



HAL
open science

Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650)

Céline Ventura Teixeira

► To cite this version:

Céline Ventura Teixeira. Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650). María de los Ángeles Fernández Valle; Carme López Calderón; Inmaculada Rodríguez Moya. Espacios y muros del barroco iberoamericano. Vol. 6: [III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. "No hay más que un mundo: globalización artística y cultural", Sevilla, 13-15 marzo 2017], Enredars: Andavira, pp.425-443, 2019, 978-84-12-14452-9. halshs-02482668

HAL Id: halshs-02482668

<https://shs.hal.science/halshs-02482668>

Submitted on 9 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

rrc

*Espacios
y muros del barroco
iberoamericano*

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)



Universo Barroco Iberoamericano

UNIBrrc

andavira
editora

*Espacios
y muros
del barroco
iberoamericano*

Vol. 6

**María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)**

© 2019

Universo Barroco Iberoamericano

6º volumen

Editoras

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Colaboración en la edición

Zara Ruiz Romero
Victoria Sánchez Mellado
Rafael Molina Martín
Concetta Bondi

Maquetación

Laboratorio de las artes

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada: Anónimo, *Vista de Sevilla*,
c. 1660, óleo sobre lienzo. © Fundación Fondo
de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla (detalles)

Fotografías y dibujos: De los autores, excepto
que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S. L.

E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

Luisa Elena Alcalá (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

José Javier Azanza López (*Universidad de Navarra, Pamplona, España*)

Beatriz Barrera Parrilla (*Universidad de Sevilla, España*)

Jaime Humberto Borja Gómez (*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*)

Ananda Cohen-Aponte (*Cornell University, Ithaca, Estados Unidos*)

Yolanda Fernández Muñoz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)

Ramón Gutiérrez (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Antonio Gutiérrez Escudero (*Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla, España*)

Ángel Justo Estebaranz (*Universidad de Sevilla, España*)

Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)

José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

José Martínez Millán (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Víctor Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)

Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

Francisco Montes González (*Universidad de Granada, España*)

Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba, España*)

Arsenio Moreno Mendoza (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Álvaro Pascual Chenel (*Universidad de Valladolid, España*)

Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Gabriela Siracusano (*Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura - IIAC-UNTREF, Argentina*)

Graciela María Viñuales (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (*Universitat de València, España*)

ISBN: 978-84-121445-2-9

Depósito Legal: C 2476-2019

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2019


andavira
editora


EnredARS

Índice

Presentación de las editoras	8
Sevilla, barroca y renaciente (1649-1675) <i>Fernando Quiles</i>	13
Filias y fobias: el historiador José Gestoso y la arquitectura barroca sevillana <i>Carmen de Tena Ramírez</i>	39
Permanencias y transformaciones en la ciudad nobiliaria en los Reinos de Córdoba y Sevilla durante el Barroco <i>Jesús Suárez Arévalo</i>	53
El establecimiento de casas religiosas en Sanlúcar de Barrameda como plataforma misional americana <i>José María Vidal Vargas</i>	71
Motivaciones barrocas. Los benefactores de las misiones jesuitas de la Antigua California (1697-1768) <i>María del Mar Muñoz González</i>	87
La antigua Misión en Ciudad Juárez: patrimonio y ruta literaria <i>Carlos Urani Montiel</i>	105
El valor del trabajo de campo: Enrique Marco Dorta y su recorrido por las tierras andinas del Perú en 1941 <i>Berta García del Real Marco</i>	123
Notas sobre antiguos caminos, tambos y puentes del Perú <i>Ramón Gutiérrez</i>	143
Estado de las defensas de San Juan de Puerto Rico. El informe y propuestas de mejora de Tomás O'Daly (1762) <i>Nuria Hinarejos Martín</i>	173

De defensas y fortificaciones: Santiago de Cuba en la estrategia imperial española, siglo XVIII <i>Lilyam Padrón Reyes</i>	191
Entre lo histórico y lo urbano-arquitectónico. El efecto de un templo barroco en la urbe moderna de la Ciudad de México <i>Christian Miguel Ruíz Rodríguez</i>	205
Tres iglesias, tres expresiones del barroco centroamericano en la ciudad de León de Nicaragua <i>Ana Francis Ortiz Oviedo</i>	223
Los conventos femeninos en la América Colonial: distintas latitudes, un mismo sentido <i>Sissy Vanessa Chávez Vargas</i>	243
O Barroco na arquitectura religiosa: entre Portugal e o Brasil. O modelo das torres oblíquas <i>Raquel Alexandra Assunção do Rosário Seixas</i>	259
Arquitectura e ornamento das fachadas de casas nobres durienses do século XVIII: do barroco classicizante ao rócoco <i>Ana Celeste Glória</i>	279
Miguel Custodio Durán y la transición del salomónico en el barroco de la Nueva España <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	303
Entre el barroco “salomónico” y el barroco “estípite”: nuevas aportaciones sobre la retabística sevillana entre los siglos XVII y XVIII <i>Salvador Hernández González y Francisco Javier Gutiérrez Núñez</i>	323
Noticias de retablos pintados en la región Puebla-Tlaxcala. ¿Categoría y/o representación? <i>Agustín René Solano Andrade</i>	345

Antequera como la “Nueva Roma”. El ciborio manierista de la parroquia de San Pedro de Antequera y sus relaciones conceptuales con las obras y literatura artística del quinientos	363
<i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i>	
O cinzel de além-mar: Entalhadores portugueses no Brasil setecentista	379
<i>Mateus Rosada</i>	
A talha deslocada: Circulação, remontagem e adaptação de altares barrocos em Portugal e no Brasil	395
<i>Sílvia Ferreira y Mateus Rosada</i>	
O azulejo em Portugal e no Brasil: um meio de representação política em ambos os lados do Atlântico	413
<i>Maria Teresa Canhoto Verão</i>	
Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650)	425
<i>Céline Ventura Teixeira</i>	
Agua y ciudad: la evolución de los modelos arquitectónicos de fuentes en la Asturias barroca	445
<i>Cristina Heredia Alonso</i>	
Cruces como legado: la Vía Sacra de la Abadía del Sacro Monte de Granada	463
<i>José María Valverde Tercedor</i>	
Itinerari virtuali del barocco in Val di Noto: dalla città antica alla città nuova	483
<i>Simona Gatto</i>	

Presentación

En el 2012 se constituyó el *CeIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* como espacio de encuentro y diálogo entre diversas disciplinas que tienen particular vínculo con la cultura barroca. Y de inmediato se convocó un primer Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2013. A continuación, dos años después, se celebró otro en Castellón, al que siguió una tercera edición en Sevilla, en 2017.

Inspirados en las palabras del Inca Garcilaso de la Vega dimos inicio al *III Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. "No hay más que un mundo": globalización artística y cultural*, desarrollado en la Universidad Pablo de Olavide y en distintas sedes sevillanas que acogieron a los protagonistas de esta aventura: aproximadamente 160 investigadores, venidos de 17 diferentes países.

Fue en Sevilla, precisamente, donde comprobamos que la red se iba fortaleciendo gracias a la participación de investigadores de otras ediciones, a la vez que se sumaron otros jóvenes, todos ellos con el objetivo de compartir sus estudios sobre el barroco iberoamericano. Tuvimos la fortuna de escuchar a integrantes de universidades y centros de investigación procedentes de Portugal, Francia, Italia, Bélgica, España, Estados Unidos, y un número significativo de latinoamericanos que llegaron de México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

Desde hacía varias décadas, las investigaciones artísticas parecían muy determinadas —tanto en Europa como en América— por miradas fraccionadas, que excluían o eludían relaciones tan vastas y complejas como las existentes entre la cultura hispanoamericana y la

producción intelectual luso-brasileña. La modalidad de los sucesivos encuentros permitió iniciar un cambio de enfoque, marcado en parte por la nueva impronta global, que ayudó a entender fenómenos y procesos comunes en el arte de ambos continentes.

La presente publicación y las materias tratadas son el resultado de abordar variados tópicos del arte, de la arquitectura, de las letras y del pensamiento, lo que tuvo lugar en un extendido territorio cultural, durante los siglos XVII y XVIII. Tal conjunto de investigaciones se ordena en cuatro volúmenes, con sus respectivos títulos que, poéticamente, manifiestan temáticas y enfoques afines.

Espacios y muros es la divisa que define al primero de los tomos, determinado por abordajes en torno a lo limítrofe. Este idea lábil, imprecisa a la vez que necesaria, es materia central en diversas arquitecturas y espacios barrocos, así como en la talla escultórica y en distintos soportes pictóricos. Muchos de los trabajos de este libro centran su reflexión en torno al complejo término frontera; frontera intelectual que se hace manifiesta en la intersección de caminos productivos, gustos y tendencias, transferencias e influjos, no sin por ello minimizar la materialidad concreta de los bordes territoriales y militares. Fronteras, que pueden leerse como límites o como pliegues, que invitan a visitar lo barroco desde un presente determinado también por el vértigo de lo global. Pero si bien nuestra globalidad parece menos definida por lo real-material y más determinada por lo virtual-digital, su omnipresencia actual y sus particulares características podrían encontrar algunas explicaciones o respuestas en aquellos siglos pasados, no demasiados lejanos en materia de claves culturales y hasta de modos comunicacionales.

Pinceles y gubias son los términos para sintetizar el libro siguiente, donde a la materialidad de la imagen barroca le acompaña la previsible inmaterialidad del objeto como eje central, en muchos trabajos. Así, la importancia de teofanías, de irradiaciones, de viajes y llamados místicos, son analizados como materia relevante de la producción artística de los siglos XVII y XVIII. También la mirada introspectiva, hacia un yo tan individual como colectivo, propio de lo barroco, se visibiliza en otras investigaciones de enorme interés para este corpus.

Discursos e imágenes es el marco de un tercer tomo que busca aproximaciones a un barroco retórico, entendido en sentido amplio. Alegorías y emblemas, iconografías materializadas en estampas y curiosas disposiciones perspectivas, nos hablan de miradas propias que, sin

embargo, no eluden la necesidad de un aparato simbólico y pedagógico, que busca formar comunidades y personas. Las preocupaciones más contemporáneas en torno a temas de género, abren también en este tomo nuevos puntos de vista para entender un barroco hasta ahora no visible.

Fastos y ceremonias, reúne investigaciones en torno a los efectos resultantes de factores asociados como la luz —entendida esta como fenómeno tangible y conceptualizable— o la dramatización de un *pathos* terreno proyectado en el plano de lo celestial. El valor de lo gestual se hace presente en el plano de la teatralización barroca, de la que no escapa ni la pintura ni la arquitectura. El valor de la emoción y su impacto de anestesia se proyecta en la música, entendida siempre como instrumento místico y reflexivo a la vez.

Todos los trabajos son fruto de los estudios presentados en las siete sesiones propuestas: *Un mundo sin fronteras; Comercio transoceánico; Un pintor de su época: Bartolomé Esteban Murillo; Mujeres mecenas y artistas; Pinceles, gubias y plumas de un tiempo nuevo; Permanencias y transformaciones en la ciudad; y Festividades en un escenario global*. En las veinticuatro mesas se trataron temas fundamentales como la historiografía, el comercio e intercambio artístico, las obras pictóricas, escultóricas, urbanas y arquitectónicas, la fiesta y la música, los estudios de género y también un espacio dedicado a Bartolomé Esteban Murillo, por ser un año tan especial para la ciudad de Sevilla al cumplirse los 400 años de su nacimiento. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los cuatro volúmenes publicados por Andavira Editora en Santiago de Compostela y la colección de Universo Barroco Iberoamericano-Enredars de la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, en donde se reúnen, revisadas y notablemente ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

Se cumplió de este modo con el objetivo principal, el de promover la investigación sobre el barroco en el ámbito Iberoamericano. Y es en esa dirección que consideramos fundamental apoyar a las jóvenes generaciones con estudios en la materia, fomentando el diálogo entre las diversas disciplinas que se implican en el estudio de este tiempo de la cultura. De manera que investigadores de Historia del Arte, Patrimonio Cultural, Literatura, Historia, Música y Filosofía, entre otras, ocupan un significativo papel en los cuatro volúmenes que se presentan, poniendo el énfasis en los intercambios producidos a ambos lados del océano Atlántico.

Tanto la celebración del simposio como la publicación de los presentes libros no habrían sido posibles sin el apoyo brindado por el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de L'Art de la Universitat Jaume I de Castellón, además de la colaboración prestada por la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).

No podemos terminar estas líneas sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a los ponentes que apoyaron con gran entusiasmo esta iniciativa: Luisa Elena Alcalá, Ana María Aranda Bernal, José Javier Azanza López, Ananda Cohen-Aponte, Ramón Gutiérrez, José Martínez Millán, Juan M. Monterroso Montero, Francisco Montes González, Fernando Moreno Cuadro, Víctor Mínguez Cornelles, Álvaro Pascual Chenel y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. También al Comité Científico, entre los que se incluyen además de los citados, Beatriz Barrera Parrilla, Jaime Humberto Borja Gómez, Ángel Justo Estebanz, Yolanda Fernández Muñoz, Jaime García Bernal, Antonio Gutiérrez Escudero, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Gabriela Siracusano y Graciela María Viñuales. Asimismo, también queremos recordar y hacer una mención especial a los investigadores que nos ayudaron a poner un broche de oro a lo vivido durante los cuatro magníficos días del simposio; nos referimos a Ángel Justo Estebanz, por el concierto de órgano de música barroca que nos regaló en la iglesia de Santa Cruz, a Beatriz Barrera Parrilla y sus alumnos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, por permitirnos adentrarnos en la noche de la tabacalera con el certamen poético *Vanitas Vanitatis* y a nuestro compañero Salvador Hernández González, por ofrecernos una visita barroca por la ciudad de Sevilla. También queremos agradecer muy especialmente la colaboración en la edición de los compañeros Zara Ruiz Romero, Victoria Sánchez Mellado, Rafael Molina Martín y Concetta Bondi. A todos ellos, gracias.

Esperamos que los libros que ahora presentamos solo sean un anticipo de lo que está por venir, a través de las futuras convocatorias. Nuevas ciudades o las ya conocidas quizá nos permitirán seguir disfrutando, en términos académicos y humanos. De momento, continuaremos trabajando para que así sea.

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650)

From Sevilla and Talavera de la Reina to Lima; the Diffusion of an Ornamental Style
Reflected in Azulejo Tile (1600-1650)

Céline Ventura Teixeira

Sè Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, France

celine.ventura.teixeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0386-650X>

Resumen

Ornamentos de varia índole transitaron entre los centros del imperio de la Monarquía Católica de manera constante. Los estrechos vínculos existentes entre Sevilla, Talavera de la Reina y Lima se materializan con la migración de pintores y azulejeros hacia el Virreinato de Perú y con la difusión de compendios estéticos originales adaptados y nuevamente interpretados. Los grabados fueron medios de expresividad relevantes considerados fuentes de inspiración para la constitución de nuevos modelos. Si las composiciones del taller de la familia sevillana Valladares representan un paradigma creativo, eso no impidió la formación de un repertorio asociando modelos ibéricos con una sensibilidad propiamente limeña personificada en la figura del azulejero Juan del Corral.

Palabras clave: ornamentos, circulaciones, Nuevo Mundo, cerámica, azulejeros.

Abstract

Ornaments of various kinds were constantly shipped between centres of the Catholic Monarchy empire. The close links existing between Sevilla, Talavera de la Reina, and Lima are materialized through the migration of painters and tiles to the Viceroyalty of Peru and the diffusion of original aesthetic compendiums that were adapted and interpreted in new ways. The engravings were relevant means of expression and considered sources of inspiration for new models. If the works created by the workshop belonging to the Valladares family of Sevilla represent a creative paradigm, this did not prevent the formation of a repertoire associating Iberian models with local sensibility personified in the figure of the tile maker Juan del Corral.

Keywords: ornaments, circulations, New World, ceramic, tilemakers.

* Maître de conférences en Histoire de l'art moderne, Aix-Marseille Université.

Basta sólo fijarse en el profuso empleo que en los templos, palacios, y casas se hizo de los azulejos en sus distintos géneros y clases, así como las múltiples aplicaciones que tuvieron para apreciar el extraordinario desenvolvimiento que necesariamente hubo de alcanzar la industria cerámica (...) sin considerar las grandes cantidades que se exportaban en los reinos extranjeros.

José Gestoso y Pérez, 1903¹.

Introducción

Las palabras de José Gestoso y Pérez son emblemáticas del valor transcultural de un arte como el azulejo. Manises, Sevilla, Talavera de la Reina y Lisboa² fueron los principales centros ibéricos de producción, origen de composiciones refinadas que lucían modelos ornamentales declinados *ad infinitum*³. Dicha variedad iconográfica traduce las contribuciones artísticas mudéjares, italianas y luego flamencas que moldearon el azulejo hasta convertirlo en expresión de estos intercambios culturales y artísticos. Las superposiciones estéticas que se sucedieron a lo largo de los siglos ponen de relieve la fuerza de incorporación y de adaptación de los modelos que transitaron por la Península Ibérica hasta los Virreinos⁴. La circulación de estéticas así como de artistas, junto con las encomiendas de azulejos, son hechos que destacan la importancia del desplazamiento material de un objeto en un imperio⁵ en el que “no se pone el sol”⁶.

1. Gestoso y Pérez, José. *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, Andalucía Moderna, 1903, págs. 188-189.
2. Pleguezuelo Hernández, Alfonso. “Luces y Sombras sobre las lozas de Talavera”, *Lozas y Azulejos. De la colección Carranza*. Vol. I. Toledo, Junta de Castilla-La Mancha, 2002, pág. 239; Pleguezuelo Hernández, Alfonso. “Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras de Felipe II”, *Archivo Español del Arte*, LXXV, n.º 298, 2002, págs. 191-216; Pleguezuelo Hernández, Alfonso. “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte*, n.º 5, 1992, págs. 275-293; Wilson Frothingham, Alice. *Tiles of Spain 1500-1650*. New York, The Hispanic Society of America, 1969, pág. 20; Vaca González, Diodoro y Ruiz de Luna, Juan. *Historia de la cerámica de Talavera*. Madrid, Editorial Nacional, 1943, pág. 171; Santos Simões, João Miguel (dos). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI. Introdução geral*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pág. 39; Santos Simões, João Miguel (dos). *Azulejaria em Portugal no século XVII*. T. I. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pág. 111.
3. Ventura Teixeira, Céline. *Du potier au peintre d'azulejos: la genèse d'un art au temps des Philippe (1556-1668). Regards croisés sur les ateliers de Séville, Talavera de la Reina et Lisbonne*. Tesis de Doctorado, Université Paris-Sorbonne, 2014 (por publicar).
4. Gruzinski, Serge. “Art History and Iberian worldwide diffusion: westernization/globalization/ americanization”, Dacosta Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (coords.). *Circulations in the Global History of Art*. Farham Burlington, Ashgate, 2015, págs. 47-58.
5. Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris, PUF, coll. Perspectives germaniques, 1999, pág. 286.
6. Pérez, Joseph. *Histoire de l'Espagne*. Paris, Fayard, 1996, pág. 40; Ventura, Maria da

Llegando con los conquistadores en 1532, el arte del azulejo se implanta de manera perenne en el territorio limeño⁷. Al cruzar los mares, tanto pintores como azulejos hicieron que se trasladara y difundiera el repertorio ornamental peninsular. Moldeados por la estética flamenca e italiana, los artesanos ceramistas serán los primeros en difundir dichos modelos en los virreinos del imperio⁸. El azulejo da cuenta de un cruce entre materiales, técnicas y estéticas sinónimo de incorporación, adaptación e hibridismo barroco. La difusión de ese arte en el Nuevo Mundo ilustra un fenómeno revelador de la esencia del azulejo en reflejar el encuentro entre dos mundos⁹. La articulación de los intercambios de conocimientos paralelamente a las migraciones artísticas, durante un período en que el deseo de preservar la identidad se revela cada vez más presente, pone de relieve la capacidad del azulejo de incorporar nuevos lenguajes ornamentales y construir una identidad artística. Aparece pues la cuestión de la relación entre centro y periferia, es decir, los vínculos entre núcleos de poder y tradición artística de reinos que reivindican su dignidad cultural¹⁰. Podría establecerse una tipología de circulación dando cuenta de los diferentes movimientos intra y extrapeninsulares, o sea un movimiento de hombres que estaría en el origen del valor polifacético del azulejo. La llegada a la ciudad de los Reyes de padrones ornamentales peninsulares no impidió la adaptación de dicho lenguaje a la cultura visual local. Las oficinas instaladas *in loco* crearon conjuntos en los que se unen y se mezclan las diferentes estéticas. Las figuras de Hernando de Valladares y Juan del Corral representan no solo un diálogo artístico original sino que personifican la confluencia de estéticas. Cartuchos, palmetas, hojas de acanto, grotescos, mascarones, cariátides son asociados a formas y figuras pertenecientes a la estética ornamental local junto con la aplicación de una *maniera* nueva en el tratamiento y uso de los colores.

Graça. *A União Atlântica*. Lisboa, Colibri, 1997, págs. 367-385.

7. Ramírez León, Luis. "Les azulejos de Lima, ville des rois", Balanda, Élisabeth (de) et Uribe Echevarría, Armando (coords.). *Les métamorphoses de l'Azur. L'art de l'azulejo dans le monde latin*. Paris, Ars latina, [1994], 2002, pág. 144.
8. Chaunu, Pierre. *Séville et l'Amérique aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris, Flammarion, 1977, págs. 14-15; Malagón Barceló, Javier. "Toledo and the New World in the Sixteenth Century", *The Americas*, vol. XX, n.º 2, oct. 1963, pág. 98.
9. Appadurai, Arjun. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University press, 1986, pág. 25; Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968, pág. 37; Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process", Appadurai, Arjun (coord.). *The social life of things...*, *op. cit.*, págs. 64-91.
10. Turgeon, Laurier et al. *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVIe-XXe siècle*. Paris, L'Harmattan, 1996, pág. 15.

Ornamentos en movimiento: arabescos, hojas de acanto y punta de diamante

Grabados, dibujos y tratados son medios imprescindibles para la realización y la elaboración de nuevas obras de arte. La imprenta de libros y de dicho material gráfico permitió enriquecer el repertorio ornamental de los azulejeros. Las estampas contribuyeron a la renovación temática para la creación de nuevos repertorios ornamentales llevados a los azulejos: “Son esas publicaciones —ahora accesibles a todos los artesanos— que constituyen los compendios de los decoradores, dando origen a un verdadero ‘estilo ornamental’”¹¹. Al haber circulado de taller en taller pueden ser considerados como verdaderos archivos o vestigios para entender el acto de creación en la elaboración de conjuntos de azulejos¹². Es más, la apreciación material del azulejo revela prácticas artesanales y sociales determinadas por la circulación y las transferencias de estéticas y de hombres que lo moldearon. El conocimiento del repertorio flamenco y, más generalmente de los países del Norte, permitió una renovación de las fórmulas ornamentales aplicadas en azulejos tal y como ilustran ciertos edificios eclesiásticos de Sevilla: el convento de Madre de Dios, la capilla de Rocamador de San Lorenzo, el convento de Santa Paula y la iglesia de San Isidro. De hecho, el cabildo del convento de Madre de Dios evoca la emulación en torno a esos nuevos patrones ornamentales aplicados¹³. Las cualidades que definen los bordados que revestían tradicionalmente los altares debían de ser reproducidas —y aun sobrepasadas— gracias al azulejo con la meta de transcribir el refinamiento deseado¹⁴. Las artes litúrgicas resultaron enriquecidas por la incorporación de sistemas de arabescos innovadores, representando una de las expresiones más originales en materia de trampantojo. La ilusión textil es dominada por la reproducción de lambrequines y zócalos laterales formando el encuadre constituido de franjas (Fig. 1). Dotado de una estilística abstracta, el arabesco floral evolucionó de manera importante. Resurgimientos de las modalidades plásticas heredadas del arte mudéjar, los lazos y los arabescos son reinterpretados a la luz de la cultura cristiana: “El valor

11. “São essas publicações —agora acessíveis a todos os artesãos— que constituem os compêndios gramaticais dos decoradores, dando origem a um verdadeiro ‘estilo ornamental’”, Santos Simões, João Miguel (dos). *Azulejaria em Portugal no século XVII...*, op. cit., pág. 189.

12. Francastel, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1967, pág. 67.

13. Lupión Álvarez, Juan José et al. “Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo XVI en la Iglesia del convento de Madre de Dios (Sevilla): estado de conservación y reconstrucción virtual”, *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, n.º 45, V, 2006, pág. 305.

14. “disponiendo que se hiciesen para la Santa Iglesia frontales de azulejos que pareciesen frontales, queriendo decir con esto, que se imitasen con aquellos, artísticos y costosos bordados”, véase Gestoso y Pérez, José. *Historia de los Barros vidriados sevillanos...*, op. cit., pág. 246.



ornamental que iba a adquirir la escritura cúfica y la geometría de cualquier expresión artística, enriquecidas por prototipos de la Antigüedad clásica, debía crear a partir de esos lazos rectilíneos y angulosos un tipo ornamental admirado por el mundo occidental¹⁵. La publicación en 1530 del libro de Francesco di Pellegrino, *Livre de Moresques*, o la obra *Mauresques* de Jacques Androuet du Cerceau, fueron fuentes de inspiración no desdeñables demostrando la inclinación por el arabesco como patrón ornamental original. Su fuerza de adaptación tanto en las paredes como en conjuntos de altares azulejados atestiguan nuevas potencialidades dando ritmo al espacio litúrgico. A menudo cabe añadir las obras de Baltasar Bos —*Un Livre contenant Passement de Moresques*— o Virgil Solis, que ampliaron la evolución del arabesco, declinándolo en varias fórmulas integradas en conjuntos azulejares del siglo XVII. Los azulejos demuestran no solo una dialéctica del adorno sino que reflejan una cultura visual original adaptada y reinterpretada a lo largo de los siglos. En los procesos de creación o de fabricación de objetos tales como el azulejo, el hombre se realiza a través de la imposición de una forma cultural. Es la filiación de las substancias, época tras época, forma tras forma, la que instaura un esquema original de creatividad *ab utero*, con toda la simbólica poética y metafórica que lo acompaña¹⁶. El humilde y repetitivo objeto que representa el azulejo está intrínsecamente vinculado

Fig. 1. Hernando de Valladares, Frontal de altar, ca. 1609. Azulejos policromos, 245 x 110 cm (aprox.). Iglesia de San Lorenzo, Sevilla (España). Fot.: Antonio Entrena Aznarte.

15. “Le tour ornemental qu’allaiant bientôt prendre l’écriture coufique et la géométrisation de toute expression artistique, enrichies de prototypes de l’Antiquité classique, devait faire de leurs entrelacs rectilignes et anguleux un type d’ornement désormais très admiré du monde occidental”, Alain Gruber (coord.). *L’art décoratif. Renaissance*. Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, pág. 24.

16. Baudrillard, Jean. *Le système des ...*, op. cit., pág. 37.



Fig. 2. Hernando de Valladares, ca. 1609. Azulejos policromos. Capilla de Rocamador, iglesia de San Lorenzo, Sevilla (España).

a una concepción de la ornamentación, de la perspectiva, de la substancia y de la forma.

Heredada de modelos antiguos, la hoja de acanto sigue siendo ampliamente empleada por los azulejeros, quienes la aplican generosamente en frontales de altar y zócalos a imagen de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla (Fig. 2). Imitando los brocados y tejidos litúrgicos, la dialéctica ilusoria permanece en la aplicación de dicho modelo, fácil de adaptar en azulejos¹⁷.

Realizadas por Hernando de Valladares, dichas composiciones presentan un trabajo de la forma y del volumen asociado a una paleta cromática rica. En forma de friso o *a candilieri*, el conjunto posee la singularidad de asociar elementos pertenecientes al léxico floral incorporando la hoja de acanto con elementos ligados a la estética grotesca. Los grotescos fueron en efecto utilizados de manera profusa, aun siendo su realización mucho más cara, ya que poseían un valor figurativo que confería al sitio cierta riqueza decorativa¹⁸. Se puede notar la transposición y reinterpretación de esta forma ornamental en el conjunto de azulejos que lo emplea variando la posición y añadiendo elementos fitomórficos y vegetalistas. Se vislumbra dicha asociación de elementos que, adaptados y mezclados, participan en la armonía del conjunto. Este tipo de composición será por lo menos fielmente reproducido para el claustro de Santo Domingo de Lima. La hoja de acanto forma parte de esta categoría de modelos, cuya cualidad y facilidad de transposición permiten producir un efecto de monumentalidad. Era de hecho sencillo para cualquier azulejero transponer la hoja de acanto sobre una superficie y decorarla. La capacidad de

17. Kraatz, Anne. "Le tissu d'ameublement: sujet orné et objet d'ornement", Coquery, Emmanuel (coord.). *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*. Paris, Éditions Monelle Hayot, Musée du Louvre, 2005, pág. 131.

18. "On peut énoncer leur originalité à l'aide de deux lois qui faisaient et font toujours le charme irrésistible des grotesques: la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la fusion insolente des hybrides", Chastel, André. *La Grottesque*. Paris, Le Promeneur, 1988, pág. 25; Bonet Correa, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 22; García Álvarez, César. *El simbolismo del grotesco renacentista*. León, Universidad de León, 2001, pág. 388.



Fig. 3. Taller sevillano, *Virgen con el niño Jesús*, primer tercio del s. XVII. Azulejos policromos, 98 x 276 cm (aprox.). Convento de Madre de Dios de la Piedad, Sevilla (España). Fot.: Martín Carlos Palomo García.

adaptación de dicho modelo ornamental se vislumbra también a través de su evolución. De hecho, el acanto pertenece a un abanico de formas combinatorias como demuestran los grabados de Agostino Veneziano escenificando a una especie de genio híbrido, cuyas piernas se acaban en hojas de acanto. Este modelo inspiró de manera obvia las realizaciones de Valladares tanto en Sevilla como en las encomiendas destinadas al convento limeño de Santo Domingo. La perennidad de este modelo empleado por los artistas subraya su fuerza de adaptación a lo largo de los siglos, en diferentes edificios sagrados y sobre diferentes superficies.

Los patrones seriales que revisten los claustros de conventos limeños recuerdan a las fórmulas declinadas en las paredes de conventos sevillanos y talaveranos. Se puede observar por ejemplo cómo el modelo de la punta de diamante, conocida como patrón de clavos o patrón del arzobispo (Fig. 3), es adaptado según una nueva modalidad en los zócalos de conventos limeños comparados con los de Talavera¹⁹. Este modelo ornamental cuyos orígenes se enraízan en el léxico de la joyería desarrollado bajo el buril de Phillipe Galle, Ian Collaert y Daniel Mignot circuló ampliamente en Europa y entre los talleres. Aparte de la arquitectura, la punta de diamante conoció cierto éxito, siendo aplicada en frontales y zócalos de un gran número de iglesias castellanas y también portuguesas. En adecuación con los preceptos decorativos eclesiásticos, dicho modelo revistió el corazón de iglesias conforme al *decorum* vigente. La Iglesia fue en efecto el principal comanditario de azulejos cuyo valor didáctico desempeñará un papel de primer orden tanto en la Península como en los territorios del Nuevo Mundo. Más allá de su dimensión didáctica, se debe de subrayar el hecho de que los motivos aplicados no fueron elegidos de manera aleatoria. Forman parte del programa simbólico del repertorio ornamental religioso. El empleo de este ornamento no resulta desprovisto de sentido. En efecto, la dimensión sagrada y simbólica protectora de la punta de diamante explica su aplicación. Según las palabras

19. Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Lozas y Azulejos...*, op. cit., pág. 221.

de Hildegarde de Bingen: "El diablo considera el diamante como un enemigo ya que resiste a su fuerza: por eso el diablo la odia día y noche"²⁰. Tapizando el interior de iglesias, la punta de diamante obra como un talismán protegiendo el cuerpo de Dios. Su aplicación en el claustro del convento de Santo Domingo de Lima pone de manifiesto la circulación y, sobre todo, la nueva interpretación del modelo. Si en Castilla, la punta de diamante está circunscrita a frontales de altar, adornando el fondo de las composiciones figurativas, en Lima aparece asociada con otras formas y hasta se vuelve el motivo principal de la composición, como si fuera el *ergon* y ya no el *parergon* enmarcando el conjunto azulejar. Dinamizando las superficies y los espacios²¹, los sistemas geométricos y florales que estructuran la mayor parte de las composiciones consiguen cierta autonomía artística produciendo "un deslizamiento paradójico de lo 'principal' hacia lo 'secundario', transformando asimismo lo decorativo en ornamental"²². El valor estético y expresivo de las combinaciones que decoran los altares, tal como los florones, la hoja de acanto, el laurel o el lirio, sugieren otros tantos significados volviéndose un verdadero *modus operandi*, inherente y transversal a todas las otras formas artísticas. Zócalos, retablos y frontales de altares cerámicos consiguieron conjugar hojas de acanto, arabescos, flores y grotescos con armonía. El imaginario barroco se apoya en la fuerza de asociación de una iconografía cuya polisemia tolera lo híbrido. Unos aspectos que permiten a los fieles compartir sentimientos comunes provocados por la lectura plástica de dichos ornamentos. Este imaginario incide en las sensibilidades que trascienden las barreras sociales y las culturas en las que circulan las experiencias visuales. Las interacciones entre el repertorio ornamental religioso y lo que provoca su lectura visual entre los fieles da cuenta del poder del azulejo en su meta educadora. No obstante, resulta necesario subrayar el hecho de que, al ser aplicados en las iglesias, dichos motivos participan en la liturgia en razón de su carácter repetitivo y de su cadencia rítmica asimilándose a letanías. Las camelias, los ramos de flores y los atributos de santos representados son medios gracias a los cuales se concreta el conocimiento de la religión y se manifiesta la presencia divina. Las necesidades de la Iglesia determinaron en cierta medida la evolución estética del azulejo en sus diferentes modalidades.

20. Bingen, Hildegarde de. *Le livre des subtilités des créatures divines*. T. I. Trad. P. Monat, Grenoble, Jérôme Millon, 1988-1999, pág. 262.

21. Kubler, George. *Formes du temps: remarques sur l'histoire des choses*. Paris, Éditions Champ Libre, [1962], 1973, pág. 85.

22. "En accédant à l'autonomie artistique, l'encadrement suscite un glissement paradoxal du 'principal' au 'secondaire', et transforme du même coup le décoratif en ornemental", Arasse, Daniel. *La Renaissance maniériste*. Paris, Gallimard, 1997, pág. 377.

La esencia de los azulejos se transparenta con la paradoja que sugiere por su forma repetitiva y, al mismo tiempo, por el deseo de renovación y diversificación de los modelos. El fundamento del proceso dinámico de dicho fenómeno de repetición se basa desde luego en el paradigma decorativo según la teoría de Gilles Deleuze²³. Una figura es reproducida bajo un concepto absolutamente idéntico, pero en realidad el artista no yuxtapone ejemplares de una misma figura, asocia un elemento de un ejemplar con otro elemento del ejemplar siguiente. Así, a través de la disimetría, del desequilibrio introducido, solo será el efecto final y total el que establecerá una armonía.

El mundo de la cerámica y, para más señas, de la azulejaría, se funda en la transmisión de saberes, de secretos de fabricación y de una estética singular. Así, en Sevilla, la elegancia en las formas dio fama a la familia Valladares, la cual durante generaciones desempeñó un papel de primer orden en la producción de azulejos. Benito, Alonso y Hernando Valladares consiguieron trasladar sus creaciones más allá de las fronteras castellanas como queda de manifiesto en los conventos de Santo Domingo y de San Francisco de Lima, emblemáticos de la vinculación existente entre Sevilla y Lima²⁴. El número de encargos aumentaba a medida que la construcción de edificios religiosos y civiles se multiplicaba. La temática iconográfica de los encargos implicaba seguir cierto programa. De hecho, el programa iconográfico determinaba en gran parte la originalidad de la obra.

El convento de Santo Domingo materializa este viaje de formas y de ornamentos. En 1681, el padre dominico Juan Meléndez los describe de manera pormenorizada y con gran énfasis, considerándolos como verdaderas colgaduras:

El claustro principal es el mas bien adornado de todos los de este Reino; tiene las paredes y pilares bajos por mas de estado y medio desde el suelo cubiertos de azulejos de variados y curiosos labores, los cuales se trajeron con gran costo de España²⁵.

23. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Puf, Épiméthée, (1968), 2003, pág. 31.

24. Sancho Corbacho, Antonio. "Azulejos sevillanos en Lima", *Arte de América y Filipinas*, n.º 3, 1949, pág. 97.

25. Cobo, Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. González de la Rosa, Manuel (ed.). Lima, Imprenta Liberal, 1882, pág. 261.

El taller de los Valladares

Los azulejos de este edificio son considerados como los más antiguos conocidos en Lima²⁶. El 7 de mayo de 1604, un contrato fue establecido entre Hernando de Valladares y el padre superior de los dominicos para la creación de azulejos destinados a revestir los zócalos y pilares de la galería del claustro principal tal como atestiguan las inscripciones inseridas en los conjuntos de azulejos: 1604-1606²⁷. Asimismo, ciertas paredes presentan revestimientos con detalles permitiendo apoyar y confirmar el origen de los azulejos. Integrado a la composición ornamental, el nombre de la ciudad "Sevilla" (Fig. 4) aparece inserido en un cuadro y rodeado de ornamentos florales y figurativos. Varias combinaciones se codean ilustrando un repertorio híbrido donde se cruzan patrones repetitivos geométricos con grotescos figurativos aplicados según el estilo plateresco²⁸.

Lima conserva uno de los núcleos más importantes de azulejería sevillana cuyo valor artístico y testimonial resulta materializado en la ornamentación del convento de San Francisco. Conservando los más bonitos ejemplares de azulejos sevillanos según la apreciación de Juan de Contreras²⁹, el convento está revestido conforme a una nomenclatura arquitectónica sevillana que se impuso largamente en Lima³⁰. Varias creaciones se destinaron al convento hasta que su decoración fue completada en torno a los años 1640. Unas leyendas cuentan el origen de la colocación de dichos azulejos. Relatada por el escritor peruano Ricardo Palma y titulada: *Los azulejos de San Francisco. Tradición en que se prueba que ni estando bajo la horca ha de perderse la esperanza*³¹, este cuento escenifica las angustias de un condenado a muerte³². Gracias a la intercesión del guardián de San Francisco, el cual recibió las confesiones del condenado, consiguió rescatar al hombre de la muerte con la condición de que este se quedara en el convento y que colocara a los azulejos destinados al claustro:

La cacica doña Catalina Huanca hizo venir de España y como obsequio para el convento, algunos millares de azulejos o ladrillos vidriados, formándose de la unión de varios de ellos imágenes de santos. Pero doña Catalina olvi-

26. Harth-Terré, Emilio y Márquez Abanto, Alberto. "Las Bellas Artes en el Virreinato de Perú. Azulejos limeños", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, t. XXII, n.º II, 1958, págs. 411- 440.

27. Sancho Corbacho, Antonio. "Azulejos sevillanos en Lima", *op. cit.*, pág. 99.

28. Ramírez León, Luis. "Les azulejos de Lima...", *op. cit.*, pág. 146.

29. Contreras, Juan (de). *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, Salvat Editores, 1945, pág. 622.

30. Ramírez León, Luis. "Les azulejos de Lima...", *op. cit.*, pág. 145.

31. San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Nueva Visión de San Francisco de Lima*. Lima, Institut français d'études andines, 2006, pág. 81.

32. Gento, Benjamín. *San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945, págs. 274-275.



Fig. 4. Taller sevillano, ca. 1604-1606. Azulejos policromos, zócalos del convento. Santo Domingo, Lima (Perú).

dó lo principal, que era mandar traer un inteligente para colocarlos. Años hacía, pues, que los azulejos estaban arrinconados, sin que se encontrase en Lima obrero capaz de arreglarlos en los pilares correspondientes. En la mañana en que debía ser ahorcado Alonso Godínez fue a confesarlo el guardián de San Francisco, y de la plática entre ambos resultó que el reo era hombre entendido en obras de alfarería. No echó el guardián en saco roto tan importante descubrimiento; y sin pérdida de tiempo fue a palacio, y obtuvo del virrey y de los oidores que se perdonase la vida del delincuente, bajo condición de que vestiría el hábito de lego y no pondría nunca los pies fuera de las puertas del convento. Alonso Godínez no tan sólo colocó en un año los azulejos, sino que fabricó algunos, según lo recela esta chabacana rima que se lee en los ángulos del primer claustro: "Nuevo oficial trabaja, que todos gustan de veros estar haciendo pucheros del barro de por acá". Por fin, Alonso Godínez alcanzó a morir en olor de santidad, y es uno de los cuarenta a quienes las crónicas franciscanas reputan entre los venerables de la orden que han florecido en Lima³³.

Esa leyenda es parte de un conjunto que rodea la historia y los orígenes de estos azulejos, que aún no han sido esclarecidos. No obstante, varias investigaciones demostraron que los primeros azulejos que adornan el claustro fueron importados desde Sevilla: "Desde luego, la

33. Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. T. II. Barcelona, Montaner y Simón, 1894, págs. 45-46.

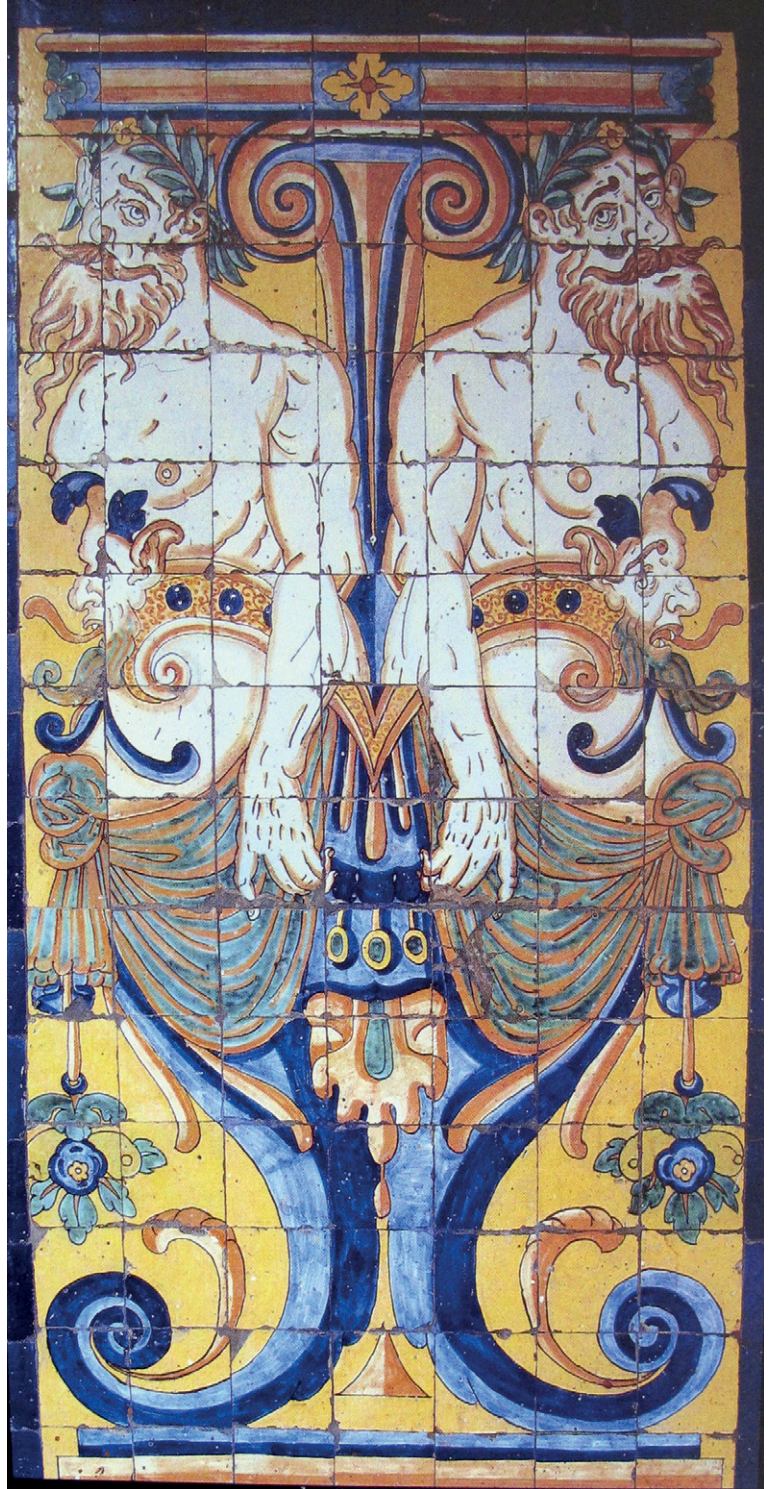


Fig. 5. Hernando de Valladares, *Atlantes*, primer tercio del s. XVII. Azulejos policromos. San Francisco, Lima (Perú).

fecha de 1620 que aparece en algunos paneles, pudiera referirse en el mejor de los casos, todavía por confirmar”³⁴. Si las fechas de colocación de los azulejos son problemáticas, dichos relatos destacan las competencias necesarias para disponer los azulejos conforme a los ornamentos aplicados. Este convento posee en su seno, y para más señas en la portería, composiciones de azulejos de notable interés. Considerado como una joya en materia de azulejería, el convento de San Francisco propone un programa ornamental expresando una diversidad de dibujos asociada a una paleta cromática rica³⁵. Ciertas figuras que decoran el claustro ilustran de nuevo la conexión o casi la filiación existente entre el taller familiar de los Valladares y la ciudad de los Reyes. El lenguaje ornamental desarrollado en dicho taller sobresale a través de la producción, basándose en la asociación de elementos manieristas a *candilieri*, mascarones, grotescos y *putti*. Esos diversos motivos se encuentran en el convento de San Francisco donde se revela una cultura ornamental de índole europea enraizada en el repertorio de Hans Vredeman de Vries. En las composiciones de los Valladares, se percibe un amplio conocimiento de la cultura italo-flamenga y, en especial, de los compendios ornamentales. Los atlantes y las cariátides representan sistemas ornamentales originales para los pintores de azulejos. Lejos de ser meramente copiados, dichos modelos resultan reinterpretados con cierta libertad sinónimo de hibrididad. Los atlantes (Fig. 5) ilustran no solo el conocimiento del repertorio ornamental en boga sino que demuestran su dominio al juntar varios detalles pertenecientes a diversos modelos para crear una figura original. Esa fórmula sevillana se volvió un paradigma ornamental susceptible de ser reinterpretada bajo nuevas modalidades iconográficas. En efecto, la decoración de San Francisco manifiesta una variedad de patrones tanto figurativos como abstractos. Lo profano se codea con lo sagrado. En el friso superior compuesto de hojas de acanto y rodeando a los atlantes, aparece insertado dentro de un pequeño cuadro el emblema franciscano de las cinco llagas de Cristo. Del mismo modo, las figuras de los mártires franciscanos de Japón son elaboradas según la tradición de los retratos en pie acompañado de un aparato ornamental constituido de cartuchos, *putti* y entrelazos haciendo eco a los modelos difundidos por los escritos de Sebastiano Serlio y su obra *Tercero y Cuarto Libro de arquitectura*³⁶. Solo el espíritu franciscano podía crear un programa ornamental en sintonía tanto con los preceptos de evangelización como con los gustos de la sociedad colonial. Gracias al taller de Hernando Valladares esa

34. San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Nueva Visión...*, op. cit., pág. 81.

35. *Ibidem*, pág. 85.

36. Sebastiano Serlio. *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio Boloñes*. Toledo, Juan de Ayala, 1552, fol. LXXVI.

sintonía se concretó. No solo se trataba de conceder cierto valor a los personajes representados y mostrarlos como imágenes de devoción sino que insistía en su eficacia catequética sobre la sociedad del Virreinato a través de una ornamentación figurativa exuberante asociada a imágenes de santos martirios.

El azulejo da cuenta de este encuentro entre estéticas, sinónimo de incorporación, adaptación y mestizaje. Los contactos establecidos con los territorios americanos engendraron conexiones y fenómenos de transferencias reveladores de una sociedad que iba transformándose en todos sus aspectos, sea económico, cultural, religioso o artístico. En este "mundo en movimiento"³⁷ se comprueba una dinámica de intercambios a través de la exportación e importación de mercancías, de la circulación de hombres e ideas. La difusión de ese arte en la Nueva España constituye un aspecto no desdeñable de la capacidad que posee el azulejo de reflejar el encuentro entre dos mundos.

El nacimiento de una expresión híbrida

La fabricación de azulejos se ensanchó paulatinamente a lo largo de los siglos, sobreponiendo múltiples influencias que fueron incorporadas y adaptadas por los artesanos limeños. El movimiento y la circulación de los azulejeros se explican en gran medida por las numerosas encomiendas. El lenguaje ornamental perteneciente a la Península Ibérica y que llegaba hasta las tierras del Nuevo Mundo revela los sistemas de adaptación e incorporación en los procesos de creación. En otras palabras, los azulejos dan cuenta de una manera abstracta de pensar y de una *praxis* universal por su difusión. El azulejo fue también, y en gran parte, moldeado al ritmo de las migraciones, muchas veces motivadas por la necesidad material. La traslación de repertorios ornamentales así como con la circulación de los azulejeros se explica en gran medida por las numerosas encomiendas. Materiales, hombres e ideas circularon de tal forma que se pueden distinguir diferentes modalidades en el arraigo de un arte. El viaje de alfareros contribuyó fundamentalmente a la evolución del azulejo. Esta circulación de hombres revela también las potencialidades que sugería este nuevo mercado para los artesanos. La destreza de los azulejeros, de estos casi "ornamentistas", conquistó una nueva clientela y se confrontó también a nuevas modalidades de creación

37. Santos Pérez, José Manuel. "La historia de la unión ibérica y su importancia en las relaciones España-Brasil: viejos asuntos, nuevas (y buenas) noticias", *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 3, Marzo 2005, pág. 127.

al llegar a tierras limeñas. La oportunidad de renovación de su arte les hacía acudir a donde surgían nuevos encargos. Pedro Hernández, oficial alfarero, vecino de Puente del Arzobispo no lejos de Talavera de la Reina, obtuvo un expediente de concesión de licencia para pasar a Perú³⁸. Ocurrió lo mismo con Rodrigo Hernández, el cual recibió también un expediente de concesión de licencia para pasar a Trujillo. Este oficial de alfarero y vecino de Villafranca de la Puente del Arzobispo pidió dicha licencia para él y su familia, para vivir con su tío Francisco Rodríguez³⁹. Juan de Talavera, alfarero, vecino y natural de Alcalá de Guadaíra, hijo de Juan de Beas y de Isabel Ximénez, pidió licencia para irse a la Nueva España. Además, hizo obligación de doscientos mil maravedís para practicar su oficio⁴⁰. También un expediente de concesión de licencia para pasar a Lima fue cedido a favor de Juan de Vilches, oficial de alfarero y vecino de Sevilla. Pasa a reunirse con sus hijos Luisa de Vilches, Sebastiana Bermúdez y Hernando de Vilches⁴¹. Queda patente la atracción que suscitaba el mercado del Nuevo Mundo. Unos ceramistas instalaron sus talleres en lugares donde la materia prima les permitía fabricar a bajo coste pero también provocaba de manera ineludible un contacto directo entre las estéticas de la Península y las de los Virreinos.

Nació una producción propiamente indígena materializada por talleres y obrajes artesanales cuya calidad y fama llegaba a competir con los productos de la metrópoli. Desde el siglo XVI, existieron alfares por lo menos activos. Paralelamente, productos cerámicos oriundos de varias zonas de España llegaron a tierra limeña, con cierta regularidad, influyendo en el repertorio ornamental de la región. En otras palabras, la difusión de loza española, cuyos motivos reflejaba un lenguaje ornamental propiamente sevillano o talaverano, permitió la creación de nuevos programas iconográficos aplicados a la cerámica limeña. A esa transmigración, se añade la llegada de la afamada porcelana china que produjo un mestizaje de modelos inéditos. La primera referencia documental en lo que atañe a la fabricación de azulejos en Lima hace mención de un contrato establecido entre un tal Juan Garrido, maestro azulejero, y el fraile dominico Francisco de Avedaño, quien encargó al ceramista la realización al ceramista de 6.000 azulejos para la decoración del claus-

38. Archivo General de Indias, Casa de Contratación, Indiferente, 1581, 2092, n° 09, 1 fol.

39. Archivo General de Indias, Casa de Contratación, Indiferente, 1575, 2087, n° 68, 1 fol.

40. Archivo General de Indias, Catálogo de pasajeros de Indias. Vol. III (1539-1559), 1555, Pasajeros, L.3, E.2600; 5537, L.1, F.86, 1 fol.

41. Archivo General de Indias, Casa de Contratación, Indiferente, 1572, 2085, n° 112, 1 fol.

tro⁴². Respetando la estilística propia del taller Valladares, Juan Garrido consigue unas composiciones que se asocian no sin armonía con las del maestro sevillano. Hasta se puede encontrar la firma del ceramista "me fecit Garrido" inscrita en ciertos azulejos del patio. La migración y el contacto entre artistas, cuyos saberes plásticos resultan novedosos, son determinantes en la inserción de nuevos elementos en el repertorio iconográfico y ornamental. Las oficinas instaladas *in loco* manifiestan cierta libertad de composición respetando los códigos culturales de la sociedad indígena.

Entre 1620 y 1630, la realización de azulejos limeños estaba en competencia con la de España⁴³. Los azulejos criollos se enfrentaban a los azulejos castellanos, un confronto que se materializa con su denominación que revelaba el deseo de diferenciación entre producción local y producción importada. Además, el incremento de la industria cerámica criolla se explicaba por las dificultades que suponía el transporte marítimo cada día más peligroso, por la presencia de los piratas y el riesgo de naufragio, que implicaban un aumento del precio de los azulejos importados desde Castilla. La evolución de la producción local se justificaba también por la llegada de artesanos ceramistas originarios de Andalucía y Castilla. La presencia de estos ceramistas permitió el desarrollo de la industria azulejera limeña gracias a la transmisión de conocimientos técnicos y la incorporación de una estética en armonía con los modelos ornamentales locales. La mezcla, la asociación de productos locales con los importados explicita la incorporación de modelos foráneos con los de la cultura local aplicando una misma técnica con variaciones, tal como si fuera una nueva interpretación por parte de los artesanos ceramistas limeños. Las composiciones que adornan el claustro del convento de Santo Domingo incorporan paisajes, animales y pájaros cuyo tratamiento formal demuestra una tradición estética propiamente limeña. El claustro presenta paneles que ilustran dicha asociación entre ornamentos de índole sevillana y unas composiciones figurativas de índole limeña en las que la vida de San Juan Bautista aparece escenificada.

Juan del Corral es el artesano más citado⁴⁴ en la documentación disponible y del que se conservan conjuntos importantes de azulejos

42. Harth-Terré, Emilio y Márquez Abanto, Alberto. "Las Bellas Artes en el Virreinato de Perú...", *op. cit.*, pág. 412.

43. Ramírez León, Luis. "Los azulejos de Lima...", *op. cit.*, pág. 149.

44. *Ibidem*, pág. 151.



tapizando las paredes del convento de Santo Domingo⁴⁵. Originario de Puente de Arzobispo, se estableció en Lima en 1630, donde abrió su taller transmitiendo no solo una técnica sino también una estética nueva e híbrida. Su actividad por lo menos prolífica resulta respaldada por la existencia de contratos atestiguando su producción⁴⁶. El 7 de mayo de 1665, Juan del Corral se comprometió en la realización de paneles ornamentales y figurativos destinados a la escalera principal del claustro del convento de Santo Domingo que representa una de las composiciones más significativas del azulejero. Enmarcados con volutas, hojas de acanto, mascarones y animales, las figuras presentan una gran calidad estética y formal realzadas por una paleta cromática suave. Los zócalos poseen una composición por lo menos elaborada con respecto a la construcción en abismo. Incrustados en un panel ornamental, cuyos motivos evocan de manera obvia el repertorio sevillano, los cuadros escenifican momentos de la vida de varios santos tal como San Lucas pintando a

Fig. 6. Juan del Corral, *San Lucas pintando a la Virgen*, ca. 1665. Azulejos policromos. Escalera de Santo Domingo, Lima (Perú).

45. Ramírez León, Luis. "Juan del Corral y la azulejería limeña del siglo XVII", *Cuadernos de investigación*, n.º 1, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 2004, pág. 96.

46. San Cristóbal, Antonio. *Arquitectura Virreynal Religiosa de Lima*. Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 1988, pág. 77.

la Virgen (Fig. 6), san Antón y san Isidro Labrador⁴⁷. El tratamiento de las figuras por parte del azulejero desvela una capacidad de conjugar modelos exógenos, nuevamente adaptados a la estética limeña caracterizada por pinceladas de colores suaves y delicadas. La inserción de estos episodios dentro de cuadros envueltos por una trama ornamental fitomórfica ilustra plenamente la unión de las tradiciones tanto sevillanas como limeñas. Las consecuencias de esas circulaciones culturales se expresan en creaciones que ilustran el “reflejo y refracción de haces de ideas” y de formas desplegadas⁴⁸.

Conclusión

Los nuevos territorios serán al origen de estéticas características de los pueblos locales. Junto a la coyuntura del momento y a la tradición se sobreponen las apropiaciones y los procesos de adaptación. Las identidades culturales no son cerradas y substanciales sino inestables y continuamente transformadas por los contactos y los intercambios con otras culturas⁴⁹. De dicha comunión manan formas a la vez útiles y bellas según Octavio Paz, y cuyo valor humanista occidental hermanado con la sensibilidad indígena contribuyó de manera significativa a la aparición de expresiones nuevas y originales⁵⁰. La materialidad del azulejo, encuentra su plena concretización al analizar los elementos que lo forman. De hecho, los materiales que lo constituyen se encuentran en la raíz de los fundamentos de la fuerza de adaptación de los procedimientos y técnicas moldeando un arte como este. De manera constante, el azulejo siguió siendo adaptado, moldeado, en suma, siendo objeto de una perpetua metamorfosis. Su análisis a la vez funcional, formal y estructural, refleja ciertos cambios sociales vinculados con las evoluciones técnicas y el contexto sociopolítico. A lo largo de los siglos la superposición de varias estéticas junto con la migración de hombres, ideas y materiales, ya sea dentro de la Península o fuera de ella, han demostrado la fuerza de incorporación de las diferentes modalidades técnicas como estéticas. La elección de modelos, así como la disposición de los azulejos, son aspectos que permiten explicitar las libertades creativas concedidas al azulejero y las normas a las que debe de someterse. Unos encuentros que se realizaron por mero contacto entre los hombres, con la migración de ciertos azulejeros a tierras del Nuevo Mundo o con la exportación de

47. *Ibidem*, pág. 97.

48. Joyeux-Prunel, Béatrice. “Les transferts culturels”, *Hypothèses*, n.º 1, 2002, pág. 161.

49. Lévi-Strauss, Claude. *L'identité*. Paris, PUF, 1977, pág. 11.

50. Paz, Octavio. “La artesanía, entre el uso y la contemplación”, *Artes de México, La Talavera de Puebla*, [n.s.], n.º 3, 1989, págs. 23-28.

composiciones. Si “[e]l adorno responde a una de las necesidades más elementares del hombre, aún más elemental que proteger su cuerpo”⁵¹, como escribía Alois Riegl, el abanico de patrones ornamentales reflejados en azulejos da cuenta no solo de su dimensión polifacética sino de un sincretismo estético emblemático de encuentros culturales.

51. Riegl, Alois. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Trad. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, [1894], 2002, pág. 30.