

LA ASIMILACIÓN DEL PASADO EN EL RESURGIMIENTO DE LA AZULEJERÍA SEVILLANA

Antonio Perla

Historiador del Arte

LA AZULEJERÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX-XX

Actas del VIII Congreso de la AC, celebrado en Castellón en 2003.
Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 2017

LA ASIMILACIÓN DEL PASADO EN EL RESURGIMIENTO DE LA AZULEJERÍA SEVILLANA

Antonio Perla

Historiador del Arte

No deja de resultar llamativo el hecho de que en una ciudad como la de Sevilla, en la que a lo largo de su historia las producciones de azulejería han tenido tantísima importancia, se haya prestado tan poca atención y demostrado tan escaso interés por las mismas.

Realmente, son pocos los estudios publicados sobre sus antiguas manifestaciones cerámicas, concentrados en gran parte en la labor de unas pocas personas, pero, qué decir de aquellos que deberían haber analizado las producciones y los centros surgidos en la segunda mitad del XIX y los comienzos del XX, cuando sus azulejerías llegaron a alcanzar unas de las más altas cotas del prestigio, hasta convertirse en paradigma de un sentimiento estético y social, a veces incluso de forma abusiva respecto al resto de las diversidades de la Península. Pocos resquicios le otorgamos a la duda de que fue la manipulación ideológica -unas veces consentida, otras inducida, en ocasiones contra sus propias voluntades-, la que determinó esa ambivalencia entre la admiración cercana al más bajo sentimiento de vulgarización y el rechazo provocado por esos contenidos sociales y políticos. Habrá de ser ésta una de las claves a analizar para entender una situación que ha llevado, cuando menos, a una situación de desinterés por el pasado más cercano y a la consiguiente falta de estudios que nos ayuden a conocerlo. Un problema que no podemos achacarlo (al menos únicamente) a los investigadores, sino al conjunto de la sociedad y, en el que los organismos públicos tienen una gran parte de responsabilidad.

Hablar de lo parcial cuando desconocemos la diversidad en gran parte de su extensión es, digamos que complejo, pues siempre corremos el riesgo de que afloren ciertas contradicciones al estudiar en detalle cada uno de los factores que influyen en el panorama general. No obstante, queremos pensar, y creemos que con cierto fundamento, que el aspecto que aquí vamos a analizar puede ser sin correr demasiados riesgos de contradicción, aplicado al conjunto de las producciones azulejeras seriadas sevillanas. Somos conscientes también de que el espectro temporal en que nos movemos es tan suficientemente amplio -desde mediados del siglo XIX hasta la tercera década del XX, incluso podríamos decir que hasta los años cincuenta y sesenta-, como para que las teorías sobre la que se fundamentaron dichas producciones azulejeras pudieran verse diluidas y bastardeadas, como de hecho así ocurrió.

A menudo caemos en la tentación de pensar que los movimientos y corrientes se producen casi de forma espontánea, sin causas mayores aparentes, como si fueran consecuencia de la confluencia de diferentes factores, o incluso de la casualidad de la presencia de uno o varios personajes que sin más se ponen de acuerdo para encaminarse en una dirección concreta. Así se ha venido estudiando, salvo honrosas excepciones, la llamada recuperación de los modelos antiguos de la azulejería -del mundo de Al Andalus y del renacimiento también andaluz por ser el caso que ahora nos toca-. Es ésta una visión heredera de una corriente de la historiografía que se empeña en negar, o cuando menos en mirar para otro lado, frente al contenido social de las transformaciones y de los cambios estéticos en el arte.

No podemos cerrar los ojos y pensar que cuando un grupo de productores ceramistas comienzan a surgir en Sevilla, volviendo la mirada hacia los modelos del pasado, reproduciéndolos fielmente o inspirándose en ellos, lo hacen por generación espontánea, sin más, como una ocurrencia que fructifica y que rápidamente es adoptada por un amplio colectivo. Sin duda, detrás de todo ello, había un pensamiento social y estético (si es que ambos conceptos pueden separarse), unas corrientes que, como espero poder demostrar, fueron suficientemente complejas y ricas en valores, matices y contradicciones.

No pretendo hablar aquí, por lo tanto, de las fábricas, ni de los talleres, ni tan siquiera de los ceramistas sevillanos o trianeros, si lo hiciera no haría otra cosa que arrastrar los escasos datos con que contamos¹.

Para hacernos una idea sobre el panorama existente en la materia, es suficiente decir que nuestras fuentes actuales se reducen prácticamente a las noticias aportadas por dos obras. La primera, por José Gestoso Pérez, la *Historia de los barros vidriados sevillanos*, publicada en 1903² y reeditada en edición facsímil en 1995, con una interesante introducción de Alfonso Pleguezuelo sobre la figura de Gestoso. La segunda mucho menos difundida que la anterior –probablemente por haber sido editada en Toledo–, es la publicada por José Cascales Muñoz en 1929 bajo el título de *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Los datos de este último son complementarios de los de Gestoso y abarcan, por lógica, un período de tiempo algo mayor, por lo que el número de industriales y ceramistas de que trata es también superior.³

Después de ambos estudios y hasta el momento presente, poco más, si exceptuamos los trabajos específicos en forma de artículos que, en mayor o menor medida recogen las noticias de los anteriores, con algunas incorporaciones y apreciaciones. Y no todo el monte es orégano, pues dentro de ese páramo, algunos de los escritos publicados, incluso en forma de libro, adolecen de una falta de revisión seria y científica en el tratamiento de los datos, haciéndose eco de noticias de transmisión familiar que difícilmente se sostienen en pie. Si exceptuamos la monografía de Beatriz Maestre sobre la Fábrica de Pickman: *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica* (Sevilla, 1993⁴), podemos decir que ninguna otra monografía se ha escrito sobre alguna de las importantes fábricas azulejeras sevillanas, como la de los Hermanos Jiménez (Fábrica de Productos Cerámicos del Sitio de las Tres Casas, 1877); la de Manuel Soto Tello (Soto y Compañía, 1855); la de Manuel Ramos Rejano (1895); las de los Mensaque (Hermanos Mensaque 1880); la de García Montalván (mediados del XIX). Nos quedan por estudiar las noticias periodísticas de la época, los archivos municipales y los de las fábricas (algunos sabemos fehacientemente que se conservan), los catálogos, las producciones existentes, en definitiva, todo. Un pobre panorama para tan rico paisaje.

El análisis de la situación de las fábricas sevillanas es ciertamente complejo, pues son muchos los factores que han de tenerse en cuenta para entender sus peculiaridades y continuos cambios de titularidad. Así, hemos de tener en cuenta que el origen de las fábricas de azulejería que comienzan a establecerse desde mediados del siglo XIX, es de lo más variado, pues, mientras que en unas es el propio ceramista el que la establece, como puede ser el caso de Manuel Ramos Rejano, en otras, se trata de Sociedades en las que intervienen uno o varios socios capitalistas, en ocasiones sin relación directa con el trabajo manual de la cerámica. Se dan situaciones en las que junto a los socios capitalistas participa como socio un ceramista, que suele reservarse el cargo de director artístico o que, sencillamente, para la constitución de la Sociedad se cuenta con el director artístico pero como persona a sueldo.

En cualquiera de los casos, parece que existía una tendencia bastante evidente a que fuera el director artístico el que marcara las pautas que regían las producciones de las diferentes fábricas, de ahí la importancia que tal cargo adquirió en toda la cerámica sevillana. De hecho, si nos atenemos a los limitados datos con los que por el momento contamos, todo parece indicar que esos ceramistas que ejercieron el papel de

¹ Alfonso Pleguezuelo ha recogido en diversos artículos publicados sobre el tema las referencias conocidas sobre los centros productores. En ellos se ha hecho igualmente eco de la necesidad de profundizar en la materia. Véase: PLEGUEZUELO, Alfonso, MORA, Pedro et al: "Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla", *Aparejadores*, Sevilla, nº 44, enero-marzo, 1995, pp.19-29 y PLEGUEZUELO, Alfonso y LIBRERO PAJUELO, Antonio: "Azulejos y cerámica", en *Proyecto Andalucía*, Tomo II, Cap. 9, Publicaciones Comunitarias, S.A., Sevilla, 2001, pp.162-190. También, PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *Ciudad de Retablos*, Fundación El Monte, Sevilla, 1987.

² GESTOSO PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Tipografía La Andalucía Moderna, Sevilla, 1903. La edición facsímil fue editada en la Colección Clásicos Sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1995.

³ CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XVI hasta nuestros días*, 2T, Impr., fot. y enca. del Colegio de Huérfanos de M^ª Cristina, Toledo, 1929.

⁴ MAESTRE, Beatriz: *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, 1993.

directores artísticos, fueron los mismos que promovieron en más de una ocasión la creación de las fábricas, encargándose ellos mismos de la búsqueda de los socios capitalistas, aunque luego no figuraran como socios.

Esta situación ayuda a comprender un cierto grado de la compleja relación entre las fábricas. Una complejidad que se nos presenta aún mayor si atendemos al hecho de que parece inherente al cargo de director artístico o al de director técnico el que los conocimientos, fórmulas e incluso moldes en algunas ocasiones, se considerasen parte indisoluble del mismo. El director era contratado con todos sus conocimientos, que ponía al servicio de aquellos que le contrataban, pero que no entregaba y guardaba bajo secreto personal. Esto le convertía en un activo que podía ser disputado por otras fábricas rivales, como de hecho así sucedía. Lo curioso es que, como es lógico, la mayoría se había formado previamente en alguna de las fábricas existentes –al margen de que completaran la formación artística en alguno de los centros públicos, como la Escuela de Artes e Industrias y de Bellas Artes o la Escuela Industrial de Artes y Oficios-. Así se produjo un continuo flujo de personas entre los diferentes centros productores, con el consiguiente movimiento y trasiego de ideas y fórmulas, lo que justifica el que algunas de sus producciones sean tan similares. Evidentemente, aunque llamativa no es ésta la única causa, pues esas similitudes forzosamente se dan por el tipo de repertorios escogidos.

Para singularizar un poco lo que venimos diciendo, podemos tomar como ejemplo el caso de Manuel García Bermúdez, (1875-1924), quien se formó en el taller de los hermanos Jiménez. De ahí pasó con el puesto de encargado técnico a la fábrica de Manuel Ramos Rejano, a la que poco después se incorporaron dos de sus hijos: Antonio y Diego. En 1916 Antonio fue captado por Julián Laffite, Conde de Lugar Nuevo, para trabajar como director en su fábrica *Los Remedios*, motivo por el cual el padre fue despedido de la de Ramos Rejano, aunque se le permitió continuar en ella a Diego. Manuel entró a trabajar también con Laffite, aunque dos años después que su hijo, en 1918, pero al cabo de un tiempo la fábrica *Los Remedios* fue vendida, por lo que Manuel García Bermúdez se estableció por su cuenta. Pasado otro pequeño lapso de tiempo, Manuel de la Lastra y Liendo, marqués de Benamejí, le propuso ampliar el negocio, ofreciéndose como socio capitalista y artista de una sociedad que fundaron bajo el nombre de *La Bética* y que era conocida como la *Fábrica de los reflejos metálicos*. Diego, que había continuado trabajando en la fábrica de Ramos Rejano, la abandonó entonces para incorporarse en *La Bética* junto a su padre y su otro hermano Antonio. Finalmente el marqués de Benamejí se retiró de la Sociedad y tanto Manuel como Antonio murieron, con lo que Diego se quedó con la fábrica.

Parece casi el guión de un culebrón, pero no se trata de una relación excepcional. Podríamos citar también el caso de Manuel Tortosa y Fernández (1840-1902), que comienza a trabajar en el alfar de Francisco Díaz, pasa por la Fábrica de *La Cartuja*, luego por la de Manuel Soto y Tello y finalmente, antes de instalarse definitivamente por su cuenta, por la de los *Hermanos Mensaque y Soto*.

Por poner un último ejemplo, el de Manuel Arellano y Campos (1858-1903), que inició su aprendizaje junto a su padre Manuel Arellano y Oliver, luego pasó a la fábrica de Manuel Soto y Tello, en 1880 a la de *La Cartuja*, en 1890 a la de los Hermanos Mensaque y por último a la de la Viuda de Gómez.

Parece bastante normal el caso de ceramistas que pasaron por tres, cuatro o más fábricas, pero tampoco el continuo cambio de nombre social de algunas de las empresas y las divisiones y desgajamientos sufridas contribuyen a facilitar los estudios. Esta compleja situación a la que nos venimos refiriendo, parece ser la causa que ha condicionado dos de las características que singularizan a la azulejería sevillana (aunque realmente no pueda afirmarse que sean exclusivas de sus producciones). Por una parte la de que, junto al nombre de la fábrica, siempre aparezca reflejada la firma de ceramista que realiza una composición; y por otra la de que la historiografía tradicionalmente se haya centrado en el estudio de los artífices, dejando de lado el de los centros o fábricas.

Sirva de ejemplo de lo que venimos diciendo el caso de los Mensaque, uno de los apellidos más conocidos de la azulejería sevillana y de los que a menudo se confunde cuando se está hablando de

unos o de otros, tomándolos casi siempre como si de un solo centro se tratara a lo largo de la dilatada historia en que se han desarrollado. Los hermanos José y Enrique Mensaque poseían una fábrica en Triana desde 1880. En 1889 se asociaron con Fernando Soto y González (hijo de Manuel Soto y Tello), ellos como socios capitalistas y él como industrial, bajo la razón social de *Mensaque Hermanos y Soto*, que pronto pasó a denominarse *Mensaque Hermanos y Compañía*. En 1917 se rompió la sociedad, fundando cada uno de los hermanos Mensaque una nueva sociedad. La de Enrique fue la heredera de la fábrica ya existente, cambiando el nombre de *Mensaque Hermanos y Compañía* por el de *Mensaque Rodríguez y Compañía*, fruto de la unión de Enrique Mensaque con Manuel Rodríguez y Tadeo Soler. Esta razón social se mantiene hasta nuestros días. La segunda rama surgida a raíz de la escisión de 1917, es la de *José Mensaque Vera*, quien conserva su nombre como razón social de la fábrica. A su muerte, en 1920, pasa a denominarse *Viuda e Hijos de José Mensaque Vera*, hasta que en 1947 se hace cargo de ella Antonio Vadillo.

Como puede verse, nos encontramos ante un panorama general suficientemente complejo como para tener que andar con pies de plomo a la hora de aventurarnos a elaborar hipótesis sobre los principios y criterios estéticos que movieron las producciones salidas de tales fábricas. Tengamos en cuenta que la situación se complica, incluso algo más, partiendo de que los ejemplos citados no son más que meros botones de muestra. No se nos puede pasar por alto el dato que nos facilitaba Cascales Muñoz en 1929, cuando escribía:

“Sólo de los de carácter especialmente artísticos existen en la actualidad más de cincuenta (alfares), sobresaliendo entre ellos los de La Cartuja, Viuda de Gómez, Viuda de D. José Mensaque, Viuda de Tova Villalba, Mensaque Rodríguez y Compañía, Los Remedios, La Bética, Manuel Carriedo, Manuel Corbato, Viuda e hijos de Ramos Rejamo, Manuel García Montalván, Manuel Soto y Fernández y otros ...; pero los más de sus dueños no son artistas, sino inteligentes industriales, y no es de los industriales sino de los artistas y sólo de los artistas la primera fila de los que me propongo tratar...”⁵

EL RESURGIR DEL PASADO

Parece aceptada por todo el mundo la aseveración de que la situación en la que se encontraba la producción cerámica a finales del siglo XVIII en Sevilla-Triana era lamentable, lo mismo que la de que su gran resurgir se deba a la fuerza impresa por la celebración de la Exposición Universal de Sevilla. Pues bien, tanto una idea como la otra habría que someterlas a un profundo análisis repleto de matizaciones.

En primer lugar y para comenzar a la inversa, personalmente tengo mis dudas sobre que la recuperación haya que achacarla a la celebración de la Exposición, al menos como motor principal. Como ocurre con otros muchos temas, creo más bien que lo que ha ocurrido es que se ha convertido en una coletilla recurrente. Evidentemente esto requeriría de muchas matizaciones a las que aquí no ha lugar, pero desde luego deberíamos analizar dos realidades: las fechas de las que hablamos y las bases de partida. Respecto a las fechas, ha de tenerse presente que esa recuperación comienza bastantes años antes de la celebración, incluso de la fecha en que debía haberse celebrado la Exposición, pues ya desde los años cincuenta, sesenta y setenta del XIX están desarrollándose las fabricas de azulejería -transformándose o creándose-, adoptando nuevas pautas en los modelos a seguir. Recordemos además que es en 1910 cuando Sevilla obtiene el acuerdo para la celebración de la Exposición Iberoamericana, y que ésta, que debería haberse celebrado en 1914, no se inauguró hasta 1929.

⁵ CASCALES MUÑOZ, J.: opus. cit., T. 2, pp 117-118.

Quiero aprovechar este punto, aún a costa de dar la sensación de un cierto desorden, para hacer un inciso y aclarar algo que tal vez debería haber hecho antes y es el que el presente trabajo tan sólo se centra en una parcela de las producciones azulejeras, las que tienen que ver con el concepto de producción seriada, es decir, con el más claramente industrial.

Hecho este inciso y retomando el hilo del discurso, en lo que respecta a las bases de partida, sería absurdo negar que el desarrollo de la ciudad de Sevilla en todos los ámbitos, con motivo de la celebración de la Exposición Iberoamericana, no afectó a una de las industrias que más participación tuvieron en la transformación de la ciudad. Pero es evidente que dicha transformación y desarrollo, no se habría podido producir si no hubiera habido unas sólidas bases que los respaldara, no sólo a nivel de volumen y capacidad productiva, sino a nivel teórico y estético. Parece lógico pensar que el fenómeno de la Exposición lo que hizo posible fue el aumento de la capacidad productiva de las fábricas con un cierto grado de incorporación tecnológica, pero también que introdujo factores contradictorios en el desarrollo de sus modelos y el rumbo estético que hasta entonces se había ido perfilando, forzados, sin duda, por la dirección de las corrientes estéticas generales que se acabaron imponiendo.

Recordemos en este punto que, cuando se decidió que Sevilla fuera sede de la Exposición, la primera preocupación municipal fue la del ornato de la ciudad, lo que le llevó a Javier de Lepe, concejal conservador, a presentar una moción en la que decía que era "deber preferente y atención inaplazable fomentar el mejoramiento y reforma en las fachadas de las casas de Sevilla, procurando que el exorno y arreglo de las mismas se ajusten al estilo del país dentro de su estilo peculiar y clásico." En la misma moción, arremetía contra el modernismo, proponiendo su erradicación de la ciudad por considerarlo un movimiento exótico. Sus palabras tuvieron, al parecer, una fuerte contestación en la prensa: tanto por los que se vieron forzados a salir en defensa de la libertad de las artes; como por los que se preguntaban cual era el "estilo sevillano". Los arquitectos, ante la polémica se lanzaron a definir las esencias del supuesto estilo sevillano, y así, mientras que unos lo encontraron en los patios de los palacios de las Dueñas y Pilatos, otros lo veían en el plateresco de la fachada antigua del Ayuntamiento. Hubo quienes pensaron que en realidad podía serlo cualquier historicismo proyectado y realizado por manos sevillanas, con materiales de Sevilla. Según Villar Mobellán, "esta última opción sería la que acabaría convenciendo al propio Anibal González".⁶

Pero volvamos otra vez al principio. La sensación de total hundimiento de la industria cerámica que se desprende de textos como los de Gestoso y Cascales, debe ser detenidamente analizada, pues la situación real no parece comparable con la de otros centros históricos como puede ser el de Talavera de la Reina. En realidad, si les leemos detenidamente, cuando ambos hablan de la desastrosa situación por la que atravesaba la industria cerámica no están diciendo que hubieran desaparecido todos los alfares y talleres, sino que sus productos eran *erráticos* y *absurdos*. Y no lo eran porque no tuvieran aceptación, que al parecer sí que la tenían y en bastante grado, incluso y sobre todo, por parte de los extranjeros que visitaban la ciudad, sino porque no respondían a un modelo estético culto, a un modelo al que para alcanzarlo Gestoso dedicaría gran parte de sus esfuerzos y que estaba en perfecta sintonía con lo que desde hacía un tiempo estaba ocurriendo en el resto de Europa, sobre todo en Inglaterra y Francia: el de la recuperación de la imagen del pasado más floreciente. En estos términos se expresaba Gestoso cuando hablaba de los adelantos (estéticos) logrados por Soto y Tello desde su fábrica fundada en 1874:

"Pero no se crea por lo que llevamos dicho, que lo mismo en la fábrica del sr. Soto que en las de aquellos alfareros de menor categoría, habiase olvidado por completo el antiguo

⁶ Así lo recoge Alberto Villar Movellán en su espléndido trabajo titulado "La invención de una ciudad", dentro de la obra *Iconografía de Sevilla 1869-1936*, publicada por la Fundación Focus, en 1993

⁷ GESTOSO PÉREZ, J.: opus. Cit., p. 350.

mal gusto decorativo de la loza llamada de montería; pues estos productos eran bastante solicitados por sus especiales caracteres, por su originalidad de formas y por los absurdos asuntos que representaban; sobre todo por los extranjeros que constantemente nos visitan." ⁷

Es decir, existían talleres, el problema era que no realizaban el producto *correcto*. De hecho unas líneas antes había dicho, refiriéndose a los centros cerámicos de la Península, que mientras que en el período posterior a la invasión francesa prácticamente desaparecieron, "por fortuna, no tocó tal suerte a la cerámica sevillana, la cual, si bien venía arrastrando una vida muy lánguida, aún todavía su fabricación era muy considerable, especialmente, para las clases pobres de la ciudad," ⁸

El problema se resumía, a su entender, en el siguiente texto:

"Hemos de decir, que, a todos los fabricantes ceramistas de Triana faltaban dos cualidades indispensables para conseguir por ellos mismos el adelanto apetecido. Era una, la carencia absoluta de plan; otra la del conocimiento de la historia del arte; así pues, si alguna vez intentaban producir obras verdaderamente artísticas, faltos de criterio fijo, lo mismo acudían a una estampa con reproducciones de objetos extranjeros, que utilizaban las que eran copias de ejemplares de nuestro período barroco. Ignoraban por completo la existencia de los inapreciables modelos que existen en esta ciudad procedentes del siglo de oro de nuestras artes; y no distinguiendo de estilos, confundían los característicos de la XVI y XVII centuria."⁹

Cascales también era bastante evidente en sus apreciaciones.:

"Por fortuna en nuestros días ..., restauradas las antiguas tradiciones, los actuales alfares trianeros producen en número y calidad tanto y tan bueno como en el antiguo. Este renacimiento tuvo muy humildes comienzos y en el término de cincuenta años ha sido tal su desarrollo que es preciso, como vulgarmente se dice, verlo para creerlo."¹⁰

Estaba claro, *restauradas las antiguas tradiciones*, esa era la clave, el elemento fundamental para entender la cuestión.

En similares términos se había pronunciado ya años antes Francisco Alcántara, y de no ser por la fecha, 1898, habríamos pensado que se inspirara en los textos de Gestoso:

"No quedaban ni restos de nuestras industrias; más a pesar de la serie de guerras y calamidades que constituyen nuestra historia en este siglo, y del exagerado espíritu de imitación de todo lo extranjero, que si bien ha sido estímulo de nuestras transformaciones, ha perturbado al instinto nacional, única fuente sana de las instituciones de todo pueblo; como al fin, (...) lo que se ha hecho se debe a la nación, no al criterio especial y de familia, de dinastías que, como las dos últimas, austriaca y borbónica, hicieron de la nación lo que les vino en ganas, modificándola ó transformándola como si hubiera solo un traje ..., mucho de lo que se ha hecho, como hecho por nosotros, inspirados en nuestras necesidades, puede ser y será base de futuros y no interrumpidos progresos.

Comenzose a principios del siglo por clasificar los monumentos; siguió después la restauración de muchos de ellos, y hoy comienzan a nacer las industrias artísticas auxiliares de la

⁸ Ibidem., p. 348.

⁹ Ibidem. p. 352.

¹⁰ CASCALES MUÑOZ, J.: opus. cit., p-114.

Arquitectura, á las que está encomendado el embellecimiento de los edificios de todos géneros." ¹¹
Bastantes páginas más adelante seguiría diciendo:

"Para los que han seguido paso a paso el desenvolvimiento de la cerámica sevillana, no puede menos de maravillarse que en un período de catorce a diez y seis años, no tan solo haya salido de la fatal postración en que se encontraba, sino que haya recobrado todos sus esplendores, pues lo mismo se trabaja al presente el mosaico que los demás procedimientos. Este impulso se debe a un aficionado sevillano, D. José Gestoso y Pérez, que desinteresadamente ha prestado el concurso de su dirección artística á unos entusiastas fabricantes, los Sres. Mensaque Hermanos y Compañía. Bien puede decirse que antes del impulso dado por el Sr. Gestoso, apenas si entre los poquísimos ceramistas trianeros se distinguen los estilos artísticos españoles." ¹²

José Gestoso, verdadero paladín que deambula entre los talleres cerámicos en busca de quien se haga eco de sus palabras y dedica sus esfuerzos a demostrar, con la práctica y la teoría, la necesidad de recuperación de los modelos antiguos para alcanzar de nuevo los esplendores perdidos, no puede ser, ni mucho menos contemplado como un iluminado que, al margen de todos los movimientos estéticos y sociales que vienen desarrollándose en Europa, un día se da cuenta de que los muros de los edificios más significativos de su ciudad están revestidos de cerámica, en la que nadie había reparado y que están ahí para ser copiados. Sin entrar en el análisis de su trayectoria¹³, baste recordar sus inquietudes intelectuales; el contacto directo con el krausismo desde la universidad; y el amplísimo círculo de amistades (Luis Montoto, Claudio Boutelou, Narciso Sentenach, Arturo Mérida, Vicente Lampérez y Romea, Amador de los Ríos o Guillermo Joaquín de Osma y Scull por nombrar algunos de los más significados), para intuir la existencia de un trasfondo que va más allá de la mera anécdota romántica o postromántica.

Realmente, la diferencia del tiempo transcurrido entre las primeras incursiones de los románticos ingleses en el alhambriismo, y el momento en que en España comienzan a interesarse por su propio pasado es tan pequeña que no permite pensar en un abismo insondable. Tampoco parecen existir grandes diferencias entre el proceso que en Inglaterra se sigue inmediatamente después, cuando se debaten las diferentes teorías estéticas-sociales, basadas en la mirada, principalmente, en la mirada hacia los modelos del pasado (Owen Jones, William Morris, John Ruskin), en las que, no lo olvidemos, los modelos hispano-musulmanes jugaron un importante papel; y el momento en el que aquí comienzan a levantarse las primeras voces reclamando la necesaria recuperación de los modelos de nuestro pasado, punto de partida imprescindible para la reconstrucción de lo que consideraban había de ser un arte nacional propio. Hemos de pensar en el trascendental papel de difusión que juegan las diferentes Exposiciones -Universales, Nacionales, Coloniales-, para no obcecarnos en las diferencias de tiempo con que se discuten en cada país los adelantos y debates estéticos y sociales que gravitan en torno a las mismas y que discurren de forma paralela y acorde con el diferente desarrollo de cada país. Otra cosa es que las voces de los que se hicieron eco de los planteamientos discutidos en Europa cayeran en mayor o menor medida en saco roto o acabasen clamando en el desierto.

Los dos libros de grabados de John Frederick Lewis, marcados por la óptica del romanticismo: *Sketches and Drawings of the Alhambra*, publicado en 1835; y el titulado *Sketches of Spain and the Spanish Character*, editado al año siguiente (1836), son considerados como los primeros estudios volcados en la reproducción de los elementos llamados decorativos, tanto de la Alhambra como de otros edificios

¹¹ ALCÁNTARA, Francisco: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. Reseña Crítica*, Centro Editorial Artístico, Madrid, 1898, pp. 62-62.

¹² *Ibidem*, p. 169.

¹³ Un interesante estudio sobre Gestoso, probablemente el único, es el escrito por Alfonso Pleguezuelo para la "Presentación" de la reedición facsimilar de la *Historia de los barro vidriados sevillanos*, 1995.

considerados hispano-musulmanes. Ante el complejo desarrollo de algunos dibujos, Lewis no sólo sustituyó varios de los alicatados de la Alhambra más complicados por otros más sencillos, sino que incluso algunos se los inventó. Lo mismo que poco después haría Richard Ford.

El enorme interés que el mundo musulmán peninsular despertó en Gran Bretaña no se justifica únicamente desde el sentimiento romántico¹⁴, pues muchos teóricos ingleses veían enormes similitudes entre la arquitectura hispano musulmana y la gótica, llegando incluso a defender la idea de que ésta última tenía su origen en aquella. Tal fue el caso de James Carnavach Murphy, quien en 1802 viajó por Andalucía durante siete años. Como resultado de sus viajes publicó en 1813 *The Arabian Antiquities of Spain*, en cuyos grabados distorsiona intencionadamente las proporciones de los edificios para acercarlos a las proporciones de la arquitectura gótica. Por supuesto, también reinventa los conjuntos cerámicos, aunque en las láminas con los detalles de las azulejerías las incorrecciones son mínimas, ajustándose con bastante fiabilidad a la realidad. Lo más significativo de esta obra es que, como Tonia Raquejo explica: "La obra de Murphy ha de verse, ..., como el primer libro británico suficientemente documentado por el que un amplio público tuvo la ocasión de conocer, con más o menos exactitud, el renombrado palacio nazari".¹⁵ Su grado de influencia fue, por lo tanto, muy elevado, llegándose a dar la circunstancia de que los modelos cerámicos que representa, serán, a pesar de sus incorrecciones, reproducidos en cerámica.

Pero, contrariamente de lo que a menudo se piensa, no es éste un fenómeno únicamente inglés, al margen de la mayor o menor capacidad de difusión que unos u otros desarrollaran y al ámbito de población más o menos reducido al que llegaran tales preocupaciones e intereses, pues la Academia de Bellas Artes de San Fernando ya en 1756, a través del académico Ignacio Hermosilla, había manifestado su preocupación ante la necesidad de que se estudiara, documentara y difundiera la Alhambra y sus manifestaciones artísticas. El resultado fue el encargo que a Diego Sánchez de Sarabia, pintor granadino, se le hizo para que procediera al levantamiento de planos y dibujos de sus decoraciones e inscripciones, un trabajo que se prolongó hasta 1766. No obstante, Hermosilla consideró los dibujos de Diego Sánchez excesivamente imprecisos, por lo que se decidió a levantarlos el mismo. Para ello se desplazó con una expedición a Granada y Córdoba (a la Mezquita) y en 1767 terminaron el trabajo, aunque hasta 1780 no vio la luz, publicándose bajo el título de *Las antigüedades árabes de España*, que recogía un total de 29 grabados de yeserías, alicatados y diferentes motivos decorativos.

En Inglaterra, a pesar de la enorme influencia de la obra de Murphy, es realmente en la década de los años cuarenta cuando cobran mayor fuerza las corrientes denominadas alhambristas y cuando comienzan a tener mayor influencia en el debate sobre la orientación de las llamadas artes industriales. También es el momento en el que se comienzan a estudiar con mayor seriedad y rigurosidad las manifestaciones del pasado hispano-musulmán. Un personaje es figura clave en esta nueva situación, Owen Jones, verdadero artífice de "la introducción de una imagen más real y objetiva de la Alhambra en Gran Bretaña".¹⁶ Entre 1842 y 1845 publicó *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* y en 1856 una de las obras de mayor trascendencia en la historia del arte, *The Grammar of Ornament*, presentada, como tantas veces ha sido ya dicho, en sí misma como una innovación por el tratamiento cromolitográfico de las planchas. Años antes de que se editara su *Gramática*, en el período transcurrido entre uno y otro libro, tras la Exposición Universal de Londres de 1851 y ante el éxito obtenido, los organizadores de la Exposición, decidieron crear una permanente en Sydenham, un barrio al sur de Londres, con un nuevo palacio de cristal, obra, al igual que el Crystal Palace, de Paxton. El 10 de junio de 1854 se inauguró el edificio. En el interior se crearon una serie de pabellones con diferentes ambientes, uno de ellos el de la Alhambra, en el que Owen Jones

¹⁴ Sigo aquí a Tonia Raquejo en su interesante obra sobre *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Taurus, 1989.

¹⁵ RAQUEJO, T.: p. 73.

¹⁶ *Ibidem*, p.73.

reprodujo en miniatura una parte de la misma: Zócalos y pavimento se realizaron en azulejos fabricados por la Compañía Minton. No se trataba de una copia mimética, lo que desde España fue criticado (únicamente) por la Academia de Bellas Artes a través de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, ajenos a la verdadera intención perseguida por Jones, pues, como dice Tonia Raquejo: "Del original se recuperó el espíritu y no la materialidad del estilo".¹⁷ No cabe duda de que la instalación se convirtió en uno de los principales elementos de difusión entre el público de esa especial mirada hacia lo hispano-musulmán y en concreto hacia el alhambrismo, y que la postura de la Academia de Bellas Artes era suficientemente reveladora de una forma de entender y mirar hacia la recuperación de los modelos antiguos por parte de un importante sector que, no olvidemos, era el de aquellos que tenían mayor capacidad de influencia en las corrientes estéticas de nuestro país. No obstante, la crítica ejercida también nos demuestra que existía, al menos, un cierto debate que no permanecía ajeno a lo que estaba sucediendo en Europa.

En el prefacio de *The Grammar of Ornament*, Owen Jones manifestaba:

"Sería un acto de extrema estupidez intentar construir teorías de arte o configurar un estilo independientemente del pasado. Significaría rechazar de repente las experiencias y el conocimiento acumulado de miles de años. No debemos imitar ciegamente los estilos del pasado, pero sí que debemos utilizarlos como guías para encontrar el camino verdadero".

Sin duda es ésta la clave por la que discurre el debate en torno a la necesidad de recuperación de los modelos del pasado: recuperarlos tal cual y adoptarlos sin más, incorporándolos a unos modelos arquitectónicos que se suponen también recuperados; o recuperar los principios que los inspiraron para desde el aprendizaje de sus significados crear unos nuevos modelos acordes con las nuevas necesidades.

El primer planteamiento no dejaba de ser una falacia, incluso para aquellos que supuestamente pensaron que no lo era, pues si bien podían haberse limitado a la reproducción exacta de las azulejerías y alicatados originales, como más o menos muchos hicieron con destino a la *restauración* de los monumentos, su aplicación y uso, salvo en este caso, nunca podría ser la misma que la del pasado, pues la nueva arquitectura, por mucho que pudiera defender su entronque con el pasado, no podía dejar de ser una reinención del mismo ante la necesidad de ajustarse a las nuevas necesidades, no sólo sociales, sino también constructivas. En esta línea de argumentación me permito recomendar otra vez la lectura del texto de Alberto Villar "La invención de una ciudad" en el que argumenta espléndidamente cómo se va construyendo una nueva ciudad a través de unas arquitecturas que sustituyen a las antiguas como continuadoras, pero que en realidad nada o muy poco tienen que ver con ellas, llegando a convertirse en la morfología por excelencia de la ciudad de Sevilla, en el exponente de su tradición, a costa de las verdaderamente tradicionales e históricas. Aunque, si lo analizamos fríamente, en realidad ese era el objetivo perseguido, la construcción (empleando el término en toda su amplitud) de un estilo nacional nuevo, inspirado (y recalco la palabra, inspirado) en el pasado.

Por otra parte, sobre ese mismo primer planteamiento, aquel que pretendía la copia fidedigna de los modelos antiguos, sería ilusorio pensar que así se produjo, cuando la realidad se obceca en demostrarnos lo contrario. Es evidente que cuando se copian los modelos de los alicatados, necesariamente son adecuados a los nuevos formatos, en forma de azulejos. Incluso, cuando se reproducen azulejos, también los formatos varían, pues recordemos que el modelo adoptado por la azulejería del XIX y XX será rectangular, de 12 centímetros por 24 centímetros, frente a los cuadrados azulejos antiguos de variadas dimensiones. Luego estarían las claves del color y la búsqueda de la limpieza de los esmaltes, que tampoco podemos desdeñar como signo de un nuevo concepto estético.

¹⁷ *Ibidem*, p.103.

No se trataba, por lo tanto, de copiar tal cual los modelos del pasado, sino de estudiarlos, analizarlos y asimilarlos, para extraer los principios que de ellos imbanaban, tal y como había predicado Owen Jones. El riesgo de caer en la pérdida de contenidos dejándose llevar por una situación propicia –una vez abiertos los mercados–, que convirtiese las fuentes de inspiración en simple objetivo final, como si de una mera copia se tratara, fue probablemente el resultado final. Así, desde fechas tempranas surgieron ya las primeras voces alertando de este peligro. Aunque ha de tomarse con ciertas cautelas, pues no se trata de una interpretación excesivamente correcta, puede citarse el caso de Falke, quien desde la revista *El Museo de la Industria*, escribía en abril de 1870:

“... en Sevilla se trata de emplear para la porcelana las formas y adornos de los antiguos vasos moriscos de mayólica, y los frisos de azulejos coloridos y de relieve para ornato de los muros y pavimentos (...)

Es probable que la falsificación iniciase este movimiento; pero naturalizada ya esta industria en Italia, Francia, Inglaterra, Bélgica, Portugal y Suecia, no se ha limitado a una simple imitación.”¹⁸

Publicadas el mismo año y en la misma revista, las palabras de Eduardo Mariategui parecen más cercanas a los planteamientos de los movimientos modernos, que perfectamente podemos trasladar al mundo de la cerámica:

“En la pintura de los adornos, en los cuales las flores naturales formaban la parte principal, se procuraba, sin respeto a las propiedades de la materia y a las exigencias de un género puramente decorativo, copiar fielmente un modelo, fuese este un cuadro o un objeto tomado del natural; cuya belleza debe resultar de la proporción armónica de las formas geométricas de sus productos.”¹⁹

El fenómeno al que asistimos, con la búsqueda de unos valores antiguos sobre los que fundamentar unos nuevos modelos de relación social en sus más amplios significados y que directamente tienen que ver con los productos artísticos e industriales que producen las nuevas sociedades, no es otro que la respuesta a una situación de crisis de los valores vigentes. Inglaterra, y Francia, se vuelcan en el Medievo, en la arquitectura gótica, el momento considerado como de mayor esplendor y el de mayor presencia viva también. Curiosamente, esa mirada hacia atrás servía tanto para los defensores a ultranza de la mecanización de las artes –Cole o el propio Owen Jones–, como para sus detractores, que veían en el medievo el período en el que el hombre dependía directamente de su trabajo manual, en el que no existían las máquinas, por lo que las manifestaciones artísticas eran el resultado directo del esfuerzo personal –William Morris–.

En Andalucía, el proceso tiene similares características, pues es en el período musulmán, o sarracénico como prefiere denominarlo Velázquez Bosco, en el que se contempla el mayor período de gloria y esplendor: en los hitos de sus monumentos más representativos, muchos de los cuales se están redescubriendo precisamente en esa segunda mitad del siglo XIX. Pero no sólo es el mundo musulmán, pues el XVI es considerado otro de los momentos álgidos en el que mirarse. De hecho, continuamente se insiste en las conexiones entre uno y otro.

Leamos las palabras con las que Francisco Alcántara defiende la necesidad de retomar los principios que rigieron ese pasado que debía ser recuperado como pilar para alcanzar un futuro más próspero:

“... rancios y bellos usos que á despecho de la manía de novedades se conservan aún en todos los rincones de la patria para estimularnos á que reconquistemos el carácter nacional, ... ”

¹⁸ FALKE, J: “Estudio comparativo de los productos de la industria artística en las naciones modernas”, *El Museo de la Industria*, Madrid, abril, 1870, nº 7, p. 98.

¹⁹ MARIATEGUI, Eduardo: “Arte Industrial”, *Almanaque de El Museo de la Industria para 1870*, Madrid, 1870, pp.55 – 78, p.63.

" ... Para el armónico desarrollo de las regiones de la Península, a cuya prosperidad confía nuestro destino el triunfo de una España cien veces más grande que la del siglo XVI, conviene reconstruir la deslumbradora civilización árabe de Andalucía, base necesaria de su prosperidad, con los dispersos pero valiosos restos que se nos ofrecen en Córdoba, Sevilla y Granada; y esto no puede llevarse á cabo sin vulgarizar la tendencia orientalista moderna que ha de inspirar el criterio con que nuestras ruinas árabes deben estudiarse, para mediante ellas, llegar al conocimiento de las artes y vida á que deben su existencia", ²⁰

El principio era claro, lo que había que recuperar era:

"La vida de los árabes españoles basada en una sabiduría y prosperidad que debemos reconstruir, porque se acomodan a las condiciones climatológicas y étnicas del país, ..." ²¹

En 1917 se celebraba en Sevilla el VII Congreso Nacional de Arquitectos. El discurso de inauguración corrió a cargo de su presidente, Ricardo Velázquez Bosco, cuyo argumento se centró en definir las pautas que, a su entender, identificaban o habrían de identificar la que había de ser llamada arquitectura nacional de Sevilla, es decir las pautas que habrían de convertirse en sus señas de identidad. Es cierto que la fecha del Congreso puede parecernos ya algo tardía respecto a un movimiento que ya llevaba años en marcha, pero viendo de quien venían las palabras, podemos tranquilamente hacer el ejercicio mental de retrotraerlas a bastantes años atrás. Para basar y fundamentar sus conclusiones, Velázquez Bosco despliega un verdadero alarde de erudición -la que sin duda le acompañó a lo largo de su dilatada trayectoria-, recurriendo a múltiples citas y referencias a viajeros y poetas árabes y estableciendo todo tipo de paralelismos entre las manifestaciones artísticas de la Península y las del Norte de África.

El objetivo final era el argumentar que el mudéjar, que él consideraba que habría de llamarse en realidad morisco, es un arte en continua evolución, que hunde sus raíces en el almohade y continúa desarrollándose a lo largo de la historia con vida propia, por lo que era esa la manifestación perfecta para la creación de un arte propio, nacional y moderno:

"El arte que podemos considerar como nacional es en Sevilla como en Toledo, el que por convencionalismo llamamos mudéjar y que pudiera llamarse morisco la que aunque no sería tampoco denominación exacta, expresaría mejor su idea y su génesis, pues el morisco de origen musulmán, es cristiano, lo que no es el mudéjar; es un verdadero arte hispano-demótico que en Sevilla deriva del mahometano de la época Almohade,(...)

El arte mudéjar va constantemente modificándose, transformándose y asimilando toda la evolución de las artes cristiana y mahometana sin tener un principio, una verdadera ley evolutiva característica y fundamental; más que formas propias tiene formas derivadas y bastardeadas del cristiano y del musulmán, sin uniformidad de caracteres, por lo que no puede confundirse con ningún otro arte, no tiene un período evolutivo de nacimiento, apogeo y decadencia, como todos los verdaderos estilos sino que va evolucionando y transformándose al par que evolucionan las artes cristiana y mahometana cuyos elementos adopta en su composición, (...)

El renacimiento tiene en Sevilla un fondo y abolengo tradicional, así es que en él hay escuelas y corrientes distintas, una esencialmente italiana, la que más asimila y adapta al arte mudéjar, mientras otras quedan independientes con el carácter que desde el primer momento les prestan los grandes artistas del plateresco.

²⁰ ALCANTARA, Francisco: *Córdoba: la cordobesa, los patios de Córdoba, el Patio de los Naranjos, notas artísticas e históricas*, Antonio López Editor, Colección Diamante, 56, Barcelona, 1897 (¿), pp. 16 y 48 - 49.

²¹ *Ibidem.*, p. 54.

(...) estilo propio y característico que con gran acierto han dado nueva vida a nuestros compañeros, acertando con el verdadero carácter de este arte, cuyo renacimiento no está en copiar y reproducir las antiguas obras sino inspirarse en el espíritu que las vivifica.

El arte mudejar, cuyo nombre repito que solo podemos admitir como convencional, no es un arte inmovil estacionado, sino un arte que como queda expuesto no tiene formas propias ni uniformidad y caracteres completos, que evoluciona, que se adapta, se asimila a la transformación artística de cada época y de cada región." ²²

Una vez más, y como colofón, vuelve a ponerse el énfasis en una misma idea, que sobrevuela por encima de todas las referencias y escritos: no se trataba de copiar, sino de captar la esencia y los principios que inspiraron las creaciones del pasado. Machaconamente, encontramos en los textos la misma consigna, lo que demuestra que algo pasaba y que la tenue y complicada línea que separaba y delimitaba uno y otro concepto, copia inspiración, era continuamente rota y desdibujada. El propio Alcántara iría a lo largo de su vida matizando los principios que con tanta vehemencia defendiera en los primeros años, probablemente, comprobando cómo en la aplicación de ese principio que defendía el estudio y conocimiento de los modelos del pasado para en él basar un nuevo arte propio, muchos quedaron convertidos en meros copistas. Así, cuando en 1911 se celebra en Madrid la Primera Exposición Nacional de Arte Decorativo, Rafael Domenech era perfectamente claro en sus crónicas denunciando la situación:

"Conviene no volver los ojos al pasado más que en momentos precisos de nuestro avance histórico actual. Recrearnos con la contemplación de nuestras pasadas grandezas, y producir solo adjetivos que las encomien, es perder el tiempo. La vida contemplativa es buena cuando sirve de base para la vida activa.

¿Debemos, en nombre de la tradición. Volver a ella, tal como se produjo en los siglos XVI, XVII y parte del XVIII? No; primero, porque la tradición no es un salto atrás, sino una continuidad: yo soy un eslabón de la cadena tradicional de mi familia, pero yo no puedo ser mi abuelo;

Queremos ahora producir cerámica buena; ¿hemos de hacer la copia de la antigua? ¡Buen progreso nos espera! Aquello pasó para no volver más. Como curiosidad arqueológica, como reproducción está bien. Pero esto en modo alguno puede ser fuente de vida, y menos de progreso.

La tradición no es estancamiento, sino vida, y como tal, renuévase continuamente y crea formas nuevas. Tradición es transmisión, herencia que una generación lega a otra, acrecentándose de ese modo el caudal hereditario de los pueblos." ²³

Que la línea divisoria era extremadamente tenue lo dejan claro muchos otros textos. Los matices eran por lo tanto importantes, sobre todo en los primeros momentos, por lo que no podemos dejarnos llevar por una visión simplificadora que tipifique todas las producciones como meras copias, aunque a simple vista pueda parecernoslo. No podemos pasar por alto que en el *perfeccionamiento* de las formas, de los colores, del trazo del dibujo, existe una clara intencionalidad de diferenciación respecto a los modelos antiguos.

En este sentido, además de las producciones de la fábrica Pickman realizadas sobre pastas blancas (lo que de hecho ya marca una diferencia), unas de las que más destacaron fueron las de Manuel Ramos Rejano como ejemplo de una cerámica singular aunque basada en los mismos modelos. Veamos las palabras que Gestoso Pérez le dedica sin necesidad de más comentarios:

²² VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: *Discurso pronunciado en la Sesión de Apertura del VII Congreso Nacional de Arquitectos por el presidente Excmo. Sr Don Ricardo Velázquez Bosco*, Asociación de Arquitectos de Andalucía, Lit. Gómez Hnos., Sevilla, 1919, pp. 54-55, 58, y 64-65.

²³ DOMENECH, Rafael: *Exposición Nacional de Arte Decorativo. Organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid*, Revista Pequeñas Monografías de Arte, Madrid, 1911, pp. 16, 47, 50 y 60.

En la Exposición participaron, de Sevilla, Corbato y Ramos Rejano.

"Las obras del Sr. Ramos Rejano, no podrán ciertamente confundirse con las antiguas, por la limpieza de los esmaltes, por la pulcritud y finura de las labores, pero en cambio, estas mismas cualidades, que ningún otro azulejero ha podido superar, los recomiendan muy especialmente, teniendo en cuenta las exigencias del gusto decorativo de nuestros días, que no son para desdeñar. (...)

En suma, lo que sus obras han ganado en finura, primor y brillantez, lo han perdido en carácter antiguo. ¿Se ha perjudicado con esto la fabricación, podrá interrogarse, o supone un adelanto loable? Sin vacilar, nos decidimos por el segundo término de la pregunta y estimamos que la labor del Sr. Ramos, merece los más sinceros aplausos, fundándonos para pensar así en el radical cambio de nuestras costumbres, de nuestros gustos y necesidades que exigen nuevos derroteros, dentro del procedimiento técnico. En tal virtud pues, dicho señor ha prestado un gran servicio a la cerámica moderna, que hay que reconocer dejando aparte exageraciones y apasionamientos." ²⁴

Para finalizar esta fugaz visión, enlazando con el inicio del discurso, tan sólo quiero recordar que, la excesiva vulgarización de los materiales y repertorios y el abuso en la utilización de la cerámica *andaluza* en unos espacios cada vez más carentes de contenidos, llevó a una progresiva y galopante pérdida de significados. O quizás deberíamos decir de forma más correcta, que desembocó en la apropiación de unos nuevos y diferentes significados, ajenos a los que en su día les inspiraron a los ceramistas, ceramólogos y demás personajes preocupados por el mundo de la cultura y sus manifestaciones.

Leámos como colofón las palabras que Luis Bellido pronunció al respecto en su Discurso de Recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1925, y que versaron precisamente sobre *La insinceridad constructiva como causa de decadencia de la Arquitectura*:

"Hay que protestar de la fiebre de sevillanismo que ha invadido tanto a una gran parte del público como a no pocos artistas, prodigando las decoraciones de azulejería, las tejas vidriadas, los tejares con rica talla o forja, las fuentes y bancos de jardín, los faroles repujados y tantos otros elementos que trasladados de su ambiente y condiciones locales, pierden gran parte de su encanto. En cambio, ¡que poco estudiados están los elementos decorativos correspondientes a los indicados, propios del clima áspero y ceñudo de estas tierras castellanas, a que tan maravillosamente se adaptaron los artistas que crearon los palacios y jardines de El Escorial, Aranjuez, La Granja, El Pardo, La Moncloa, el Parterre del Retiro y otros no menos bellos, aunque casi desaparecidos" (...).²⁵

²⁴ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes a nuestros días*, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1903, pp 363-364.

²⁵ BELLIDO, Luis: *La insinceridad constructiva como causa de decadencia de la Arquitectura*, Discurso de Recepción Pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25 de enero de 1925, p.30.