



# UN PALACIO DE AZULEJOS

Alfonso Pleguezuelo

LA FACHADA DEL PALACIO ESTÁ DATADA EN 1364-65 Y ESA SERÍA LA FECHA DE SUS CERÁMICAS QUE SON DE COLOR NEGRO, VERDE Y AZUL, ES DECIR, DE UNA GAMA MUY AUSTERA QUE SERÍA COMPLETADA CON PINTURAS Y DORADOS.

A diferencia de otros monumentos y a pesar de múltiples avatares históricos, el Real Alcázar de Sevilla ha conservado gran parte de sus revestimientos cerámicos y también bastantes noticias documentales referidas a los mismos<sup>1</sup>. En este artículo se pretende tan solo ordenar cronológicamente los datos conocidos más importantes, realizar una primera síntesis, dejar apuntadas algunas de las muchas incógnitas que el tema plantea y formular una propuesta final.

#### ALICATADOS MUDÉJARES

Después de la Alhambra, el Real Alcázar de Sevilla posee el conjunto de alicatados medievales más importante de España y ha sido objeto de asombro para sus visitantes desde antiguo. Ya Rodrigo Caro en 1634, al contemplar el Patio de las Doncellas, quedó sorprendido —como quedarían siglos después los viajeros románticos— por la belleza de lo que él denominó “azulejos labrados a lo mosaico”<sup>2</sup>. La historia de los alicatados del Alcázar es asunto tan complejo que aquí solo puede quedar esbozado en lo esencial de sus dos etapas; la de su fabricación en los siglos XIV, XV y XVI y la de sus restauraciones en los siglos XIX y XX<sup>3</sup>. En los párrafos siguientes solo trataremos la primera dejando la segunda para el final de este ensayo. Estos alicatados revisten el llamado Palacio Mudéjar o Cuarto del Rey Don Pedro<sup>4</sup>. Los más tempranos debieron ser fabricados por artífices venidos de Granada y sus autores quedarían establecidos en Sevilla posteriormente<sup>5</sup>.

La fachada del palacio está datada en 1364-65 y esa sería la fecha de sus cerámicas que son de color negro, verde y azul, es decir, de una gama muy austera que sería completada con pinturas y dorados<sup>6</sup>. Su forma de aplicación tiene paralelos en la Alhambra y ambos conjuntos, en edificios del siglo XIII de la lejana región de Konia, en la actual Turquía. No forman un revestimiento continuo; son aliceres aislados o forman lazos simples, embutidos en huecos y surcos tallados en la piedra<sup>7</sup>. Este tipo de aplicación cerámica también la vemos en las claves de las galerías de arquillos ciegos que forman los parterres hundidos del jardín del

Patio de las Doncellas<sup>8</sup> y en los encintados de los restos de arcadas, también ciegos, del muro que divide el Patio de la Montería y el corral de las Piedras cuyo arreglo también data del mismo reinado<sup>9</sup>.

Un conjunto de peculiaridades distintas es el de los zócalos de los dos patios y las habitaciones del palacio<sup>10</sup>. Gestoso, constatando la semejanza de los del Alcázar con los de la capilla funeraria de Enrique II en la mezquita-catedral de Córdoba, afirma, después de expresar sus dudas, que datan del siglo XIV aunque reconoce que puede haber en su conjunto zonas renovadas durante el reinado de los Reyes Católicos<sup>11</sup>. En cualquier caso, estos alicatados no están concebidos, a diferencia del caso anterior, como piezas aisladas sino como revestimientos continuos y puestos en obra de manera muy diferente. En ellos se emplea una gama más rica de colores que incluye, como en la fachada, el negro, el verde y el azul y también el blanco, el melado y el reflejo dorado (Figura 1). Pero esta riqueza cromática no está presente en todo el conjunto en el que creemos distinguir, al menos, tres fases que tendrían otras tantas cronologías: (A) los que revisten la mayor parte de las galerías bajas del Patio de las Doncellas y la Sala de las Columnas en planta alta; (B) los de la mayor parte de las habitaciones del resto del palacio en planta baja y el Dormitorio del Rey Don Pedro, en planta alta y (C) los del Cuarto del Príncipe y las dos estancias y pasillo que componen la entrada al palacio desde el Patio de la Montería. Con independencia de esta grosera clasificación, hay piezas de todos los grupos, mezcladas en casi todas las estancias<sup>12</sup>.

La parte más refinada es la mencionada en primer lugar (A). A pesar de que se perciben en ella diferentes tonos de color, errores en sus alternancias cromáticas y diversos métodos de fabricación —lo que delata intervenciones posteriores al siglo XIV—, son, sin duda alguna, los más hermosos por la complejidad de su geometría, la menuda proporción de sus elementos y el delicado colorido de sus vidriados. Los paños del Patio de las Doncellas son de estrellas de lazo hechas con cintas muy finas (10 mm) y los de la Sala de las Columnas son de polígonos sin lacería intermedia. Todos ellos recuerdan a los mejores y más antiguos de la Alhambra.

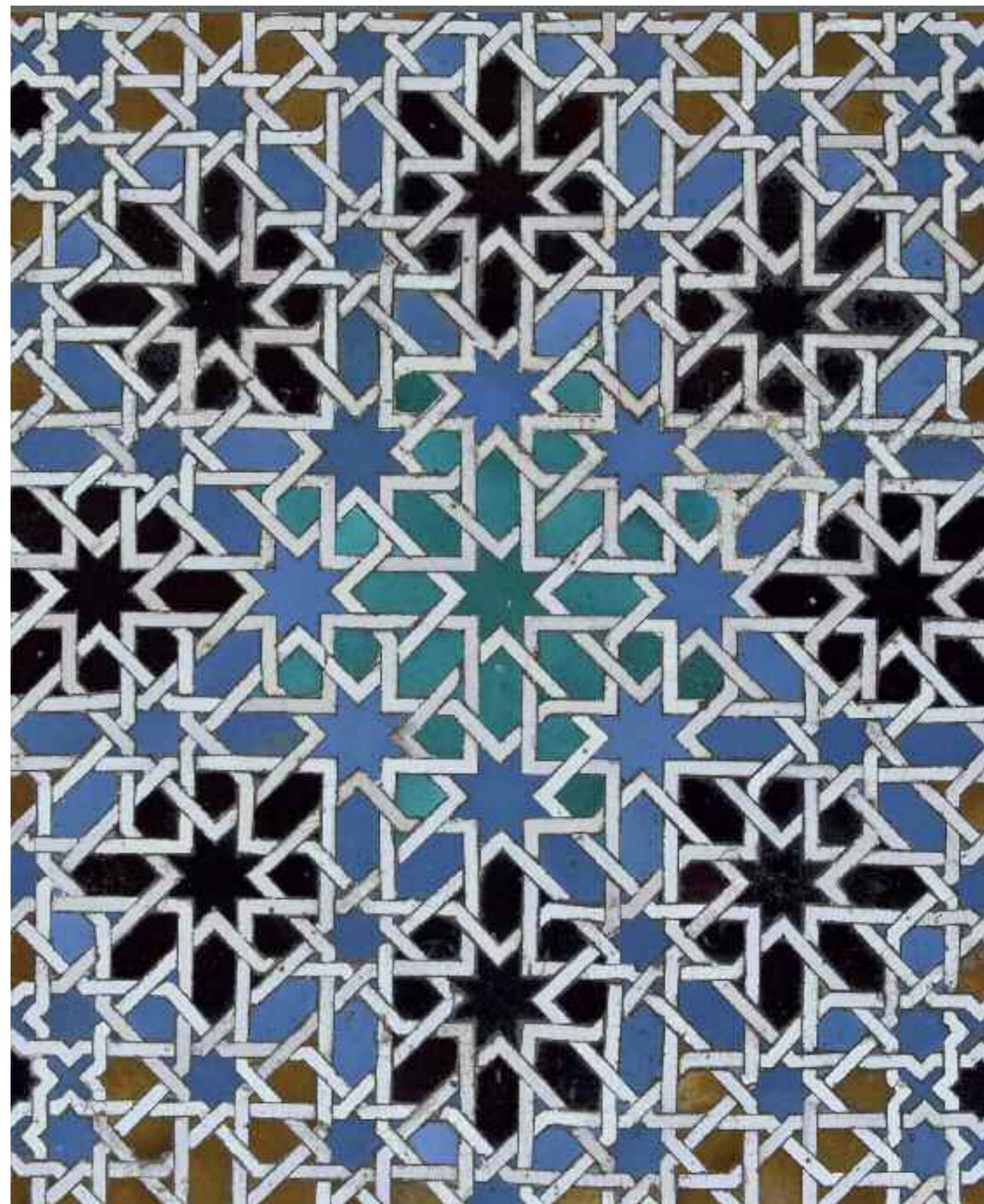


Figura 1. Anónimo. (hacia 1350), Zócalo de alicatado, Patio de las Doncellas

UNO DE LOS INDICIOS QUE HACEN SOSPECHAR QUE ALGUNOS DE LOS ALICATADOS SON POSTERIORES AL SIGLO XIV ES EL INTENSO PROGRAMA CONSTRUCTIVO DESARROLLADO EN TIEMPOS DE LOS REYES CATÓLICOS.

Pero, si bien no tenemos demasiadas dudas sobre la datación de este primer grupo que consideramos, con Gestoso, del tercer cuarto del siglo XIV, sí albergamos muchas respecto de la cronología del segundo, pues hallamos tanto algún argumento para datarlo en ese siglo como también indicios de que algunos de ellos pudieran ser del siglo XV e incluso del XVI<sup>13</sup>. A favor de la datación más temprana estaría el hecho de que los motivos y los colores de algunos del Alcázar son muy semejantes a los de un conjunto documentado de 1378-79 como obra de los alarifes sevillanos Garcí y Lope Sánchez: los alicatados del muro exterior de la Parroquieta de la Seo en Zaragoza<sup>14</sup>. Pero otros argumentos los harían más modernos, como la coincidencia en el diseño de la laceria de los alicatados del Dormitorio alto del Rey Don Pedro y los imitados pictóricamente a pocos metros de esta pieza en los antepechos del llamado Mirador de los Reyes Católicos<sup>15</sup>. La mayor parte de la cinta de los lazos de esta parte tiene mayor anchura que los anteriores (15 y 20 mm respectivamente) y la gama de colores varía, pues cambia el verde y se suma el morado.

Creemos, por tanto, que este espectacular conjunto de alicatados que reviste las habitaciones que rodean el Patio de las Doncellas y las galerías del Patio de las Muñecas es, en realidad, el resultado final de un proceso de sucesivas intervenciones difícil de desentrañar y que debería ser objeto de un estudio monográfico del que ahora carece. Es muy posible que los materiales de la segunda mitad del siglo XV fueran producidos por Fernán Martínez Guijarro. Los de época del Emperador pudieron ser de su hijo Pedro de Herrera o, incluso, de los hermanos Polido, quienes hicieron los alicatados del pavimento del propio Cenador de la Alcoba o los zócalos del Mexuar de la Alhambra, conjuntos que, si no fuera por el diseño renacentista de alguno de sus motivos vegetales y por los emblemas de Carlos V, no dudaríamos en clasificarlos entre los más perfectos de los hispano-musulmanes. Vista la capacidad técnica y artística de estos ceramistas y, sobre todo, de los alarifes cortadores, auténticos autores de estos alicatados, nada debe extrañarnos que hubiesen realizado arreglos o incluso paños completos en el conjunto del Alcázar aunque por el mo-

mento sea precisado asignarles una tarea concreta.

Uno de los indicios que hacen sospechar que algunos de los alicatados son posteriores al siglo XIV es el intenso programa constructivo desarrollado en tiempos de los Reyes Católicos<sup>16</sup>. En este proceso jugó un importante papel Fernán Martínez Guijarro (ca. 1424-ca. 1508), un personaje del que, gracias a los trabajos de Gestoso y más recientemente de Díez Jorque, tenemos un cierto volumen de información<sup>17</sup>. Debió ser un gran profesional si consideramos que fue por esa razón liberado por privilegio real del pago de impuestos al ser incluido en el grupo de “francos del Alcázar” a pesar de que sus ingresos eran muy superiores a los tolerados por la normativa. De su buena situación económica son testimonio las numerosas compras de casas y fincas justamente cuando se hacen las obras del Alcázar y de la Alhambra, conjunto este último para el que también suministra materiales. En 1500 declaran los Reyes que: “continuamente trabaja en fazer cosas de su oficio para los dichos nuestros alcaçares e ataraçanas”<sup>18</sup>. Este dato permite sospechar que suministró la cerámica necesaria para las obras que se hicieron durante el reinado de los Reyes Católicos. Ahora bien, cuáles fueran estas cerámicas es incógnita que no nos atrevemos a responder por el momento aunque hay vías de investigación que permitirían avanzar con bastante seguridad y que apuntaremos al final (Figura 2),

#### NICULOSO PISANO Y EL AZULEJO ITALIANO

En 1504, cuando aún trabajaba para el Alcázar Martínez Guijarro, un ceramista italiano establecido poco antes en Sevilla, de nombre Niculoso Francisco Pisano, recibe el encargo de hacer tres obras para el palacio: un escudo con las armas reales, un retablo para el oratorio del Rey y otro para el de la Reina<sup>19</sup>. Se ha conservado casi íntegra la tercera de ellas y de las otras dos solo han podido ser identificados azulejos y fragmentos dispersos<sup>20</sup>. El retablo de la reina Isabel, obra sin precedentes, es el primero pictórico europeo ejecutado en azulejos (Figura 3). Su programa iconográfico, centrado en la escena de la Visitación de María a su prima Isabel, conecta con el nombre de la propia

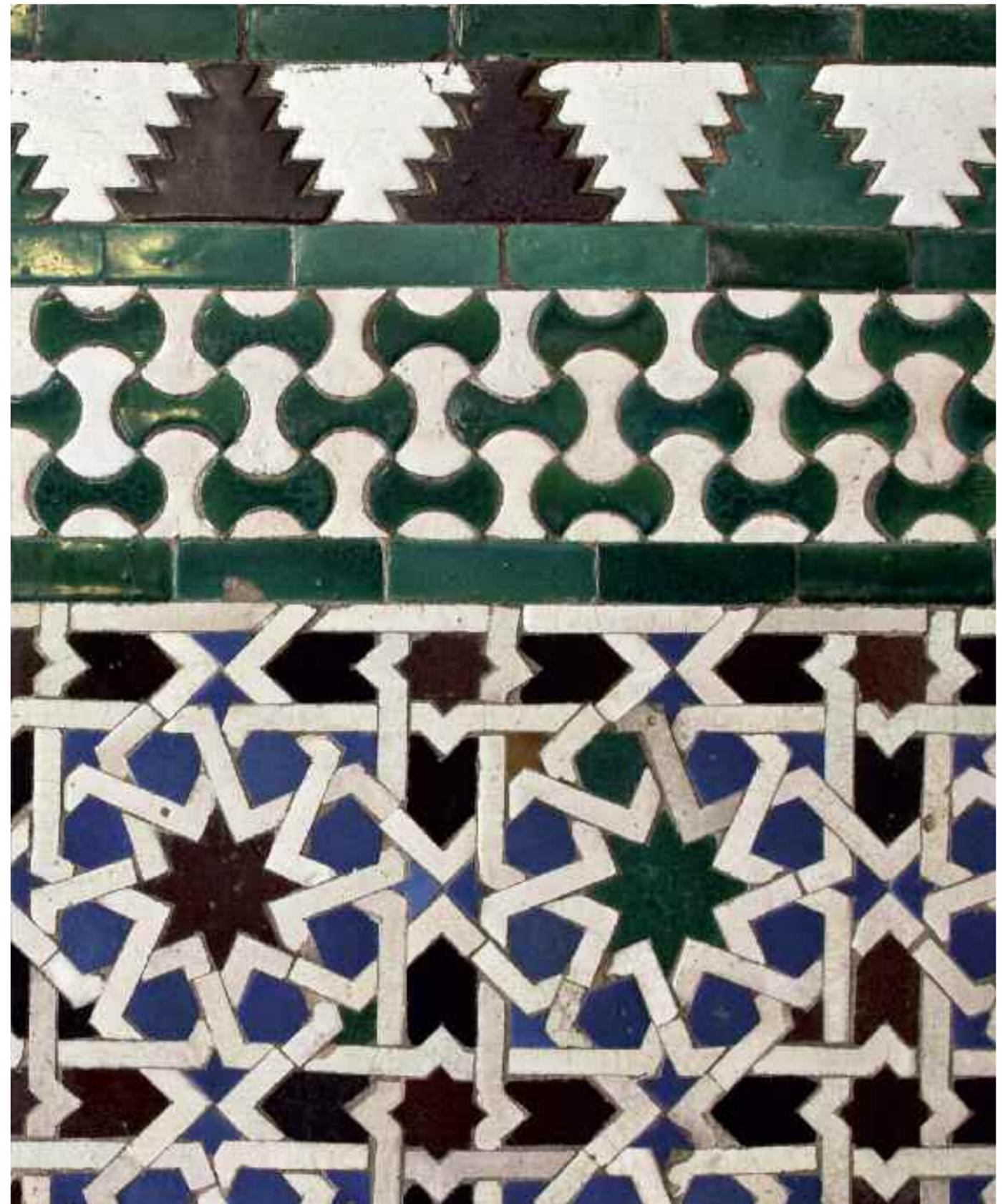


Figura 2. Anónimo (siglos XIV - XV), Zócalo de alicatado. Dormitorio de los Reyes Moros.

EL RETABLO DE LA REINA ISABEL, OBRA SIN PRECEDENTES, ES EL PRIMERO PICTÓRICO EUROPEO EJECUTADO EN AZULEJOS.

Reina que nunca llegaría a conocer la obra por fallecer en Castilla ese mismo año. La escena principal se enmarca en una arquitectura que, al igual que el resto de la ornamentación, se inspira directamente en el repertorio romano que en esos mismos años, recién descubierta la Domus Aurea de Nerón, en Roma, está sirviendo para decorar las Estancias Vaticanas al equipo de pintores que dirige Rafael, ambiente con el que muy probablemente Niculoso conectó antes de llegar a Sevilla. La parte figurativa, formada por la escena principal, el Árbol de Jessé que la rodea y la escena del frontal del altar, son, por el contrario, de un sabor nórdico probablemente debido al manejo de estampas alemanas y flamencas por parte del artista y también al gusto de la Reina Católica. Completan el conjunto las armas heráldicas de la corona, los emblemas personales de los reyes, el paño de la Verónica y algunas figuras alegóricas sobre la vida y la muerte.

#### AZULEJOS DE ARISTA

Las obras del Real Alcázar en tiempos del Emperador se centraron en varias partes del conjunto hoy desaparecidas pero también en el antiguo Palacio del Rey Don Pedro y en sus jardines. La operación de mayor trascendencia fue, en planta alta, la construcción de habitaciones y galerías en torno a su patio principal. Según las descripciones de los maestros mayores hacia 1560, estas últimas tenían arrocabes de yesería y también azulejos en los zócalos de las paredes y en sus pavimentos aunque ni una sola pieza de cerámica ha subsistido en esta zona<sup>21</sup>. En la planta baja, la sala que sufrió entonces una reforma más notable fue la que hoy llamamos precisamente del Techo de Carlos V. Parece que su obra no afectó a la cerámica de los muros porque, al menos aparentemente, se conservaron los alicatados mudéjares anteriores pero resulta curioso comprobar que Pedro de Herrera, hijo de Guijarro, suministró para esta Sala Nueva numerosas piezas de varios tipos de azulejos entre 1539 y 1543, por lo que no podemos excluir que además de renovarse los pavimentos también se interviniera en los zócalos, tal vez para repararlos<sup>22</sup>.

Pero la obra más notable de azulejos en el Alcázar durante este periodo es la realizada por

los hermanos Juan y Diego Polido y por el alarife Juan Hernández para el Cenador de la Huerta de la Alcoba, para la que suministraron todo tipo de materiales cerámicos, principalmente teja y azulejos (Figura 4). Su pavimento es, sin duda, el más delicado y casi el único de este tipo que nos ha quedado del Renacimiento sevillano. La fuente central está formada por una taza circular de mármol y en las cuatro esquinas Juan Hernández formó un mosaico que parece imitar el “opus sectile” marmóreo del mundo helenístico, pues las piezas que lo componen son motivos vegetales de perfiles curvos y unas cartelas del modelo “tabula ansata” en las que aparecen su nombre y el año de terminación de la obra: 1546. Entre este cuadrado central y los límites de la habitación se despliegan en abanico casetones como en un ejercicio de perspectiva *quattrocentista*. Al pie de una de las ventanas, se ha formado, con la técnica del “picado”, la planta de un Laberinto que bien pudiera ser la réplica del jardín del mismo nombre que tuvo el Alcázar en aquella época y cuya versión moderna se encuentra precisamente frente a este bello pabellón. La firma del alarife nos recuerda que en este momento su papel era tan esencial como el del ceramista<sup>23</sup>. Las paredes interiores se decoran con un friso bajo de alicatado, altos paños de arista con un motivo textil y un remate en el que aparecen las armas imperiales. Los zócalos exteriores son semejantes en estructura y reproducen los seres mitológicos propios del lenguaje de los grutescos. Los pretilos que rodean el pabellón también están revestidos de azulejos y en el pavimento de las galerías exteriores, pese a múltiples reparaciones, aún puede adivinarse su esquema original<sup>24</sup>.

#### AZULEJOS DEL MANIERISMO Y EL BARROCO

Sabemos que Felipe II fue un monarca especialmente interesado por las novedades cerámicas y que contrata en 1562 a un pintor cerámico de Amberes, Hans Floris, (Juan Flores en España) para que fabrique en Talavera azulejos de tipo italo-flamenco para revestir sus palacios de la Corte<sup>25</sup>. Por los nombres de ceramistas que aparecen en la documentación del Alcázar durante su reinado, se percibe este interés por usar azulejos pintados a la manera

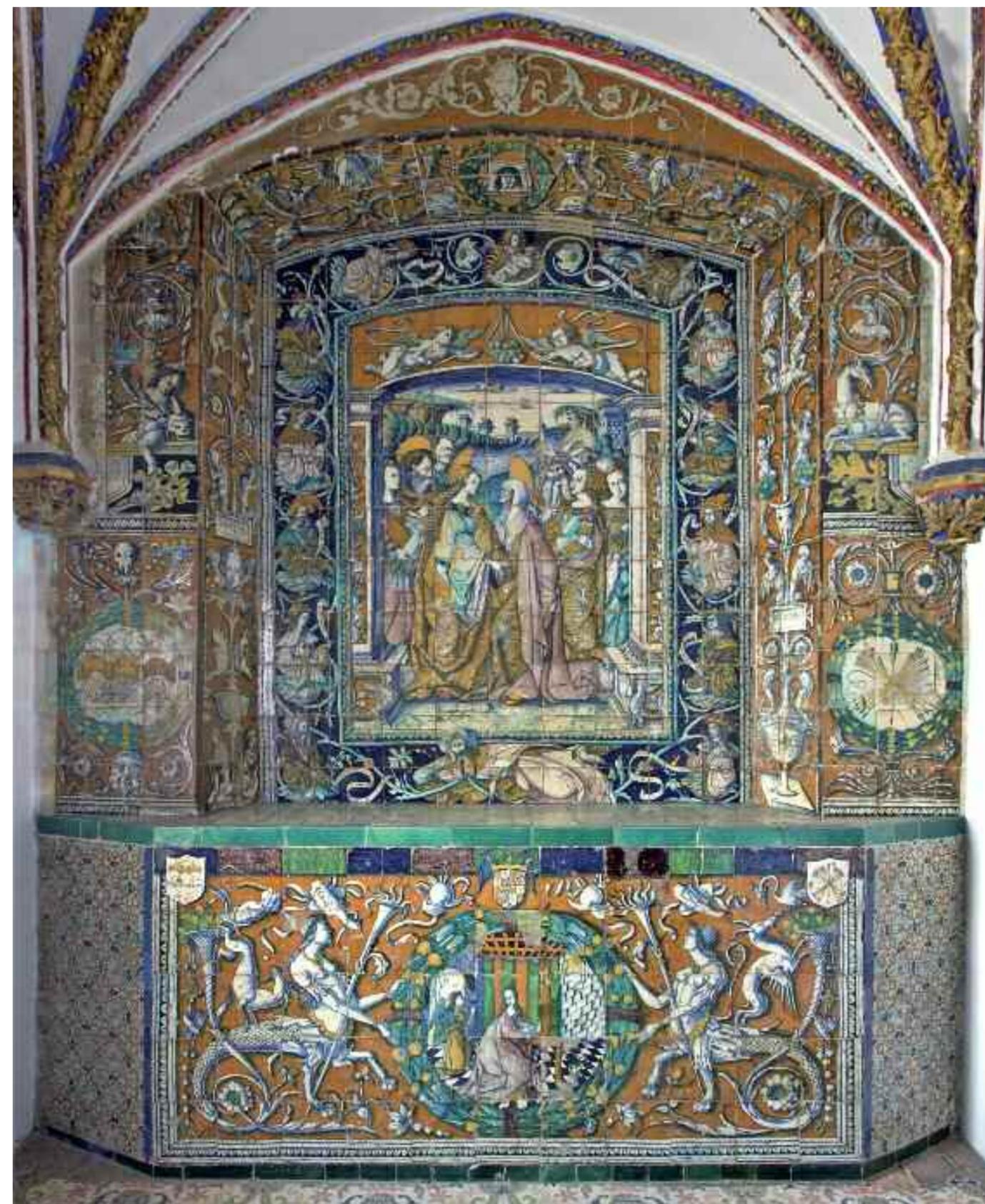


Figura 3. Niculoso Francisco Pisano (1504), Altar de la Visitación.

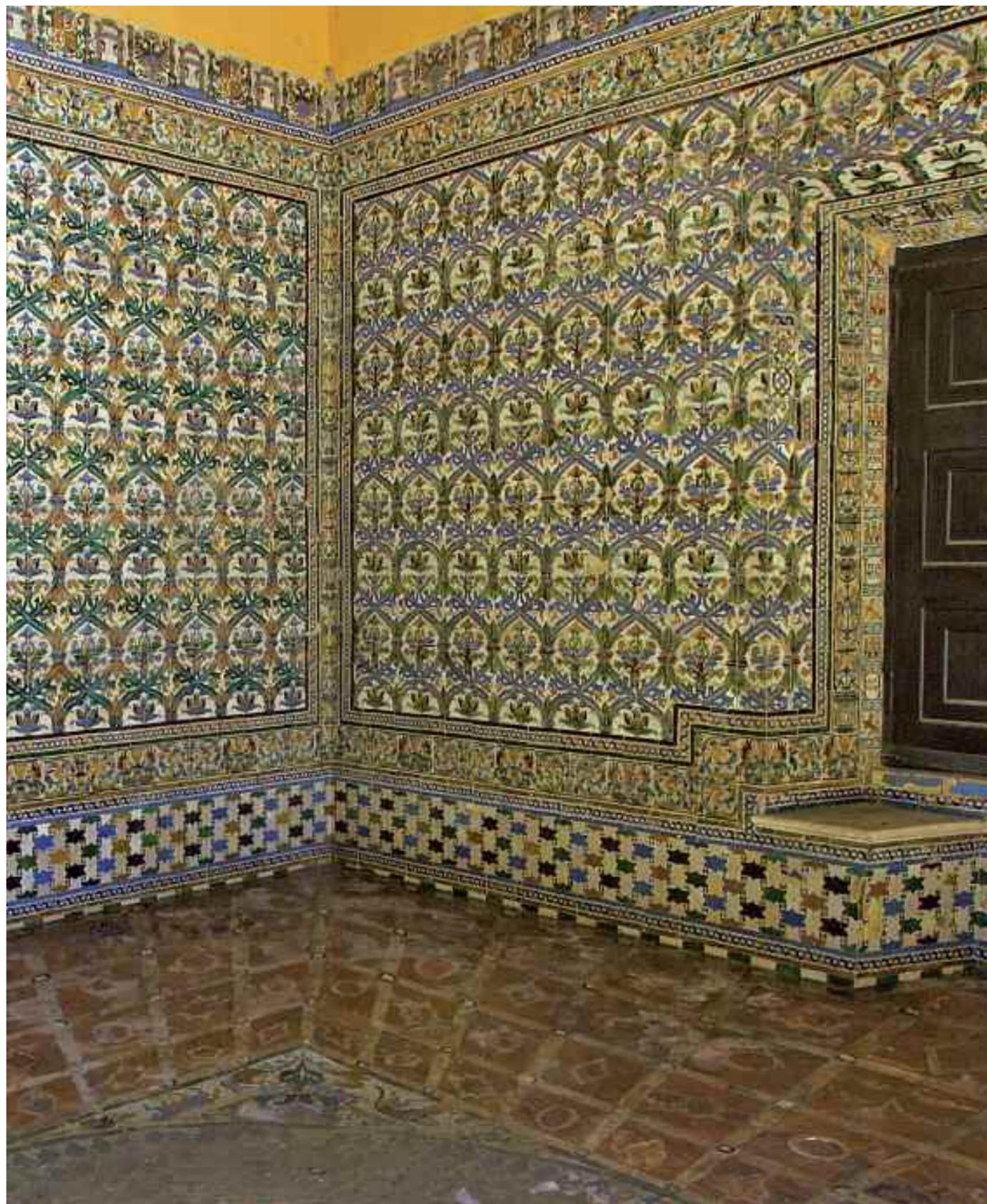


Figura 4.  
Polido-Hernández (1546),  
zócalo y pavimento,  
Cenador de la Alcoba.

de Italia, técnica que él mismo ha conocido en su viaje a Flandes y que también se reimplanta en Sevilla en 1561 cuando otro flamenco de Amberes, Frans Andries (Francisco Andrea en España) firma un contrato de compañía con un ceramista local, Roque Hernández, para enseñarle la nueva técnica que, seguramente, se había perdido al fallecer Niculoso<sup>26</sup>. Lamentablemente, a diferencia de Floris, nada se ha identificado con seguridad ni de la obra de Andries ni tampoco de la de Hernández, pero resulta de sumo interés comprobar que a este último le fueron comprados azulejos para varias partes del palacio. En torno a 1572-73 se proyecta y ejecuta la obra que transforma la vieja alberca con cuya agua se regaba la huerta de la Alcoba en el nuevo Estanque de Mercurio, cuyos andenes, poyetes y bancos se revisten con azulejos que se compran a los ceramistas de Triana Roque Núñez y, más tarde, a Roque Hernández<sup>27</sup>. Una inspección directa de ese espacio deja ver que, además de múltiples olambrillas posteriores, las hay originales aunque no son pintadas, sino de arista, procedimiento que seguramente domina Hernández. Durante 1573 y 1574 también se construye un jardín junto al estanque, a un nivel más bajo, que pudo ser el primitivo de las Damas<sup>28</sup>. Su fuente principal que los documentos llaman “del Signo”, estaba revestida de azulejos<sup>29</sup>. Hernández siguió suministrando material para varias obras del Alcázar hasta 1578<sup>30</sup>.

Antes de interrumpirse los envíos de azulejos de Roque Hernández, ya había sido contratado su yerno Cristóbal de Augusta para una obra de azulejos extraordinaria, esta vez de tipo pisano: los revestimientos del Palacio Gótico, que fue sometido en estos años a una transformación importante con el propósito de convertirlo en el gran espacio público y ceremonial del que carecía el Alcázar y que probablemente había echado en falta Felipe II cuando visitó Sevilla en 1570. La transformación incluía abrir grandes balcones y ventanales, cortar los pilares góticos adosados a los muros y, finalmente, redecorarlos. Se hicieron pinturas murales en los corredores del jardín soterrado de su Patio del Crucero, altos zócalos de azulejos en sus cuatro grandes salas y pavimentos cerámicos en todo el edificio. Ascencio de Maeda fue el arquitecto diseñador, Antón Sánchez Hurtado, el maestro de obras y Cristóbal de

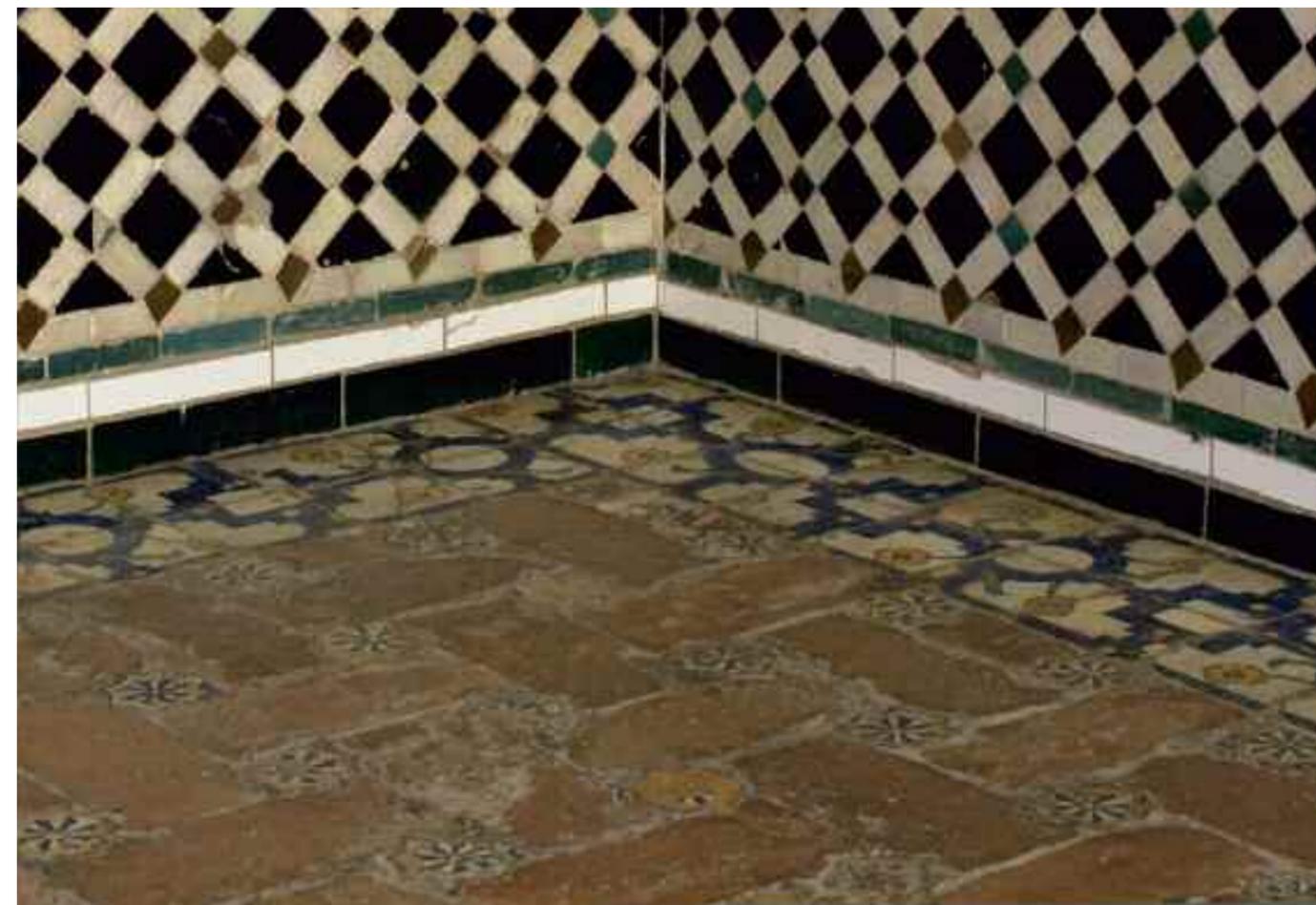
Augusta, el pintor ceramista.

Era seguramente hijo de Cristóbal Vutver de Augusta, de la misma profesión, de origen alemán o flamenco aunque vecino de Zaragoza y de Estella, en Navarra, y probable fabricante allí de azulejos de arista<sup>31</sup>. Su hipotético hijo aparece mencionado en Sevilla en 1569 como “pintor de la obra de Italia” procedimiento que probablemente habría aprendido del que sería su suegro a partir de 1570: Roque Hernández o, incluso, del que había enseñado a este en 1561, el flamenco Frans Andries. Pero con independencia de su conocimiento de la técnica de la pintura con colores cerámicos, Augusta era, sobre todo, un gran ornamentista según se comprueba por la soltura que muestra al componer sus obras logrando, sobre todo, potentes efectos decorativos y cromáticos (Figura 5). Fue él el autor de los diseños a color del zócalo proyectado pues los presenta el día de la firma del contrato<sup>32</sup>. La obra encargada a Augusta fue el pavimento y el zócalo de las cuatro salas del palacio gótico (hoy solo quedan tres) y fue contratada el 9 de marzo de 1577<sup>33</sup>. El ceramista comenzó con un ritmo constante a entregar los azulejos que fueron siendo colocados paulatinamente. En las paredes de las salas se instalaron azulejos y guardapolvos y en las solerías, ladrillos de barro blanco y colorado, combinados con olambres pintados<sup>34</sup>. En los poyos y andenes de los jardines altos y bajos del Crucero se instalaron alizares verdes y ladrillos combinados con olambres.

Fue una obra colosal cuyo resultado está a la vista aunque nos falta el testimonio de la antigua “Sala Grande” que se abría al Patio de Crucero y también se ha perdido el efecto que produciría la combinación de estos muros multicolores con unos pavimentos que, a diferencia del mármol actual, colocado en el siglo XX, mostrarían una gama muy semejante a la de las paredes. Vemos improbable que la enorme cantidad de olambres fabricados haya desaparecido y pensamos que tal vez pudieran estar bajo la actual solería además de alguna que otra pieza que hemos podido identificar en zonas residuales del edificio.

El esquema ornamental de estos zócalos está compuesto por grandes paños horizontales, decorado cada uno de ellos con un motivo ornamental, separados por paños más pequeños y de sentido vertical, decorados con atlan-

**PERO LA OBRA  
MÁS NOTABLE DE  
AZULEJOS EN EL  
ALCÁZAR DURANTE  
ESTE PERIODO ES LA  
REALIZADA POR LOS  
HERMANOS  
JUAN Y DIEGO  
POLIDO Y POR EL  
ALARIFE JUAN  
HERNÁNDEZ PARA  
EL CENADOR DE LA  
HUERTA DE LA  
ALCOBA.**



tes y cariátides<sup>35</sup>. Morales apuntó la relación de algunas de las figuras con los modelos de la Escuela de Fontainebleau<sup>36</sup>. Por debajo de estos paños discurre un plinto en que aparecen esfinges y leones enfrentados y por encima de los mismos, otro donde se combinan ángeles, pájaros, máscaras y roleos vegetales que los van ensartando. Sobre este friso alto, se observan un guardapolvo y otro friso donde se representan, sobre todo, escudos de los reinos que componían la monarquía española en ese momento.

El aspecto más llamativo de este conjunto es la riqueza cromática de su paleta y también el sabio uso que el artista sabe hacer de la misma. El color que domina es el amarillo dorado que emplea en los fondos de manera casi sistemática, tal vez indicio de la raíz flamenca de su formación<sup>37</sup>. Pero también usa fondos verdes y azules creando alternancias muy equilibradas. Detrás de ambas escuelas, Amberes y

Sevilla, vemos la influencia del colorido de Montelupo, ese foco italiano que tanta importancia revistió para la expansión de la cerámica italiana renacentista.

El cese del suministro de azulejos de Cristóbal de Augusta coincide con el inicio de los aportados por Antonio Sambarino, un personaje del que, hasta ahora, no se ha podido identificar obra con seguridad. Al igual que Augusta, está documentado en la ciudad desde 1569, año en que se declara hijo de padres difuntos y vecinos de Albisola en la ribera de Génova<sup>38</sup>. A pesar de su procedencia, se autodenomina “maestro de hacer loza de Venecia” y nada debe extrañar ello puesto que en esa fecha era la de esa ciudad la que gozaba de mayor prestigio como sabemos por otros testimonios entre los cuales podemos mencionar a Juan de Malhara, cronista de la visita de Felipe II a Sevilla, quien justamente en esa misma fecha comenta que vio expuestos en esa ocasión:

Página izquierda.  
Figura 5.  
Cristóbal de Augusta (1577 - 78),  
zócalo de azulejos,  
Salón de las Bóvedas.

Arriba.  
Figura 6.  
¿Antonio Sambarino?, Pavimento  
(fines del siglo XVI), Salón de los  
Pasos Perdidos.

A FINES DEL SIGLO XVI Y DURANTE BUENA PARTE DEL XVII HUBO EN TRIANA UNA FAMILIA DE APELLIDO VALLADARES QUE ACAPARÓ LA MAYOR PARTE DE LOS ENCARGOS IMPORTANTES DE AZULEJOS DE LAS OBRAS QUE SE EMPRENDÍAN EN LA CIUDAD.

“hermosísimos vidrios y barros de Flandes y de Venecia lo qual fue muy extremado por ser las piezas extrañas”<sup>39</sup>. Debió ser Antonio Sambarino un ceramista importante pues también suministra materiales para las obras de la Catedral en 1583<sup>40</sup>. Siguió entregando cerámica al Alcázar desde 1584 hasta 1593 y aunque los pagos que se le hacen especifican precios y materiales, nunca indican el lugar al que iban destinados estos. Solo sabemos con seguridad que vendió en 1584 olambres pisanos para el pavimento de la Sala de Hércules que, se sospecha, pudiera ser la de paso entre la galería y la Sala de las Columnas<sup>41</sup>. En años sucesivos vendió al Alcázar diferentes cantidades de materiales cerámicos<sup>42</sup>. Como pura hipótesis, a veces hemos pensado en la posibilidad de que los pavimentos gemelos de las Salas de los Pasos Perdidos y del Techo de los Reyes Católicos, pintados por estas fechas, pudieran ser obra de Sambarino (Figura 6).

Pero idéntica mala fortuna tenemos con la labor de Juan Gascón, pues a pesar de estar documentadas varias partidas de azulejos pisanos que se le compran, nada importante hasta ahora ha podido ser identificado. Al igual que Sambarino, también suministró azulejos para las obras de la Catedral en su Capilla Real<sup>43</sup> y en el Patio del Cabildo<sup>44</sup>. Fue él quien también entregó en 1589 todos los azulejos con que se formaron los pavimentos hoy desaparecidos del Cuarto alto del Almirante<sup>45</sup>. En 1592 seguía vendiendo materiales y al año siguiente los envía para los pretilos del Jardín de Crucero<sup>46</sup> y también para los pavimentos de la Galería del Jardín del Príncipe<sup>47</sup> y para las gradas que desde este bajaban al Jardín de las Flores, escalera hoy desaparecida<sup>48</sup>. Igualmente los dio ese mismo año para la fuente y la gruta que se hacía en esos momentos para dicho jardín<sup>49</sup>. Se conserva la gruta y su estanque delantero, revestido exteriormente con azulejos que bien pudieran haber sido pintados por Juan Gascón Fig. 7.. También suministró en 1598 azulejos azules para el pavimento del Jardín de las Damas<sup>50</sup>. Una de las obras de más interés que se encargaron a Juan Gascón fueron “10 ladrillos de azulejos con las armas reales pintadas en ellos para poner en las casas y posesiones que tiene estos alcázares”, lo que constituye uno de los pocos casos de “azulejos de propios” que tenemos documentados<sup>51</sup>.

A fines del siglo XVI y durante buena parte del XVII hubo en Triana una familia de apellido Valladares que acaparó la mayor parte de los encargos importantes de azulejos de las obras que se emprendían en la ciudad. Fueron varios los miembros de la familia que se dedicaron a esta actividad y también los que son mencionados en relación al Alcázar. El primero es Hernando de Valladares, citado entre 1609 y 1626 en relación con las obras que se llevan a cabo en el Apeadero y en el nuevo Jardín de las Damas. De los azulejos del primero solo se ha conservado, aunque en un estado muy transformado, el pavimento del balcón del Salón alto del Apeadero, obra de 1609<sup>52</sup>. Al año siguiente suministra numerosos azulejos para la escalera de bajada a los “jardines que entonces se construían” que debían ser los mencionados<sup>53</sup>. Aunque esta escalera no se ha conservado, sí nos han llegado los azulejos de este ceramista, integrados en los bancos de dicho jardín, especialmente en los situados frente a la fuente mural del Juicio de Paris. También hizo azulejos en 1611, 1612 y 1624 para revestir las fuentes de los cruceros laterales de este nuevo jardín que se preparaba para la visita de Felipe IV<sup>54</sup>. Su estilo pictórico es muy peculiar en este tipo de azulejos seriados, pintados probablemente por sus oficiales. Los motivos están dibujados con pincel en azul y completados con trazos ocre. Se trata de la versión local del tipo decorativo creado en Talavera de la Reina que conocemos como “Serie Tricolor” que en Sevilla se vuelve bicolor por ausencia frecuente del negro<sup>55</sup>.

Años después, otro miembro de esta familia, Benito Valladares, sería el encargado de pintar los azulejos del Cenador del León, construido en 1645-46. Su trabajo incluyó tanto los azulejos para la calota de media naranja de su cubierta, compuesta por azulejos blancos y azules, dispuestos en damero, como los remates torneados y, sobre todo, el pavimento del pabellón donde desarrolla una ornamentada composición figurativa ajustada a su planta estrellada<sup>56</sup>. En 1675 otro miembro de la familia, Francisco Valladares, entregaba olambrietas para terminar, o tal vez reparar, el resto del pavimento de esta misma fuente<sup>57</sup>.

El siglo XVIII tiene muy escasa incidencia sobre la cerámica ornamental del Alcázar si excluimos varios paneles puntuales de autores



Figura 7.  
¿Juan Gascón?,  
Estanque del Jardín de las Flores.

desconocidos. Tal vez el más temprano sea el de la Inmaculada Concepción que puede verse en el Patio de Levías, tras el Cuarto del Almirante. Se trata de un curioso ejemplo del lenguaje popular y expresivo de la azulejería sevillana de este periodo (Figura 8). Un ceramista documentado en estos años es Juan Bernal, quien se hace adjudicar una subasta de materiales cerámicos en 20 de septiembre de 1748 aunque nada sabemos de su obra<sup>58</sup>. Las realizadas después del terremoto de 1755 incluyeron numerosos verduguillos azules que pueden verse, por ejemplo, en la nueva galería del Jardín de Crucero. Un detalle ornamental de cierto interés y de esa época es un escudo real que se contempla sobre la entrada al pasadizo que conduce desde el Jardín del Chorrón al Apeadero. Un último panel de este siglo es el de la Sagrada Familia que se encuentra en el Patio del Cuarto del Maestre.

## RENOVACIONES DEL SIGLO XIX

Comienza el siglo con unas reformas neoclásicas hechas bajo la dirección de Manuel Zintora a quien se le atribuye una de las operaciones

más agresivas que ha sufrido el palacio mudéjar<sup>59</sup>. Para lograr perspectivas axiales y hacer más clásico su aspecto general, fueron abiertas —o más probablemente reabiertas— y modificadas numerosas ventanas y varias puertas en los ejes del palacio, perforando los muros que estos ejes encontraban a su paso y que correspondían a la Sala de los Reyes Moros, la del Techo de Carlos V así como la del Techo de Felipe II y a otros lugares del conjunto<sup>60</sup>. En realidad, esta operación parece que había sido hecha ya a fines del siglo XVI, dado que algunos de los citados huecos ya aparecen abiertos en un plano del palacio datable hacia 1600 y así permanecieron hasta 1857, año en que fueron tapiados de nuevo<sup>61</sup>.

Hacia los años treinta comienzan a percibirse actitudes más comprensivas con el carácter medieval del edificio y a dejarse oír lamentaciones de eruditos y visitantes por el mal estado del mismo y, sobre todo, de sus revestimientos. Melchor Cano elabora un informe el 2 de julio de 1832 en que denuncia el mal estado de los alicatados del Salón de Embajadores y de las demás estancias del palacio mudéjar y hace una primera propuesta de reparación que no llegó a efectuarse<sup>62</sup>. Una anunciada vi-

RESPECTO A LA SALA DEL PRÍNCIPE, SUGIERE PAVIMENTARLA DE OLAMBRILLAS Y PROPONE “QUE SE PONGAN CIENTO VARAS DE MOSAICO... QUE AHORA NO TIENE Y QUE SE GÚN CÁLCULO IMPORTARÁ 42.000 ¿REALES?”.

sita de los Infantes hacia 1834 obliga a hacer arreglos en el Cuarto del Príncipe, donde se reparan algunas partes dañadas de sus pavimentos de olambrillas. La propuesta de Cano de reparar los alicatados del Patio de las Doncellas llega hasta la fase de presupuesto según un informe de 1 de septiembre de 1840 donde, entre las tareas previstas, se encuentra la de: “echar de nuevo el alicatado de grandes trozos que hay caídos”. Plantea, igualmente, “poner nuevos algunos azulejos” en las tres Habitaciones de los Infantes y, en la planta alta proyecta “componer un trozo de alicatado” en el Cuarto del Rey Don Pedro<sup>63</sup>. Nada de esto se hizo entonces y poco tiempo después se denuncian los mismos daños en ambas plantas. En efecto, en el presupuesto de obras que presenta Manuel Caballero el 16 de mayo de 1845 incluye una partida del tenor siguiente: “Restauración de los alicatados del patio Principal, salones contiguos al Salón del Príncipe y otros de los salones del piso bajo”. Para este arreglo propuesta la reposición nada menos que de “32.000 piezas de alicatado formando arabesco”. Advierte que es obra: “necesaria porque (en caso) de no hacerse, se van cayendo las piezas del alicatado y será más difícil en lo sucesivo su restauración”<sup>64</sup>. Tampoco en esta ocasión se ejecutó lo presupuestado, por lo que se insiste sobre lo mismo al año siguiente cuando propone, de nuevo, hacer 425 varas de mosaico<sup>65</sup>. Respecto a la Sala del Príncipe, sugiere pavimentarla de olambrillas y propone “que se pongan cien varas de mosaico... que ahora no tiene y que según cálculo importará 42.000 ¿reales?”<sup>66</sup>. A pesar del dictamen, esta obra tampoco se hará de momento. De otro informe sin firmar ni fechar (posterior al mes de abril de 1848) y probablemente relacionado ya con la inminente ocupación del Alcázar por los Duques de Montpensier, puede deducirse el nivel de daños de los zócalos por el número de varas que el arquitecto propone fabricar para cada espacio<sup>67</sup>. Llamen la atención los del Patio de las Doncellas, que debía ofrecer entonces una estampa lamentable, y los de la Sala del Príncipe que, al no tener revestimiento, exigía uno completo que se haría mucho después.

Por lo que se lee en sus informes de 1848, previos a la llegada de los Duques, no parece que Vicente Carderera se interesara mucho por los revestimientos cerámicos aunque al llegar al

Cuarto del Príncipe, como ya había hecho antes Caballero, propone que: “El friso bajo debe con el tiempo decorarse con azulejos”<sup>68</sup>. Por el mismo motivo, al revisar el estado de las habitaciones de la planta alta y valorar los alicatados de la Sala de las Columnas, comenta: “Convendría se pusiera un friso o rodapié de azulejos de Triana de dibujos árabes en estas tres estancias colaterales puesto que es tan rico el alicatado de la Sala del Príncipe”<sup>69</sup>. Comenta sobre el pavimento de la Galería del Príncipe, en planta baja, que se había ejecutado pocas semanas antes: “de baldosas finas interpolado con azulejos figurando alambrellas (sic) o lazos arábigos”<sup>70</sup>. Pero casi es de agradecerle que no se interesara más por estos revestimientos porque, al llegar al Patio de las Muñecas, después de comentar que su alicatado se conserva muy bien, añade la inquietante sugerencia de que “solo necesita limpiarse con el ácido que indique”<sup>71</sup>.

Como se ha mencionado, las mínimas reformas hechas para hospedar a los Infantes en 1834 habían afectado a las tres salas del Cuarto del Príncipe pero en torno a 1856 se toma la decisión de extender esta función residencial a su planta alta para uso de Isabel II. Fueron estas obras proyectadas por el arquitecto José de la Cova y asesoradas por Joaquín Domínguez Bécquer. Se recrece el Patio de las Muñecas construyéndole una galería en planta alta que se pavimenta con olambrillas pintadas con motivos de lacería y se revisten sus paredes y el contiguo dormitorio con unos impecables zócalos de alicatados y azulejos de arista, fabricados por Manuel Montaña, ceramista de Triana<sup>72</sup>. El atractivo motivo ornamental elegido para las galerías del patio está tomado del friso inferior del zócalo del Cenador de la Alcoba (Figura 9) y el del dormitorio, de los azulejos de arista de los pretiles que rodean el mismo pabellón. Pero frente a la decisión de fabricar por encargo estos delicados zócalos, el criterio adoptado para actuar sobre el resto de alicatados de la planta baja fue bastante menos acertado, dado que se decidió estucar los múltiples huecos e imitar los alicatados al óleo<sup>73</sup>. El informe elaborado en 1869 por el nuevo restaurador del Alcázar, Francisco Contreras, lo deja claro cuando se refiere a estos como: “mosaicos pintados al aceite, queriendo imitar los azulejos árabes, cuya monstruosidad, el tiempo se ha encargado de hacer desaparecer

casi en su mayor parte”<sup>74</sup>. Refiriéndose al estado lamentable de los zócalos imitados, expresa claramente que: “es preciso hacer de nuevo dicho alicatado; pero de verdadero mosaico de azulejos, según se fabrican hoy en ... Triana (sic), a imitación de los antiguos árabes...”<sup>75</sup>. Refiriéndose al Patio de las Doncellas escribe: “Todo el zócalo de mosaico del costado de la entrada (muro del palacio Gótico), está desprendido y reventado por todas partes, quebrantadas sus piezas y con un pie de desplomo (sic) por algunos lados, si se tiene en cuenta que este mosaico tiene más de ochocientas piezas por metro cuadrado, se comprenderá fácilmente lo expuesto a caerse y destrozarse, haciendo imposible su reconstrucción, sin colocarse todo de nuevo, pudiendo apenas aprovecharse las piezas antiguas”. Este comentario fue toda una profecía que, por desgracia, finalmente se cumplió. Lamenta también Contreras que en la fachada, donde se habían hecho muchos repintes, no se hubieran repuesto los azulejos que faltaban.

Muy escasa documentación ha sido publicada en relación con las obras de cerámica que se hacen en el Alcázar durante el tiempo en que es director del conjunto el arquitecto José Gómez Otero (1876-1910) pero tenemos constancia por otros indicios de que es entonces cuando los alicatados empiezan a ser restaurados y las partes que faltan, a ser restituidas con material cerámico<sup>76</sup>. Son los años en que asesora las obras Francisco María Tubino y, más tarde, José Gestoso, cuya relación con los industriales cerámicos de Triana es bien conocida. Es este último quien nos comunica, sin ofrecer fecha exacta, que los azulejos de arista que revisten los bancos del Jardín de la Danza fueron suministrados por la empresa de los hermanos José y Miguel Jiménez quienes, según este autor, fueron de los mejores y más tempranos fabricantes de este tipo de azulejos, inspirados en los del siglo XVI<sup>77</sup>.

Pero el problema más difícil de resolver era el del arreglo de los alicatados cuyo costo nunca antes de ese momento se había querido asumir. En 1887-88 se decide, por sugerencia de Gestoso, eliminar los repintes y blanquear con cal los vacíos<sup>78</sup>. Así permanecieron por un tiempo, aunque el momento exacto en que se reponen los revestimientos perdidos y se hacen nuevos para salas revestidas por primera vez



Figura 8. Anónimo, Siglo XVIII. Escudo Real. Jardín del Chorrón.

no lo conocemos por ahora. Tan solo distinguimos en esas zonas, al menos, dos tipos de alicatados por sus diferentes procedimientos de fabricación. Unos son auténticos alicatados de piezas cortadas, hechos con una pulcritud cromática y geométrica admirable y otros son falsos alicatados de piezas hechas con moldes.

Con el primer procedimiento se fabricaron finalmente los deseados zócalos del Cuarto del Príncipe, muchas de las mochetas de las puertas de la planta baja, dañadas al ser eliminadas las carpinterías que cerraban las habitaciones, numerosos paños completos, especialmente en la galería del patio en contacto con el palacio Gótico, los que revisten los tabiques que cerraban las puertas reabiertas por Zintora en 1805 y cerradas en 1857, y algunos fragmentos más, como el muro del salón del Techo de Felipe II que se abre a la Galería del Príncipe. Los zócalos de la entrada al palacio, el vestíbulo y el pasillo que conduce hasta el Patio de Doncellas, son también cortados aunque nos parecen los de ejecución aún más reciente.

Los aliceres hechos con moldes coinciden con la forma en que trabaja Manuel Soto y Tello, ceramista cuya intervención en el Alcázar está confirmada por Gestoso<sup>79</sup>. Sabemos que Soto fabricó muchos falsos alicatados de este tipo aunque ignoramos si la enorme cantidad de metros de rodapiés, recercados y remates almenados que responden a ese método son su-

UNA OPERACIÓN DE CIERTA TRASCENDENCIA FUE LA DE FORMAR ZÓCALOS DE AZULEJOS DE ARISTA CON LOS SUPUESTAMENTE RESCATADOS DEL CONVENTO DE MADRE DE DIOS TRAS UN INCENDIO QUE DESTRUYÓ PARTE DE AQUEL EDIFICIO.

yos o si también los hay antiguos, como nos parece, en algunas salas<sup>80</sup>.

El propio José Gestoso y Pérez (1852-1917), relacionado con el Alcázar como asesor histórico del conjunto, como se ha visto, tomaría muchas de las iniciativas de restauración, sugiriendo criterios, informando sobre la idoneidad de los proveedores e incluso suministrando él mismo los diseños para la ejecución de algunas obras emblemáticas. Una de ellas fue la sustitución por un panel de azulejos de la pintura situada sobre la Puerta del León, animal de claro sentido heráldico que sostiene con una de sus garras una cruz, pisa con la otra una lanza y muestra una filacteria en que se lee, simplificado, el mote tomado de *La Eneida* de Virgilio: "AD UTRUMQUE" ("ad utrumque paratus") (Figura 10). Hasta 1876 se había conservado la pintura medieval pero ese año, siendo Joaquín Domínguez Bécquer director de las tareas de pintura y dorado del conjunto y hallándose probablemente en muy mal estado, la repintó por completo<sup>81</sup>. En 1894 se decide que esta pintura sea sustituida por azulejos<sup>82</sup>. El panel fue diseñado por Gestoso y ejecutado en la fábrica Mensaque Hnos. y Cía<sup>83</sup>. La técnica empleada fue la cuerda seca, procedimiento en cuya recuperación estuvo Gestoso personalmente involucrado.

Otro panel con escudo real, pintado con la misma técnica en ese mismo periodo aunque no está firmado ni datado, fue colocado sobre la puerta del Patio de Banderas, abierta a la Plaza del Triunfo y puede ser atribuido a Gestoso. No debemos olvidar que en esos años es cuando su amigo Guillermo de Osma adquiere para su colección madrileña, hoy Instituto Valencia de Don Juan, un par de placas, pintadas a la cuerda seca hacia 1500, con las armas de los Reyes Católicos que, según Gestoso, aparecieron en unas excavaciones<sup>84</sup>.

Se conserva, colocado al pie del mirador sobre el estanque de Mercurio, otro panel de azulejos, pintado igualmente a la cuerda seca, esta vez firmado por Gestoso, quien recrea un diseño renacentista ejecutado en blanco, melado, verde oscuro, azul y dorado. Se trata de una obra dedicada al rey Alfonso XIII cuyas armas aparecen en el centro, sostenidas por dos esfinges aladas sobre las cuales vuela una filacteria de caracteres góticos<sup>85</sup>. En el ángulo inferior izquierdo aparece la firma del dibujante<sup>86</sup>.

En un círculo centrado en la cenefa que hace de marco leemos el nombre de la empresa donde se fabricó<sup>87</sup>.

Finalmente, otra de las intervenciones directas de Gestoso en las obras cerámicas del Alcázar afectó a su acceso desde el Patio de Banderas. En el remate de la fachada construida por proyecto de Vermondo Resta hacia 1607, donde probablemente hubo un escudo de la Corona en tiempos de Felipe III, fue colocado otro panel de azulejos, esta vez pintado en técnica pisana por Manuel Tortosa, en el que quedó representado de nuevo el escudo real y, por debajo, un gran letrero en que se lee la fecha, la fábrica, el pintor y las autoridades del Alcázar que lo encargaron<sup>88</sup>.

Fue muy importante el papel jugado por los azulejos revistiendo fuentes, pretilos y escaleras en la construcción entre 1911 y 1914, con proyecto de Gómez Otero, de los Jardines del Marqués de la Vega Inclán siguiendo patrones regionalistas<sup>89</sup>.

Una operación de cierta transcendencia fue la de formar zócalos de azulejos de arista con los supuestamente rescatados del Convento de Madre de Dios tras un incendio que destruyó parte de aquel edificio<sup>90</sup>. Rafael Manzano, conservador entonces del conjunto, decidió reutilizarlos formando un zócalo para la escalera del Cuarto del Almirante y la galería alta en que desembarca esta. Fue así salvado de la pérdida un conjunto de enorme valor patrimonial aunque en la adaptación hubo que formar a veces los zócalos con azulejos procedentes de techos y fabricar otros nuevamente. Algunos pavimentos, como los del Cuarto del Príncipe y el de las Habitaciones de los Infantes, fueron ejecutados hacia 1975 según proyecto del mismo arquitecto, siguiendo esquemas mudéjares toledanos.

Más recientemente, en 1994, fue elaborado un inventario de la cerámica que se encontraba almacenada en las galerías subterráneas del Palacio Gótico<sup>91</sup>. Una selección de aquel material, inventariado por iniciativa de su entonces conservador, José María Cabeza, se encuentra expuesta desde entonces en el Cuarto del Asistente<sup>92</sup>.

Finalmente, en 2010, siendo alcaldesa de Sevilla doña Soledad Becerril, el Ayuntamiento de la ciudad, aceptó un depósito de cerámica sevillana de la colección de Vicente Carranza que fue instalada en tres de las salas altas del



Cuarto del Almirante, siendo editado en ese año su catálogo<sup>93</sup>. La colección Carranza de cerámica sevillana, que incluye no solo azulejos sino también numerosas piezas de vajilla, fue una forma más de mostrar a los visitantes del monumento esta importante tradición de nuestra ciudad y, sobre todo, una manera de potenciar esta faceta esencial del Real Alcázar que, en sí mismo, puede ser considerado un museo vivo de la azulejería sevillana.

#### ALGUNAS PROPUESTAS

Después de este breve recorrido descriptivo, a modo de balance final y movidos por el deseo de que los párrafos anteriores puedan producir mayores efectos positivos sobre esta esencial parcela del patrimonio del Real Alcázar, podrían apuntarse algunas líneas de trabajo para el futuro.

Se hace preciso elaborar, como primer paso, un instrumento descriptivo de los azulejos del Alcázar (catálogo, inventario, corpus o como se quiera definir) instrumento que debería

sobrepasar el nivel de este primer ensayo con objeto de que cualquier actuación restauradora sobre esta parcela dispusiera de una base de datos históricos y técnicos útil para planificar las actuaciones con la mayor garantía y evitar las pérdidas que se han producido hasta hace muy poco tiempo.

En segundo lugar, sería conveniente completar la breve visión aquí ofrecida aumentando su rigor informativo con una consulta documental especialmente centrada en el final del siglo XIX e inicios del XX.

En tercer lugar, consideramos esencial que, además de la exploración documental y la material que pudiera plantearse en eventuales actuaciones de conservación, sería de lo más productivo establecer un amplio y meditado plan de análisis de laboratorio. Por fortuna, algunas de estas experiencias han sido ya emprendidas. Sería de particular interés fijar objetivos concretos y establecer estrategias destinadas a lograrlos, meditando muy metódicamente los tipos de análisis y la selección de las muestras a tomar con objeto de confirmar o desechar hipótesis de partida generadas

Figura 9. Manuel Montañó (1856). Galería alta, Patio de las Muñecas.

a partir de previos análisis visuales y documentales.

En cuarto y último lugar, estimamos de la mayor utilidad plantear estas estrategias de investigación sobre cerámica en colaboración con el Conjunto Monumental de la Alhambra y el Generalife. Estamos persuadidos de que tal experiencia sería de una inestimable ayuda mutua en el esclarecimiento de las incógnitas que aún están pendientes de ser resueltas en ambos conjuntos de biografías tan paralelas.

Confiamos en que un proyecto multidisciplinar de esta naturaleza hará avanzar el conocimiento, aún deficitario, que hoy tenemos de esta faceta funcional y estética del Real Alcázar, sin la cual este excepcional monumento sería percibido de manera muy diferente.

## NOTAS

<sup>1</sup> Gestoso y Pérez, J., *Sevilla, Monumental y Artística*, Sevilla, 1889, Vol. I; ídem, *Ensayo de un Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, 2 vols. Sevilla, 1899-1900; ídem, *Historia de los Barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904. Véase también Marín Fidalgo, A., *El Alcázar de Sevilla, en la época de los Austrias*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1999; Baena Sánchez, M.R., *Los jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XX*, Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 2003 y Chávez, R., *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato del Alcázar, Sevilla, 2004.

<sup>2</sup> Están así mismo las paredes de estos cuartos cubiertas con azulejos labrados a lo Mosaico, con tan menudas piezas y con tanta variedad de labores, y tan finos los colores que tengo por imposible poderse hazer en este tiempo obra tan prima y admirable; porque están cortadas en piezas tan menudas que muchas de ellas aun no son del tamaño de un dedo y hay piezas tan menudas como una lenteja que en materia tan frágil como la de un azulejo parece cosa imposible" (Caro, R., *Antigüedades y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla y conografía de su convento jurídico o antigua Chancillería*, Sevilla, 1634, p. 56 vta).

<sup>3</sup> Incluso estos dos conceptos deben ser manejados con prudencia en el Alcázar puesto que a veces muestran fronteras difusas.

<sup>4</sup> Para no crear confusiones innecesarias, en este artículo nos referiremos a las distintas partes del Alcázar siguiendo la nomenclatura más convencional puesto que también este asunto es de una enorme complejidad que algún día habrá que abordar, al menos, para facilitar la lectura comprensiva de los documentos y la propia comunicación entre los investigadores.

<sup>5</sup> Con independencia de los azulejos heráldicos y los azulejos monocromos colocados en damero que solían completar las estelas funerarias, no han podido ser datados con cierta seguridad en Sevilla revestimientos cerámicos continuos más antiguos que los de este conjunto.

<sup>6</sup> Rodrigo Caro la describe de la siguiente forma: "una santuosísima portada de cantería, labradas las armas de Castilla y León, con otra infinidad de lazos, y follajes, a uno y otro lado; y por la parte superior, con otras pinturas, y todo lo que no está pintado, (está) hecho un ascua de oro. . ." (Caro, 1634: 56).

<sup>7</sup> Restauraciones del siglo XIX eliminaron la vistosa policromía original de la fachada de forma que los azulejos son hoy sus únicos elementos coloreados.

<sup>8</sup> En este caso solo se ha conservado un pequeño disco verde y han llegado vacíos al presente los demás olambres que debieron contener otros semejantes.

<sup>9</sup> También corresponden a este tipo de aplicación otros ejemplos en Sevilla y su provincia: la torre de Abdelaziz, a veces considerada almohade; los rosetones de piedra de las iglesias parroquiales sevillanas de Santa Marina, San Marcos y Onmium Sanctorum, edificios que, según Angulo, datan de mediados del siglo XIV (Angulo Iñiguez, D., *Arquitectura Mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla 1932, p. 52 y ss.).

<sup>10</sup> Véase para estos zócalos y los de la Alhambra la obra de Martínez Caviro, *Cerámica Hispanomusulmana, Andalusí y Mudéjar*, Ed. El Viso, Madrid, 1991, p. 25.

<sup>11</sup> Gestoso, 1904: 85.

<sup>12</sup> Por esta razón, esta clasificación no debe ser tomada más que como orientativa y muy provisional pues, como se verá más adelante, el asunto es infinitamente más complejo de lo que podría pensarse a simple vista y debe ser estudiado con mayor detenimiento de lo que es posible en esta primera aproximación.

<sup>13</sup> Algunas aportaciones de enorme interés realizadas sobre los azulejos de la Alhambra han sido útiles para constatar la complejidad historiográfica de este tema en el que ambos conjuntos guardan tan estrechos paralelos. Véanse los trabajos de José Manuel Gómez-Moreno Calera, "Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra", *Actas del XIII Congreso del CEHA*, Granada, 2000, pp. 123-133 y también el documentado trabajo de Mª Elena Díez Jorque, "Los alicatados del Baño de Comares de la Alhambra, islámicos o cristianos?", *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317, enero-marzo 2007, pp. 25-43.

<sup>14</sup> Álvaro Zamora, M.I, "La cerámica mudéjar. Investigación y tutela" en *Arte mudéjar aragonés*. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés, Excma. Diputación de Zaragoza-Depto de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 55-61.

<sup>15</sup> La coincidencia puede interpretarse como pervivencia de un diseño antiguo o como simple simultaneidad de ejecución.

<sup>16</sup> Marín, 1999, Vol I, 98 y ss., ídem, "Obras en los Reales Alcázares en tiempos de Carlos V", *Archivo Hispalense*, 200, Vol LXV, 1982, pp. 163-173; Morales Martínez, A. y Serrera Contreras, J.M., "Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos", *Laboratorio de Arte 1998*, nº 12, 1999, pp. 69-77 y Morales Martínez, A, "Los Reyes Católicos, el Alcázar de Sevilla y el obrero mayor Francisco Ramirez de Madrid" en El Alcázar

y las Atarazanas de Sevilla en el reinado de los Reyes Católicos. Las cuentas del Obrero Mayor Francisco de Madrid. Ayuntamiento de Sevilla, 2011, pp. 35-48.

<sup>17</sup> Gestoso, 1904: 148; Díez Jorque, 2007: 28.

<sup>18</sup> Gestoso, 1904: 150.

<sup>19</sup> Sobre este autor véase Morales Martínez, A., *Francisco Niculoso*, Excma. Diputación, Sevilla, 1977.

<sup>20</sup> Pleguezuelo, A., "Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcázar", *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, nº 13, 2012, pp. 138-157.

<sup>21</sup> Gestoso, 1889: 520-524 y Marín, 1990: 155.

<sup>22</sup> Se le pagan un total de 1933 tabilllas y tabletas de colores; 395 alizares y 425 estrellas, además de 6 caños vidriados (Gestoso, 1889: 85 y 494-497).

<sup>23</sup> Un pago efectuado al mismo despeja cualquier duda sobre el asunto: "anduvo Juan Fernández, maestro mayor, cortando ladrillo para el cenador de la huerta del alcoba" (Gestoso, 1889, t. 516).

<sup>24</sup> Los tipos de piezas que suministran los Polido son "azulejos", "alizares azules", "alizares verdes", "tabilllas verdes y blancas", "adeferas", "tejas" y "lebrillos, jarras y escudillas para los yeseros" (Gestoso, 1889, l: 514).

<sup>25</sup> Pleguezuelo, A., "Juan Flores (1520-1567), azulejero de Felipe II", *Reales Síños*, nº 146 (4º trimestre), Madrid, 2000, pp. 15-25.

<sup>26</sup> Gestoso, 1904:223-224.

<sup>27</sup> Hernández suministra para este espacio 2340 olambres y 200 verduguillos, Roque Núñez, 800 tabletas y 975 olambres (Gestoso, 1889, t: 545-547 y 553).

<sup>28</sup> Lo denominan los documentos "jardín junto al estanque", "jardines de abaxo del estanque", "jardín bajo junto al estanque" y en un documento se menciona que en 21 de diciembre de 1572 se trabaja en "la cornisa del corredor que se hace en el jardín junto al estanque" (Gestoso, 1889, l: 557). Todo ello parece apuntar a la actual galería de grutescos, esto es, al lugar que hoy ocupa el Jardín de las Damas.

<sup>29</sup> Gestoso, 1889, l: 559. Es posible que la palabra "signo" en esa época fuera equivalente a "sino" es decir, a "estrella". Vemos que tanto en la documentación sevillana como en la granadina se mencionan numerosos azulejos denominados "signos" y, como se sabe, fueron muchos los azulejos con esta forma. Se le pagan a Roque Hernández para este espacio 2572 "tabletas", 270 "azulejos cuadrados" y 48 "alizares torcidos". En 1576 y 1577 se siguieron pagando materiales a este ceramista aunque sin especificar su destino concreto.

<sup>30</sup> En 1575 suministran tabletas y alizares para las azoteas del palacio Gótico que llaman "açute grande"; en 1576, piezas del mismo tipo para la solería del Patio del Cuarto del Cidral; en 1577, más de 500 azulejos por tabla para algún techo no identificado y también 450 azulejos cuadrados y alizares verdes para los poyos del pasadizo que comunicaba las galerías bajas del Jardín del Crucero con el Jardín de la Danza (Gestoso, 1889, l, 567, 568, 573, 580, 584 y 589).

<sup>31</sup> En 1531 se le contrata para que suministre azulejos de colores blanco, amarillo, verde, azul y negro (Abizanda y Broto, M. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, (siglo XVI)*, Zaragoza, 1917: 360 tomado de Álvaro Zamora, l. *Cerámica Aragonesa*, Vol. III, Zaragoza, 2003, p. 218.

<sup>32</sup> Gestoso, 104: 230-231.

<sup>33</sup> Gestoso, 1904: 230 y ss.

<sup>34</sup> Los días 22 al 27 de septiembre de 1578 se paga a Francisco Brisiano, rascador de ladrillo por escoger 9850 ladrillos colorados y blancos para la solería de las Salas de las Bóvedas (Marín, 1999: 703).

<sup>35</sup> Algunas están rotuladas con las palabras "Pensamiento", "Imaginación" tal vez alusivas a potencias del alma. Otras muestran nombres de personajes míticos como "Proteo" o "Metra" que aparecen repetidos en zonas distintas y algunos vasos de flores indican "femeridad" o "Bonus Eventus". No vemos datos suficientes para ofrecer conclusiones sobre un posible "programa iconográfico".

<sup>36</sup> Morales Martínez, A, "Francisco Niculoso Pisano y los azulejos sevillanos del siglo XVI", *Actas del I Congreso de Historia del Arte de Andalucía*. Andalucía Moderna, Córdoba, 1978, p. 231.

<sup>37</sup> Claire Dumortier, *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venice à Delft*, Editions Racine, Bruxelles, 2002, pp. 121 y ss.

<sup>38</sup> Gestoso, 1903: 238.

<sup>39</sup> Citado por Lleó Cañal, V., *Nueva Roma, Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 29.

<sup>40</sup> Morales Martínez, A., *La Capilla Real de Sevilla*, Excma. Diputación, Sevilla, 1979, p. 99.

<sup>41</sup> Por desgracia, esta sala, muy transformada hoy, posee en la actualidad un pavimento de mármol blanco que no sabemos si ocultará el cerámico, pintado por Sambarino.

<sup>42</sup> "Alizares verdes", "olambres comunes" (1587 y 1588), "olambre pisanos" (1589), "signos grandes de azulejo" (1590), "azulejos de axedrez" (1593, "verduguillos de pisano", "adeseras pisanas", "alísares pisanos" y "azulejos para los pretilles del crucero" (estas últimas probables reposiciones de piezas rotas) (1593) (Gestoso, 1889, l: 617, 621, 630; Gestoso, 1904: 615, 237).

<sup>43</sup> Morales, *La Capilla Real de Sevilla*, 1979, p. 99.

<sup>44</sup> Gestoso, 1904: 237.

<sup>45</sup> Gestoso, 1889, l: 82, 620, 621, 623; Gestoso, 1904: 237 y Gestoso; 1900: 82. Vendió para este pavimento "olambres de pisano", "adeferas", "tabletas grandes" y "tabletas pequeñas" y "signos". Considerando el precio, es probable que las tabletas fuesen piezas vidriadas comunes, monocolors, y los signos, piezas pintadas de cierta dimensión.

<sup>46</sup> Vendió "azulejos de axedrez" para un destino desconocido del Alcázar (Gestoso, 1889, l: 628 y 630). Nada de todo ello se ha conservado.

<sup>47</sup> Se le paga por 433 azulejos y adeferas para las almatrayas del corredor del Jardín del Príncipe (Gestoso, 1889, l: 637 y 638). Las "almatrayas" eran una especie de alfombrillas de azulejos, de tradición mudéjar, que solían colocarse como umbrales o ante las puertas. Lamentablemente estos pavimentos fueron sustituidos por otros en 1848.

<sup>48</sup> Gestoso, 1889, l: 651.

<sup>49</sup> Gestoso, 1889, l: 647-648.

<sup>50</sup> Gestoso, 1889, l: 647.

<sup>51</sup> Gestoso, 1889, l: 648. Han quedado algunos de este tipo correspondientes al Alcázar pero sus características hacen pensar que se trate de ejemplares encargados ya en el siglo XVIII.

<sup>52</sup> Marín, 1999: 765.

<sup>53</sup> Marín, 1999: 765.

<sup>54</sup> Marín, 1999: 396; 765 y Gestoso, 1898: 696.

<sup>55</sup> Dado que los Valladares eran también "pintores de loza de Talavera" estarían habituados a interpretar estos mismos motivos en platos, jarros y escudillas por lo cual nada debe extrañar este intercambio de repertorio entre vajilla y azulejería.

<sup>56</sup> Gestoso, 1899: 103 y Marín, 1999: 764. Se mencionan en los pagos "14 bolas para los remates", 200 "ladrillos para alicatado", "alizares", "adeferas" y "verduguillos" además de "piezas de romano", "piezas de guarnición" y "piezas de enchapaduras blancas y azules aplicadas estas últimas a las medias naranjas del León y ochavada" sin que sepamos a qué construcción corresponde esta última.

<sup>57</sup> Marín, 1990: 764-765. Este ceramista es pagado también por entregar olambrrillas para los jardines, para el "burlador de la Gruta Vieja" y para los "reparos del Palacio del Rey don Pedro".

<sup>58</sup> Gestoso, 1899, l: 74.



Figura 9. J. Gestoso (1898), Panel del León.

Figura 10. J. Gestoso (1898), Panel del León.

- <sup>59</sup> En realidad, la agresión fue general en todo el edificio debido a la radicalidad de la reforma planteada.
- <sup>60</sup> Chávez, 2004: 198, Doc. Nº 7.
- <sup>61</sup> Sobre el plano, Marín, 1999, Vol. II: 356, Fig. 361. Sobre el cierre de los huecos, Chávez, 2004: 122 y 127.
- <sup>62</sup> Chávez, 2004: 200.
- <sup>63</sup> Chávez, 2004: 202.
- <sup>64</sup> Chávez, 2004: 205.
- <sup>65</sup> Chávez, 2004: 208.
- <sup>66</sup> Chávez, 2004: 209.
- <sup>67</sup> Los datos serían los siguientes para los espacios en que se menciona este tipo de revestimiento: Patio de las Doncellas: 425 varas; Patio de las Muñecas: 12 varas; Sala del Príncipe: 100 varas; Sala del techo de los Reyes Católicos: 6 varas; Salas contiguas al Salón de Embajadores: 10 varas para cada una de ellas; Sala del techo de Carlos V. (dato algo confuso en su redacción); Salas de los Infantes: 6 varas. (Chávez, p. 209-210).
- <sup>68</sup> Chávez, 2004: 221.
- <sup>69</sup> Chávez, 2004: 225. Preferimos no usar esta denominación por no confundir con las estancias del mismo nombre de la planta baja.
- <sup>70</sup> Chávez, 2004: 226.
- <sup>71</sup> Chávez, 2004: 224. Imaginamos que se trata de ácido acético.
- <sup>72</sup> "guamecieronse sus galerías de arabescos y ensolandose su pavimento con alambriilas (sic), construyédose el zócalo de azulejos de relieve, hecho por vez primera por el artífice Manuel Montaña.." Amador de los Ríos, R. *Inscripciones árabes de Sevilla*, nota I, p. 78 citado por Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística*, l, 1889: 313.
- <sup>73</sup> El alcance de estos repintes en cada sala se aprecia con toda claridad por los informes redactados tanto por José de la Cova como por Joaquín Domínguez Bécquer. Comparando ambos, sabemos que se pintan de forma integral los zócalos de la entrada del palacio, su vestibulo oriental, situado a la izquierda y el breve pasillo que desemboca en el Patio de Doncellas. También se pintan enteros los zócalos de las tres estancias que componen el Cuarto del Príncipe que se abre al Patio de las Muñecas. Por otro lado, se repintan todas las faltas, a veces muy considerables, detectadas en las demás estancias que tenían alicatados antiguos: galerías del Patio de las Doncellas, Salón de Embajadores y sus dos estancias colaterales, las tres Habitaciones de los Infantes que se abren al Jardín de la Gruta, la Sala del Techo de Felipe II que se comunicaba con la Galería del Príncipe, la Sala del Techo de los Reyes Católicos, la Sala de los Pasos Perdidos; las galerías del Patio de las Muñecas y el pasillo desde este patio hasta la Entrada principal. En el Dormitorio de los Reyes Moros y en la Sala del Techo de Carlos V, estancias en las que ahora se vuelven a tapiar las puertas abiertas en sus ejes en 1805, fueron imitados los alicatados no solo en sus partes dañadas sino sobre los tabiques nuevamente levantados en esa operación de cierre.
- <sup>74</sup> Chávez, 2004: 263.
- <sup>75</sup> Es posible que Contreras se refiera al ceramista Manuel Soto y Tello que en esos años comienza a fabricar falsos alicatados que para los palacios de varios clientes importantes (Gestoso, 1904: 350).
- <sup>76</sup> Es preciso hacer la salvedad del trabajo publicado por Baena Sánchez sobre los siglos XVIII, XIX y XX (2003) aunque lamentablemente solo se tratan las obras de los jardines.
- <sup>77</sup> Gestoso, 1904: 356. Es extraño que Gestoso olvide citar la pionera intervención de Montaña de 1856.
- <sup>78</sup> Lo sabemos por una noticia del Gestoso en que comenta: "... cuenten nuestros lectores que el panegirista de la restauración (se refiere a la de 1857) olvidose de mencionar las imitaciones ridiculas de los brillantes zócalos de azulejos hechas por medio de plantillas que rellenaban caprichosamente con gruesa pintura al

temple (sic)".Y añade en nota: "Aprovechando la ocasión del reparo que actualmente se está haciendo en el palacio (Noviembre 1887) indicamos al Sr. Teniente de Alcaide, la necesidad de que fuesen desapareciendo dichos zócalos, y previo permiso de la Dirección General del Patrimonio, se ha procedido a encalar aquel con-junto abigarrado que servía de mofa a cuantas personas visitaban el Alcázar" (Gestoso, 1889, l: 314).

<sup>79</sup> El mismo Gestoso escribe que: "... a él débese la restauración de los zócalos de la Capilla mayor de la iglesia de San Gil de esta ciudad y de algunos del Alcázar y de la Casa de Pilatos (Gestoso, 1904: 458). En otro lugar afirma que Soto: "dirigía la fabricación de grandes cantidades de piezas de mosaicos con destino al adorno de los palacios de los Sres. Duques de Montpensier, en Sanlúcar de Barrameda, del Conde de París, en Villamanrique, de Xifré, en Madrid, de los Marqueses de la Motilla y del que fue Café de Emperadores, en esta ciudad" (Gestoso, 1904: 350).

<sup>80</sup> Soto copiaba el diseño de algún original, nunca excesivamente complejo, fabricaba las piezas poligonales con moldes, los cocía una primera vez, los bañaba en esmaltes de colores y los cocía por segunda vez. Durante la segunda cocción, el esmalte, al entrar en estado de fusión, tendía a extenderse sobre la superficie de la pieza y a acumularse en sus límites externos aumentando su grosor en los bordes y a veces derramándose por el canto.

<sup>81</sup> Gestoso, 1889, l.; 314.

<sup>82</sup> "Variar el león pintado al claroscuro con agua de cola que se obstenta sobre la puerta principal de estos Alcázares, el cual no solo no le corresponde al aspecto arcaico de los murallas por ser de un realismo desagradable sino que exige ser reparado frecuentemente (...) la conveniente sustitución de esta pintura por un León al carácter heráldico del XV pintado en azulejos de 3.5 metros de largo por 2.5 de ancho (Chávez, : 266).

<sup>83</sup> En la inscripción que se incluyó discretamente al pie del panel se lee: "SIENDO ALCAIDE : DE : ESTOS RILES. ALCÁZARS EL EXCMO. SR. MARQUÉS DE IRÚN" JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ FECCI – 1894 - FÁBRICA DE MENSAQUE, Hnos Y Cia: TRIANA."

<sup>84</sup> Pleguezuelo, 2012, p. 141.

<sup>85</sup> "ALFONSO XIII, POR LA GRACIA DE DIOS-REY DE CASTILLA Y DE LEÓN".

<sup>86</sup> "J. Gestoso lo inv. (¿?) y dibó".

<sup>87</sup> "FÁBRICA DE MANUEL RAMOS REJANO. SEVILLA. AÑO DE 1910".

<sup>88</sup> "SE RENOVÓ AÑO MDCCCLXXXIX". En letra mucho más menuda leemos también: "Siendo Alcaide de estos Riles. Alcázares el Excmo Sr. D. Pedro Solís y Jacome. Fue hecho este escudo en la fábrica de D. Franco. Díaz, dirigido por D. José Gestoso y Pérez y pintado por M. Tortosa".

<sup>89</sup> Baena, 2003: 138-139. Sobre este tipo de jardines véase la obra de Nieto Caldeiro, S., *El Jardín sevillano de 1900 a 1919*, Biblioteca Económica de Cultura Ecuménica, Serie Bellas Artes, Padilla Libro Editores, 1995.

<sup>90</sup> Sancho Corbacho, A., "Los azulejos de Madre de Dios, de Sevilla, Archivo Español de Arte, Madrid, 1949, Año XII, pp. 233-237.

<sup>91</sup> El trabajo se tradujo en un informe entregado al Alcázar y algunas de las conclusiones del mismo fueron publicados en forma de artículo: Alfonso Pleguezuelo, A., Mora, P., Luis, F.J., Herrera, A. "Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla", *Apareadores* nº 44, Sevilla, pp. 19-29.

<sup>92</sup> Cabeza Méndez, J.M. *Real Alcázar de Sevilla 1990-2008*, Sevilla, 2010, p. 54.

<sup>93</sup> Pleguezuelo, A., *Cerámicas de Triana. Colección Canzanza*. ICAS, Sevilla, 2010.

Figura 10.

J. Gestoso (1898),

Panel del León.