Exposición Internacional de Venecia* y también consta que el Museo de Trieste le adquiere un cuadro.

Italia marca mucho a Bacarisas, y es una constante su amor a lo clásico y a la historia y es, en verdad, donde emprende su verdadero aprendizaje.

PARÍS

Alrededor de 1.906, Bacarisas va a París y ocupa el estudio que había tenido el pintor Whistler. Es una coincidencia, pero no olvidemos el artificio de la luz de este pintor norteamericano y que en Gustavo Bacarisas, aunque con otras matizaciones, ofrece las mismas características.

INGLATERRA

En estos mismos años de principios de siglo, marcha a Londres. Sigue su trayectoria viajera y artística, y de esta ciudad es una colección de obras magníficas en las cuales la influencia de Turner es muy notable. Expone en la Royal Academy y participa en una importante exposición colectiva de pintura moderna Time Art Society, compartiendo salas con los más representativos pintores del momento.

ARGENTINA

En 1.910 marcha Bacarisas a Buenos Aires. Es otro etapa de gran trascendencia en su carrera de artista.

Durante dos años es profesor en la Academia Nacional. Simultanea esta tarea docente con la pintura de retratos y paisajes maravillosos. El Museo de Buenos Aires le adquiere un cuadro y le organiza una exposición homenaje. En estos dos años, Bacarisas sigue con su alma viajera y salta de Buenos Aires a Nueva York y Filadelfia. También realiza visitas a otros países sudamericanos, por lo que su recorrido por tierras americanas es completo.

... y SEVILLA

La vinculación de Gustavo Bacarisas con Sevilla no tuvo punto de comparación con la que pudo tener con ninguna otra ciudad. Puede decirse, y no se exagera con ello, que artísticamente estaba más unido a ella que a Gibraltar, su pueblo natal. Por esto para algunos —para muchos— Bacarisas es más sevillano que gibraltareño.

Hoy, con la perspectiva que nos da el tiempo y con el conocimiento visual de la mayor parte de la labor artística que realizó en Sevilla, comprendemos la atracción que la ciudad, sus calles, sus jardines y sus gentes, ejerció sobre el artista y a la que correspondió pintando sus valores esenciales que, en muchos momentos, sublimó.

Sevilla, con su luz y su atmósfera brillante, era la musa que a Bacarisas inspiraba por estar en un acorde perfecto con su idealización artística. Los cuadros que la representan son como carteles propagandísticos.

Además, su integración era tan verdadera que, sin proponérselo, ejerció en su mundo artístico un *magisterio tan intenso que toda la tradición de la escuela pictórica sevillana sintió un renacer con la contemplación de su obra.*

En su estudio de la Casa de los Artistas, el viejo caserón cercano a la iglesia de San Juan de la Palma; en aquella casita del barrio de Santa Cruz; en el Alcázar, o en su hogar más durable, el de la calle Pastor y Landero, Bacarisas trabajaba sin ostentación pero enriqueciendo y dándole un aire nuevo a la pintura sevillana, incorporándole las innovaciones que se estaban imponiendo en las distintas escuelas artísticas europeas.

En 1.919 es nombrado hijo adoptivo de Sevilla, y por esta fecha está pintando su cuadro "*Sevilla en Fiestas*" que luego le sería adquirido por la ciudad para el Museo de Bellas Artes.

Este hecho de estar tan vinculado a Sevilla ya no se rompe jamás y, aunque nunca reniega de su pasaporte inglés y de ser hijo de Gibraltar, en espíritu es sevillano y hasta su acento parece hacerse de un andaluz más profundo.

Bacarisas y Sevilla llegaron a una identificación perfecta, que puede muy bien decirse que es como una historia de amor, y tan es así, que en algunos de sus cuadros, la pinta —también la esculpe— con figura de mujer; quizás por eso sus figuras femeninas, sin abdicar de la fidelidad a lo real, a su vez exhiben una belleza extraordinaria.

"*Soleá*", "*Mariposa*" y las mismas mujeres de "*Sevilla en Fiestas*" son Sevilla misma ataviada con el lujo de sus días de fiesta; "*Gitanilla*", "*La del Pañuelo Estampao*" y otras, también lo son pero, digamos, mostrando sus raíces más hondas y populares.

El día 13 de Junio de 1.921, en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid presenta Bacarisas una exposición que, lejos de ser una más de las muchas que el artista presentara a lo largo de su carrera, fue, sin duda, la que decidió de manera determinante la visión que hoy tenemos de su arte.

La muestra, con un total de 71 obras entre pinturas, dibujos, esculturas, proyectos de decoraciones y vasos de cerámica, constituyó una representación completísima de todas las facetas artísticas del pintor y de sus modos de interpretar el arte, ya que cultivó todo lo relacionado con la plástica. Lo expuesto en ella fue representativo al máximo de lo que más prestigio le dio. Además de todo lo mejor que Gustavo Bacarisas pintara en Italia, figuró sobre todo lo creado en Sevilla, incluidos los proyectos de decoraciones interiores para la *Exposición Iberoamericana* que en 1929 se celebraría en la ciudad y que él ya estaba preparando, pues fue el principal artista elegido para que el evento luciera la estética adecuada.

También Granada estuvo representada en esta *Exposición* de 1929. Y es que el pintor, en uno de sus incontables viajes realizados a esa ciudad, había sabido plasmar todo el colorido y el encanto de los rincones paisajísticos y de los monumentos que la engrandecen en obras con títulos tan sugerentes como "*La Brisa en el Agua*", "*El Espejo en el Torreón*", "*El Surtidor de Amatistas*" ... entre otros.

José Ortega y Gasset, en el Prólogo al catálogo de la *Exposición*, analiza con detalle y profundidad la sensibilidad artística del pintor, mostrando su entusiasmo con estilo primoroso y romántico. Respalda así con su texto a Bacarisas, quien con la *Exposición* alcanza su mayor éxito.

También los críticos más cualificados del momento como José Francés, Blanco Coris, Francisco Alcántara, Juan de la Encina, Gil Fillol y otros, se hacen eco de la obra del artista con admirada ponderación.

SUECIA

Suecia no es dentro de la vida de Gustavo Bacarisas una referencia geográfica más en los numerosos viajes que realizó, sino que su desplazamiento a Estocolmo fue algo así como una misión de embajada.

El director de la **Ópera Real de Estocolmo** tenía en su programa la puesta en escena de la ópera "*Carmen*". No vamos a insistir en cómo la música de Bizet había conseguido representar con bastante fidelidad la visión de España de Próspero Merimée; pero en Suecia no querían conformarse con un montaje más, sino que pretendían una versión que tuviera la máxima autenticidad.

Además, alrededor de los años veinte había una tendencia en los teatros europeos de renovación escenográfica, debida al influjo de los ballets rusos que estaban revolucionando el modo de presentar y decorar el ambiente teatral. Era, en verdad, lo que querían conseguir en Suecia.

En un principio se pensó en Ignacio Zuloaga, pero no se le consideró el artista idóneo y se designó finalmente a Gustavo Bacarisas alegando que se trataba de una autoridad en la materia.

Los bocetos que Bacarisas envió a Estocolmo formaban un hermoso conjunto pictórico muy ajustado a lo que se deseaba, lo mismo en colorido que en originalidad, y los figurines reproducían al mínimo detalle los trajes usados en la época.

Por todo esto, la "*Carmen*" que se representó en Estocolmo fue de una gran fidelidad al original de la obra y a la vez de una belleza estética de lo más inspirada, cuidando lo accesorio al máximo, hasta el punto de llevar los utensilios de los lugares de España de donde eran originarios, como sucedió con los velones de Lucena. El maestro Otero se desplazó desde Sevilla con objeto de que el cuerpo de baile actuara con la pureza debida.

La escenografía de Bacarisas con todo su decorativismo de colorido azul, verde, morado y rosa, resultó magnífica y muy adecuada para la luz de las candilejas. Constituyó un éxito rotundo.

Y, como no podía ser de otra manera, Bacarisas, además, pintaba paisajes de Suecia y su carpeta de apuntes se enriquecía con todo lo que sus ojos de artista percibían en aquel país.

Pero lo más decisivo de este contacto con Suecia fue que allí conoció a Elsa Jernäs, su compañera, su esposa. Es casi anecdótico este conocimiento, ya que el mismo pintor quedó asombrado de su parecido físico con su caracterización de la *Micaela* de "*Carmen*". Hasta su peinado tenía mucha similitud. Y lo fantástico era que no la había visto nunca antes de que se la presentaran como ayudante en los montajes del teatro por ser ella también artista decoradora.

Los retratos de Elsa han sido de los más inspirados de Bacarisas, y el que la representa vestida como campesina sueca tiene, además del colorido y la luminosidad característica del artista, la seducción de su mirada que había cautivado al pintor.

Después del éxito de "*Carmen*", su dedicación a la escenografía ocupó mucho la actividad de Bacarisas. A sus decorados y figurines para "*Coppelia*", que se estrena en el *Trocadero* londinense, y a la escenografía y vestuario para las escenas catalanas de la obra "*Ever Green*", que se estrena en *Picadilly*, se suman los de la representación de "*El Amor Brujo*" de Manuel de Falla en la *Opéra Comique* de París.

Verdaderamente interesante fue la amistad de Manuel de Falla y Bacarisas. Dos maneras de interpretar el arte distintas pero con una idealización conceptual en completo acuerdo. Y de igual modo, la amistad que le unió con la bailarina Antonia Mercé "*La Argentina*". Pintura, música y baile llegan a fundirse para representar el más puro Arte.

Por este mismo tiempo decora en París la casa de los Sres. Stein que, aunque no tiene la dimensión de la decoración teatral, el detalle de su enmarque, su realización sobre seda de Lyon y la temática de las cuatro estaciones del año representadas por paisajes de Sevilla y Granada, hacen que se le pueda comparar con sus mejores obras.

También es de lo más destacable en esta faceta artística la pintura mural y los paneles de cerámica para el *Pabellón Argentino* de la *Exposición Iberoamericana* y toda la obra en cerámica con la que enlució fachadas, interiores, azulejos y cacharros, ampliando así la artesanía decorativa tradicional de la industria sevillana.

A su vez pinta y viaja constantemente, por lo que establece un estudio en Madrid y desde allí se desplaza por toda Castilla.

Segovia, Cuenca y Ávila son, en los cuadros de Bacarisas, joyas pictóricas.

En 1936 le sorprende en Madrid la Guerra Civil —apuntes interesantes pinta sobre escenas de guerra— y por su condición de súbdito inglés es evacuado a Gibraltar. Posteriormente pasa de allí, a causa de la guerra europea, a Madeira, donde permanece unos cinco años. Ni que decir tiene que los paisajes de Funchal quedaron en su obra con todo el esplendor de la vegetación verdosa y azulada de las jacarandás, que allí tanto florecen, y que guardaba una concordancia perfecta con su paleta.

Después de las guerras y de sus avatares, Gustavo Bacarisas vuelve a Sevilla. Joaquín Romero Murube, su amigo, le recibe con gran cariño por saber el amor que siente por la ciudad. Y en Sevilla sigue pintando, que ese es su vivir. Es el tiempo de recoger frutos de admiración y honores.

En 1947 el Ayuntamiento le patrocina una exposición–homenaje en las galerías *Velázquez y Hernal*, y desde entonces todo son distinciones:

Académico correspondiente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

Catedrático honorario de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Medalla de Honor de la Academia de Santa Isabel de Hungría.

Medalla de la Academia de Santa Isabel de Hungría.

Medalla de oro del Ateneo de Sevilla.

Hijo predilecto de Gibraltar.

Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Todo son condecoraciones y reconocimientos.

En la víspera de la Fiesta de la Epifanía del Señor, el 5 de Enero de 1971, el día de la Cabalgata de los Reyes Magos, muere en Sevilla a los 99 años de edad.

Gustavo Bacarisas impulsó, desde su inicio en 1918, esa Cabalgata y participó en la ornamentación de sus carrozas como miembro de la sección de Bellas Artes del Ateneo .

CAPÍTULO I

**FACTORES Y PRECEDENTES
DE LA CERÁMICA BACARISIANA**

I. LAS ARTES APLICADAS EN EL MODERNISMO

De modernistas —*Modernismo, Art Nouveau, Modern Styl, Jungendstil*, etc., según el país europeo donde se manifestara— fueron denominadas unas corrientes artísticas que se dieron a principios de este siglo.

Estas manifestaciones culturales tuvieron unos presupuestos precisos y obedecían a unas causas muy complejas y a una serie de circunstancias de todo tipo, pero *"la mayor originalidad histórica del fenómeno modernista, reside en su intención de insertar el arte en la totalidad de la vida social, desde la arquitectura hasta el más pequeño de los objetos de uso cotidiano.*

"Una intención muy clara quería arrancar las obras de arte de su carácter de objetos, aparte, y a la postre, de instrumentos de segregación, y aspiraba a un mundo utópico en el que todos vivían bañados en la belleza permanente y total.

"Por todo ello, el tema de las artes llamadas decorativas toma un tan especial relieve en el Modernismo"¹.

El arte modernista intentaba rebelarse contra la artificiosidad (muchas veces el propio Modernismo cayó en lo artificioso, sólo que en otro extremo) del arte académico. Y en esta rebelión contra lo academicista se llegó a una exaltación de lo particular, de lo típico, de lo diferencial, teniendo como a uno de sus paradigmas el intento de resaltar todo lo tradicional.

De ahí vino su vinculación con lo popular, pero pretendiendo llegar hasta sus más profundas raíces. Por eso se da en su ambiente una apasionada búsqueda, un afán —mejor podríamos decir, un gusto— por encontrar los restos de las antiguas recetas artesanales.

A este tradicionalismo se unía la intención de demostrar un gran amor hacia la Naturaleza, en el simbolismo de representar la vida sin sujeción a leyes opresoras. En el fondo, todo era seguir las corrientes idealistas derivadas de la doctrina de Williams Morris en su concepción de que *"el placer que debería acompañar la fabricación de cada objeto de artesanía se basa en el vivo interés que todo hombre siente por una vida sana"*².

Todas las manifestaciones artísticas modernistas que se han dado, ya sea en Arquitectura, Escultura, Pintura o en todo lo que se ha llamado Artes Decorativas, Aplicadas o Suntuarias, han tenido esta base, y en comunión con ella han surgido el decorativismo escultórico de su Arquitectura, la incorporación de los materiales ricos para su Escultura y los colores tan disonantes y tan sensuales empleados en las distintas maneras de hacer Pintura en carteles, murales e ilustraciones, además de ese lenguaje de la mujer, "*las flores, los insectos, los temas de la nube y de la espuma marina...*"³ con que se expresa casi una filosofía, una manera de concebir la vida.

Las artes decorativas modernistas se extendieron desde el forjado de los metales al grafismo de carteles y desde el esmalte al vitral, y abarcaron todo aquello que la decoración pudiera embellecer desde el más suntuoso edificio al objeto más simple.

Para su aplicación, siempre tuvieron necesidad de una cimentación artesanal e industrial y, por supuesto, de unas circunstancias económicas favorables. Su laboriosidad no se reduce a una individualización artística, porque si bien el artista diseña la joya o dibuja el cartel, o el boceto del mural, su repetición industrial tenía que ser obra de un equipo de profesionales, de un oficio.

Con respecto a la cerámica, ésta ha ocupado un lugar preponderante por llevar consigo las características intrínsecas que el movimiento modernista propagó. Como embellecimiento de edificios, "*el uso de la cerámica vidriada y del ladrillo visto, así como el derroche de color, están presentes en la arquitectura modernista aún cuando ya no se usen formas del estilo*"⁴.

Y en cuanto a la cacharrería, pasó de su utilización cotidiana a erigirse en objetos únicos, con decoración distintiva y firmas de artistas.

¹ ALEXANDRE CIRICI PELLICER. *El modernismo en España*. "A través de los objetos modernistas". Pág. 27.

² MORRIS, WILLIAM, "*Arte y sociedad industrial*". Fernando Torres – Editor. Valencia, 1975. Pág. 55.

³ ALEXANDRE CIRICI PELLICER. *El modernismo en España*. "A través de los objetos modernistas". Pág. 24. Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencias. Comisaría de Exposiciones, Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre–diciembre, 1969.

⁴ JUAN BASSEGODA NONELL. *El modernismo en España*. "Modernismo arquitectónico". Pág. 34.

II. LA CERÁMICA SEVILLANA

La industria de la cerámica posee un componente estético de mayor o menor grado; depende de la categoría en que se la incluya. Además, no hay que olvidar que se asienta sobre unas bases muy específicas como son la fragilidad, el utilitarismo, etc.

Es, más que nada, representativa de lo que se ha dado en llamar "arte popular", uniéndose a ello, de manera intrínseca, la carga de tradición que supone la acumulación de experiencias que a través del tiempo se han ido logrando, ya sea en su perfección técnica, ya sea en su faceta artística.

Hacer cerámica hoy no se reduce a la simple cuestión de tomar cualquier arcilla conveniente, moldearla y endurecerla al fuego. El proceso es mucho más complicado: se sigue requiriendo un conocimiento detallado de los materiales apropiados, se necesita saber combinar éstos para asegurar una máxima consistencia y duración, se precisa el buen moldeado de la arcilla, conseguir la tensión necesaria para que no se hagan grietas ni deterioros y hay, finalmente, que emplear todos los métodos idóneos para el secado en su aplicación al fuego con objeto de que se produzca con la debida cocción. O sea, hacer cerámica con recetario y con oficiosidad, desde el primer eslabón de triturar los terrones hasta llegar al vidriado para hacerla impermeable y darle un acabado liso y perfectamente pulido. Pero no sólo con esto nos podemos conformar, sino que se le debe dar una aportación tal que, sin perder su sello popular, que le dé una caracterización actual.

Decorar una cerámica es pintarla, sin perjuicio de que a veces las mismas formas pueden hacer de decoración. En estos dibujos pintados y en estas formas se reflejan, con gran exactitud, la cultura y el período de la Historia en el que el artista participa, ya que los dibujos pintados en cerámica tienden a variar culturalmente, tanto por regiones como por épocas —serán dibujos y formas los que hilvanen las etapas anteriores con nuestro presente dándole a la vez el grado de modernidad.

La artesanía de la cerámica tiene en Sevilla una raigambre de siglos. En el barrio de Triana, en donde estaban situados antiguamente la mayoría de los talleres alfareros y en donde hoy día siguen estando, se ha seguido fabricando cerámica si-

guiendo los atavismos del oficio aunque enriquecidos con las influencias de otros pueblos que han dominado sucesivamente Andalucía, hasta llegarse a la artesanía actual.

La arqueología nos ha demostrado lo remoto de sus orígenes; y de la antigüedad del oficio de la cerámica y de su enjundia trianera dan prueba el patronazgo de las Santas Justa y Rufina, mártires y alfareras de Triana.

La invasión de los árabes dio un notable avance a la cerámica que a su vez nos hablará con gran propiedad de lo califal y de lo mudéjar. Se se hará "a la cuerda seca", "a la cuenca", lujosa con reflejos metálicos, o con simples esquemas en azul cobalto.

En el siglo XVI llegará otro nuevo florecimiento industrial en cuanto a técnica y en cuanto a temática debido a influencias italianas —florentinas y venecianas— que llegaron a través de Francisco Niculoso Pisano, pero también porque, al mismo tiempo, se empezó a hacer cerámica a la manera de Talavera. Estas dos corrientes renovadoras revitalizan la cerámica sevillana sin que, dada la similitud de sus características —nos atenemos a la opinión de Gestoso—, resulte fácil establecer diferencias entre la cerámica imitadora de la italiana, la influenciada por la de Talavera, y la sevillana en sí.

El barroco llenará de azulejos las iglesias y conventos de Sevilla. Los pintores —Murillo, Zurbarán...— en sus bodegones reflejarán el uso doméstico de la cerámica.

Otra nueva corriente la enriquecerá cuando nos llegue la de Delf u holandesa, con sus animalejos, sus arbolitos y todo lo que luego ha dado en llamarse "tema de montería".

Así llega a ser una moda y una medida decorativa propia de la arquitectura sevillana, y servirá de manera muy decisiva para nuestras construcciones en América.

Los vaivenes de la Historia con nuevas modas arquitectónicas y artísticas llevarán luego, en el siglo XVIII, a toda la alfarería de Sevilla a sufrir etapas de decadencias; altibajos que acaban sometiéndola incluso a deficiencias técnicas.

En la mitad del siglo XIX comienza una nueva recuperación, y es entonces, especialmente desde finales del siglo pasado, cuando la industria ceramista experimenta un auge que llega a nosotros mismos. Estos momentos de esplendor son debidos a circunstancias concretas o a una toma de conciencia de su valor. Se pueden considerar factores de interés por la cerámica:

- La preindustrialización y activismo artístico de finales y principio de siglo;
- la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla en 1929;
- la moda de la época.

A finales casi del siglo XIX —con visión de taller pre-industrial— la artesanía sevillana de la cerámica empieza a recuperarse del estado de postración en que había ido cayendo. Se perfeccionaron las técnicas y se imitaron los caracteres y elementos de cuando la cerámica de Sevilla había estado en mayor apogeo, imitando, en azulejería y en cacharros, los temas y las formas de los siglos XVI y XVII.

Ceramistas y artistas se unen con visión comercial. Pintores y escultores colaboran en esta renovación artesana.

A principios de nuestro siglo los talleres de Ramos Rejano, de Mensaque, de Montalbán, Los Remedios y otros, tenían ya un nombre artesanal de prestigio. Artistas como los Arellano, Eduardo López y Francisco Cluny, ponían sus pinceles a disposición de estas industrias que estaban destacando en esos momentos, y llegaron a considerar imprescindible para su arte realizar alguna labor en cerámica.

La *Exposición Iberoamericana* del 29 necesitaba que Sevilla tomase un aspecto de engrandecimiento. La fecha de inauguración tuvo lugar en casi la tercera década del siglo, pero fue, desde muy a principios, cuando empezaron los preparativos para que se pudiera celebrar tan importante Muestra.

Planes de ensanches, obras de reformas, construcción de nuevos edificios públicos y pabellones, enlucimiento de fachadas, etc., entraron a formar parte de estos preparativos que requería la ciudad para cuando el evento se celebrase.

Y de hecho, la *Exposición*, aunque con aire de cosmopolitismo, tuvo muy en cuenta el carácter regional. Los arquitectos, que jugaron un papel de preponderancia, los artistas, los artesanos y demás, e incluso los dirigentes políticos que participaron para su celebración, dieron a todos los proyectos y a todas las realizaciones —con intención o sin ella— un aspecto en consonancia con la tradición de Sevilla. José Gómez-Millán, José Espiau y Muñoz, Martín S. Noel (éste no obstante ser argentino), Aníbal González Álvarez-Ossorio y Juan Talavera, que fueron los arquitectos que más tomaron parte en la *Exposición*, siempre tuvieron en cuenta este regionalismo en los edificios que construían y, además, lo hacían de manera remarcada cuando se trataba de alguna construcción ex profeso para el certamen que aprobaba los proyectos.

Aníbal González, arquitecto clave de la *Exposición*, siempre procuró en sus edificios " *el uso de un estilo histórico español, su utilización con la reiteración de facetas permanentes de las artesanías locales que se entienden más arraigadas en razón de su fundamento geográfico-climático, así con el ladrillo, la cerámica vidriada, el hierro forjado*"¹.

Por esto, el auge que estaba tomando la industria de la cerámica se elevó a un grado de preeminencia tal, que artistas y artesanos ceramistas colaboraron o realizaron encargos para abastecer las múltiples necesidades que los proyectos de, o para, la *Exposición* llevaban consigo.

Hoy día, en la Plaza de España, en los edificios de la Plaza de América, en cualquier banco de cualquier plaza sevillana o en un simple arriate de jardinería, la cerámica de los artistas que embellecieron la *Exposición* nos siguen haciendo partícipes de su perfección técnica y de su nivel artístico. El sello con el nombre de aquellos talleres ceramistas nos habla de la industrialización artesanal.

Y en la actualidad, la cerámica vidriada de Sevilla, o de Triana como vulgarmente se le denomina, es, aparte de su utilización doméstica, una moda, bien por un simple decorativismo, bien por un afán de coleccionar. José Corredor-Mateos (dejemos que sea una persona ajena a la tierra la que defina sus caracteres y la incluya dentro del panorama ceramista más descolante) en su libro " *Cerámica Popular Española*" habla de ella diciendo:

*"La cerámica de Triana, donde se copian formas y decoración procedentes de otro tiempo... es hoy reflejo de sus momentos de esplendor. Aún pueden apreciarse las claras influencias que en el siglo XVI recibió de la cerámica florentina y veneciana. Nos aseguran que se han conocido en fecha relativamente reciente unas treinta fábricas, de las que quedan tres: cerámica Santa Ana, Mensaque Rodríguez, cerámica Montalbán"*².

*"El color de las piezas en general es el de la tradición de Triana: Azules, verdes, amarillos, naranjas, negros, blancos..."*³.

Sus formas "...jarras, cántaros, botijos, platos, palmatorias, floreros, botes de farmacias, bastoneras, jarrones..."⁴.

Es una tradición que ha quedado en pie.

¹ PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR, "Aníbal González" (Arquitecto 1886-1929). Arte Hispalense. Pág 67. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1973.

² CORREDOR MATEOS, JOSÉ, "Cerámica Popular Española". Ed. Blume, Barcelona 1974, pág. 72

³ Ob. cit. Pág. 72

⁴ Ob. cit. Pág. 73

CAPÍTULO II

LA CERÁMICA SEVILLANA DE GUSTAVO BACARISAS.

ANÁLISIS DE LA OBRA

I. LA CERÁMICA SEVILLANA DE GUSTAVO BACARISAS



En una fecha indeterminada, pero que podemos situar entre los años 1912 a 1916, Gustavo Bacarisas decide fijar su residencia en Sevilla. Y digamos que, a partir de ese momento, la ciudad enamora al artista inspirando a éste con su luz y con su color de tal forma que el pintor quiere que todo esto no sea solamente un recuerdo sino que va más allá, se integra en ella.

Bacarisas, es sobre todo, un artista pintor. El mismo nos lo dice: "...soy simplemente pintor, quizá un romántico nacido fuera de su tiempo, mi lenguaje es el color"¹. Y aunque no estemos analizando ahora la pintura de Gustavo Bacarisas, su pincelada, bien impresionista o bien de un empaste casi esmaltoso, ni sus otras especialidades artísticas —esculturas, tapices, etc.—, todas ellas nos revelan que el lenguaje pictórico es el efecto más claro.

Por otra parte, cuando llegó a Sevilla traía ya un bagaje bastante grande de experiencia, de profesionalidad y de visión artística, y si esto se añade al contacto del pintor con la ciudad, con sus gentes, con sus monumentos y con sus tradiciones, nos da como resultado el intercambio espiritual que lleva al artista a integrarse totalmente. En la Casa de los Artistas el pintor pone su estudio y es allí en donde lleva a sus cuadros los matices más escogidos y más exquisitos que va descubriendo en su deambular por Sevilla.

En 1916 realiza el Cartel para las *Fiestas Primaverales*, con una innovación cartelística en igualdad con los pintores más representativos de este género.

Al mismo tiempo termina su "*Sevilla en Fiestas*".

En 1919 es nombrado Hijo Adoptivo.

En 1922, como su embajador artístico, lleva la Ciudad a Suecia en la escenografía y figurines de la ópera "*Carmen*".

En 1929, la *Exposición Iberoamericana* le define como el artista más idóneo para sus decoraciones: carteles, tapices, etc.

Y así, haríamos un recorrido a todo lo largo de su vida, bastante dilatada por cierto, encontrando siempre esta vinculación entre la ciudad y él.

Sevilla le honró y Bacarisas la engrandeció con su arte.

Por lo que respecta a la industria de la cerámica, no podía más que sentirse interesado desde un principio por esta tradición artesanal, y los talleres alfareros fueron lugares a los que acudía con frecuencia para hacer, primero, un aprendizaje concienzudo y, luego, sentirse en ellos como un artista profesional. Llegó a tener una especie de taller propio en *Casa Montalbán*, de Triana, con discípulos que a su vez también lograron un aceptable nivel artístico.

En los vasos y platos son fundamentales el colorido y la decoración. Tienen además esa simplicidad en las formas que le permiten prestarse a su uso, que es lo que, en verdad, otorga validez atávica a la cerámica.

En cuanto a la azulejería, sus obras tienen el grado de perfección técnica, tonalidad y relieve que les constituyen como excelente material para la decoración mural, empleando frecuentemente las técnicas de "*a lo pisano*" o "*a la cuerda seca*", según lo requiera el edificio a decorar o el tema que la decoración en sí representase.

La cerámica sevillana de Gustavo Bacarisas tiene, por tanto, muchos de esos elementos populares característicos, pero, a la vez, la originalidad y también —¿por qué no?— el vanguardismo que, a estos objetos y a esta azulejería, aporta el artista.

Es la decoración del Modernismo aplicada a estas artes menores, y así es como han de verse estas cerámicas bacarisianas: temas florales en arabescos, con mucho del barroquismo sevillano, unidos a la metáfora de la artificiosidad del vuelo de un insecto de vida efímera; paisajes, escenas militares de ambiente medieval, medallones, una escueta rotulación o la exactitud de una fecha, así como toda la religiosidad que conllevan unas escenas pasionales de un *vía crucis* o el miniaturismo de la presentación de un *nacimiento*. Pero claro está que, en todo, lo que más destaca es su colorido, su distribución y su enmarcado.

Sus azulejos sirven para decorar interiores o exteriores de casas, de iglesias y de pabellones de la *Exposición Iberoamericana*. Estos edificios sevillanos requerían estas decoraciones y los arquitectos las incluían en sus proyectos como elementos y requisitos

de primer orden, ya que la luminosidad de la ciudad quedaba reforzada por el color de la cerámica realzando, a su vez, los valores constitutivos de estas construcciones. Y aunque estos edificios no sean modernistas, la decoración ceramista —por su colorido y su temática— sí tiene los caracteres que conforman el estilo.

Algunos de los arquitectos que proyectaron estos edificios, habían sido con anterioridad exponentes de un Modernismo más puro en otras construcciones; con estos decorados de cerámica adoptaron, sin embargo, un tono algo arcaico que no vino más que a determinar lo que se ha dado en llamar "*sevillanismo*".

En consecuencia, podemos terminar afirmando que, si bien el Modernismo puro, en particular en arquitectura y en decoración de interiores —en pintura y escultura es tema que requeriría de otro estudio—, estaba un poco de pasada ya en Sevilla, estas decoraciones de Bacarisas, sin abjurar de modernistas, son realizadas con atemporalidad y gran abundancia del influente localismo.

¹ GUSTAVO BACARISAS PODESTÁ, "Comentario sobre la pintura moderna. (Estudios de Arte Sevillano. Número extraordinario del Boletín de Bellas Artes, 2ª Época). Pág. 21. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1973.

II. ANÁLISIS DE LA OBRA

A. CACHARROS

1) DOS TINTEROS

Tintero nº 1.— Gustavo Bacarisas fabrica un tintero de cerámica para regalárselo al doctor D. José Salvador. De forma cuadrada, es un cubo perfecto, con una concavidad en su parte superior para alojar la tinta y que se cubre con una tapadera. En los ángulos, unas columnillas "barroquizantes" hacen un juego de entrantes y salientes enriqueciendo la cuadratura del objeto, que se sostiene sobre cuatro bolitas que le sirven de patitas o soportes.

El tintero está recubierto por una capa de vidriado con una coloración en predominio de azules y verdes, y en sus cuatro laterales Bacarisas pinta y grafiá motivos alusivos a Sevilla, así como estampa su firma y la dedicatoria al amigo. En sus lados se lee: "*me pintó Gustavo Bacarisas en Triana*", "*Viva Triana*", y dos mujeres ataviadas al folklore de la tierra: "*dedicado a mi amigo Salvador*" y "*Viva Sevilla*".

Tintero nº 2.— Aunque no se puede menospreciar este otro tintero en relación con el anterior, porque varían muy poco, parece ser que éste, al que hemos denominado nº 2, fue el boceto para el nº 1 que, en verdad, fue el que realizó el artista expresamente para el doctor Salvador. Sólo que, resultando uno y otro digamos que perfectos, los dos se hicieron una pareja y fueron regalados conjuntamente al amigo.

Las variantes no afectan ni a la forma ni al colorido, y los cambios distintivos están en las grafiás y en la firma. Si en los lados laterales del nº 1 vemos la firma de Bacarisas, la dedicatoria y unas alusiones a la ciudad, en éste, por ser casi una prueba de artesanía, observamos que en sus escritos existe una intimidad, más que profesional, de amistad, y en sus lados leemos: "*Viva Montalbán*", "*Viva Triana*", "*Sevilla Recuerdo de mis primeros ensayos en cerámica con Montalbán*" y "*No&Do*", con dos mujeres tocadas con mantilla.

Está firmado —G. Bacarisas— en un reborde superior.

Nota: Si en la catalogación he abierto una interrogante al fechar estos tinteros, es por no tener una seguridad plena del año de su realización ya que no consta en dichos objetos.

2) JARROS, VASOS Y PLATOS



En el catálogo de la exposición realizada por Bacarisas en Madrid en 1921 (recordemos que el prólogo de este catálogo fue escrito por Ortega y Gasset), vemos que el artista presenta, a la vez que dibujos, óleos y esculturas, una serie de objetos de cerámica que están fechados entre 1915 y 1921. José Francés, al dar la noticia de aquella exposición en "*Mundo Gráfico*", hablaba de ellos diciendo: "*Gustavo Bacarisas ha colocado entre culminaciones atrevidas de propias cerámicas suyas, refulgentes y peligrosas para otra cualquiera pintura, cincuenta cuadros*"¹. Cerámicas, óleos y dibujos eran un mismo lenguaje, sólo que con distintas técnicas de expresión.

Hoy se conservan en perfectas condiciones estos cacharros cerámicos. Son jarros, vasos y platos hechos a la manera de la cerámica trianera. Sus formas son simples y sencillas, a modo de jarros con una o dos asas, y con más o menos concavidad. Los temas, el color y la decoración que en la cerámica sevillana son tradicionales, no quedan en estos cacharros bacarisianos relegados a un segundo plano; al contrario, en algunos, como en "*Jarrón con asa, en azul y blanco*", se conservan con toda la pureza tradicional; pero en otros, las influencias de los temas del Modernismo se imponen y llegan a marcar a estas cerámicas sevillanas. Las espigas del trigo y los motivos del maíz le sirven de arabescos florales para decorar otras jarras de formas trianeras. Los peces, las guirnaladas de frutas, las uvas, las margaritas y el "*Cacharro decorado con mariposas*", son claramente de decoración modernista. En "*Jarrón con escenas andaluzas*" parece como si el tema de su cuadro "*Sevilla en fiestas*" se hubiese cocido en barro.

Con su fragilidad y su ornamentación, que expresa una forma de concebir la vida a base de mariposas o peces, guirnaladas de flores u otro cualquier motivo en arabesco, permite al espectador sentirse representado, y aunque la impronta de sus características determinadas por la geografía y una concreta tradición cultural no la eximen de una cierta tosquedad (en comparación a cualquier "bibelots" modernista catalán o europeo), no deja en cambio de hacer de prueba de una importante tendencia artística.

Estos cacharros tienen toda la brillantez y el colorido que le son propios a la cerámica vidriada sevillana y, además, tienen también todo lo que la gran personalidad artística de Bacarisas le pone de refuerzo, actualizándola.

¹ JOSÉ FRANCÉS. "El opulento lirismo de Bacarisas", *Mundo Gráfico*. Año XI. Número 502. Miércoles, 15 de junio de 1921.

B. AZULEJOS

1) DECORACIÓN DE LA FACHADA DE UNA CASA EN LA CALLE PAGÉS DEL CORRO

La primera obra de azulejos vidriados pintados por Gustavo Bacarisas fue la decoración de la fachada de la casa y tienda situada en la calle Pagés del Corro, de Sevilla, y que en la actualidad consta con el número 49.

Los azulejos están firmados por G. Bacarisas y fechados en 1915. El tema principal es un paisaje, "*El nacimiento del río Ebro*", ya que en aquella época, por ser los propietarios de la casa y tienda naturales de la provincia de Santander, se puede decir que el artista alude a ello; o quizás le fuese sugerido por los propios dueños del edificio.

El paisaje con su cromatismo de verdes, azules y amarillos, no tiene ningún detalle que le haga distintivo, pues lo mismo podía haberlo pintado sobre lienzo o sobre papel pero, al estar sobre cerámica, resulta original y exclusivo. Los demás espacios —pues no son paneles completos rectangulares sino que siguen la estructura arquitectónica— están decorados con motivos florales en forma de arabescos y animales en posturas apropiadas para rellenar el espacio.

Otros motivos decorativos son unos medallones—retratos situados en la parte alta, en la delantera del balcón con ventana bífora que forma el cierre de esta construcción. Son retratos auténticos de las hijas de los dueños de entonces que, aunque de origen montaños, parecen andaluzas. Con esta decoración, la casa adquiere un carácter muy en consonancia con el ambiente de engrandecimiento de la ciudad y, por el ladrillo visto, la bicromía de las dovelas y el decorativismo del azulejo vidriado, están formando parte de la tendencia de vanguardia artística que en 1915 se da en Sevilla.





2) DOS RÓTULOS QUE DAN NOMBRE A LA CALLE BLANCA DE LOS RÍOS

En 1916, el Ayuntamiento de Sevilla acordó dar el nombre de la escritora Blanca de los Ríos a una calle de la ciudad y se encargó a Gustavo Bacarisas su rotulación en cerámica.

Son dos paneles formados por cuarenta y ocho azulejos de catorce centímetros de lado, en una rectangularidad de 6 x 8 azulejos. Sobre éstos, en un vidriado blanco, se puede decir que Bacarisas escribe el nombre de la escritora sevillana en un azul intenso, circundándole una orla frutal —naranjas, uvas, y hojas— a la vez que la simulación de un pergamino en dibujística, en cuyas partes centrales ostenta la clásica concha marina.

La guirnalda de frutas es lo que hace más característico de Bacarisas a estos rótulos cerámicos, pues aunque la firma del artista —G.B.— y la fecha —1916— están claramente visibles, esta temática, con su colorido tan en consonancia con la sensualidad del fruto maduro, da a estos rótulos callejeros un sello distintivo.



3) DECORACIÓN DEL PABELLÓN REAL DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929 (ZÓCALO)

El *Pabellón Real* para la *Exposición Iberoamericana*, en la Plaza de América, lo fecha Víctor Pérez Escolano entre 1911 y 1916. En cuanto a Gustavo Bacarisas es su segunda obra de decoración —contándolas cronológicamente— que tiene como base el azulejo vidriado.



Este Pabellón Real, construido por Aníbal González, presenta un estilo goticista. Bacarisas, en su decoración, se adapta a esta línea neogótica y lleva a la cerámica guerreros, escudos y escenas medievales. En un zócalo de azulejos, formando unos recuadros con escenas relacionadas con la Orden de Caballeros de Montesa, en el Reino de Aragón, se ven caballeros y monjes ante monarcas del siglo XIV, en un acto ritual del que tenemos información exacta por unos caracteres góticos que le anteceden.

En otros recuadros, pinta escudos con guerreros y para las losetas de rellenos, emplea una decoración geometrizable y floral.

Por ser este pabellón el de la Casa Real, Bacarisas elige un tema que remonta a la historia de los orígenes de la Monarquía y lleva, además, su voluntad artística a la esencia del gótico llegando a la individualización de las figuras. Al representar a los monjes-guerreros, al monarca y a los soldados, toma para ellos los rasgos de sus amigos y compañeros e incluso de él mismo. "*Allí estamos todos*", afirmó el pintor Alfonso Grosso en una conversación que sobre este Pabellón mantuvo con él. Gustavo Bacarisas une su intención artística a la técnica, ensamblándolas para poner de manifiesto su conjunción estilista de acuerdo con el edificio.

El Pabellón fue decorado por varios artistas además de él. En "*El Cicerone de Sevilla*", Alejandro Guichot y Sierra nos habla de este edificio en sus páginas 294 y 295: "*El Pabellón de los Reyes Católicos, de la misma plaza nombrada, se halla enriquecido por las pinturas cerámicas de sus zócalos en 1917. En el vestíbulo y los salones que rodean al central se hallan los cuadros históricos de las órdenes militares: la de Montesa, por don Gustavo Bacarisas, uno de cuyos pasajes reproduce el grabado siguiente, con parte del paramento esgrafiado en claroscuro; la de Calatrava, por don Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela; la de Alcántara, por don Manuel García Montalbán; la de Santiago, por el señor Marqués de Benamejí. En el salón central, se hallan los escudos de la monarquía española, con rica ornamentación, hechos por don Manuel Cañas Martínez; el grabado siguiente reproduce el tablero con el escudo de Castilla, teniendo a ambos lados pilastras figuradas con los de la casa de Borbón y el reino de León y, encima, el friso con los escudos de las ciudades castellanas; en esta misma forma continúa todo el ámbito del salón con los demás escudos*"¹.

Hoy día, el Pabellón Real sólo guarda de esta decoración parte del zócalo del vestíbulo de entrada. Por eso no consta la firma de Gustavo Bacarisas ni sabemos la fábrica de cerámica (que suponemos sería alguna de las conocidas del tiempo de la *Exposición*, en las que habitualmente trabajaba Bacarisas).

Que esta decoración es obra suya no ofrece la menor duda, y no sólo porque en ella se reconocen sus características en cuanto a formas, dibujo, color, etc., al igual que en su manera de decorar con azulejos vidriados, sino porque, además, contamos con algunos testigos de cuando se hicieron, entre ellos Alfonso Grosso, que en la referida conversación me puntualizó algunos datos sobre ella.

¹ GUICHOT Y SIERRA, ALEJANDRO. "*El Cicerone de Sevilla*", T.II: *Monumentos y Bellas Artes (compendio histórico de vulgarización)*, págs. 294 y 295. Ed. de propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, impresa por acuerdo capitular de 6 de julio de 1935.



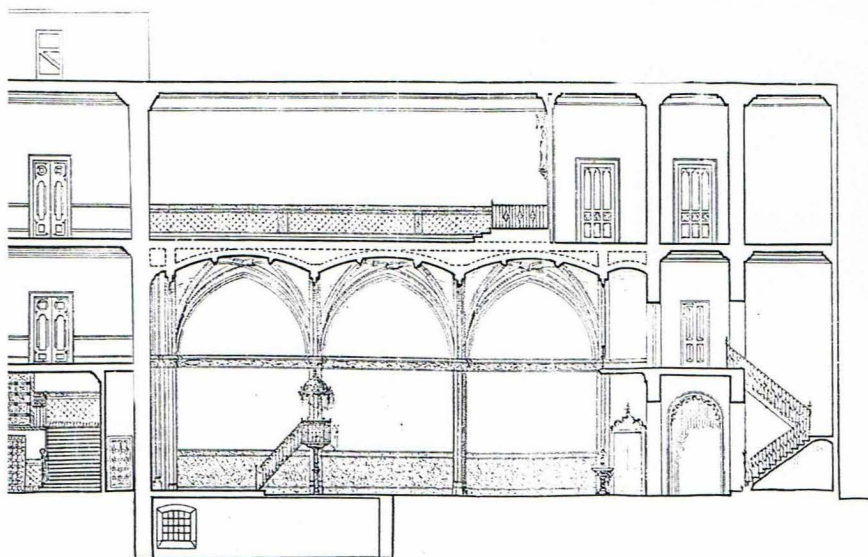
4) FECHADOR DE CASA

Para fechar la casa número dos –hoy derribada y vuelta a construir– de la Plaza de Santa Cruz, en el barrio del mismo nombre de Sevilla, Gustavo Bacarisas realiza un panel de azulejos vidriados con temática en función de signar el año de la terminación del edificio.

“Año mil novecientos diecisiete”, en el centro, a manera de escudo con fondo de azul intenso. Guirnalda frondosa, frutales, fintas en latiguillos y dos canastos repletos también de manzanas, naranjas y uvas, le enmarcan. Como recuadro, una decoración geométrica. En este panel decorativo no se puede dejar de considerar la influencia –ya en fecha tan temprana– que la tradición artística de Sevilla tiene en el autor ya que, si bien con variaciones, las guirnaldas, las fintas y aún los mismos cestos –jarrones en el barroco– han sido unas constantes en toda ornamentación que, de una manera más o menos oficial, representara a la ciudad.

Este panel estuvo en el jardín interior de dicha casa. Hoy, en espera de colocarlo en el nuevo edificio, lo conservarán los herederos del que fue su propietario, don Antonio Gómez del Castillo.

5) LA CAPILLA DE LOS LUISES DE LA CALLE TRAJANO



Otra obra, decorada por Gustavo Bacarisas con azulejos vidriados, es esta Capilla para la Congregación de los Luises que dirige la Compañía de Jesús, situada en la calle Trajano de Sevilla.

Sección longitudinal de la Capilla de Los Luises. Aníbal González. 1917-1919.

Dentro de la labor arquitectónica de Aníbal González, esta obra "abarca el período de 1916–1920. La tendencia del arquitecto hacia los códigos clasicistas, a partir de los finales de la segunda década del siglo, se ve aquí en conflicto con la obligada utilización de lenguajes medievales en la proyección de temáticas religiosas. La estrechez de la calle Trajano obliga a ofrecer muy liso el paño correspondiente a la Capilla, decorándose el abocinado de los grandes huecos de medio punto; la portadilla, a su vez, se decora hacia dentro como arco polilobulado, situando en un segundo nivel, a suficiente altura, una hornacina con la estatua de San Ignacio, flanqueada por doble ventana y decorado con elementos góticos en su conjunto"¹.

En su interior, el neogótico es completo, y en la memoria arquitectónica de esta construcción Aníbal González puntualiza que "las paredes se hallan revestidas hasta una altura de dos metros por un alicatado de azulejos pintados a mano sobre vidrio"², que son los que Gustavo Bacarisas pinta. Son losetas coincidentes en sus 14 centímetros de lados en un zócalo de 190 centímetros de altura y en una longitud de 21 metros, dando como resultado una decoración de grandes dimensiones en



la que se emplean temas compositivos complejos de índole religiosa. En los rellenos coloca el pintor simples composiciones alusivas con motivos florales en arabescos, como son las rosas de pasión y sus hojas, o bien la geometrización de arcos ojivales, bolas, puntas de diamante, flores cuadrifolias, o simplemente losetas vidriadas monocromas para los bajos y refuercillos.

La Capilla está dedicada a la Virgen y, dentro de la labor de la Compañía de Jesús, reservada a su apostolado católico mariano para los jóvenes. Bacarisas hizo su obra de decoración teniendo en cuenta el contexto, lo mismo en la forma que en el contenido.

I-PRESBITERIO

La nave no tiene señalización de cabecera, pero debe considerarse como tal el presbiterio que se encuentra separado del resto de la Capilla solamente por la artificialidad que supone la reja del comulgatorio. No obstante esta separación tan simple, Bacarisas la tuvo en cuenta y pintó los azulejos de esta parte con dos temas completamente distintos del resto del zócalo: La Anunciación y el Nacimiento, que son los momentos más trascendentales en la vida de la Virgen: el aceptar ser Madre y el Nacimiento del Hijo.

Estos temas iconográficos de tan trascendental índole religiosa están a derecha e izquierda de esta parte de la Capilla, alternando con los Escudos de la Compañía: el de Jesús y el de María, portados por ángeles y, entre ellos, unos santos que, por razones teológicas, están vinculados a la orden.



La ANUNCIACIÓN —al lado izquierdo—, es una escena bajo una cartela o finta con *"Bendita tú entre las mujeres"*. Simula un pergamino recién desenrollado con esta inscripción en caracteres góticos. La Virgen está sentada en un banco sin respaldo —que, en una realidad, también estaría revestido de cerámica— con un libro en la mano derecha y la izquierda apoyada en el pecho; un cestillo con una labor a su lado. Recibe la visita del ángel. Y hay un jarro de azucenas entre ambos.

Este es el tema y sus personajes, todo ello repetidísimo en las representaciones artísticas pero que, con la técnica del azulejo, toma un carácter original. La composición se nota inspirada o

influenciada por los maestros góticos y, de una manera muy marcada, por las obras de aquellos de las que el mismo Bacarissas habla, como *"las deliciosas creaciones de Fray Angélico, hijas de sentido poético, claras y puras como las virtudes que en ellas se exaltan."*

*"Ese angelical fraile que pinta sus maravillosos poemas religiosos con oro puro y azul de cielo; sus ángeles tienen cara de niña, color de pétalos de rosas, cabellos rubios y alas policromadas como de pajarillos cantores. Sus vírgenes que, delicadas como lirios, de rodillas, cruzan los brazos sobre el pecho..."*³.

*"...visiones las suyas, de dulce espíritu religioso; composiciones llenas de expresión, de un exquisito sentido decorativo, equilibradas, armoniosas e iluminadas por un ideal y que dicen, con lenguaje sencillo y suave voz, cosas serias y profundas"*⁴

Esta Anunciación tiene ese encanto gótico del detalle menudito, de la postura de las figuras y de la cromática luminosa. Las florecillas que, como en arriate, decoran los arcos, y ese mismo imitar en azulejo otros azulejos que cortan la perspectiva y que sirven para dar una tonalidad de fondo —el azulado— al recuadro, están tratados con un sentir de miniaturista. El brillo de la azulejería vidriada refuerza el cromatismo.

A cada lado de este tema central están los escudos de la Compañía, el de Jesús y el de María, transportados por ángeles vestidos de blanco, con cintura alta y alas de gran tamaño. Sobre estos escudos, una finta en igual simulacro de pergamino que en la composición principal y con los mismos caracteres, forma las inscripciones *"Ad maiorem Dei gloriam"* y *"Ave María"* respectivamente. Y entre estos recuadros y el tema principal, otros con los santos vinculados con la Compañía, los cuales no son distinguidos por sus nombres sino que sus símbolos parlantes hablan por ellos. En estos santos el arco ojival que los circundan, su alargamiento figurativo, así como el hecho de parecer que están dentro de una hornacina, acentúan la tendencia medievalista del neogótico y, a la vez, tienen un sabor local, principalmente en los halos de santidad que rodean sus cabezas y que, por sus dibujos y coloridos, son verdaderos platos de cerámica sevillana.



El NACIMIENTO, que es la composición que sirve de centro en el lado derecho, presenta la misma estructura que la del lado izquierdo aunque, claro está, con las variantes precisas. La finta lleva escrito "*Bendito es el fruto de tu vientre Jesús*" y los componentes del tema son la Virgen, San José, el Niño, la mula y el buey. La Virgen y San José adoran al Niño hincados de rodillas, pero sus figuras son tan alargadas que parecen estar de pie. San José está completamente de perfil con las manos cruzadas sobre el pecho y la Virgen presenta el rostro de perfil, pero el cuerpo se puede decir que está de frente aunque con alguna desviación, por lo que no es total la frontalidad. Las manos y las actitudes de adoración son completísimas y, además, el pintor subraya la caída de los ropajes que descansan sobre el suelo con pesadez.

El Niño Jesús está recostado sobre pajas aunque lo separa de ellas y lo protege un lienzo blanco. Este color blanco constituye el centro del cuadro y, a la vez, el centro de la composición; el amarillo de las pajas se hace blanco en este centro y, luego, otra vez amarillo. Esta combinación de colores es sumamente atractiva. La escena tiene como fondo un ventanal por el que se ven unas estrellas pintadas con ingenuidad, lo mismo que la estrella central que despide rayos de luz. En un rincón coloca Bacarisas una maceta frondosa; en su sitio, el buey y la mula asoman sus morros. Vuelven a repetirse los escudos de la Compañía y los santos vinculados a ella. Es el presbiterio de la Capilla estudiado con ritmo en su decoración y este zócalo, que seguirá en toda la nave, tiene un matiz colorista más acentuado en los colores claros —amarillos y blancos— en las escenas de gloria. En los lugares donde las composiciones son dolorosas, o sea en el *Vía Crucis* que estudiaremos a continuación, emplea el artista los verdes, los azules y los violetas. Es el gótico ingenuista el que ha tomado por modelo en esta fingida cabecera. Lo ingenuo se presta, en estas composiciones, a la técnica. Lo patético, como veremos en los temas de dolor, también lo adapta a ella.

Con los dibujos para estos recuadros de azulejería, Gustavo Bacarisas realizó felicitaciones navideñas. En especial, lo hizo con el tema del Nacimiento, por ser el más propio. Y en estas representaciones, por su grafismo y por su trazo miniado, está sin embargo muy palpable la espontaneidad, algo que en los azulejos no llegamos a vislumbrar por estar tratado todo con una minuciosidad exhaustiva.

II-VIA CRUCIS

Es el tema decorativo que para el resto de la Capilla escoge Bacarisas y, aunque este ejercicio religioso de la conmemoración de la Pasión de Cristo requiere siempre unas representaciones impuestas que más o menos se han ido haciendo tradicionales, los temas iconográficos que en la nave de la Capilla se representan no es únicamente en este aspecto de fervor como debemos contemplarlos. La obra es sobre todo decorativa. Que pueda prestar un servicio, es una cuestión que se debe considerar pero que, estéticamente, ocupa un grado menor. Lo mismo hubiese podido elegir el pintor un tema mariano, de vida de santos o la temática de un dibujo geométrico—floral como las flores de pasión que, aunque han sido tomadas como rellenos complementarios, simbolizan mucho y tienen su lenguaje. No debe olvidarse que el tema era muy de Sevilla, ciudad de gran fervor y tradición para las representaciones religiosas de la Pasión de Cristo; sus imágenes procesionales de la Semana Santa son esculturas de maestros imagineros de categoría universal. Puede ser este el motivo de la elección, pues la integración total de Gustavo Bacarisas en este ambiente posiblemente le hiciese sentir la inspiración de representar temas pasionales.

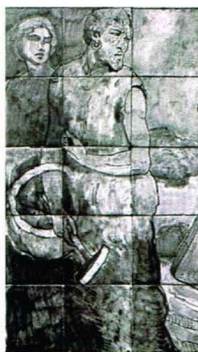


Estudiando la distribución, el artista tuvo en consideración el sitio así como la iluminación de esta iglesia que se produce por la luz natural de ventanas con vidrieras. También debió tener en cuenta, naturalmente, la electricidad y la cera, sin olvidarse de que la luz artificial abrillanta aún más los colores del vidriado. Es decir, que pintó estas composiciones con un colorido luminoso para que lucieran en el zócalo y según el lugar correspondiente en la trayectoria de la Capilla, entendidos por el autor siempre como recinto sagrado, de intimidad, aunque los cultos sean públicos en la mayoría de las ocasiones y en casi todas las ceremonias religiosas no se tenga una visión de la totalidad de las escenas. Por eso están puestas en situaciones del ejercicio de penitencia correspondiente, pero de una forma tal que no sean sólo tomadas y contempladas en el contexto del *Via Crucis* sino que también puedan ser vistas aisladamente y, todo lo más, en trípticos que es como mejor consiguen su efecto. Para ello, la media columna con baquetones que, por razones técnicas, va por necesidad en la mitad del muro y hace una separación, ha sido aprovechada como motivo decorativo que, a la vez, cumple función separativa en la estética del zócalo.

No se puede decir que exista un desacuerdo entre la parte que precede y la que sigue a la media columna: el zócalo entero es una franja azulada con motivos que resaltan en tonalidades distintas. No obstante, no deja

de ser útil esta división en grupos de a tres, más por el color y el dibujo que por la distribución iconográfica, resultando más efectistas con esta estética y no con la posible monotonía o desarrollo cinemático que podría haber surgido al quedar distribuidas en una narración monocroma.

Las TRES PRIMERAS ESTACIONES y los DOS SANTOS. Forman un tríptico perfecto, más que nada en las líneas dibujísticas y en el color, pues el ritmo y el estilo es el mismo que en la cabecera, sólo que no vuelven a repetirse los escudos de la Compañía. El arco que enmarca la figura de Cristo atado a la columna de la primera estación, concuerda con el arco que, igualmente, enmarca la otra figura de Cristo cayendo con la Cruz en la tercera estación. El color azul ultramar es el fondo de ambas figuras, haciendo que resalte la composición amarillo—ocre de la segunda estación. Tienen estos rostros de Cristo ese "*no querer separarse de la idea del dolor*"⁵ que la pintura modernista lleva consigo. Estas figuras de Cristo de las estaciones primera y tercera son patéticas en la expresión del rostro y en la postura del cuerpo, y es más expresivo, si cabe, este patetismo por las sombras que rodean a los ojos, por la caída del cabello y por la expresión de la boca. En cambio, el Cristo de la segunda estación ("*aquí le pusieron la Cruz a cuestras*"), no tiene patetismo, es como las imágenes del Corazón de Jesús que, igualmente modernistas, forman parte de esa "*iconografía cristiana en abusiva retórica de la dulzura y el candor*"⁶.



En las figuras secundarias, la pincelada se supone impresionista, y estos hombres que azotan, este Poncio Pilato, estos sacerdotes y soldados, están tomados como queriendo captar ese momento efímero e instantáneo.

Con las ESTACIONES IV, V y VI, "*Donde encontró a María Santísima*", "*Desde aquí le ayudó el Cirineo*" y "*Donde el Señor encontró a la Verónica*", tenemos completa la parte derecha de la nave mirada desde el presbiterio. Son los temas que le venían ya dados al artista y en los que el protagonista tenía que ser la figura de Cristo con la Cruz a cuestras. De esta forma era obligado representarle y, aunque en la titulación de las cartelas se nombra sólo a dos personajes, en estos tres recuadros las composiciones están formadas no sólo por esas figuras principales sino también por una serie: por la Virgen (no como en la estación IV, en la que entra dentro de su argumento), mujeres, soldados, rabinos con barbas largas e incluso ese personaje (ver fotografía en detalle) con argolla en la oreja y rasgos exóticos que, indicando un oficio, lleva un cesto al brazo y un martillo en la mano. Además, hay que detenerse en el espacio en perspectiva que es el paisaje de una ciudad, no muy



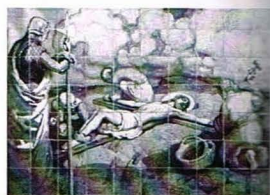
lejana pues se divisa con perfección su arquitectura. Todos estos detalles juegan un papel anecdótico pero que pictóricamente reflejan la sensibilidad de Gustavo Bacarisas.

Se sigue con exactitud en estas representaciones el texto evangélico del camino hacia el Monte Calvario. Por eso las escenas se desarrollan en altura; de ahí ese vacío entre ellas y el abigarramiento de personajes a ambos lados. En estas tres escenas, por su situación en la Capilla y debido, sobre todo, a tratarse de una decoración, el color cumple un cometido primordial porque, indudablemente, el artista debió pensar que aquello era un lugar de recogimiento para un ejercicio de penitencia, y no un lugar religioso que estuviese siempre y con profusión iluminado por luz artificial.

Los personajes de segunda fila son masas y volúmenes de color que sugieren formas. De ahí que cuando es la Virgen, su manto sea de un azul intenso y la dignifique con el halo luminoso alrededor del rostro, pues, como dice Berenson: *"En todas las variedades de la representación visual y la reproducción de objetos que se suponen fuera de nosotros y de las imágenes que pasan por nuestra mente, el color, necesariamente, debe ser el siervo primero de la forma y el dibujo y, después, de los valores táctiles y el movimiento. El color no puede surgir en el vacío, sino que debe servir a un reconocimiento y una identificación rápidos, facilitar la interpretación de formas exteriores y la articulación de masas y acelerar la percepción de la forma, o de valores táctiles y del movimiento"*⁷.

Las TRES ÚLTIMAS ESTACIONES —XII, XIII y XIV— no aparecen agrupadas de forma tan perfecta en su dibujística sino, más bien, como influenciadas por los maestros del Gótico del Norte y por recordar a las figuras masaccescas y a las del Duccio.

La estación XII *"Donde fue puesta la Cruz estando el Señor crucificado en ella"* es goticista en la composición, aunque el colorido la haga distinta a la época.



En la estación XIII *"Donde la Virgen recibió y adoró el cuerpo desnudo de su santísimo Hijo"*, se acusa de manera patente el medievalismo compositivo porque, si bien no hay una comunicación entre la Madre y el Hijo —entendiendo por comunicación ese mirar al que estamos acostumbrados—. Ella muestra su cara de frente y, con un solo brazo, sujeta al Hijo muerto. La otra mano subraya su soledad por su gesto y, para más patentizar su dolor, están las ojeras —esos





azules que rodean a los ojos— y que, en cualquier figura femenina del Modernismo, es el maquillaje adecuado. Esta cara (ver fotografía adjunta en detalle) es puramente modernista. El rostro de Cristo también lo es, con todo lo que de original tiene el Modernismo en mostrar el dolor en su total arraigo romántico.



Por fin, la XIV plasma el término del itinerario y resume perfectamente las características del conjunto devocional, acentuándose aquí los rasgos de dramática serenidad, gracias al contraste de la expresividad de las fisonomías con la matizada frialdad de los colores, en consonancia con el tema representado.

A las tres composiciones, Bacarisas las dota de un cromatismo muy de acuerdo con la luz que entra por las vidrieras, y el tono blanquecino de las ropas y el marfilado del cuerpo de Cristo destacan en el contraste con los azules y verde ultramar y con los ocre.



En cambio, en la pared izquierda, —ESTACIONES IX, X y XI—, el color, por la luz de las vidrieras, se hace claridad luminosa (igual que en las XII, XIII y XIV, en las que Bacarisas hace el mismo uso de blancos) aunque en estas representaciones, por ser el espacio más abierto, se nota más el efecto.

Todo esto nos confirma el sentido decorativo conservado por Bacarisas en todo momento. Y, si en los bocetos de estas escenas (ver fotografías) la preponderancia dada al dibujo es palpable, el artista no niega con esto que en su traslación a la cerámica, por el brillo del material y por su efectismo decorativista, el lucimiento de la obra fuera lo esencial para él.



En el muro de la puerta de entrada de la Capilla están las ESTACIONES VII y VIII, "*Donde cayó por segunda vez con la Cruz*" y "*Donde habló a las hijas de Jerusalén*".

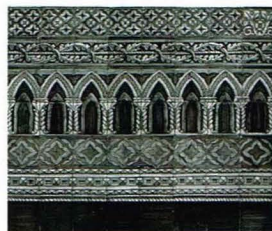
Las dos figuras de Cristo están pintadas en convergencia hacia el centro de la Capilla, lo que nos hace volver a resaltar el cuidadoso sentido de la decoración del autor en este trabajo.



En unas mujeres acurrucadas que pinta, parece que, de nuevo, toma del Giotto sus volúmenes. En cambio, el hombre que carga con una escalera es un tipo que podemos encontrar en nuestro caminar por cualquier calle de cualquier pueblo de Andalucía.

La anchura de la Iglesia es de 9,50 ms., pero la distribución de los recuadros con figuras no resulta perjudicada ni por vanos de puertas ni por cualquier otro complemento funcional. En estas dos Estaciones que ocupan esta parte del fondo, el espacio arquitectónico permite, con holgura, la decoración, y si nos parecen excesivos los recuadros sin escenas —sólo azulejos azulados con flores cuadrifolias—, es sencillamente un detalle que prueba la perfección de la decoración, pues cuando los cultos se realizan con las puertas abiertas, estos recuadros quedan tapados por las hojas de las contrapuertas.

Fuera de la Capilla, en un pasillo que conduce a la Sacristía, hay una pila pequeña para agua bendita cuyo frente está decorado por un azulejo, en el cual el artista pintó un Cristo crucificado que, con unas letras escritas, titula "*El Cristo del Amor*". Es, en efecto, dicha imagen cofradiera sevillana la que está representada en el azulejo. Unas grecas en azul y amarillo —todo el colorido de este azulejo es amarillo y azul sobre fondo blanco— le enmarca y, reforzándolo, hay otra greca en ocre oscuro muy distinta y en forma de espiral de columna salomónica.



¹ PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR. Ob. cit. Pág. 144.

² ANÍBAL GONZÁLEZ. "Memoria Arquitectónica", de la Capilla de los Luises, calle Trajano.

³ "Comentarios sobre la pintura moderna", por GUSTAVO BACARISAS PODESTA. Ob. cit. Pág. 36.

⁴ ALEXANDRE CIRICI PELLICER, El modernismo en España, "A través de los objetos modernistas". Pág. 29.

⁵ JOAQUÍN DE LA PUENTE, El modernismo en España, "Modernismo, Pintura y Escultura". Pág. 18.

⁶ BERENSON, BERNARD "Estética e Historia en las Artes Visuales", pág. 82. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, nº 115. México. Buenos Aires, 2ª Edición en Español, 1966.

⁷ op. cit., pág. 83.

Nota.- No se han podido localizar los bocetos originales de las escenas del Vía Crucis. Se encontraron algunas fotografías de éstos. Desconocemos qué estampas o cuadros fueron utilizados por Bacarisas como fuente de la composición.

6) INTERIOR DE LA CASA DE LOS SRES. DEL CASTILLO BAQUERO COMEDOR

La Casa está situada en el Paseo de la Palmera de Sevilla. Fue encargada por Francisco del Castillo Baquero al arquitecto Francisco Hernández-Rubio y Gómez. Sigue formas muy influenciadas por los modelos de la arquitectura inglesa del XIX, que Hernández-Rubio manifiesta en sus edificios, a partir de 1915. La construcción es simultánea a la de la Casa Sundheim, también en la Palmera. Las obras finalizaron en mayo de 1916.

Diez años más tarde, en 1926, don Francisco del Castillo, que mantuvo una gran amistad con Gustavo Bacarisas, decide decorar con cerámica el comedor de la casa.

Bacarisas estudia la habitación en sus dimensiones y en sus vanos y coloca en ella un zócalo de azulejos de casi dos metros de altura (194 cm.) en una línea de unos trece metros (13,25 ms.). No se incluye el testero de la chimenea que fue decorado por su discípulo Juan Miguel Sánchez.

La temática de esta decoración consiste en unos recuadros rectangulares, en horizontal, con bodegones —lo que va muy en consonancia con la utilización de la habitación—, colocados en las partes más anchas de las paredes según la estructura arquitectónica. Enmarcando a estos, en los testeros más pequeños y en vertical, vemos otros bodegones distintos. Para los rellenos, pinta motivos orgánicos florales en arabescos de peras, flores y hojas; y hace cenefa en los remates con unos centros formados por dos pájaros exóticos en posición de beber en una misma copa. Además, coloca unos óvalos que, a modo de escudos, sirven para inscripciones cuando éstas sean precisas o, simplemente, como motivos ornamentales.

Es toda una profusión floral azulada en esgrafiado sobre un fondo verdoso y, destacando en ella, están los bodegones de frutas sensuales y jugosas con sus coloraciones de naranjas, rojos y verdes, así como insectos revoloteando por encima de ellas.

Estos bodegones constituyen los detalles de mayor importancia dentro de la decoración y ése es el motivo de que estén

firmados por el artista como obra exclusiva de su pincel, ya que este zócalo es obra de equipo por haber intervenido en ella su esposa, Elsa, y su discípulo Juan Miguel Sánchez.

Están situados en las partes más nobles como son los entrantes al frontal de la chimenea, el testero frente a la ventana y el lateral ancho que queda a la derecha de esta.

Estos lados entrantes al frontal de la chimenea parecen iguales pero presentan detalles que les hacen distintos. Todo es una azulejería —igual al resto del zócalo— en tonos verdosos con motivos florales y, en su centro, sobre un fondo de azul intenso, el pintor colocó un cesto de mimbres rebosante de frutas y unas mariposas que revolotean por encima. Las frutas y las flores que lo componen, que son ciruelas, manzanas, uvas, peras, rosas y hojas de parra, ofrecen colores brillantes. En el de la derecha, bajo el bodegón, hay una especie de escudo ovalado en donde van las firmas del grupo y la fecha: "*G. Bacarisas pintó con Juan M. Sánchez y Elsa Jernäs, sus discípulos. Triana 1926*".

En el de la izquierda, en el mismo sitio, existe otro óvalo con una virgencita y la leyenda "*en la fábrica de cerámica de don José Laffite. Triana*".

Al testero de frente a la ventana se le puede llamar la pared noble de la habitación. Para la decoración de este testero, Bacarisas hace un compendio de todo el conjunto decorativo: un bodegón horizontal firmado, y a sus lados dos bodegones en vertical, casi los mismos que pinta para las paredes pequeñas; en el remate alto, una cenefa cuyo centro lo forman dos pájaros que beben en una misma copa, y, en el bajo, un óvalo con escudo que sólo tiene en su centro el color azul intenso que le sirve de fondo.

Los bodegones en vertical —en esta pared y en los lados pequeños— están formados por copas de cristal con dos pisos en las que la transparencia de lo cristalino está perfectamente conseguida en la cerámica.

Las flores y frutos que contiene todo el zócalo nos hablan de un lirismo silvestre y bucólico como tendencia pictórica muy en la línea de su arte.



7) BODEGÓN

Al terminar la decoración para la casa de los Sres. del Castillo Baquero, Bacarisas realiza este bodegón en cerámica muy parecido a los que, como detalles principales, pintara para aquel zócalo.

Quizás lo pintase como un recuerdo para él mismo; y lo tuvo en tanta estima, que se lo regaló a Elsa años más tarde. No debemos perder de vista que el conjunto de detalles florales y de frutas frondosas es de lo más bacarisiano.

Es una obra compuesta por cuarenta azulejos de 14 cm. de lado cada uno, formando un rectángulo de ocho azulejos por cinco. Su rectangularidad es completa sin los entrantes que tienen en los ángulos los bodegones del comedor de los Sres. del Castillo.

Su temática son dos canastas de mimbre conteniendo granadas rebosantes, peras maduras, fresas, plátanos, uvas, naranjas y un ramaje frondoso de hojas de parra. Todo sobre un fondo de un azul intenso que queda enmarcado por una cenefa de cuerda y la repetición floral de una guirnalda de campanillas.

8) DECORACIÓN EN CERÁMICA DEL PABELLON ARGENTINO PARA LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929

La decoración del Pabellón Argentino se le encarga a Gustavo Bacarisas con plenos poderes. En una carta de Martín S. Noel, arquitecto del Pabellón, éste le dice a Bacarisas: "...vuelvo a confirmarte que la dirección artística del pabellón corre por tu cuenta exclusiva"¹. Y en un telegrama anterior: "*Para resolver instalaciones debes ejercer en mi nombre absoluta autoridad. Escribo detalles*"².

Era una obra de gran envergadura y se llevó a cabo por un equipo de especialistas en sus distintas facetas técnicas.

El arquitecto Martín S. Noel era, sobre todo, un esteta y tenía una sensibilidad muy por encima de un tecnócrata frío y razonador. Él mismo nos lo aclara cuando dice que "*por una*

*de esas casuales generosidades del destino, voy a levantar en el Paseo de las Delicias, frente al parque de María Luisa, mi ensueño de artista"*³.

Dio a luz su fantasía y, para más satisfacción, sirvió de enlace mensajero: *"Señalado para ejecutar la traza de la Casa de la Argentina en la Exposición Iberoamericana, hube de proyectar, en buena hora, este edificio, y luego se me designó como delegado para llevar a la bética capital andaluza el mensaje de cordialidad hispanoargentina. Claro está que transcendía en ello un decidido afán restaurador, en los nuevos tiempos, del patrimonio estético racial, ya que, a más de pertenecer por gravitación hereditaria, su alcance ideológico y palpitante inmortalidad lo impone ante nuestra sensibilidad veintecentista, reflejando en el moderno presente el recuerdo de los frutos maduros en la fundación histórica de un pueblo"*⁴.

Gustavo Bacarisas había llegado a Buenos Aires en 1910. Durante algunos años ejerció allí de profesor en la Academia Nacional de las Artes y, como artista, expuso su obra a la opinión de la crítica rioplatense. Por esta serie de circunstancias y por la gran amistad que Martín S. Noel y otros especialistas argentinos sentían hacia Bacarisas —bien por su cordialidad, bien por admiración de su arte—, le consideraban capacitado para poner de manifiesto el alma del pueblo que el Pabellón debía representar a través de su decoración, ya fuese en cerámica, con telas pintadas, telones o cualquier otro esteticismo decorativo.

Concretándonos a la ceramística, el Pabellón se prestaba a su empleo tanto por su arquitectura como por su situación.

Se decidió que zócalos, bajos de balaustradas y revestimiento de paredes fueran enriquecidos con azulejos vidriados y pintados. Los pintores argentinos Franco, Guido y Gramajo Gutiérrez colaboraron en esta obra unidos a otros artistas sevillanos. Todos se fundieron en un equipo gremial del que Gustavo Bacarisas era el maestro.





DECORADOS DEL PATIO Y ESCALERA

Como todas las dependencias del edificio, el patio y la escalera están estructurados siguiendo las normas del estilo barroco colonial con que fue concebido el Pabellón. Y, si la riqueza decorativa es una de las características más acusadas de toda arquitectura barroca, ésta se hace patente en la cerámica plana y vidriada que sirve de zócalo (113 cm. en el patio, 82 cm. en las escaleras) de las paredes.



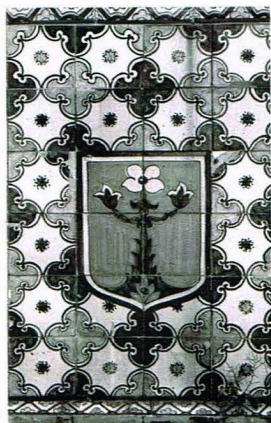
Para este patio y estas escaleras Bacarisa emplea una iconografía de diversas especies florales en un ritmo repetitivo casi geométrico. Dispone una alternancia de recuadros —55 cm. x 85 cm. en las partes libres y en los bajos de ventanas de 55 cm. x 55 cm.— en las cuales pinta jarras con flores —amarillas, verdes y azules— que recuerdan a los tradicionales floreros del barroquismo sevillano y que, en acuerdo total con el sentido estilista, ponen la nota de color necesaria que hacen a esta decoración verdaderamente atractiva.



POZO

En el centro del patio, el pozo con brocal y remate de enrejado acentúa, si aún cabe más, el tipismo del edificio.

El brocal es de forma octogonal —cada lado tiene una altura de 86 cms por 56 cm. de ancho— y está resguardado por dos escalones. Brocal y pedestal están revestidos de cerámica vidriada y plana en la que Bacarisa pinta —como en el zócalo del patio— una iconografía vegetal de igual ritmo y con la variante de unos recuadros —27 cm. x 37 cm.— en los cuales destacan la distinción de un motivo floral que, a su vez, concuerda con el de los recuadros mayores de la cúpula del edificio; lo que nos hace ver que el edificio fue estudiado en un compendio, sólo que aquí la coloración tiene las tonalidades amarilla, verde, azul y naranja de todo el decorativismo interno, y no el azul y el blanco de la parte externa.



DECORADO DE LA GALERÍA ALTA

El piso principal del edificio nos ofrece una galería con una ba-laustrada de madera a la que abren las habitaciones de esta planta; y las paredes de esta galería también tienen su zócalo de cerámica vidriada y plana como elemento decorativo.



En este zócalo —de una altura igual al del patio: 113 cm.— Gustavo Bacarisas, por medio de la plástica, nos introduce en todo el pintoresquismo de la vida rural y urbana de la nación que el Pabellón representaba. Nos lo puntualiza con una inscripción en un recuadro: "*Recuerdos de la vida argentina en la ciudad y en el campo en el año 1.840*". Son una serie de recuadros que, con esta temática, alternan a la vez con el arabesco floral que lo rellena.



No hemos encontrado para estos temas urbanos y campesinos ninguna fuente que sirviera de guía o de inspiración al artista. Por tener la citada inscripción y, para más, con la precisión de la fecha, pensamos en alguna influencia literaria o ilustrativa de argumentación romántica, pero no sabemos nada al respecto. Por tanto, no podemos precisar a qué obedeció en Bacarisas el romanticismo costumbrista de estas composiciones.

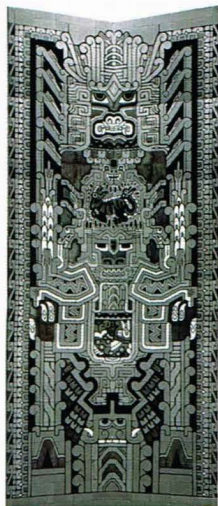
DECORACIÓN DEL SALÓN PRINCIPAL

Ya hemos visto que el Pabellón muestra muchos enlucimientos de cerámica de ladrillos planos y vidriados pintados para distintos revestimientos de su arquitectura, pero es la decoración del Salón Principal una de sus partes más interesantes.

El Salón es un espacio arquitectónico de forma octogonal, con una irregularidad de cuatro lados rectangulares mayores y cuatro menores. Este octógono está reforzado, además, con un juego de vacíos y llenos usando para ello pilastras en ángulos obtusos. (Las telas pintadas, que a modo de pintura mural enlucen su altura, es una parte que estudiamos en otro momento).



En las pilastras y en los espacios entre los arcos que forman el vano de entrada, es donde está empleada esta cerámica que, además, es distinta a todas las del edificio ya que Bacarisas la realiza con otra técnica —"*a la cuerda seca*"— y con una temática que difiere, no solamente de la empleada en el resto del Pabellón, sino



de toda la ceramística bacarisiana. Una técnica de gran tradición artístico-histórica. Normalmente es usada en decoraciones ornamentales a base de combinaciones geométricas, ya sea por prestarse muy bien a ello, ya por tener gran ascendencia árabe.

Bacarisas demuestra con esta decoración, una vez más, su integración en las tradiciones de Sevilla pero, a la vez, da vida con ella a una temática en consonancia con la línea geométrico-figurativa del arte incaico, mostrándonos, con estos caracteres, su flora, su fauna y sus dioses o ídolos. Todo con una coloración en predominio de ocre y amarillos, de verdes y de blancos, y con tiras agregadas en azul celeste.

El círculo octogonal se hace más visible en sus aristas y en sus ángulos. Es todo un envolvimiento cerámico a base de azulejos de 5 cm. de lado, en paneles de gran altura (347 cm.) y con una anchura considerable (140 cm.) que se hace más extensa en el arco de la entrada. Este cromatismo luminoso del azulejo, da a este espacio un ennoblecimiento de acuerdo con la religiosidad incaica y con el atractivo del exotismo indígena.

DECORACIÓN EXTERNA (revestimiento de cúpulas o cimborrios)

El exterior del edificio es blanco (cal de la tierra) con adornos en amarillo-ocre alrededor de sus puertas, ventanas y cenefas que, en una especie de bajorrelieve, muestra caracteres incaicos. Pero, como aquí tratamos sobre la cerámica, nos detenemos en las dos cúpulas o cimborrios —una mayor y otra menor— que posee el edificio. Para ellas Gustavo Bacarisas hace un revestimiento de azulejos planos y vidriados con una dibujística geométrica a base de rombos en azul y blanco, en tamaño de mayor a menor y formando, a su vez, unos rombos grandes y blancos como fondo. En el cimborrio más grande, una especie floral en azul (la misma que adorna los recuadros del brocal del pozo en el patio) ocupa los centros de estos rombos.

Las aristas de las cúpulas quedan subrayadas, también en azul y blanco, con grecas puntiagudas, casi en espina de pez.

¹ Telegrama de Martín S. Noel. (No precisa fecha).

² Carta de Martín S. Noel a Gustavo Bacarisas. 30 de Julio (no más detalles).

³ MARTÍN S. NOEL, "España vista otra vez". Pág. 102. Editorial España. Madrid 1929.

⁴ MARTÍN S. NOEL, "España vista otra vez". Ob. cit. *A manera de prólogo*, pág. 11. Editorial España. Madrid, 1929.

9) CUADRITOS DE AZULEJOS EN EL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS (AV. DE EDUARDO DATO)

De toda la producción ceramística de Gustavo Bacarisas, quizás sea su obra de menos envergadura artística este cuadro de azulejos que, para los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios, realizó en 1953.

Partiendo de este supuesto, podemos verlo simplemente como una copia hecha en cerámica de una estampa de devoción referente a la Virgen del Rosario con el Niño y, a la vez, transposición de un pergamino que, en su cartela, deja constancia de unos hechos caritativos.

Así vemos: "*A la Real Maestranza D Caballería D Sevilla Bien-hechora insigne D este Sanatorio. Los Hnos. Hospitalarios D San Juan D Dios colocan esta leyenda en testimonio D gratitud. Sevilla 1953*".

Coronando el pergamino está un escudo con leones y castillos y, en su parte inferior, hay otro escudo con caballo y lancero al que rodea la orla "*Societ Eques tris Hispal*".

En el ángulo inferior izquierdo se lee "*G. Bacarisas. PINX*", y en el ángulo inferior derecho "*cerámica Montalván. Triana*".

Es un rectángulo de azulejos formado por treinta y cinco piezas de 15 x 15, con una altura de un metro setenta y cinco centímetros de ancho. Se trata de dos placas ceramísticas iguales colocadas en unas salas interiores del Sanatorio cuyos trabajos de reforma y ampliación quizás fuesen costeados por los Caballeros Maestranzas y estos azulejos dejen constancia de ello.

Ni por su colorido ni por su dibujística son muy representativos de Bacarisas, pero están firmados por él, y por eso los incluimos en este estudio.





10) ORATORIO EN LA CASA DE LOS CONDES DE IBARRA CALLE SAN JOSÉ, Nº 3

De esta obra no tuve ningún conocimiento hasta muy adelantado este trabajo. Nadie habló de ella ni en ningún documento encontré la menor referencia. Es más, en los archivos de los Condes de Ibarra, no ha sido posible clarificar ningún dato, ni facturación, ni tan siquiera una simple nota o fotografía. Por lo tanto, los datos precisos sólo aparecen en los mismos azulejos del Oratorio.

Está fechado en 1918 y fue fabricado en el taller de cerámica *Los Remedios*. En el ángulo inferior derecho del frontal del altar está firmado "G. Bacarisas".



El Oratorio es una habitación pequeña en comparación con el salón que le antecede con puertas que, una vez abiertas, permiten que, desde éste, un mayor número de personas puedan asistir a alguna ceremonia religiosa (misa, boda, bautizo, etc.) que, por motivos familiares, se celebre. Con las puertas cerradas, es un oratorio perfecto que se presta a una religiosidad intimista.

El conjunto es una envoltura de azulejos en zócalos altos pintados con un azul prusia intenso que, con la técnica ceramística, se abriga al máximo.



En la parte frontal, la figuración que Bacarisas pinta va en función del lugar que ocupa por ser el altar y, en su centro, coloca un ángel con grandes alas sosteniendo la cruz. Alrededor de esta simbología van: a su derecha, dos ángeles arrodillados que nos muestran los clavos y la corona de espinas y, a su izquierda, otros dos en igual postura mostrando, uno el flagelo, y el otro, el paño de Verónica. A la derecha de este grupo hay un ángel de pie que porta el *INRI* y, a la izquierda, otro también de pie con la lanza.

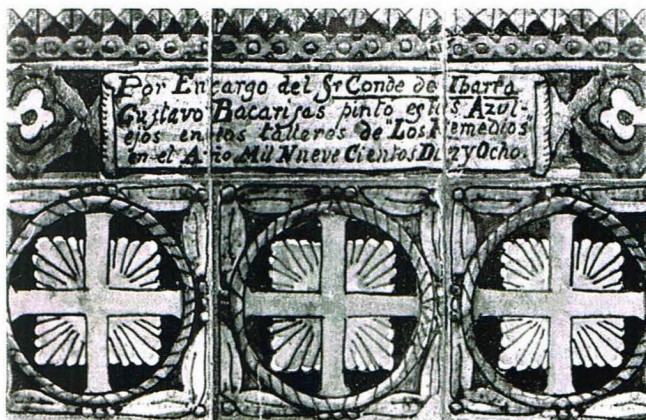
A partir de este altar, unos motivos en círculo se van alternando en las distintas paredes y en recuadros geométricos formados por grecas de rosas cuadrifolias, de follajes de rocalla y de puntas de clavos y, en un cordón en círculo, Bacarisas pinta a San Andrés con una cartela que puntualiza su nombre y el "*Ruega por nosotros*", a San Bartolomé con su identidad escrita y el "*Ruega por nosotros*", y distintas escenas con la Virgen: Anunciación, Visitación a Santa Isabel, Virgen con el Niño, Adoración de los Magos, Huída a Egipto y Coronación de Nuestra Señora.

En otros, la figura de la Virgen está sola, en postura de adoración a la cruz y, en finta, la leyenda "*Stabat Mater Dolorosa iuxta Crucem Lacrimosa*".

San Jorge y el Dragón, o simplemente el "*Bendita tu eres entre todas las mujeres*", también nos muestran otros dos conjuntos en círculo; y, en unas esquinas, pero en recuadros rectangulares, San Antonio y el Niño, y San José y el Niño, constituyen la iconografía elegida.

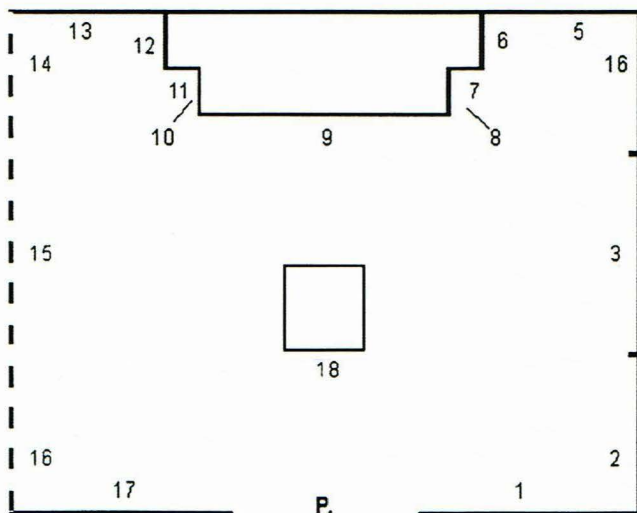
En toda esta envoltura ceramística, aunque desde un principio el color dominante sea el azul, el pintor no deja de usar los blancos que le sirven para clarificar las figuras, los amarillos en los halos de santidad y los verdes para los ropajes, en un perfecto orden de sus tonalidades preferidas.

En este oratorio, Gustavo Bacarissas nos muestra su línea decorativa sin ninguna vacilación estética y, en la escena principal del ángel portador de la cruz —en ésta sobre todas—, en los perfiles de la Virgen y en los ángeles y santos, el orientalismo bizantino del que hace uso nos da la concepción clara de su modernismo estilista.



Para mayor aclaración de la decoración arquitectónica se numeran a continuación los paneles decorativos, siguiendo un esquema de la planta del Oratorio.

Planta del Oratorio de la Casa de los Condes de Ibarra. Calle San José, nº 3. Sevilla.



- 1.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro con San Bartolomé. Hay una cartela en un ángulo con el encargo del trabajo. 1,50 x 1,50 m.
- 2.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro con la Anunciación y el lema "Ave María". 1,20 x 1,50 m.
- 3.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro: "Gloria in Excelsis Deo et in Terra". 1,43 x 1,50 m.
- 4.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro de "La Coronación de la Virgen". 1,20 x 1,50 m.
- 5.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro de "La Huída a Egipto". 1,15 x 1,50 m.
- 6.— Paño de azulejos sin figura. Forma parte de la mesa del altar. 0,30 x 0,99 m.
- 7.— Paño de azulejos con figura de San Antonio. Forma parte de la mesa del altar. 0,27 x 0,99 m.
- 8.— Paño de azulejos sin figura. Forma parte de la mesa del altar. 0,54 x 0,99 m.
- 9.— Frontal del Altar 1,98 x 0,99 m. Tiene un ángel en el centro con una cruz. A la derecha, tres ángeles portando cada uno la lanza, los clavos y la corona de espinas. A la izquierda otros tres portando cada uno los flagelos, el paño de la Verónica y el INRI. Está la firma del autor.
- 10.— Paño de azulejos sin figura. Forma parte de la mesa del altar. 0,54 x 0,99 m.
- 11.— Paño de azulejos con la figura de San José Forma parte de la mesa del altar. 0,27 x 0,99 m.
- 12.— Paño de azulejos sin figura. Forma parte de la mesa del altar. 0,30 x 0,99 m.
- 13.— Paño de azulejos de altura con un óvalo en el centro de la Adoración de los Reyes. 1,15 x 1,50 m.
- 14.— Paño de azulejos con un óvalo y texto "Stabat Mater Dolorosa iuxta Crucem Lacrimosa". 0,90 x 1,50 m.
- 15.— Paño de azulejos bajo la ventana, con un óvalo en el centro de San Jorge y el Dragón. 1,70 x 0,97 m.
- 16.— Paño de azulejos, con la escena de la Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel. 1,30 x 1,50 m.
- 17.— Paño de azulejos con un óvalo en el centro de San Andrés. 1,50 x 1,50 m.
- 18.— Escudo en el suelo con la leyenda "Bendita tú eres, entre todas las mujeres". 0,90 x 0,90 m.

Las medidas de los paños de azulejos se reflejan en metros: anchura y altura (B x H m.)

CATÁLOGO

I – VASOS Y PLATOS DE CERÁMICA:

- I.— Jarrón decorado con espigas. Año 1915. Medidas: 25 cm. x 29 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- II.— Jarrón con dos asas. Año 1915. Medidas: 20 cm. x 30 cm.. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- III.— Jarrón con escenas andaluzas. Año 1915. Medidas: 35 x 38. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- IV.— Plato de cerámica con margaritas. Año 1915. Medida: 45 cm. de diámetro. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- V.— Cacharro con dos asas y decoración de flores verdes y amarillas. Año 1920. Medidas: 34 cm. x 37 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- VI.— Cacharro decorado con mariposas. Año 1921. Medidas: 22 cm. x 41 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- VII.— Jarrón decorado en negro y verde. Año 1921. Medidas: 28 cm. x 35 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- VIII.— Jarrón en amarillo y siena. Año 1921. Medidas: 28 cm. x 35 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- IX.— Jarrón con motivos de maíz. Año 1921. Medidas: 12 cm. x 30 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- X.— Jarrón decorado con flores. Año 1921. Medidas: 28 cm. x 41 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XI.— Jarrón con asa azul y blanco. Año 1921. Medidas: 12 cm. x 18 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XII.— Año 1921. Medidas: 40 cm. x 50 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XIII.— Jarrón decorado con motivos de uvas. Año 1921. Medidas: 28 cm. x 37 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XIV.— Jarrón con decoración de peces. Año 1921. Medidas: 20 cm. x 30 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XV.— Tintero número 1. Año 1918. Medidas: 10 cm. x 10 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.
- XVI.— Tintero número 2. Año 1918. Medidas: 10 cm. x 10 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.

II — AZULEJOS

- I.— Casa y tienda de la calle Pagés del Corro, número 49 (fachada). Año 1915. Sevilla.
- II.— Dos rótulos para dar nombre a la calle Blanca de los Ríos. Año 1916. Sevilla.
- III.— Fechador de casa de don Antonio Gómez Castillo. Año 1917. Sevilla.
- IV.— Decoración del Pabellón Real de la *Exposición Iberoamericana*. Año 1917. Sevilla.
- V.— Decoración del Pabellón Argentino. Sevilla.
- VI.— Decoración de la Capilla de Los Luises. Sevilla.
- VII.— Interior de la casa de los Sres. del Castillo Baquero. Año 1926. Sevilla.
- VIII.— Bodegón. Año 1926. Sevilla.
- IX.— Dos placas de azulejos en el Hospital de San Juan de Dios. Año 1953. Medidas: 75 cm. x 100 cm. Sevilla.
- X.— Oratorio en la casa de los Condes de Ibarra. Año 1918. Sevilla.

- I. Boceto para cerámica de *Vía Crucis* de la Capilla de los Luises. Dibujo a carboncillo. Paradero desconocido.
- II. Proyecto para cerámica. Año 1928. Temple sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.

III — BOCETOS PARA CERÁMICA. PABELLÓN ARGENTINO.

- I.— Boceto para cerámica (carreta de bueyes). Medidas: 90 cm x 73 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.
- II.— Boceto para cerámica (edificio militar). Medidas: 90 cm x 73 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.
- III.— Boceto para cerámica (campesinos a la puerta de su choza). Medidas: 72 cm x 66 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.
- IV.— Boceto para cerámica (baile campesino). Medidas: 72 cm x 66 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.

V.— Boceto para cerámica (la vida en la ciudad). Medidas: 72 cm x 66 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.

VI.— Boceto para cerámica (damas con mantilla). Medidas: 72 cm x 66 cm. Dibujo gouache sobre papel. Propiedad particular. Sevilla.

SITUACIÓN DE LOS RECUADROS EN EL ZÓCALO Y RITMO QUE SIGUIEN:

En el pasillo central, tres recuadros:

En el centro: uno grande con el tema de "carreta de bueyes" (en éste está situada la inscripción *"Recuerdos de la vida argentina en la ciudad y en el campo en el año 1.840"*). Medidas: 85 cm. x 68 cm.

A la derecha: Recuadro con tema "mujeres con mantilla". Medidas: 60 cm x 68 cm.

A la izquierda: Recuadro con tema "la vida en la ciudad". Medidas: 60 cm x 68 cm.

En el pasillo de la derecha cuatro recuadros:

- "Baile campesino". Medidas: 55 cm x 68 cm.

- "Edificio militar". Medidas: 85 cm x 68 cm.

- "Carreta de bueyes". Medidas: 85 cm x 68 cm.

- "Campesinos a la puerta de su choza". Medidas: 55 cm x 68 cm.

En el pasillo de la izquierda cinco recuadros:

- "Baile campesino". Medidas: 55 cm x 68 cm.

- "Campesinos a la puerta de su choza". Medidas: 55 cm x 68 cm.

- "Edificio militar". Medidas: 85 cm x 68 cm.

- Carreta de bueyes". Medidas: 85 cm x 68 cm.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

- BATTERSBY, MARTIN, "Art Nouveau" The Colour. Library of Art. Hamlyn. London, 1969.
- BERENSON B., "Estética e Historia de las artes visuales" Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México 1966.
- CASCALES MUÑOZ, JOSÉ, "Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla". "La pintura, la escultura y la cerámica artística. Desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos". Tomo 11. Imp. Fot y Enc. Del Colegio de Huérfanos de María Cristina. Toledo, 1929.
- CIRICI PELLICER, A., "El arte Modernista Catalán". Editorial Ayma. Barcelona, 1951.
- CIRICI PELLICER, A., "1900 en Barcelona" (Modernismo—Modern Style—Art Nouveau—Jugendstil). Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1972.
- COURTHION, PIERRE, "Llorens Artigas". Ediciones Polígrafas, S.A. Barcelona, 1973.
- ENCINA, JUAN DE LA, "La pintura italiana del Renacimiento". Fondo de Cultura Económica (Breviarios). México, 1971.
- GUICHOT Y SIERRA, ALEJANDRO, "El Cicerone de Sevilla". "Monumentos y Bellas Artes (compendio histórico de vulgarización)" T. II. Ed. de propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, impresa por acuerdo capitular de 6 de julio de 1935.
- GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ, "Historia de los barro vidriados sevillanos". "Desde sus orígenes hasta nuestros días", obra premiada por la Real Academia de la Historia en 1902. Sevilla, 1903.
- GUICHOT Y SIERRA, ALEJANDRO, "El Cicerone de Sevilla". "Monumentos y Bellas Artes (compendio histórico de vulgarización)" T. II. Ed. de propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, impresa por acuerdo capitular de 6 de julio de 1935.
- GUNTHER GRIMME, ERNST, "La pintura medieval". Ediciones Moretón, S.A. Bilbao, 1967.
- HAUSER, ARNOLD, "Historia social de la Literatura y el Arte". Tomo I. Editorial Guadarrama. Madrid, 1969.
- HEREDIA MORENO, Ma DEL CARMEN, "Estudio de los contratos de aprendizaje artístico". Edita: Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sección Arte. Número 3. Sevilla, 1974.
- HILLIER, BEVIS, "Art Deco". Studio Vista. Dutton Pictureback. General Editor David. London, 1968.

- JULLIAN, PHILIPPE. "The Triumph of Art Nouveau, Paris Exhibition 1900" Phaidon. London, 1974.
- KELEMEN, PAUL / WESTHEIM, PAUL. "Arte Americano Precolombino y Arte Colonial". Ediciones Moretón, S.A. Bilbao, 1976.
- LLORENS ARTIGAS, J., "Formulario y prácticas de cerámica" Ed. G. Gili. Barcelona 1974.
- LLORENS ARTIGAS, J.; CORREDOR MATEOS, JOSÉ, "Cerámica Popular Española". Ed. Blume. Barcelona, 1974.
- MACKINTOSH, ALASTAIR, "El Simbolismo y el Art Nouveau". Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1975.
- RAFOLS, JOSE F., "Modernismo y modernistas". Ed. Destino. Barcelona, 1949.
- MAENZ. PAUL, "Art deco: 1920-1940" Ed. G. Gili. Barcelona, 1976.
- MORRIS, WILLIAM, "Arte y Sociedad Industrial". Fernando Torres-Editor. Interdisciplinar. Valencia, 1975.
- NOEL, MARTIN S., "España vista otra vez". Ed. España. Madrid, 1929.
- ORIOL BOHIGAS (texto) y LEOPOLDO POMES (fotografías), "Arquitectura Modernista". Ed. Lumen. Barcelona, 1960.
- PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR, "Aníbal González". Arte Hispalense. Edita: Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1973.
- RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN, "Arte Popular" Ed. Actual. Madrid 1976.
- RHEIMS, MAURICE, "The Flowering of Art Nouveau". Harry N. Abrams, Inc. Published. New York, 1974.
- SCHMUTZLER, ROBERT, "Art Nouveau" Harry N. Abrams. Inc. New York, 1962.
- VILLAR MOVELLÁN, ALBERTO, "Arquitectura del Modernismo en Sevilla". Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sección Arte. Número 1. Sevilla, 1973.

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

-El Modernismo en España. Edita: Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría General de Exposiciones. Madrid, 1969. "Modernismo, Pintura y Escultura" por JOAQUÍN DE LA PUENTE.

- El Modernismo en España. Edita: Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría General de Exposiciones. Madrid, 1969. "Prólogo" por JOAN AINAUD DE LASARTE.

- El Modernismo en España. Edita: Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría General de Exposiciones. Madrid, 1969. "A través de los objetos modernistas", por ALEXANDER CIRICI PELLICER.

- Sevilla y la Exposición Hispano-Americana": Álbum Artístico. Año 11. 1922, no. 3. Ob. cit. Álbum Artístico. Año 11, no 2.

- Estudios de Arte Sevillano. "Comentarios sobre la pintura moderna" por GUSTAVO BACARISAS PODESTÁ. Sevilla, 1973. Número extraordinario de Boletín de Bellas Artes. 2a época.

- El Modernismo en España. Edita: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría General de Exposiciones. Madrid, 1969. "Modernismo arquitectónico", por JUAN BASEGODA NONEL.

DIARIOS Y REVISTAS

- Mundo Gráfico. Año XI. Número 502. Miércoles día 15 de junio de 1921. "El opulento lirismo de Bacarisas", por JOSÉ FRANCÉS.

- La Esfera. Junio. Año 1921. 2.-Un artista de nuestro Renacimiento" por SILVIO LAGO.

- Heraldo de Madrid. Miércoles día 15 de junio de 1921. Arte y Artistas. "Exposición de Gustavo Bacarisas". Por J. BLANCO CORIS.

- El Imparcial. Domingo día 3 de julio de 1921. "Exposición de Gustavo Bacarisas" por ÁNGEL VEGUE Y GOLDONI.

- ABC. Edición de Andalucía. Sevilla 1947. "Bacarisas en el Instituto Murillo", por JOSÉ ANDRÉS VÁZQUEZ.

- ABC. Viernes 5 de enero de 1979. Edición de Andalucía. *Casco Antiguo*, por Abel Infanzón". Fotografías: SAN VICENTE y RAFAEL DEBEN.
- El Correo de Andalucía. Sábado 16 de enero de 1971. Correo de las Artes. "En la muerte de Bacarisas", por ANTONIO BONET CORREAS.

OTRAS PUBLICACIONES

- Catálogo de la Exposición "Dibujos de G. Bacarisas". Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1974. "En memoria de D. Gustavo Bacarisas" por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.
- Catálogo "Gustavo Bacarisas" (1873–1971). Exposición Antológica. Sevilla. Palacio Mudéjar. Febrero 1972. Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. "Gustavo Bacarisas, Maestro y Señor", por JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.
- Ob. cit. "Bacarisas. Pintor Sevillano", por ALFONSO GROSSO.
- "Exposición Gustavo Bacarisas": Madrid, junio, 1921. Palacio de Bibliotecas y Museos. Paseo de Recoletos. Prólogo de J. ORTEGA Y GASSET.

ILUSTRACIONES

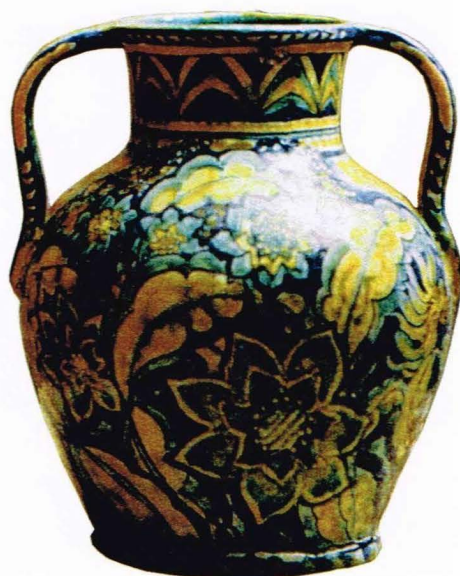
FOTOGRAFÍAS
ANTONIO DEL JUNCO

1

Jarrón decorado con mariposas. Año 1921.
Medidas: 22 cm. x 41 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.

2

Cacharro con dos asas y decoración de flores verdes y amarillas. Año 1920.
Medidas: 34 cm. x 37 cm. Cerámica. Propiedad particular. Sevilla.



"Villa de Reinos", Pagés del Corro, número 49, esquina Antillano Campos. Sevilla.

Obra del arquitecto Rafael López Carmona. Año 1915.

En la fachada de Pagés del Corro Tres paneles de azulejos del comercio
del propietario de la casa, D. Joaquín Arenas.

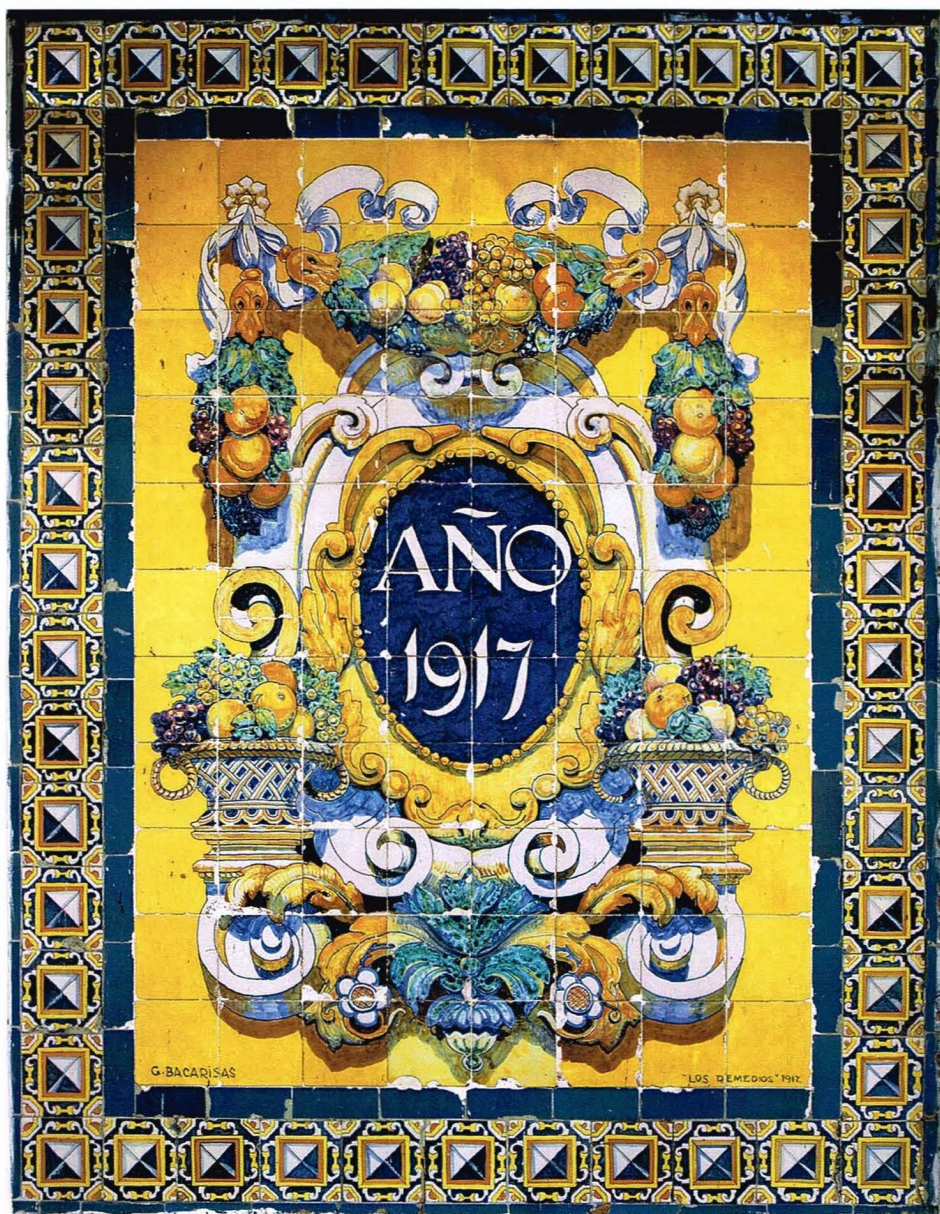
Los tondos cerámicos de su esposa, Carmen Gutierrez y de su hermana Jovita Arenas, están bajo
las ventanas de la planta primera. En la fachada de la calle Antillano Campos los de sus hijas
Encarnación y Maria Teresa.



Panel cerámico de Maria Teresa Arenas, en la calle Antillano Campos
y Panel de una de las embocaduras del comercio de
Comestibles finos "Villa de Reinos", de D. Joaquín Arenas.
Calle Pagés del Corro, 49. Triana. Sevilla. Año 1915.

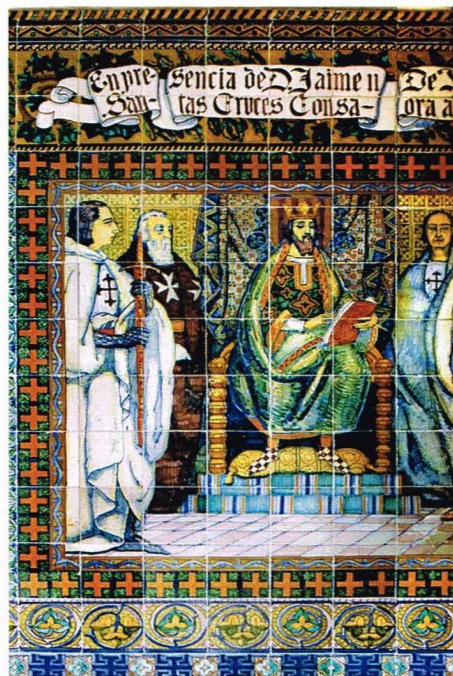
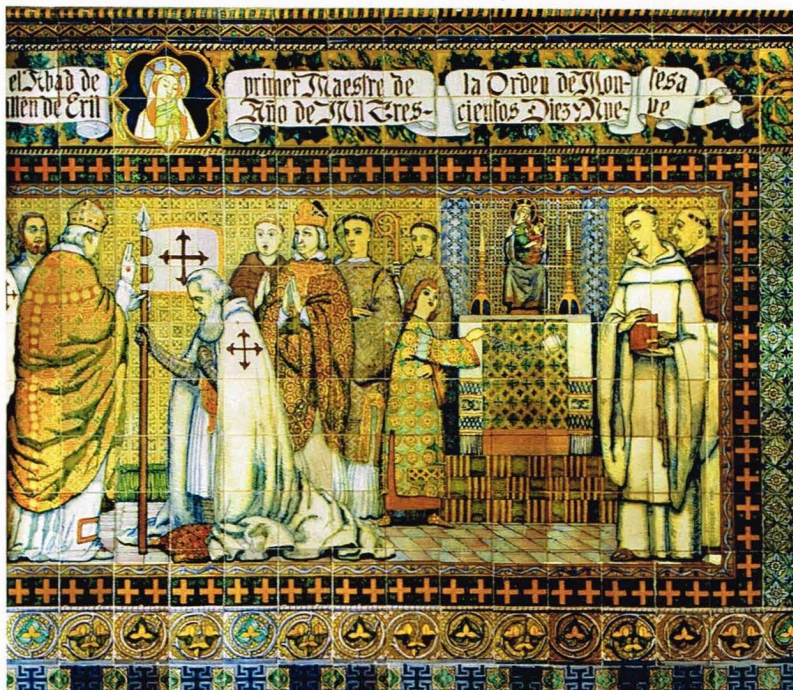


Fechador de Casa de don Antonio Gómez Castillo.
Plaza de Santa Cruz. Año 1917. Sevilla.

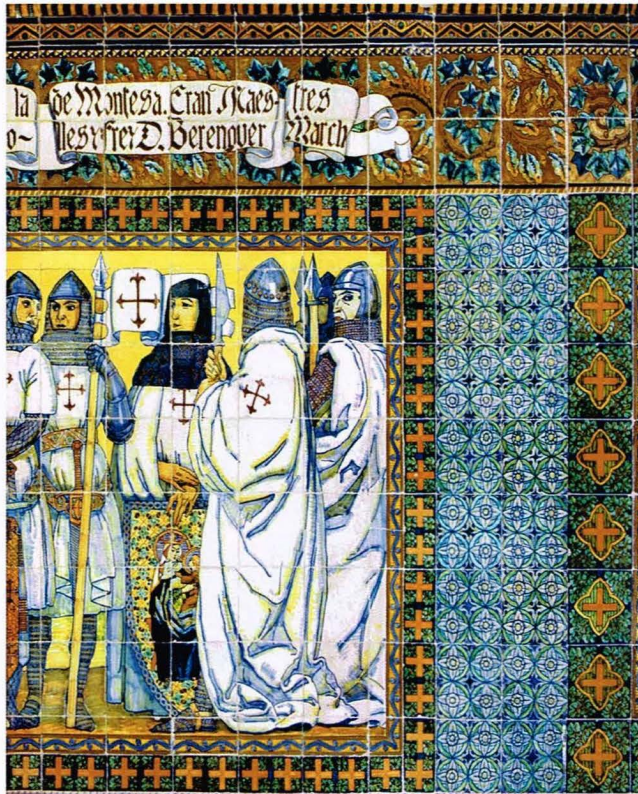


Panel de azulejos. 1916-1917.

"En presencia de Jaime II, el Abad de Santas Cruces Consagra a Guillen de Eril primer Maestre de la Orden de Montesa. Año de Mil trescientos Diez y Nueve" Zócalos del Pabellón Real de la Exposición Iberoamericana de 1929. Sevilla. Anibal González. 1911-1916.



Escena de la unión de las ordenes militares de "...San Jorge de Alfama y la de Montesa. Eran Maestres frey Don Francisco Ripollés y frey D. Berenguer March". Fragmento del Panel de azulejos del zócalo ornamental del Pabellón Real de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. Obra del año 1916-1917.



Zócalo ornamental del Pabellón Real de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929.
Obra del año 1916-1917.



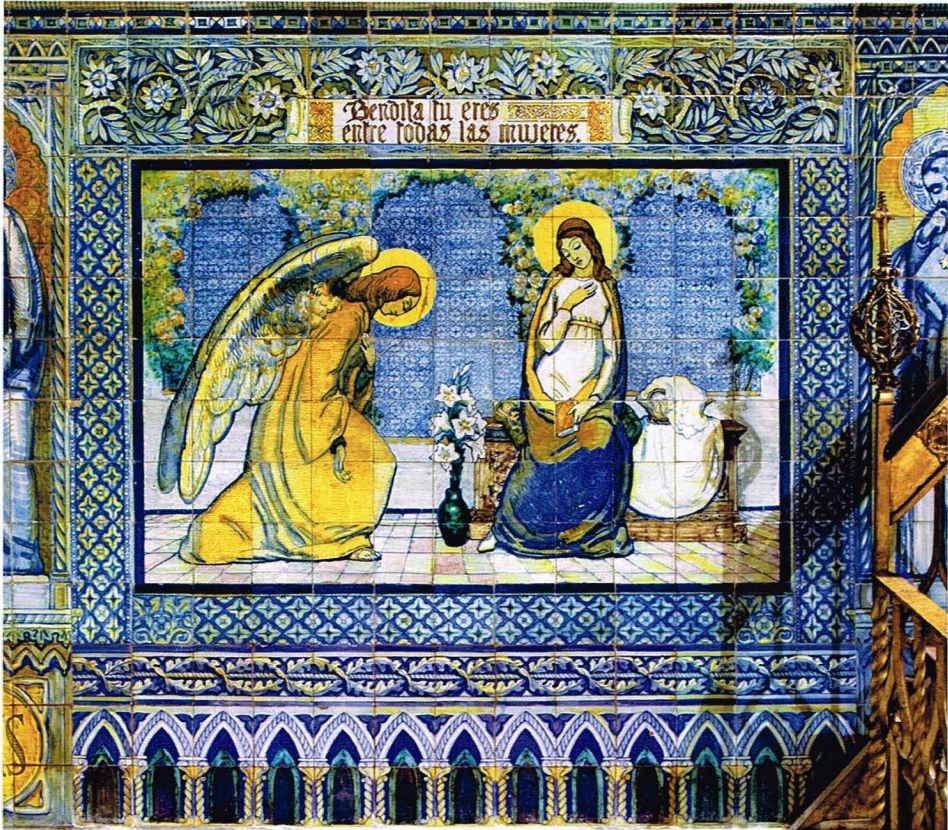
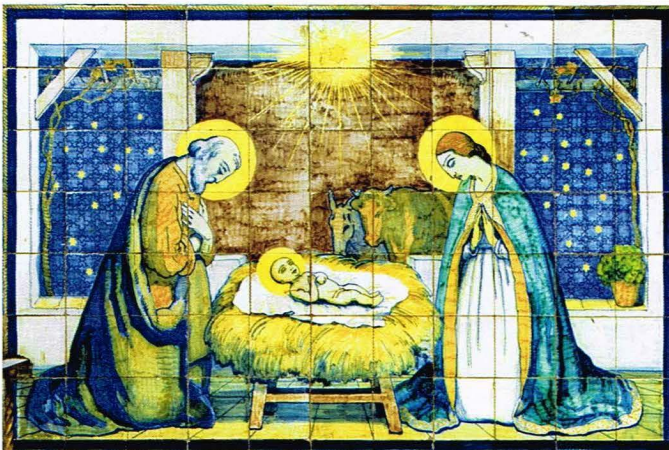


11

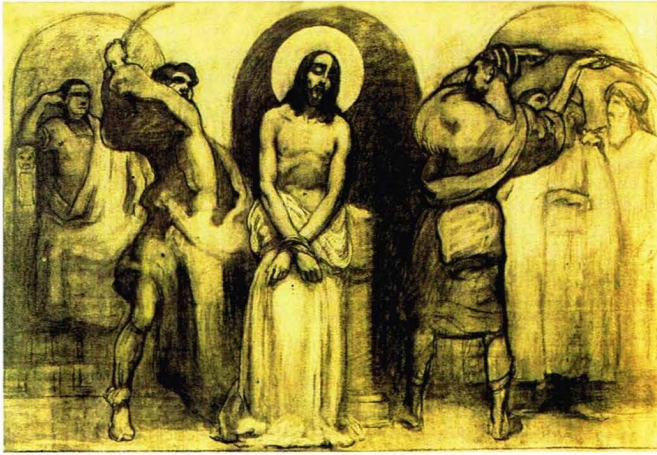
Escena de la Anunciación Presbiterio de la Capilla Capilla de Los Luises.
Cartela "Bendita tú entre las mujeres".

12

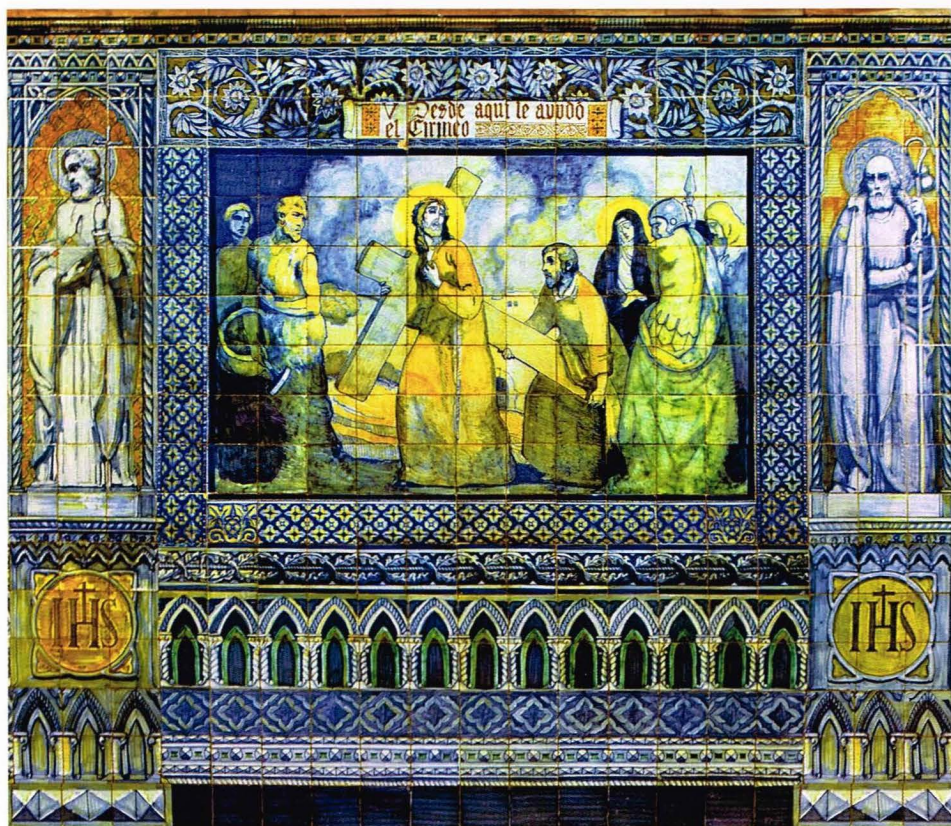
Natividad Presbiterio de la Capilla Capilla de Los Luises.
Leyenda "Bendito es el fruto de tu vientre Jesús"



Primera Estación del Vía Crucis. Condenan a muerte a Jesús.
 Dibujo a carboncillo sobre papel, boceto de la Primera Estación del Vía Crucis. Paradero desconocido.
 Panel cerámico en el zócalo de la Capilla de los Luises. Sevilla.
1. Donde azotaron y dieron sentencia de muerte al Señor.



Quinta Estación. Simón Cirineo ayuda a llevar la Cruz de Jesús.
 Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla
V. Desde aquí le ayudó el Cirineo.

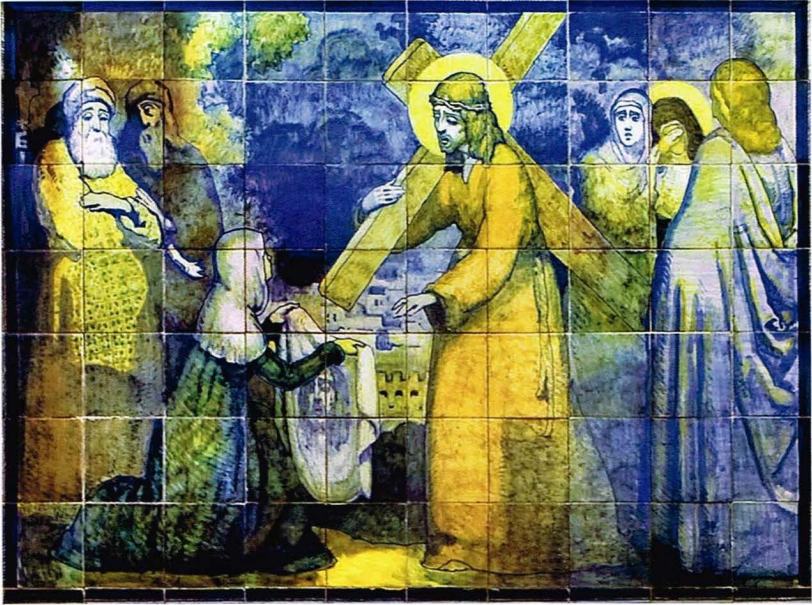


15

Sexta Estación. Una piadosa mujer enjuga el rostro de Jesús.
Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla
VI. Donde encontró el Señor a la Verónica.

16

Séptima Estación: Cae Jesús por segunda vez.
Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla
VII. Donde cayó segunda vez con la Cruz

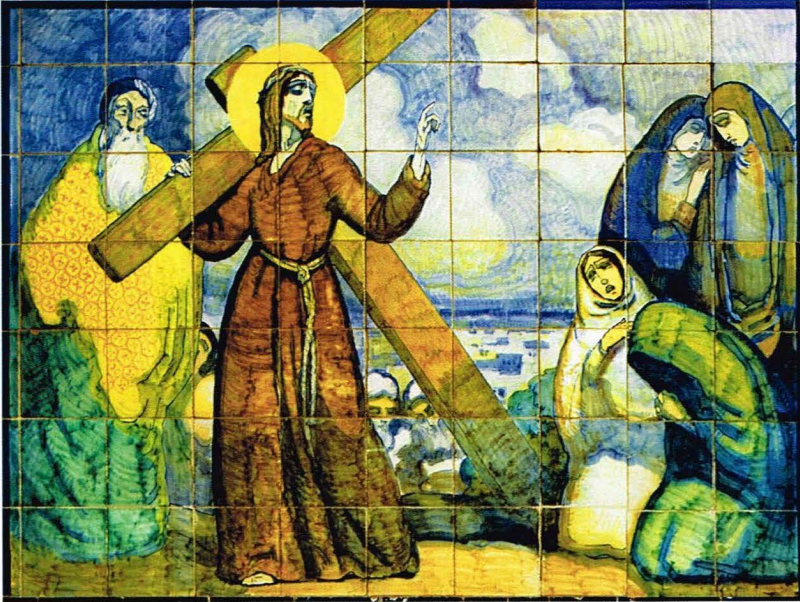
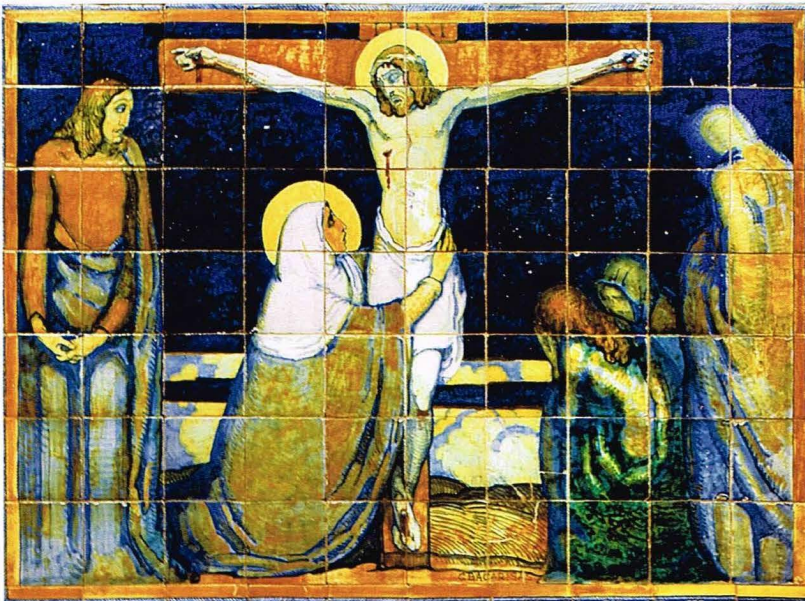


17

Octava Estación. Jesús consuela a las hijas de Jerusalén.
Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla
VIII. Donde habló a las hijas de Jerusalén.

18

Décimo Segunda Estación. Muerte de Jesús en la Cruz.
Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla.
XII. Donde fue puesta la Cruz estando el Señor crucificado en ella.



Décimo Tercera Estación. Desclavan a Jesús y lo entregan a su Madre.

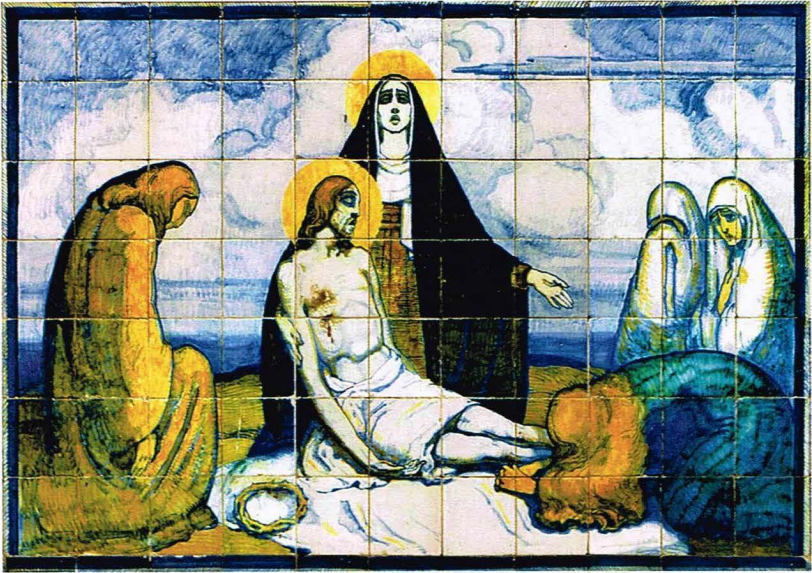
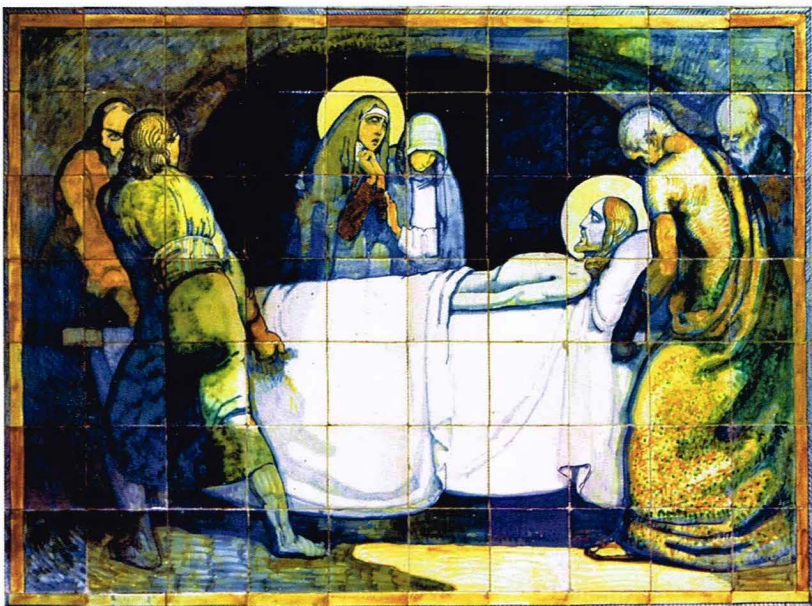
Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla.

XIII. Donde la Virgen recibió y adoró el cuerpo difunto de su Santísimo Hijo.

Décimo Cuarta Estación Dan sepultura al cuerpo de Jesús.

Vía Crucis de la Capilla de los Luises. Sevilla.

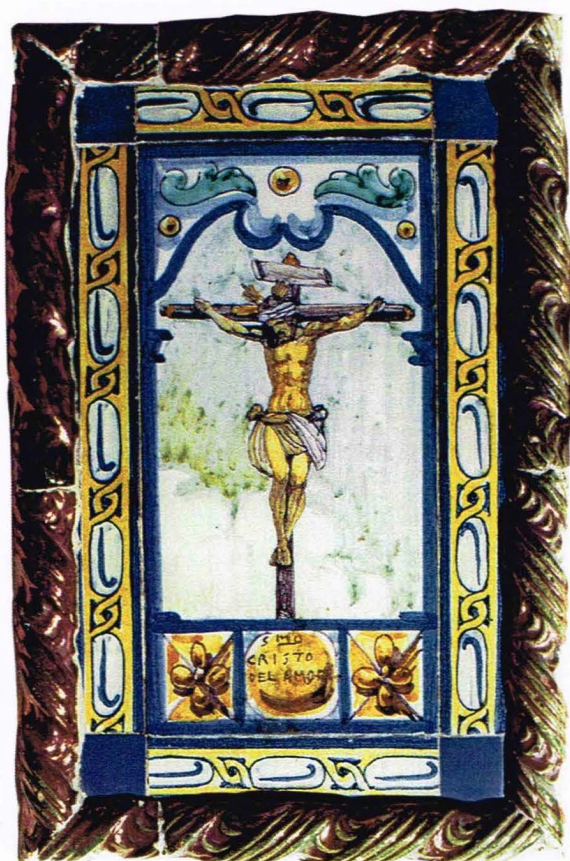
XIV. Donde el Señor fue sepultado.



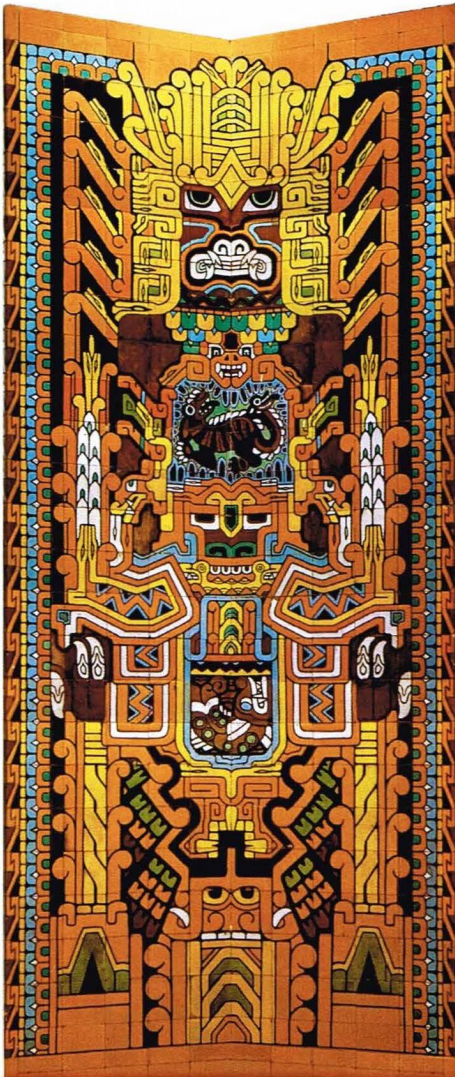
Detalles de las cenefas y orlas cerámicas del Vía Crucis
Zócalos de la Capilla de los Luises. Sevilla.



Azulejo en el corredor hacia la Sacristía de la Capilla de los Luises. Sevilla.



Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Paseo de las Delicias, Sevilla. Detalle del interior del Salón Principal



24

Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Detalle del zócalo cerámico del Patio de acceso.

25

Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Detalle del zócalo cerámico de las escaleras.



Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Patio central y Pozo con brocal cerámico.



27

Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
La Escalera y la Galería Alta y el Zócalo cerámico.

28

Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929. Detalle del zócalo cerámico de la Galería Alta. "Recuerdos de la vida argentina en la ciudad y en el campo en el año 1.840".



Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Detalle del zócalo cerámico de la Galería Alta. Detalle Floral.

Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929. Detalle del zócalo cerámico de la Galería Alta. "Recuerdos de la vida argentina en la ciudad y en el campo en el año 1.840".



Pabellón de la Argentina de La Exposición Iberoamericana de 1929.
Detalle del zócalo cerámico de la Galería Alta. "Recuerdos de la vida argentina en la ciudad y en el campo en el año 1.840".



Panel de azulejos en el Hospital de San Juan de Dios.
Año 1953. Medidas: 75 cm. x 100 cm. Sevilla.

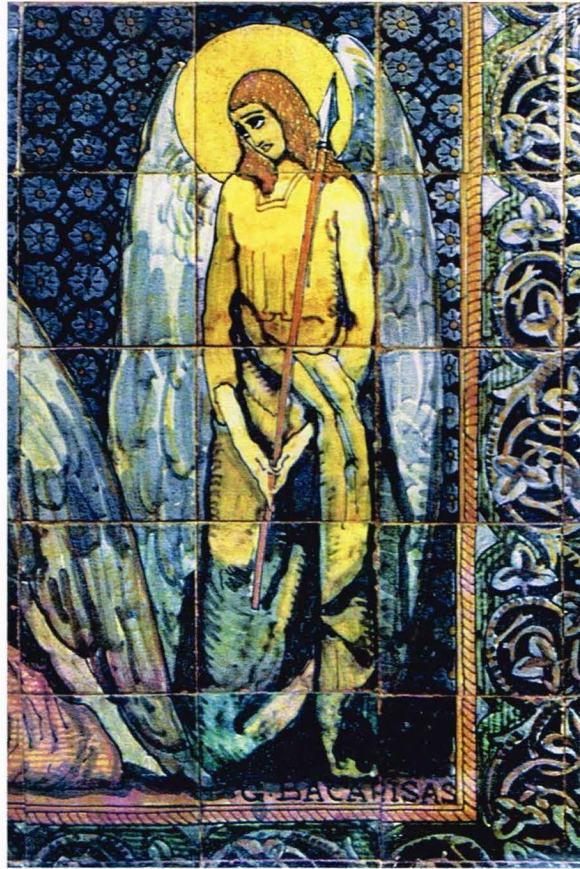
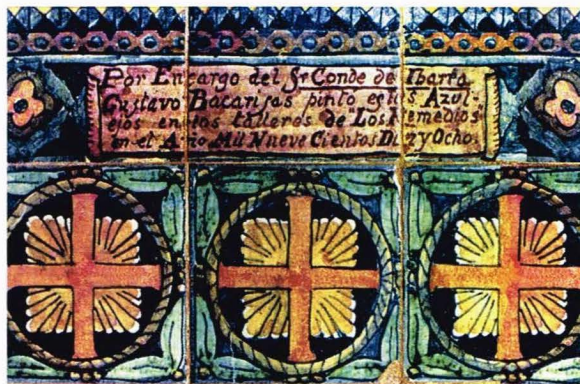


33

Detalle de uno de los paneles cerámicos.
Oratorio en la casa de los Condes de Ibarra. Año 1918. Sevilla.

34

Detalle del encargo del Conde de Ibarra a Gustavo Bacarissas.
Oratorio en la casa de los Condes de Ibarra. Año 1918. Sevilla.



35

Visitación de la Virgen Maria a su prima Santa Isabel.
Oratorio en la casa de los Condes de Ibarra. Año 1918. Sevilla.

36

Escena de la Adoración de los Magos de Oriente.
Oratorio en la casa de los Condes de Ibarra. Año 1918. Sevilla.

