
Actas del XVIII Congreso de la AC (Xàtiva, 2015).
Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado.
© Asociación de Ceramología. Onda, 2021.

LOS PRIMEROS AZULEJOS SEVILLANOS DE CUERDA SECA

THE FIRST *CUERDA SECA* SEVILLIAN TILES

Afonso Pleguezuelo

Resumen

El propósito de este trabajo es hacer un balance de nuestro actual conocimiento de los azulejos de cuerda seca producidos en Sevilla durante el reinado de los Reyes Católicos. En una primera parte, se describe críticamente el debate sostenido desde el siglo XIX sobre el lugar de producción de la vajilla decorada con este mismo procedimiento; se añaden nuevos datos a lo publicado por Gestoso en 1903 y nuevas informaciones obtenidas a partir de una recogida personal de datos durante los últimos años. Son sugeridas una hipótesis sobre su origen y algunas precisiones sobre su denominación actual y primitiva. En la segunda parte del ensayo son brevemente descritos diecisiete conjuntos conservados *in situ* en Andalucía occidental (Sevilla, Huelva, Cádiz y Córdoba). Se intenta ofrecer una primera cronología para estos azulejos deducida a partir de obras que pueden ser datadas. Finalmente, se enumeran algunas conclusiones a partir de este primer estudio de los conjuntos mencionados. De forma indirecta, se ofrecen datos de interés sobre los más antiguos azulejos de arista producidos en Sevilla que fueron fabricados, presumiblemente, en los mismos talleres en que se producían los de cuerda seca.

Abstract

The purpose of this essay is to offer a balance of knowledge about what we know in the present about the *cuerda seca* tiles produced in Seville during the reign of the Catholic Kings. In the first part, the debate held since the end of the 19th century about the place of production of the decorated crockery with this same procedure is critically described; new data are added to the information published by Gestoso in 1903 and new information obtained from material evidences reviewed in recent years. A hypothesis about its origin and some precisions about its current and primitive denomination are suggested. In the second part of the essay seventeen groups conserved *in situ* in western Andalusia (Seville, Huelva, Cádiz and Córdoba) are briefly described. We try to offer a first chronology for these tiles, deduced from works that can be dated. Finally, some conclusions from this first study of the mentioned sets are listed. Indirectly, interesting data is offered on the oldest corner tiles that were manufactured, presumably, in the same workshops in which the *cuerda seca* were produced.

Palabras clave

Azulejo. Cuerda seca. Arista. Sevilla.

Keywords

Tile, Cuerda seca, Arista, Seville.

Es cosa sabida que en la historia del arte, como en cualquier otra disciplina que pretenda hacer ciencia, los estudiosos cometemos errores y el tema de la cerámica de cuerda seca sevillana es un episodio particularmente desafortunado en este sentido.

La historiografía de este grupo de llamativas piezas que hoy se exhiben en los grandes museos del mundo se inició con un primer error relacionado con su supuesto lugar de producción. En 1873 Charles Drury Edward Fortnum consideró la posibilidad de que unos platos decorados con cuerda seca que vio circular por el comercio de antigüedades, hubieran sido producidos en Puente del Arzobispo (Toledo), interpretando unas iniciales que creyó leer sobre el reverso de algunas de aquellas piezas¹. Su teoría fue aceptada de tal forma que aquellos platos empezaron ser denominados «de Puente del Arzobispo» sin aludir a su técnica de fabricación. Poco tiempo después, el barón Davillier recoge y reproduce esta información contribuyendo a la difusión de esta teoría que dio nombre a la serie².

Aquellas marcas que dijo ver Fortnum no han sido localizadas después y las pocas que he podido reconocer en algunos de estos platos (siempre grabadas en seco con un objeto punzante) ni son de su lugar de producción ni tampoco de su alfarero sino simplemente de sus usuarios, costumbre muy extendida en aquellas fechas por lo que he podido comprobar en otros muchos casos. Se trataba de una práctica higiénica destinada a asegurar el uso personal de las piezas de vajilla. Fue el coleccionista Guillermo de Osma quien con su fino criterio y su intuición, puso en duda esta teoría en sus cartas escritas a Gestoso hacia 1900, pensando que se trataba más bien de piezas sevillanas del mismo origen y la misma técnica que los azulejos de cuerda seca que con tanto entusiasmo también coleccionaba. Fue Osma, por tanto, quien indujo a Gestoso a seguir esta nueva hipótesis que la experiencia y la investigación posterior han confirmado. El citado autor sevillano hizo en su obra la primera semblanza –y casi la única– de este tipo de cerámica por la que se interesó de forma especial hasta el punto de que hizo fructíferos esfuerzos por recuperar los secretos técnicos de su fabricación en los alfares de Triana y por ponerlos en práctica él mismo como pintor ceramista aficionado³.

Pero en esa misma obra en que Gestoso subsana la primera equivocación, comete él lo que considero un segundo error que no ha sido corregido desde entonces aunque, en caso de serlo, no es tan grave como el anterior. Me refiero a la solución que Gestoso dio para corregir la vieja denominación por otra nueva, ahora alusiva al procedimiento técnico con que eran decoradas. Esta nueva forma de designar la serie estaba inspirada en un documento antiguo que encontró. El autor vinculó con este tipo de técnica un pago de 1558 que aludía a la compra de azulejos de «cuerda seca» para el pavimento de una nave del claustro de la catedral de Sevilla, pavimento que ya había desaparecido en tiempos de Gestoso por lo que no pudo comparar la noticia con el producto a que ésta aludía «á Roque Díaz por 550 holambres de azulejos y 74 alizares y 52 azulejos de cuerda seca y por 24 verduguillos que hasta hoy se han traído para el solado de la pieza de la librería 2422 mrs⁴. Hoy considera-

¹ FORTNUM, Charles Drury Edward. *Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares in the South Kensington Museum*, London. 1873.

² DAVILLIER, Barón Jean Charles. *Les arts decoratives en Espagne au Moyen Age et á la Renaissance*, Paris: Quantin, 1879.

³ GESTOSO, José. *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla. 1903, pp. 108-124.

⁴ GESTOSO, 1903: 55.

mos la fecha del documento excesivamente tardía como para vincularla con la cuerda seca, método que debió dejar de practicarse en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVI si nos atenemos a las evidencias materiales que nos han quedado.

Pero además de la dificultad que plantea la fecha de aquel documento, otros exhumados más recientemente han demostrado que los azulejos que en el siglo XVI eran denominados «de cuerda» no eran los que pensó Gestoso sino los que él mismo denominó «de arista» o de «cuenca». Y no es extraño que lo que hoy llamamos «arista» fuese llamado «cuerda» en el siglo XVI ya que, sobre todo, dicha barrera física destinada a que éstos no se mezclen al aplicarlos, tiene el aspecto de una fina cuerda que hubiese sido pegada al liso bizcocho. Además, este término «azulejo de cuerda» (sin el calificativo «seca» que alude tal vez a que, a diferencia de la otra, no lleva agua en su elaboración) aparece en otros centros productivos que tampoco fabricaron azulejos de ese tipo en fecha tan tardía como la segunda mitad del siglo XVI aunque sí fabricaban los de arista. Algunos documentos sevillanos ya mencionan esta denominación en fechas y con azulejeros que asociamos sobre todo con la producción de azulejos arista. Es el caso del contrato que firma Juan Pulido para suministrar azulejos al marqués de Comares, vecino de Lucena (Córdoba). Entre los productos comprometidos están «650 azulejos de medio ladrillo de moscado de cuerda de vivos colores»⁵. También está documentado el caso de los azulejos que para los pavimentos de El Escorial fabrica en Toledo Juan de Vera en los años 1586, 1587 y 1593. Fechas tan tardías son impensables para una producción de cuerda seca y los materiales recuperados en aquel monasterio son, en efecto, azulejos de arista, lo que confirma el uso en Toledo de tal denominación original para esta producción⁶. Es curioso el caso de los 2000 «azulejos de cinco colores» que, según documentan Moratinos y Villanueva, se obliga a fabricar el alcaller García Carretón para el palacio de Gutierre de Fonseca en Toro (Zamora), azulejos que no sabemos si serían de cuerda seca o de arista ya que ambos procedimientos usaban los mismos cinco «vivos colores» (blanco, negro, verde, azul y miel)⁷.

No obstante, en absoluto pretendo con estos comentarios críticos que cambie desde ahora la forma de denominar estas producciones ya que ni hemos llegado a averiguar cuál fue el nombre original de lo que hoy llamamos «cuerda seca» ni tampoco conviene sustituir una denominación que, aun en el caso de ser errónea, es ya de uso demasiado consolidado y extendido como para pretenderlo. Si he decidido aludir aquí a este posible error ha sido para que aquel que, en adelante, halle un documento con citas de este tipo, intente confirmar o desmentir esta crítica que aquí dejo planteada y, sobre todo, si el error fuera confirmado, no se lleve a engaño al intentar identificar materialmente los azulejos de la noticia documental.

Hace unos años –cuando la inmensa mayoría de los especialistas consideraban que ya no había razones para dudar sobre el origen sevillano de esta producción a la que he aludido en el primer error– fue publicado en Lisboa un trabajo en que

⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos Notariales. Oficio 4, 1549, cuaderno 48, fol. 1061 v. Debo el conocimiento de esta documento a Juan Antonio Gómez al que agradezco haber compartido conmigo esta información.

⁶ SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ, Ángel. *La cerámica de Talavera y el Real monasterio de El Escorial*, Tesis doctoral Universidad Castilla-La Mancha, defendida en noviembre 2015, p. 366. Agradezco a este autor me haya autorizado a usar este dato que tomo de su aún inédita tesis doctoral.

⁷ MORATINOS GARCÍA, Manuel y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz. *La azulejería renacentista del monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro*. Cuadernos de Investigación 24. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2005. Salamanca: Diputación de Zamora, p. 24.

se defendía la hipótesis de un eventual origen portugués⁸. Esta teoría, según considero personalmente, carece de argumentos sólidos y está generando errores y desconcierto, especialmente, entre investigadores no experimentados. La teoría del supuesto origen portugués va, además, más allá de la producción de cuerda seca ya que el autor la extiende a la totalidad de los azulejos denominados en Portugal «hispano-moriscos» que se encuentran en monumentos y yacimientos portugueses, es decir, que la arriesgada teoría afecta no solo a los de cuerda seca sino incluso a los de relieve y a los de arista. En un trabajo anterior creo haber demostrado que los azulejos de relieve del Palacio Nacional de Sintra, único conjunto de ese tipo de azulejos que existe, fueron fabricados por encargo especial en Sevilla⁹. En esta ocasión sólo abordaré el apartado de los azulejos de cuerda seca sin entrar a estudiar ni los conjuntos conservados en Extremadura, ni en Portugal, ni tampoco los enviados a Italia. Por el contrario, me limitaré a realizar un primer balance de nuestros conocimientos actuales sobre esta producción y a describir someramente los conjuntos conservados in situ en Andalucía occidental.

El desconcierto provocado por la teoría del supuesto origen portugués me hace recordar el similar efecto que produjo, sobre todo en la bibliografía extranjera, la publicación, en otros muchos aspectos colosal y excelente, de la obra de González Martí en 1952. En ella se catalogaban como producciones valencianas azulejos de cuerda seca y de arista, sevillanos –e incluso toledanos– suponiendo que todos los que llegaban a colecciones valencianas procedían de monumentos de la ciudad del Turia y que, además, habían sido producidos localmente¹⁰. Todo esto nos debe hacer reflexionar sobre el alto riesgo que en el terreno científico comporta confundir el lugar del hallazgo con el lugar de producción, coincidencia que si bien puede darse a veces, no siempre debe considerarse un hecho forzoso.

En tono de sincera *mea culpa* he de reconocer que al menos parte de estos errores pudieran ser debidos a la escasa atención que los propios investigadores andaluces hemos dedicado a este tipo de producción y ello plantea abiertamente la necesidad de hacer un esfuerzo por poner al día esta importante parcela de la historia de nuestra cerámica.

Realmente, las únicas aportaciones relevantes realizadas por la historia del arte andaluz a este asunto se limitan a la obra de Gestoso mencionada más arriba. La inmensa mayoría de las publicaciones de síntesis posteriores, salvo algunas excepciones, se han limitado a repetir las informaciones suministradas por este autor.

Con independencia de su obra, las aportaciones de mayor relieve han sido hechas en Portugal, dado que nuestro país vecino conserva un enorme patrimonio de este tipo de azulejería al haber atravesado a fines del siglo XV e inicios del XVI un periodo brillante de su historia con una fluida relación entre la corona portuguesa y

⁸ TRIDADE, Rui André Alves. *Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do Século XIV à Primeira Metade do Século XVI*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2007.

⁹ PLEGUEZUELO, Alfonso, “Sevilla y los azulejos de relieve del palacio Nacional de Sintra (Portugal)” *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 114, julio-diciembre 2016, Barcelona, pp. 56-68.

¹⁰ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del levante español*. Tomo II, *Alicatados y azulejos*, Barcelona: Labor, 1952, pp. 221-257.

la castellana y también porque la proximidad geográfica a Sevilla facilitaba este contacto comercial. Destacan entre los trabajos portugueses publicados, la aportación de João Miguel dos Santos Simões¹¹ y los trabajos posteriores de José Meco¹².

La expansión de este tipo de azulejos por Italia, especialmente Liguria, ha generado también una cierta literatura especializada en la que se han identificado correctamente estos azulejos sevillanos importados desde Italia, se ha valorado su influencia sobre la producción ligur y, sobre todo, se han distinguido con precisión y rigor sus imitaciones locales¹³.

En esta ocasión me limitaré simplemente a ofrecer algunos datos que, según espero, podrán ser de utilidad para los especialistas del futuro al suministrarles mayor acopio de información útil para determinar el origen de los azulejos que frecuentemente se encuentran en monumentos, colecciones públicas y privadas y excavaciones arqueológicas de un área geográfica muy extensa. En absoluto me propongo hacer un estudio exhaustivo sobre esta producción ya que ese objetivo implicaría elaborar un proyecto más ambicioso de lo que en este momento y lugar podría asumir.

ORIGEN DEL PROCEDIMIENTO

Es teoría generalmente aceptada que este procedimiento decorativo es de origen islámico. No obstante varias placas procedentes del iconostasis de una basílica de Constantinopla, expuestas hoy en el Museo del Louvre y datadas en los siglos IX-X (Inv. AC-83-86), me hacen pensar que este procedimiento pudiera tener un origen bizantino del que el arte islámico lo hubiera tomado en préstamo y desarrollado posteriormente. En cualquier caso, su presencia en el amplio territorio de Al-Andalus está bien documentada –aunque no siempre datada con precisión– en los siglos XI y XII en el caso de la cuerda seca total y en los siglos XIII y XIV en la parcial. Son numerosas las muestras –siempre de vajilla pero nunca de azulejos– que de este periodo de la historia de al-Andalus han sido recogidas en excavaciones andaluzas y también portuguesas¹⁴.

No obstante, una de las muchas preguntas que nos hacemos sobre este tipo de cerámica es si en el valle del Guadalquivir siguió produciéndose tras su reconquista cristiana o si, por el contrario, ésta fue una de las técnicas islámicas que se perdieron en la España meridional cristiana, manteniéndose sólo en el Reino de Granada donde sí ha quedado algún testimonio incontestable de su producción. Para comprobar esto y también el nivel de perfección que alcanzaron los artesanos nazaríes en este terreno, durante la segunda mitad del siglo XIV, baste mencionar,

¹¹ SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Azulejaría em Portugal nos seculos XV e XVI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

¹² MECO, José. *O azulejo em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa. 1989.

¹³ PESA, Loredana y RAMAGLI, Paolo, *Azulejos e laggioni. Atlante delle piastrelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*, Genova: Sagep editrice. 2013.

¹⁴ PUERTAS TRICAS, Rafael. *La cerámica islámica de cuerda seca en la alcazaba de Málaga*. Málaga, 1989. Ayuntamiento de Málaga y también GÓMEZ, Susana, *Museu de Mertola. Cerâmica em corda seca de Mertola*, Mértola: Campo Arqueológico, 2002.

como ya han hecho otros autores, las albanegas del arco de la Puerta del Vino de la Alhambra, en su fachada interior, datada habitualmente durante el segundo reinado de Muhammed V (1362-91).

Por el contrario, no tenemos evidencias de fabricación de este tipo en Sevilla y su área de influencia en Andalucía occidental ni tampoco en el sur de Portugal durante los siglos XIII y XIV, amplia área en la que este procedimiento parece haber desaparecido hasta que reaparece durante el Reinado de los Reyes Católicos, en el último cuarto del siglo XV. Por tanto, es posible que el procedimiento volviese a ser reimplantado en Sevilla, desde Granada, aprovechando las fluidas relaciones mantenidas con el Reino Nazarí durante el periodo bélico que terminaría con la incorporación de aquellas tierras a la corona de Castilla en 1492.

Este sistema de ornamentación fue entonces aplicado tanto a la vajilla como a los azulejos aunque, lamentablemente, nunca ha sido abordado un estudio general de toda esta importante producción. Tan sólo me he ocupado en una ocasión anterior de argumentar que este procedimiento decorativo fue aplicado en los mismos alfares sevillanos tanto a la vajilla como a la azulejería, como confirman las numerosas coincidencias formales de sus respectivos repertorios ornamentales¹⁵. Y puesto que en estos momentos ningún autor alberga dudas acerca del origen sevillano de la vajilla de cuerda seca, en este trabajo me limitaré a tratar de los azulejos, una producción menos estudiada y divulgada que la anterior y que ha suscitado la duda sobre su procedencia a que aludimos más arriba.

Y no me limitaré a tratar todos los azulejos de cuerda seca sino, dentro de éstos, tan sólo me referiré a los que se conservan *in situ*, dejando fuera los numerosos que forman parte de colecciones privadas y de museos que espero ir inventariando en el futuro.

Es preciso comentar también –si quiera sea de pasada– que en los azulejos que encontramos en Andalucía occidental hemos podido distinguir grosso modo dos núcleos de producción, ambos datables en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI. Triana (Sevilla) y Niebla (Huelva). De ambos sólo nos referiremos aquí al primero de ellos dejando el segundo para otra ocasión.

1. PRODUCCIÓN LUJOSA Y ORIGINAL

Son varias las razones que otorgan importancia a esta producción. Junto a la vajilla de reflejo dorado que se producía en Sevilla al mismo tiempo que la de cuerda seca, ésta última se nos presenta a finales del siglo XV como la más suntuosa y decorada y la única policroma antes de la llegada de las novedades italianas en el color y la iconografía.

¹⁵ PLEGUEZUELO, Alfonso, “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *Azulejo*, nº 0, Lisboa, 1991, pp. 11-21.

El estilo en que se decoran las vajillas y los azulejos sevillanos de cuerda seca es totalmente nuevo y diferenciado de cualquier producto granadino e incluso toledano o valenciano, centros donde también hubo una cierta producción de este tipo tanto islámica como cristiana tardía¹⁶.

En este aspecto estético, sorprende el hecho de que, salvo algún motivo gótico, la mayoría de los paralelos que encontramos con los que poder comparar estas producciones, especialmente en su repertorio figurativo, se refieren a productos islámicos anteriores al arte nazarí granadino aunque los diseños geométricos, por su lado, muy dominantes en los azulejos y muy escasos en la loza, presentan diseños muy mudéjares en los que se percibe una cierta relación con lo nazarí. Tal vez habría que interpretar esto como un testimonio de que mudéjares eran también quienes fabricaron estas cerámicas.

2. VARIEDAD TIPOLOGICA Y TEMÁTICA

En el caso de los azulejos que a continuación serán mencionados, la temática decorativa puede ser dividida en tres grupos:

1. Motivos heráldicos.
2. Inscripciones.
3. Motivos ornamentales de repetición.

Los azulejos o las placas de mayor tamaño, pertenecientes a los dos primeros grupos temáticos, se ejecutaban pintándolos a mano alzada y a punta de pincel. Los azulejos del tercer grupo, por el contrario, también se pintaban a pincel pero no a mano alzada libre sino repasando líneas que previamente habían sido marcadas en la superficie del azulejo con ligeros relieves provocados por la presión ejercida sobre la arcilla fresca, por matrices, probablemente de madera. Esta es la diferencia que se quiere establecer al denominar este procedimiento de dos formas diferentes: «cuerda seca plana» (en los dos primeros grupos) y «cuerda seca hendida» o también a veces llamada «cuerda seca mixta» (en el tercero). Del carácter mecánico de los azulejos de cuerda seca hendida se deriva el mayor porcentaje de piezas conservadas de este tipo respecto de los dos primeros que probablemente tendrían más alto precio y exigirían el trabajo de artesanos pintores con una preparación especial como en el caso de la vajilla; de ahí deben derivar sus semejanzas.

Un aspecto de interés es el de los tamaños de los azulejos, guardillas y olambrillas. Es preciso advertir, como cautela previa, que el tamaño de las piezas que hallamos instaladas en obra no coincide exactamente con el que tenían en el momento de ser fabricadas por la costumbre de raspar sus cantos con objeto de que, al instalarlas, quedasen totalmente juntas y sin llaga intermedia. Eso añade, obviamente, un factor de variabilidad en sus tamaños según estuviesen raspados con mayor o menor intensidad.

¹⁶ Para Toledo, véase AGUADO, José. *La cerámica hispano-musulmana de Toledo*, Madrid: CSIC. 1983; y para Valencia, GONZÁLEZ MARTÍ, 1952.

Entre los azulejos hay dos tamaños, unos mayores que miden aproximadamente 180 x 180 x 25 mm y otros más pequeños de 130 x 130 x 25 mm. Los azulejos de remate acostumbra a medir 140 x 140 x 25 mm, las guardillas grandes, 100 x 80 x 20 mm y las olambrillas, 60 x 60 x 20 mm.

Es preciso aclarar que la variedad y combinación de formatos no estaba tan estandarizada como para dar a la producción características homogéneas y así vemos un cierto nivel de variación entre diferentes conjuntos que es posible que respondan a distintos fabricantes o a la renovación de gaveras, gradillas y moldes que no siempre se harían con las mismas medidas.

3. IMPORTANCIA PATRIMONIAL

El área de expansión del azulejo sevillano de cuerda seca es tan amplio como el radio de acción de las rutas comerciales terrestres que partían de la ciudad y, sobre todo, de los derroteros marítimos que zarpaban de su puerto fluvial a finales del siglo XV e inicios del XVI. Hay localizados azulejos de cuerda seca sevillanos en la propia Andalucía occidental, la Baja Extremadura, Portugal, el norte de África y Liguria. Se trata de una primera expansión del azulejo sevillano, experimentada a fines del siglo XV y muy principios del siglo XVI, antes de que se produjera poco después de 1500 y durante el resto del siglo, la expansión, mucho más amplia, del azulejo de arista.

La Baja Extremadura no parece haber sido en esta época un lugar de producción pero sí de importante demanda de azulejos que frecuentemente venían de Sevilla. Hemos localizado azulejos de cuerda seca en un pavimento del convento de Santa Clara en Zafra y también integrados en alguna portada mudéjar de la misma localidad y es muy posible que tras una exploración pormenorizada de los monumentos de la provincia, aparezcan nuevos conjuntos.

Pero, sin duda, el área de expansión más importante después del reino de Sevilla, fue el antiguo reino de Portugal. Este hecho ya estuvo señalado por algunos autores portugueses del siglo XIX y confirmado más tarde ampliamente en el siglo XX¹⁷. Son especialmente notables los conjuntos del Palacio Nacional y el Palacio da Pena, ambos en Sintra, la iglesia de Santa María do Castelo en Abrantes, el convento da Conceição y el Museo Regional de Beja, la cripta del convento de Bon Jesus en Setubal, el destruido Palacio del Infante en Evora, hoy en el museo de esa ciudad, el convento de Santa Clara a Velha de Coimbra, la rica colección del Museo do Azulejo de Lisboa o del Museo Nacional de Arqueología de la misma ciudad así como un largo listado que incluiría muchos más puntos dispersos por la geografía portuguesa.

Es también notable, aunque menos que el anterior, el conjunto de azulejos de cuerda seca que se conserva en algunos edificios históricos de Génova y sus alrededores aunque no todos se encuentran hoy en sus primitivos lugares de ubicación. Destacan los conjuntos de la Villa Cattaneo di Terralba y los procedentes del Palacio de Andrea Doria¹⁸.

¹⁷ SANTOS SIMÕES, 1969 y MECO, 1999.

¹⁸ PESA y RAMAGLI, 2013: 30, 125 y 126.

Y, por supuesto, debieron ser muy numerosos los conjuntos de azulejos de este tipo en Sevilla y su área de influencia en Andalucía occidental aunque no son hoy tantos como cabría esperar. El motivo podría ser la intensa actividad constructiva que esta región experimentó en décadas posteriores a 1500 en las que desaparecerían numerosos edificios bajomedievales con las intensas renovaciones renacentistas y barrocas. A pesar de ello, a lo largo de los años he podido ir localizando algunos conjuntos y piezas sueltas in situ, además de las descontextualizadas halladas en museos y colecciones públicas y privadas que aquí no mencionaremos. Sólo haremos referencia en esta ocasión a los conjuntos más importantes de Andalucía occidental que en un futuro deberían ser estudiados cada uno de ellos con mayor detenimiento y también analizados otros hallazgos menores.

1. Casa de Pilatos. Oratorio. Sevilla

Este edificio que contiene uno de los más completos conjuntos de azulejos de arista conocidos, incluye un grupo de ellos, de cuerda seca, especialmente interesante por presentar características especiales que lo apartan de los tipos más habituales. Se trata del oratorio del palacio y conserva tanto el zócalo como el pavimento y el revestimiento de la mesa de altar. Se perciben en el zócalo un basamento de azulejos dispuestos en damero diagonal, un remate, de alicatado, de almenas dentadas y unos paños centrales en los que se alternan tres motivos fondo, incluyendo unos de cuerda seca, los más primitivos, y otros de arista que los imitan en algunas partes renovadas (fig. 1). El zócalo de azulejos que reviste las paredes laterales de la capilla muestra un bizcocho de pasta roja, poco habitual en los azulejos sevillanos (fig.2). También su colorido es especial, sobre todo por el empleo de esmalte verde turquesa, poco frecuente en Sevilla hacia 1500. Por otro lado, el frontal del altar está revestido con azulejos de cuerda seca hendida, de formato 90 x 90 mm y decorado con lacería más menuda (fig.3). Finalmente un tercer motivo de lazo, más frecuente, reviste el muro de los pies (fig. 4).

También el pavimento de este oratorio conserva gran parte de su revestimiento original de verdugos (esto es, tablillas rectangulares) verdes y blancos, alternos y dispuestos en zig-zag, en la nave, y en torbellino en el estradillo elevado ante el altar. En los cantos del escalón ante el altar y de la propia mesa, alternan alizares originales bañados en el mismo verde azulado de los azulejos y otros verdes de óxido de cobre, datables claramente en un momento algo más avanzado del siglo XVI. Se perciben las diferencias no sólo por el color sino por las medidas (260 x 350 x 60 mm los antiguos y 180 x 40 x 60 mm los más modernos) y por el canto de arista viva de los más antiguos, de la segunda mitad del siglo XV, y el aplanado de los del segundo cuarto del siglo XVI. Se observa, por tanto, en este conjunto un revestimiento original de fines del siglo XV y una intervención restauradora hecha con azulejos de arista, en un momento más cercano a aquel en que se realizan los revestimientos del resto del palacio en la década de 1530.

2. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Claustro. Sevilla

Es, sin duda, el conjunto más importante de azulejos de cuerda seca sevillana de los conservados, visibles en Andalucía occidental. Se trata de un zócalo que reviste los cuatro muros que forman las galerías de este patio adosado a la iglesia



Fig. 1. Casa de Pilatos. Sevilla. Oratorio. Foto Pleguezuelo.



Fig. 2. Casa de Pilatos. Sevilla. Oratorio. Detalle del zócalo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 3. Casa de Pilatos. Oratorio. Frontal de altar. Foto Pleguezuelo.



Fig. 4. Casa de Pilatos. Oratorio. Detalle del zócalo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 5. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Claustriillo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 6. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Detalle zócalo. Foto Pleguezuelo.

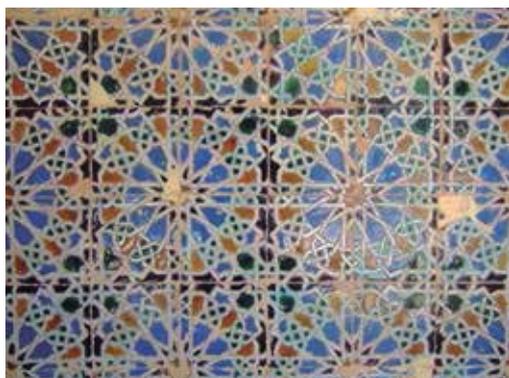


Fig. 7. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Detalle zócalo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 8. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Detalle zócalo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 9. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Detalle zócalo. Foto Pleguezuelo.



Fig. 10. Cartuja de Sª Mª de las Cuevas. Sevilla. Azulejos de remate. Foto Pleguezuelo.

del monasterio (fig. 5). Posee este zócalo una estructura formada por un basamento continuo de veros verdes y azules entre medios veros blancos y paneles de cuatro motivos diferentes de cuerda seca (Figs. 6, 7, 8 y 9), uno más de arista que parece contemporáneo a los anteriores y otro de igual procedimiento pero de fabricación industrial. Estos paños están recercados por guardillas tanto anchas como estrechas, de arista, y por verduguillos lisos monocromos, negros, azules y verdes. Rematan superiormente estos zócalos unos azulejos decorados con cresterías góticas de dos modelos y técnicas diferentes: unos negros de cuerda seca hendida y otros policromos, de arista (fig. 10). Llama la atención que la guardilla ancha que limita algunos paños está formada por azulejos arista en sus largos tramos rectos y por azulejos de cuerda seca hendida en las esquinas de los paños, cambio de procedimiento cuya razón ignoramos.

Por causas de la azarosa historia de este monumento, el conjunto ha sufrido importantes mermas y varias fases de reposiciones y restauraciones, la más importante y rigurosa de estas últimas llevada a cabo entre 1988 y 1992¹⁹. En los reversos de los azulejos aparecieron esbozos trazados a pincel, probablemente por oficiales o aprendices. Son dibujos variados y vinculables a la vajilla de cuerda seca contemporánea a estos azulejos. La inmensa mayoría de éstos son de cuerda seca hendida aunque un cierto porcentaje de ellos son de arista, del tipo más temprano y algunas otras piezas, las del basamento, parecen estar cortadas como las del alicatado pero son simples azulejos de cantos raspados y cocidos de forma independiente. No se dispone de una datación exacta para este conjunto aunque por sus características y las de la arquitectura en que se integra, podemos establecerla genéricamente en el último tercio del siglo XV.

3. Iglesia del Monasterio de Santa Paula (ha. 1483). Sevilla

Por las fechas de las primeras obras del monasterio, es muy posible que tuviese algunos revestimientos de azulejos de cuerda seca que han ido desapareciendo con reformas posteriores; hay restos que hacen pensar en ello. Los más interesantes los encontramos en el presbiterio de la iglesia y no sabemos si hubo más que revistieron su nave ya que ésta fue intensamente transformada a fines del siglo XVI e inicios del XVII cuando los sepulcros de los patronos se desplazan del centro de la capilla mayor a unos nichos abiertos en los muros laterales y cuando se instalan los zócalos de azulejos pintados que se encargan, como los del nuevo claustro grande, al obrador de Hernando de Valladares²⁰.

En el presbiterio de la iglesia se conserva un alto zócalo de azulejos formado por grandes paños de motivos alternos de dos tipos: uno de ellos está pintado a la cuerda seca hendida e imita un tejido brocado muy frecuente a fines del siglo XV. El otro tipo es sumamente original porque, mediante un goteo de esmaltes de varios colores, imita jaspes. Estos últimos no todos son cuadrados sino que, siguiendo el modelo de Manises, combina cuadrados con hexágonos. Se remata el zócalo con una crestería de tipo gótico de cuerda seca hendida, pintada de negro sobre fondo

¹⁹ PERLA, Antonio. "Una compleja intervención. La recuperación de los zócalos de azulejos del claustro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla", *Azulejo*, nº 2, Lisboa, 1992, pp. 174-192.

²⁰ ARENILLAS LÓPEZ, Juan. "Diego López Bueno arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 1990, Tomo 63, nº 250, pp. 219-232.

blanco. Por debajo de este zócalo discurre, en el lado izquierdo, un banco revestido en su frente con azulejos de arista del tipo más temprano y con alizares verdes (fig. 11).

En este conjunto destacan por su rareza los azulejos de superficie curva, fabricados para revestir un baquetón o nervio de arranque de la bóveda gótica que recorre verticalmente dos de los cuatro rincones de la capilla mayor (fig. 12). En el mismo presbiterio hay azulejos de arista algo posteriores que se combinan con los de cuerda seca. En el lado derecho, formándose con seis placas rectangulares, figura un escudo con las armas de las familias Enríquez y Portugal, respectivamente, en alusión a los personajes aquí enterrados (fig. 13).

El escudo es una pieza de enorme importancia por su tamaño y por razones históricas. Debió ser hecho y colocado, como el resto de los azulejos, hacia 1483, poco después a la muerte de don Juan de Braganza, condestable de Portugal, exiliado en Sevilla. Su cuñado León Enríquez, también sepultado en esta iglesia, fallece al año siguiente. Fueron enterrados ambos en este lugar, por decisión de la marquesa, doña Isabel Enríquez, esposa y hermana respectivamente de los fallecidos, en unos túmulos colocados primitivamente en el centro de la capilla mayor, túmulos que fueron desmontados a fines del siglo XVI, siendo desplazados los restos y sus esculturas yacentes a nichos abiertos en los muros laterales de la capilla. Es entonces cuando debió ser también desplazado el escudo de armas por lo que desconocemos su exacta colocación original. También la inscripción conmemorativa del sepulcro de León Henríquez está ejecutada en cuerda seca, con caracteres negros sobre fondo blanco, transcrita ya por Gestoso quien se inspiró en esta para hacer él mismo la del lado opuesto²¹.

En el interior del convento, se conservan dos paneles formados cada uno de ellos por tres placas, pintadas de cuerda seca plana que representan el escudo de la orden jerónima, sostenido por dos ángeles (fig. 14). Hay conjuntos semejantes en el Museo Británico, el Museo Victoria y Alberto de Londres de Londres y en el antiguo monasterio de los monjes jerónimos de Granada, ambas incompletas.

4. Convento de Santa Inés. Refectorio y patio del herbolario. Sevilla

A la entrada del refectorio de este convento se conserva una *almatraya* de un tamaño considerable, formada por 171 azulejos de cuerda seca del motivo de la pata de gallo, en colores alternos verdes y blancos. Fueron restaurados en 1993 por la empresa Excisa²². Se trata de un tipo de azulejos de 19 x 19 cms de lado y de un grosor superior al habitual por estar muy probablemente destinado de forma preferente a pavimentos (fig. 15). Es probable que el resto del pavimento de este refectorio y tal vez otros del mismo monasterio estuviesen formados por más ejemplares aunque fueron sustituidos por baldosas más modernas en tiempos recientes. El mismo tipo está usado en los pavimentos del claustro principal o del Herbolario. En él va formando un *azonal* en su línea de contacto con los parterres que recorre los *anditos* que cruzan el gran claustro.

²¹ GESTOSO, 1903:122.

²² Agradezco el dato a la restauradora Carmen Riego.



Fig. 11. Monasterio de Sª Paula. Sevilla. Zócalo y banco del presbiterio. Foto Pleguezuelo.



Fig. 12. Monasterio de Sª Paula. Sevilla. Zócalo del presbiterio. Foto Pleguezuelo.



Fig. 13. Monasterio de Sª. Paula. Sevilla. Zócalo del presbiterio. Escudo de la Casa de los Marqueses de Montemayor. Foto Pleguezuelo.



Fig. 14. Monasterio de Sta. Paula. Sevilla. Escudo de la Orden Jerónima.

Es éste el único pavimento de jardín de crucero del siglo XVI conservado completo en Sevilla y, por tanto, obra de enorme valor patrimonial aunque en muy deficiente estado de conservación. Son del mismo tipo que hallamos en el patio do Esguicho del Palacio Nacional de Sintra y también en la capilla de la Trinidad de la Mezquita-Catedral de Córdoba.

5. Casa de los Pinelo. Sevilla

En el oratorio de esta casa-palacio de la familia Pinelo, hoy sede de las Academias Sevillanas de Buenas Letras y de la de Bellas Artes, se conserva un conjunto de azulejos de cuerda seca de notable interés. Este espacio que fue probablemente el dormitorio del canónigo Jerónimo Pinelo, ha sufrido mermas y cambios en su disposición al convertirlo en capilla de la Academia de Bellas Artes en la década de los años setenta del siglo XX. A los azulejos que hoy vemos debemos añadir otro modelo que ya no se conserva y que debió formar parte de este zócalo o del de la habitación contigua. Formaban una lacería blanca sobre fondo azul celeste, motivo del que han quedado cuatro ejemplares en el Museo de Bellas Artes²³.

El zócalo de la actual capilla, antiguo dormitorio, ha conservado su estructura original según se deduce de la altura que tiene hoy comparada con la de tres palmos que se menciona en una descripción documental datada en 1543. El basamento está formado, como el del claustillo de la Cartuja, por azulejos en forma de veros azules y verdes y contraveros blancos, dispuestos en una banda, en contacto con el pavimento.

El zócalo primitivo estuvo recorrido por una inscripción formada por azulejos de cuerda seca plana que dibujan caracteres muy romanos. Fue recompuesta en las obras que se hicieron en el edificio en la década de 1970 y, según Martínez Caviro, debió reproducir el texto de un salmo conocido. (fig. 16). Hoy se conserva esta inscripción, recompuesta y de lectura confusa. Rematan hoy este bajo zócalo unos azulejos de cuerda seca hendida que forman una crestería de diseño gótico muy original sin paralelos conocidos hasta ahora.

Se han conservado por fortuna los azulejos que revisten interiormente la taca que se abre en el muro. Son unos hermosos azulejos de reflejos dorados, de técnica mixta de arista reforzada con perfilados a pincel con esmalte azul sobre las líneas del relieve (fig. 17). Hay ejemplos similares a los azulejos de la alacena en la Col. De la Fundación La Fontana, en Rupit (Gerona), en la colección Carranza expuesta en el Alcázar Sevilla y en arista sin perfilar de azul en la capilla de Maese Rodrigo de Sevilla y la Iglesia de Santa María en Trujillo (Cáceres). El motivo es el mismo que fue usado, en versión policroma, en la capilla mayor del monasterio de Santa Paula. Tanto el diseño del motivo como la combinación de colores azul y dorado acercan este modelo claramente inspirado en tejidos góticos contemporáneos, a los azulejos que revisten una fuente en el monasterio de Guadalupe, una fabricación de Manises, del siglo XV, de los que se también conserva algún ejemplar el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

²³ GESTOSO, 1903: 110.



Fig. 15. Convento de Sta. Inés. Sevilla. Refectorio. Foto Pleguezuelo.



Fig. 16. Casa de los Pinelo. Sevilla. Antigua recámara, hoy capilla. Frontal de altar. Foto Pleguezuelo.



Fig. 17. Casa de los Pinelo. Antigua recámara, hoy capilla. Alacena. Foto Jesús Marin.



Fig. 18. Centro Cerámica Triana. Sevilla. Azulejos de cuerda seca procedente del ex monasterio de la Encarnación. Foto Pepe Morón.



Fig. 19. Antiguo palacio de los Condes de Altamira, hoy Consejería de Cultura. Sevilla. Foto: José Ramón Pizarro.



Fig. 20. Convento de S^a. Clara. Carmona (Sevilla). Pavimento del coro alto. Foto Pleguezuelo.

6. Pavimento de casa excavada en la plaza de la Encarnación. Sevilla

Un pavimento doméstico que se conservaba en excelente estado fue descubierto en 1992 y hubo de ser desmontado para la continuación de las obras proyectadas en la Plaza de la Encarnación de Sevilla. El conjunto se componía de azulejos de cuerda seca y de olambrillas de arista del tipo más temprano²⁴. Los primeros responden a un repertorio con motivos figurativos y también de lazo mudéjar. Las olambrillas de arista son todas de motivos geométricos y de una ejecución de delicada. Cuatro de los azulejos de cuerda seca han sido expuestos en el Centro Cerámica de Triana (fig.18).

7. Palacio de los condes de Altamira. Sevilla

Dos azulejos fueron rescatados allí en las excavaciones practicadas durante su rehabilitación entre 1995 y 1999 para convertirlo en una de las sedes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El más original de ambos es un azulejo de 190 x 190 x 25 mm, pintado a la cuerda seca hendida y en que se representa un entramado de cañas y, enredadas en ellas, ramas y frutos de granadas (fig. 19). Sólo conocemos un ejemplar parecido en colección privada que, en lugar de granadas, muestra peras. En ambos casos se trata de azulejos que serían empleados probablemente en el revestimiento de cenadores de jardín que a pesar de estar contruidos con mampostería enlucida, simulaban en su interior ser pabellones vegetales de paredes caladas y abiertas al jardín. Son frecuentes las menciones de los «jardines encañados» en los documentos de la época y también se pueden ver en las estampas donde estos encañados naturales aparecen revistiendo los muros que llamaban «empañados» o formando largos pasillos, cubiertos con fingidas bóvedas de medio cañón, todo ello construido con cañas cruzadas que creaban tramas cuadrículadas o romboidales. El otro modelo de azulejo es una estrella de lazo blanco, de doce puntas, similar a uno de los que componen el zócalo del claustro de la Cartuja representado en la fig. 9 aunque en este caso era de formato mayor que aquí ha sido cortado y reducido en sus dimensiones originales.

8. Iglesia de Santa María. Carmona (Sevilla) (1517)

En una capilla de la nave derecha se conserva un conjunto de azulejos de cuerda seca, decorados con lazo que rodean una laude sepulcral datada en 1517, fecha muy probable de los propios azulejos que la circundan aunque fueron removidos y reinstalados hacia 1700 cuando el pavimento de la capilla fue reformado, momento en que se recolocaron muchos alizares verdes originales, junto a los primitivos azulejos de cuerda seca, completados con otros de arista ligeramente posteriores y con los alizares barrocos de esta reforma. El motivo de estos azulejos de cuerda seca es un tipo muy simple de lazo blanco que va formando al cruzarse, estrellas algo más grandes, meladas, y otras más pequeñas, negras y verdes, de ocho puntas. Azulejos muy similares los vemos en la iglesia de San Lorenzo de Córdoba, representados en la figura 26.

²⁴ Agradezco al arqueólogo Constantino Pozo que me informara de su aparición.

9. Convento de Sta. Clara. Carmona (Sevilla)

Es uno de los conjuntos más interesantes conservados in situ, sobre todo, el pavimento del coro alto de su iglesia ya que se trata de una solería completa y en su estado original. Se combinan en ella olambrillas de arista del tipo más primitivo, con diseños de lacerías mudéjares, y azulejos pintados a pincel a la cuerda seca plana que representan soles con rostros humanizados y ocho rayos flameantes (fig. 20). Tanto las olambrillas como los azulejos corresponden a un tipo que mencionan frecuentemente los documentos contemporáneos y a los que denominan «sinos» o «signos» por su forma estrellada, en este caso de ocho puntas como era lo más habitual.

En el coro bajo y también en el pavimento del claustro, aunque de forma más dispersa en su colocación, se localizan también de azulejos de cuerda seca hendida, de ocho modelos diferentes que vemos repetidos en el frontal de Alanís (Sevilla y en el claustrillo de la Cartuja (fig. 8) en la capilla de la Casa de Pilatos y otros, como el que aquí se reproduce que encontramos también en el pavimento de la capilla de la Trinidad de la mezquita-catedral de Córdoba (fig. 21).

Es muy posible que a estos azulejos cuadrados, intercalados con ladrillos sin vidriar, correspondiera un zócalo primitivo del mismo tipo de piezas. Este convento se fundó en 1460 y es posible que su iglesia fuese terminada antes de finalizar el siglo XV con lo que estos azulejos datarían del último cuarto del siglo, antes de emprender las obras de la capilla mayor a inicios del siglo XVI, momento en que se reviste la parte baja de sus muros con azulejos de arista de estilo más avanzado y motivos renacentistas.

10. Iglesia parroquial de Alanís. Sevilla

Como complemento de uno de los escasos retablos sevillanos de arquitectura gótica conservados, su mesa de altar poseía un frontal revestido con azulejos de cuerda seca hendida, de un motivo muy conocido de esta serie. Se trata de una lacería blanca de doce puntas completada con los otros cuatro colores en los polígonos de fondo (fig. 8). El mismo motivo se localiza en el Claustrillo de la Cartuja de Sevilla, en Santa Clara de Carmona (Sevilla), en el palacio de Bornos (Cádiz) o en el Palacio Nacional de Sintra (Portugal). Este frontal fue desmontado hace años, reinstalando parte de sus azulejos formando otro más pequeño en la misma iglesia y enviando los sobrantes al Museo de Bellas Artes de Sevilla donde hoy se conservan.

11. Palacio de los Ribera. Bornos. Cádiz

Debió existir en este castillo-palacio de la familia Ribera un buen conjunto de azulejos de fines del siglo XV, contemporáneo de la construcción del edificio mismo, del cual sólo han quedado unos cuantos de un solo motivo de lazo similar en su geometría al descrito en el caso anterior aunque con variaciones en la distribución de los colores. Al igual que sucede en el Claustrillo de la Cartuja, donde también está presente este motivo (fig. 8), la guardilla que rodea los azulejos de cuerda seca hendida es de arista y muestra una cadeneta de lazo.

12. Iglesia parroquial de Villalba del Alcor (Huelva) (1486-1502)

Esta iglesia parroquial muestra sobre una de sus puertas laterales, dos placas decoradas a la cuerda seca plana. Ambas representan el escudo de armas de la familia Hurtado de Mendoza en alusión al Cardenal de ese apellido que ocupó la sede arzobispal de Sevilla entre 1486 y 1502, fechas extremas en que podemos datar estos azulejos. Las albanegas del arco que hacen de fondo a ambos escudos también están revestidas con azulejos de cuerda seca, en este caso, hendida, con estrellas de nueve puntas, decoradas con los cinco colores habituales (fig. 22). Un escudo similar a éstos se encuentra en el exterior de la iglesia de Santiago en Jerez de la Frontera (Cádiz) obras promocionadas por este cardenal entre 1496 y 1502 (fig. 23)²⁵. Otro ejemplar más de esta misma serie se conserva en la portada lateral de la iglesia de La Rinconada (Sevilla)²⁶.

Son estos cuatro escudos del cardenal Mendoza y el de Santa Paula, los únicos de este tipo conservados in situ en Andalucía y recuerdan muy de cerca al escudo heráldico de los Reyes Católicos y su inscripción correspondiente de la antigua Alhóndiga de Sevilla (1503), hoy en el Museo de Artes y Costumbres Populares (Sevilla). Por su similitud en técnica y colorido también puede vincularse a este grupo de piezas la placa del escudo del arzobispo portugués don Dinis que se exhibe en el Museo do Azulejo de Lisboa, procedente de Coimbra.

²⁵ CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel. "Nuevos datos sobre las 'portadas góticas gaditanas': el patrocinio del Cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la parroquia de Santiago de Jerez y la autoría de Rodrigo de Alcalá en la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules". *Laboratorio de Arte*, 28. 2016, pp. 41-59.

²⁶ Debo el conocimiento del azulejo de Jerez a la generosidad de Manuel Pablo Rodríguez y del conservado en La Rinconada a Jesús Marín y Alfonso Rodríguez. A todos ellos agradezco también la amabilidad de cederme sus imágenes fotográficas.



Fig. 21. Convento de Sta. Clara. Carmona (Sevilla). Pavimento del coro alto. Foto Pleguezuelo.

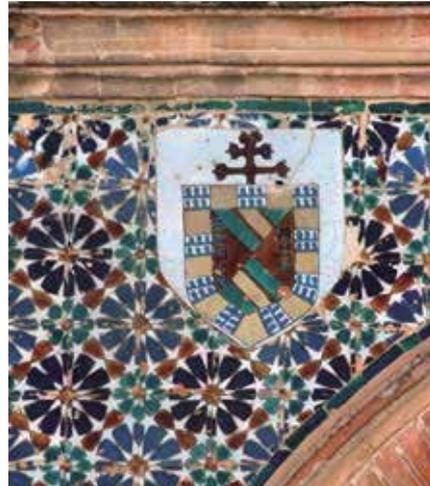


Fig. 22. Iglesia de Santa María. Villalba del Alcor (Sevilla). Albanega de la portada Sur. Foto: Jesús Marín



Fig. 23. Iglesia de Santiago. Jerez de la Frontera (Cádiz). Escudo de don Diego Hurtado de Mendoza. Foto: Manuel P. Rodríguez.



Fig. 24. Mezquita-Catedral de Córdoba. Capilla de San Simón y San Judas. Frontal de altar. Foto Pleguezuelo.



Fig. 25. Mezquita-Catedral de Córdoba. Capilla de la Trinidad. Pavimento. Foto Pleguezuelo.



Fig. 26. Iglesia parroquial de San Lorenzo. Córdoba. Frontal de altar. Foto Pleguezuelo.

13. Iglesia parroquial de Sta. María. Aroche (Huelva)

Instalados revistiendo el espacio comprendido entre las almenas dentadas del campanario de la iglesia, se conserva un conjunto de azulejos en que se ven mezclados, probablemente por reposiciones posteriores provocadas por pérdidas de originales, azulejos de cuerda seca hendida mezclados con algunos otros de arista. El motivo es igual a uno que hemos reproducido a propósito de la capilla de la Casa de Pilatos (fig. 4). Deben datar de hacia 1500 debiendo ser parte del primitivo revestimiento de esta torre que muestra rasgos estilísticos de ese mismo periodo.

14. Capilla de San Simón y San Judas. Mezquita-Catedral (Córdoba)

Se reviste de azulejos de cuerda seca el frontal situado bajo este retablo y también se distribuyen, combinados con bandas de escudos heráldicos, en una laude sepulcral que se forma en el pavimento de esta capilla. Son azulejo de un tamaño mayor del habitual, técnicamente muy perfectos y probablemente correspondientes a la producción de arista más temprana de Sevilla datable a fines del siglo XV o muy comienzos del XVI (fig. 24). Muestran un diseño de lacería complejo en el que destacan estrellas de lazo de a dieciséis con un modelo muy cercano a los alicatados hispano-musulmanes. Rodean los azulejos una banda de guardillas de arista del tipo de la que vemos en Bornos o en el claustro de la Cartuja.

15. Capilla de la Trinidad. Mezquita Catedral (Córdoba)

Se combinan allí, algo desordenadamente, azulejos de formato grande con patas de gallo blancas y verdes (fig. 25). El motivo es similar al que se ve en el convento de Santa Inés de Sevilla o los que revisten el patio do Esguicho del Palacio Nacional de Sintra. En el centro del pavimento se forma una alfombrilla con las proporciones de una laude sepulcral con azulejos de arista primitivos, decorados con motivos geométricos. En zonas residuales más intervenidas aparecen mezclados otros azulejos de cuerda seca y de arista, todos ellos sevillanos y datables a finales del siglo XV.

16. Iglesia parroquial de San Lorenzo. Córdoba

Se trata de dos paneles que flanquean un frontal de altar, de jaspe rojo. En estos paneles se mezclan varios tipos de azulejos aunque predominan los de cuerda seca, conjunto que parece haber sido modificado en el siglo XVI (fig. 26). El motivo es el mismo que rodea la laude sepulcral de Santa María en Carmona (Sevilla) data-da en 1517.

CONCLUSIONES

1. Entre 1470 y 1525, aproximadamente, tiene lugar en Sevilla-Triana una importante producción de vajilla y azulejos decorados a la cuerda seca. Por ahora el arco cronológico documentado en este primer ensayo ha sido 1484-1517

2. Se trata de unos azulejos que se aplicaban tanto a pavimentos como a revestimientos verticales.

3. Encontramos tres tipos de repertorios temáticos: inscripciones hechas con letras góticas y también con capitales romanas, escudos heráldicos y, sobre todo, azulejos de motivos seriados.

4. En este grupo de obras de cuerda seca son más abundantes los azulejos que las olambrillas ya que en muchos de estos conjuntos los azulejos de un pavimento son de cuerda seca en tanto que las olambrillas son de arista. Estas últimas son de ejecución más perfecta que las asociadas a los conjuntos de azulejos de arista posteriores y siempre representan motivos geométricos de tradición mudéjar.

5. La presencia de inscripciones, heráldica y motivos figurativos animales implica la presencia de artesanos letrados e instruidos en materias artísticas capaces de escribir y de representar motivos figurativos trazados a mano alzada con pincel dentro de un repertorio anterior a la llegada del Renacimiento a la cerámica sevillana con Niculoso Pisano. Esto confirma la datación de estos materiales mencionada en el punto 1 de estas conclusiones.

6. Se percibe en estos azulejos de cuerda seca una mayor variedad de tamaños y de formas que la que se registra en la producción de azulejos de arista posterior a la renovación que Niculoso protagoniza en ese género. De esa forma, encontramos con cierta frecuencia azulejos mayores del tamaño 13 x13 cms habitual en los azulejos posteriores, azulejos de forma estrellada y también placas cerámicas, a veces de gran tamaño, casi siempre destinadas a escudos heráldicos.

7. En todos los casos estudiados los colores usados son los cinco tradicionales: blanco, negro, azul, verde y melado.

Bibliografía

AGUADO, José (1983). *La cerámica hispano-musulmana de Toledo*. Madrid. CSIC.

ARENILLAS LÓPEZ, Juan (1990). "Diego López Bueno, arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla", Madrid: *Archivo Español de Arte*, Tomo 63, nº 250, pp. 219-232.

CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel (2016). "Nuevos datos sobre las 'portadas góticas gaditanas': el patrocinio del Cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la parroquia de Santiago de Jerez y la autoría de Rodrigo de Alcalá en la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules". *Laboratorio de Arte*, 28, pp. 41-59. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DAVILLIER, Barón Jean Charles (1879). *Les arts decoratives en Espagne au Moyen Age et á la Renaissance*. París. Quantin.

FORTNUN, Charles Drury Edward (1873). *Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares in the South Kensington Museum*. London.

GESTOSO, José (1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla.

GÓMEZ, Susan (2002). *Museu de Mertola. Cerâmica em corda seca de Mertola*, Mértola. Campo Arqueológico.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1952). *Cerámica del levante español*. Tomo II, *Alicatados y azulejos*. Barcelona. Labor

Meco, José (1989). *O azulejo em Portugal*. Lisboa. Publicações Alfa.

MORATINOS GARCÍA, Manuel y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (2005). *La azulejería renacentista del monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro*. Cuadernos de Investigación 24. Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo". Salamanca. Diputación de Zamora

PERLA, Antonio (1992). "Una compleja intervención. La recuperación de los zócalos de azulejos del claustro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla", *Azulejo*, nº 2. Lisboa, pp. 174-192.

PESA, Loredana y RAMAGLI, Paolo (2013). *Azulejos e laggioni. Atlante delle piastrelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*. Genova. Sagep editrice.

PLEGUEZUELO, Alfonso (1991), "Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)", *Azulejo*, nº 0, Lisboa, pp. 11-21.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2016). "Sevilla y los azulejos de relieve del palacio Nacional de Sintra (Portugal)". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 114, julio-diciembre. Barcelona, pp. 56-68.

PUERTAS TRICAS, Rafael (1989). *La cerámica islámica de cuerda seca en la alcazaba de Málaga*. Málaga. Ayuntamiento de Málaga.

SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ, Ángel (2015). *La cerámica de Talavera y el Real monasterio de El Escorial*. Tesis doctoral defendida en noviembre en la Universidad Castilla-La Mancha.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos (1969). *Azulejaría em Portugal nos seculos XV e XVI*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

TRINDADE, Rui André Alves (2007). *Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do Século XIV à Primeira Metade do Século XVI*. Lisboa. Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa