



PIEZA DEL MES

FEBRERO 2009

Azulejos entre el Renacimiento y el Barroco



**Días 7, 14, 21 y 28 de febrero
a las 12:30 horas en la Planta Entresuelo**

por Manuel Alonso Santos, licenciado en Historia del Arte

PIEZA DEL MES
FEBRERO 2009

**AZULEJOS ENTRE EL
RENACIMIENTO Y EL BARROCO**

Días 7, 14, 21 y 28 de febrero
por Manuel Alonso Santos



Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid

© Museo Cerralbo, 2009
N.I.P.O. 551.09.006.X
Texto: Manuel Alonso Santos
Coordinación: Cecilia Casas Desantes
Maquetación: Nuria Rubio Carrión

AZULEJOS ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

TRES AZULEJOS EN LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE CERRALBO

Según la documentación del Museo Cerralbo, estos dos azulejos y otro decorado también con un busto de caballero similar (números de inventario 757, 808 y 812), estuvieron expuestos en el Salón Estufa del Piso Principal del palacio de Cerralbo, a continuación del Salón Árabe, dando al jardín exterior y a la calle Mendizábal (1).

A finales del siglo XIX por «estufa» se conocía a una estancia acristalada a modo de invernadero o jardín de invierno. A pesar de que el palacio fue concebido desde el principio tanto como vivienda como museo, y que el seguimiento y la supervisión de las obras fue continuo, no sabemos por qué razón, don

Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, acabó condenando esta estufa cubriendo la cristalera con grandes cortinas y tapices, destinando así un espacio concreto para su colección de objetos arqueológicos.

El inventario topográfico de 1924 realizado por el también arqueólogo y colaborador del Marqués, don **Juan Cabré Aguiló**, consigna las piezas de esta sala con números comprendidos entre el 742 y 1440. Entre ellas se contaban piezas arqueológicas de pequeño tamaño expuestas en vitrinas de tipo mesa y también de pared (vidrios romanos, lucernas, armas de bronce, etc.), junto a cerámicas, tallas, mobiliario, y piezas enmarcadas en las paredes como algunos dibujos o estos mismos azulejos. A cada número le acompaña un breve comentario en el que Cabré anota las clasificaciones y procedencias que conoce por su relación con el marqués de Cerralbo. Según esa descripción, estos azulejos proceden de la catedral de Tarazona. Pero más allá del origen y el posible lugar de producción, el estudio de estos azulejos permite por un lado analizar la evolución de la fabricación de azulejos en España, en particular en Aragón, y por otra parte, ambas piezas ofrecen interesantes aspectos en torno a la moda, el estilo y la iconografía del último Renacimiento.

FABRICACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS AZULEJOS

Durante la Edad Media y hasta las primeras décadas del siglo XVII, la producción de azulejos cerámicos castellanos y aragoneses estaba relacionada con la influencia de la industria cerámica de los reinos musulmanes. Podemos decir que su evolución

es una búsqueda de simplificación y abaratamiento de la producción a partir de los alicatados.

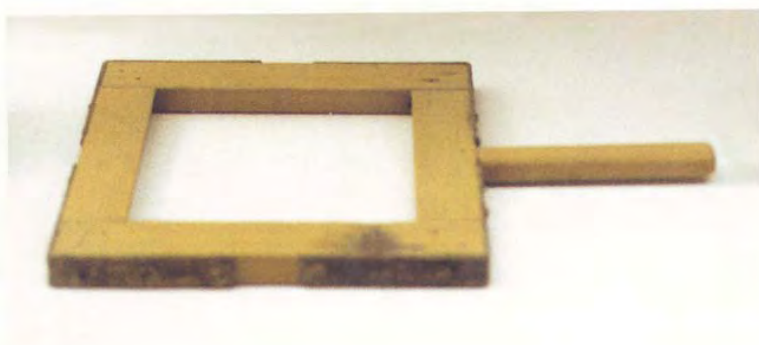
El proceso de fabricación

Aunque durante la Edad Media los azulejos y los objetos del ajuar doméstico se podían realizar en un mismo alfar (2), la complejidad de algunas técnicas y el volumen de producción que debieron alcanzar provocaron una especialización en la fabricación y colocación de alicatados y azulejos de arista.

El proceso de fabricación de azulejos (3) y demás piezas cerámicas se realizaba a partir de similares tratamientos de las materias primas: una vez trasladada desde la cantera o barrera, la tierra se extendía en la era del obrador, y se trituraban los terrones con mazas de madera («...*dos maços de majar la tierra...*» (4)) o mediante un rodillo de piedra (*rulo* o *ruejo*) tirado por caballería.

Se conseguía una tierra en polvo que se limpiaba de impurezas cribándola con un cedazo (*purgadero* o *porgadero*). A esta arcilla fina se le añadían materiales fundentes y antiplásticos, y se mezclaba con agua en la *balsa* o *colador*. Se obtenía así el **barro o pasta cerámica**. Las *balsas* estaban en el recinto del obrador junto al pozo, río o acequia. Se componían de dos albercas excavadas a diferentes alturas, forradas de ladrillo y comunicadas entre sí. La primera solía ser más pequeña y profunda (*balsón*) y en ella se mezclaban el barro con los pies, las manos o unos palos largos (*retablillos*). El resultante se conocía como *barro de pila*.

Para obtener el *barro colado*, más fino y caro, se pasaba a la segunda balsa, más grande y menos profunda, abriendo la boquera de comunicación entre ambas, filtrada con unas ramas de tomillo o leñas que eliminaban las impurezas restantes. En esta segunda balsa se decantaba la arcilla, y se extraía el agua sobrante por unos orificios laterales (*pajareras*) o con unos recipientes (*pozales*). Allí quedaba hasta que estaba en sazón y podía dividirse en porciones manejables (*panes*). Estos panes eran trasladados al interior del obrador donde se almacenaban en la zona más sombría (*pastador* o *pueridero*), donde el barro se mantenía húmedo con trapos mojados hasta que se *puería*. Una vez que alcanzaba la consistencia deseada el barro debía ser nuevamente pisado sobre un suelo enlosado (*masador*), y *sobado* sobre una mesa de madera o piedra (*sobador*), y en la que se formaban los *masones*, *pastones* o *pellas* de barro después de estirar repetidamente la masa y eliminar el aire con un *macerador* o *pastador* de madera (*empellado*).



Molde y paleta para dar forma y alisar los azulejos.
Museo de Cerámica de Manises.

La fabricación de azulejos y la de paneles para cortar los *aliceres* (las piezas geométricas que componen los alicatados), requería el uso de moldes: marcos de madera o hierro con dos asas o un mango, que se rellenaban con una porción de barro que era igualada mediante la *raidera* o regla de nogal. Con la *paleta* o pala plana, también de nogal, se alisaba su superficie para después, colocando un tabla sobre ella, eliminar las bolsas de aire apretando el barro. Finalmente se cortaban los sobrantes laterales con una media luna metálica. Una vez secadas, las piezas eran cocidas, y posteriormente podían ser cubiertas con diferentes tipos de vidriados o esmaltes para proteger la decoración, impermeabilizarlas, o con fines estéticos (5).

Evolución de los azulejos de arista

Los alicatados se componían de *aliceres* de distintos colores, perfiles y tamaños, que eran colocados por el *alarife* siguiendo un diseño predeterminado. Esas piezas se obtenían a partir de paneles cerámicos monocromos que, una vez cocidos y vidriados, eran cortados con un *pico*. La dificultad del proceso, y la necesidad de que el maestro alarife se trasladara para colocarlos y ensamblarlos, convertían los alicatados en productos caros. Por tanto comienzan a desarrollarse técnicas que abarataban el coste y agilizaban la producción, como los *falsos alicatados*, en los que los aliceres se moldean antes de la cocción, o los azulejos de *cuerda seca*, de *cuenca o arista*, y *en relieve*, que permiten la estandarización de moldes (rectangulares y cuadrados).

En los reinos cristianos, los alicatados se desarrollaron en centros con presencia de maestros mudéjares como Toledo, Sevilla o Zaragoza, herederos de la tradición musulmana de centros como Granada o la propia Sevilla.

La azulejería en Aragón

Desde los siglos XII y XIII (6) existió en Aragón una importante producción de azulejos monocromos que se utilizaron para la decoración exterior de las iglesias mudéjares, como por ejemplo los conservados en los templos turolenses de Santa María de Mediavilla (1257-58), San Pedro (el primer documento es de 1319, aunque su construcción es anterior), San Martín, y El Salvador (para la que se recaudan fondos en 1277). Esta producción se mantuvo durante los siglos posteriores, ya que los «*maestros de raioles*» aragoneses realizaron importantes obras en la catedral de Daroca (1357-59), el derribado ábside de San Pedro Mártir de Calatayud (1368-94), o diferentes encargos en Valencia y en Zaragoza, ya en el siglo XV. En cambio es difícil precisar cuándo comenzaron a fabricarse azulejos de arista en los alfares de Aragón, porque hasta el siglo XVII, las referencias documentales sobre estas decoraciones no puntualizan nada sobre la técnica o el tipo de azulejos (7). Ya se usaban en Zaragoza a finales del siglo XV (8), por lo que su producción debió iniciarse a mediados del mismo siglo, de forma paralela a Toledo y Sevilla.

Frente a éstos otros centros, que absorberán de manera más rápida el cambio en los gustos, la moda y la industria cerámica que produjo la introducción del tipo de azulejo italiano (9), el uso de azulejos de arista en Aragón se extiende durante todo el siglo XVI y las primeras décadas del XVII (10). No será hasta la expulsión de los moriscos hacia el año 1610 cuando se advierta un paulatino abandono de esta tradición islámico-mudéjar (11) en favor de los azulejos pintados sobre esmalte blanco.

AZULEJOS DE «LA DAMA Y EL CABALLERO» DEL MUSEO CERRALBO

Se trata de dos placas de perfil cuadrado, realizadas en pasta cerámica, y con su cara exterior cubierta por un vidriado melado que se torna verdoso en algunas zonas. Están decoradas con bustos de dama y caballero moldeados en relieve, esmaltados en blanco, y sobrepintados en azul y amarillo. La placa del caballero ostenta en su parte inferior las letras «JB» en relieve.

Como se ha indicado anteriormente, don Juan Cabré anota en el inventario de 1924 que proceden de la catedral de Santa María de Huerta de Tarazona. Asumiendo como válida esta referencia (12) y sin otro dato más específico, sólo cabe ofrecer alguna posibilidad de dónde pudieron estar colocados en la seo turiasoniense. Ya hemos visto que las torres y campanarios de las iglesias construidas en Aragón bajo estilo mudéjar eran decoradas en el exterior con azulejos vidriados o esmaltados. Durante la Edad Media se trataba únicamente de piezas monocromas (verdes, blancas o de color morado oscuro) de variados perfiles (cuadradas, estrelladas, rectangulares, etc.), y columnillas, tejas, o incluso pequeños cuencos incrustados en el aparejo de ladrillo. En los siglos XV y XVI se siguieron utilizando los azulejos monocromos, a la vez que se van introduciendo los de cuenca o arista que permitían la incorporación de la policromía en una sola pieza.

Actualmente, en el exterior de la catedral de Tarazona no se aprecia ningún conjunto destacable de azulejería policromada (como sí se han conservado en otros templos zaragozanos y turo-lenses), salvo en algunas zonas del cimborrio sobre el crucero. La

catedral de Tarazona adquirió su aspecto actual entre 1490 y 1550. El cimborrio fue reformado entre 1543 y 1549 por iniciativa del arcediano Juan Gómez Muñoz y bajo la dirección del artífice zaragozano Juan Lucas Botero y otros cuatro maestros, entre los que seguramente se encontraba su hijo, del mismo nombre. Juan Lucas *el Viejo* fallece en 1546, y la conclusión de la obra se encarga al mazonero Alonso González (siguiendo las trazas de los Botero), que firmó el finiquito en 1549 (13).

En esta última gran reforma no se especifica que incluyera la colocación de azulejos decorativos, al menos de nueva fabricación (14), y en fuentes posteriores no aparece ninguna decoración exterior digna de mención (15). Además, parece poco viable que unos azulejos con decoración figurada se destinaran a zonas tan alejadas de la vista como el exterior de la estructura de un cimborrio.

Por tanto, es posible que estos dos azulejos formaran parte de alguna decoración en el interior del templo (16), ya que los azulejos vidriados o esmaltados se utilizaron también para arriaderos (zócalos), lápidas funerarias, solerías, etc. (17).

Lugar de producción

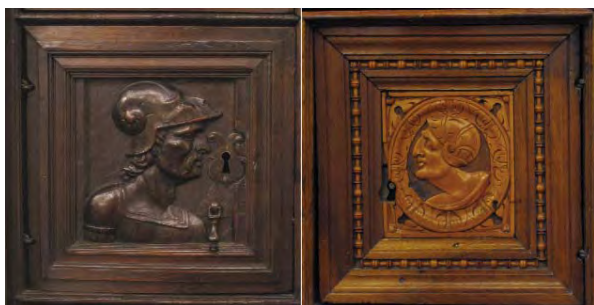
Ya hemos visto cómo la fabricación de azulejos de arista se mantiene en Aragón durante el siglo XVI y las primeras décadas del XVII, y por tanto son un buen ejemplo de la capacidad de asimilación del arte mudéjar, ya que en ellos se advierte la tradición islámica, la pervivencia de elementos góticos, y la incorporación de motivos renacentistas.

Los alfares más importantes estuvieron en Muel, Zaragoza, Cadrete o María de Huerva, que en esta época realizaron obras para la Seo de Zaragoza, la catedral de Huesca, la iglesia parroquial de Utebo (18), el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, o el monasterio de Veruela, donde se «azulejaron» numerosas dependencias, se decoraron los claustros con azulejos de serie y con escudos de abades y prelados, y se realizaron solerías de azulejos de arista, vidriados y bizcochados, simulando alfombras (19).

Sin descartar la posibilidad de algún posible encargo a maestros o talleres de otros centros productores de la Península como Toledo (20) o Sevilla (21), parece probable que estos azulejos en relieve del Museo Cerralbo fuesen realizados en alguno de esos talleres aragoneses, siendo los de Muel los que alcanzaron una producción más abundante.

La decoración en relieve

Los bustos de perfil dentro de un tondo o bajo una venera formaron parte de los repertorios de relieves arquitectónicos en el primer Renacimiento, como referencia a la Antigüedad clásica.



Escritorios papelera (detalles de la decoración de los cajones). Siglo XVI. Museo Nacional de Artes Decorativas. N° Inv. 01337 y 01418.



Plato de cerámica de Talavera de la serie «tricolor» o de «rayado naranja». Principios del siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas. N° Inv. CE19506.

ca, y de ellos se pueden encontrar destacados ejemplos en ciudades como Salamanca o Alcalá de Henares. Gracias a la difusión en grabados y estampas, este tipo de motivos se incorporaron a los repertorios decorativos en la fabricación de muebles, o cerámica (22), en la que también se advierte la influencia italiana.



Borgoñota. Siglo XVI. ¿España?. Museo de América. N° Inv. 13716.

En estos dos azulejos del Museo Cerralbo, el busto masculino aparece ataviado con una armadura, y un casco conocido con el nombre de «**borgoñota**», sujeto por una cinta bajo la mandíbula (*babera* o *barbote*). Debió ser de uso común en Europa y la América de los conquistadores, y existen ejemplares fechados en el primer tercio (23) y mediados del siglo XVI (24). El busto femenino lleva lo que parece una saya o vestido que le cubre los hombros, sobre una camisa o manteleta de cuello alto, y una cofia de redecilla que recoge el pelo. Esta indumentaria es similar a la que luce doña Juana de Portugal en los retratos del Museo del Prado pintados por Sánchez Coello y Antonio Moro entre 1557 y 1559. Según estos y otros retratos, esta moda parece propia de la segunda mitad del siglo XVI, cuando se abandonan los trajes escotados por estos altos cuellos que obligaban a llevar la cabeza erguida (25).



Retrato de doña Juana de Portugal, hija de Carlos V e Isabel de Portugal, que casó con el Príncipe Juan Manuel de Portugal en 1553. Alonso Sánchez Coello, c. 1557. Museo Nacional del Prado.



Plato denominado «piatti da pompa». Italia, siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional. Nº Inv. 58310.

«La Dama y el Caballero»

Desde la Edad Media se utilizaron temas profanos y cortesanos en contextos religiosos, como las representaciones en las que una figura masculina vestida con armadura parece despedirse de una dama. Además de relacionarse con objetos de marfil de tradición bizantina, o alguna referencia directa a textos épicos (en los que la despedida y el regreso son temas recurrentes (26)), se han otorgado a estas imágenes significados ejemplarizantes relacionados con los valores de la caza como ejercicio y preparación para la guerra, en paralelo a lucha del Caballero Cristiano contra el Mal (27).

En el Renacimiento, este tipo de decoraciones se convierten en referencias al amor y la guerra, «dos motivos recurrentes y

de gran alcance en el arte y la poesía» (28) de la época, como parte de un repertorio alegórico de carácter culto en torno al Amor cristiano o el matrimonio (29).



I veri ritratti della guerra, del'assedio, assalti dati alla isola di Malta. Matteo Pérez d'Aleccio. Roma, 1582. Biblioteca Francisco de Zabálburu, Madrid.

Estos dos azulejos del Museo Cerralbo no forman pareja, puesto que se conserva otro tercer azulejo con busto de caballero. Por consiguiente, y sin olvidar esas referencias a significados moralizadores, estas piezas seguramente formarían parte de una serie de azulejos carente de significados alegóricos inmediatos, en los que se repetirían estos motivos, y que podían ir acompañados con otros azulejos de serie con elementos vegetales, animales o escudos heráldicos. Juntos conformarían un repertorio renacentista de carácter culto según los modelos de la segunda mitad del siglo XVI y los inicios del XVII.

Como se ha indicado anteriormente, piezas como estos azulejos del Museo Cerralbo, reflejan la particularidad de la industria cerámica española, que a partir de una tradición técnica islámica, va incorporando y adaptando de manera única y per-

sonal las novedades estilísticas e iconográficas correspondientes a cada época.



Azulejo con figura de caballero del Museo Cerralbo. N° Inv. 757.



Azulejo con figura de dama del Museo Cerralbo. N° Inv. 808.

NOTAS

- (1) Prevista su recuperación a partir de 2010.
- (2) En muchos centros productores de la Península, a partir de la Baja Edad Media se tiende a una especialización que llevó a dividir a los profesionales en olleros, vajilleros, azulejeros, etc.
- (3) Se realizaron en cerámica casi todas las piezas necesarias para la construcción arquitectónica, con diferentes calidades según su finalidad: ladrillos, tejas, azulejos para zócalos o arrimaderos, solerías, techos (azulejos de tabla o *socarrats*), etc. Las que han recibido mayor atención por parte de los historiadores son todos los elementos que se destinaban a la cubierta de la estructura constructiva y a la decoración.
- (4) Terminología antigua utilizada en Aragón, que no debía diferir mucho en el resto de zonas productoras. (Álvaro Zamora, M. I., 2002, Vol. 1 pp. 71-116).
- (5) Tradicionalmente, los vidriados, esmaltes, y óxidos se preparaban también en el obrador, con materias primas que solían ser escasas y procedían de otras zonas. El abastecimiento de estos productos estaba sujeto a regulación dada su necesidad continuada para mantener la producción.
- (6) Alfonso II el Casto (1157-1196) conquista las tierras bajas turolenses entre 1169-1171, como base para la posible conquista de Valencia. Funda «Tirwal» –Teruel–, ciudad fortificada de nueva planta que experimentó un rápido crecimiento, provocando el florecimiento de todo tipo de artesanías.
- (7) El uso de azulejos solía especificarse en los contratos de obra, señalando el lugar donde debían ir colocados, el tipo («*cintillas*», «*archetados*», «*cuarteados*»...), o incluso el diseño. Podían ser encargados

al ceramista directamente por el pagador de la obra, o por el maestro de obra. (Álvaro Zamora, M. I., 2002, Vol. 2, p. 216).

- (8) Tras la conquista de Granada, desde el Real de Santa Fe, el rey Fernando mandó llamar a sus alarifes zaragozanos que trabajaban en la Aljafería para que lo hiciesen en las obras reales de la Alhambra (Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*, p. 211).
- (9) Se considera que los azulejos pintados con colores de «*gran fuego*» fueron introducidos en España por el italiano Niculoso Pisano en sus trabajos en Sevilla a principios del siglo XVI, y difundidos definitivamente en la segunda mitad de siglo por artistas flamencos que trabajan en Castilla como Franz Floris, y ceramistas alemanes que lo hacen en Aragón, como los Biber. (Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*, p. 218).
- (10) En Cadrete, la familia Aragón mantiene una respetable producción de azulejos de arista: entre 1600 y 1603 Joan de Aragón trabaja para la Seo de Zaragoza, junto con otros maestros de Muel y María de Huerva. (Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*, pp. 221-222).
- (11) La expulsión de los moriscos no debió suponer la pérdida de las técnicas y tradiciones de los maestros mudéjares, ya que algunos obradores debieron quedar intactos («...*se diera muerte al morisco que huya o entierre o quemé o destruya la hacienda que no pueda llevarse...*») y por ejemplo en Muel, entre 1612 y 1620, se establecieron alfareros de loza dorada procedentes de Reus (Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*, pp. 193-195).
- (12) Para un estudio exhaustivo de estas piezas, no se puede asegurar la fiabilidad total de estos datos, puesto que el Marqués pudo obtener estos azulejos directamente durante sus investigaciones o bien adquirirlas en el mercado de antigüedades, por donación, etc.
- (13) Criado Mainar, J. F., 1997-1998, pp. 122-124.

- (14) En cambio se apunta que debía «*quitar los azulejos de la cabeça de la iglesia y los buelva a assentar, questen muy bien*». (Criado Mainar, J. F., 1997-1998, doc. 3 pp. 128-130).
- (15) «Por desgracia la belleza de su arquitectura exterior no compite con el punto en donde está sit.; los vestigios del arte bizantino y del gótico se confunden y truncan sin regularidad; la cuadrada torre se eleva á un extremo adornada con dibujos de ladrillo, aunque sin estilo conocido; y al otro lado de cimborrio con sus pesados botareles, parodia tan sin gracia la gótica crestería, que bien puede comprarse á un catafalco sembrado de cirios» (Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Vol. 14. Madrid, 1849, p. 599).
- (16) «Otro es el espectáculo que ofrece el interior de esta santa casa (...)» (Madoz, P., *ibidem*).
- (17) En el inventario artístico de la provincia de Zaragoza únicamente se anota, un «friso de azulejos de cuerda seca decorados con flores azules y verdes», en la Capilla de los Miranda que se encuentra en el claustro de la catedral. (*Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, p. 186).
- (18) En dichas obras, los azulejos se encargaron a Muel, pero para su colocación se llamó a «*maestros de asentar azulejos*» de Tórtoles, localidad cercana a Tarazona. (Álvaro Zamora, M. I., *op. cit.*, pp. 211-254).
- (19) Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*.
- (20) En 1515 llegan desde Toledo para trabajar en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza los mazoneros Juan y Luis de Santa Cruz, y *Alí el Toledano* (Álvaro Zamora, M. I., *ibidem*).
- (21) Desde época de los Reyes Católicos, se realizaron azulejos de arista, y algunos en relieve (para el Alcázar o la Alhambra), con escudos,

- animales, bustos, y motivos de *grutescos* (Pleguezuelo Hernández, A., 1989, nos. 39, 43, 57, 71, 76, 83, 110, 113, 127, 128, 132, 138, 138, 144, 145, 147, 154, 192).
- (22) Otros platos de la serie llamada «tricolor» o de «rayado naranja» de cerámica de Talavera, en González Zamora, C., 2004, nos. 86-87, pp. 302-303).
- (23) «*Borgognotta*» realizada por Caremolo Modrone (c. 1530-1540), que pudo pertenecer a algún miembro de la familia Gonzaga, en *Armi e Armati*, 1988, cat. 1, p. 15.
- (24) En la Real Armeria se conserva una armadura «a la romana», que evoca las esculturas *thoracatas* de generales de la Antigüedad, que fue fabricada en 1546 por Bartolomeo Campi en Pésaro para Guiobaldo II Della Rovere (*Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, cat. 184, pp. 160-161, 501).
- (25) *Alonso Sánchez Coello y el retrato de la corte de Felipe II*, 1990, cat. 14 y 16, pp. 138-139.
- (26) En el monasterio benedictino de Cunault, los capiteles con representaciones bélicas similares se inspiran con poemas de gesta como el *Charroi de Nimes* relacionados con el momento de efervescencia religiosa de los benedictinos en torno a la guerra contra el «infiel» en Oriente y España (Ruiz Maldonado, M., 1987).
- (27) En iglesias románicas de Zamora y León aparecen relacionados con otros temas de significado semejante como la lucha del ángel con el monstruo o el guerrero y el oso (Ruiz Maldonado, M., 1987).
- (28) Díez Borque, J. M., 2002, p. 67.
- (29) Mancini, M., 2002, pp. 122.

GLOSARIO

Juan Cabré Aguiló (Calaceite, Teruel, 1882 – Madrid, 1947)

Dibujante, fotógrafo y arqueólogo que colaboró con el marqués de Cerralbo en excavaciones como las de Santa María de Huerta (Teruel) o Arcóbriga (Zaragoza), y que entre otros cargos y reconocimientos fue nombrado director vitalicio del Museo por el Marqués en 1922, cargo que ejerció hasta 1939. Su labor investigadora abarcó multitud de campos, desde el Paleolítico hasta la época visigoda, algo característico de estas generaciones de investigadores.

Cuerda seca

Técnica del grupo de las reservas a la cera en la que se realiza un dibujo con cera u otro material graso sobre la cerámica cruda o bizcochada para evitar que se mezclen los colores que se aplicarán posteriormente, y que desaparece al cocerse (*cuerda seca*). Puede ser *parcial* o *total*, y *plana* o *hendida*.

Cuenca o arista

Decoración en reserva realizada mediante presión de una matriz sobre el barro fresco, quedando los colores separados por una arista cerámica. El procedimiento ya no requiere de pintores especialistas.

Azulejos en relieve

Evolución de los azulejos de arista en los que se utilizan moldes con motivo rehundido en «negativo» (*altorrelieve*), o sellos de madera que se estampaban (*huecorrelieve*).

Borgoñota

Castellanización del nombre italiano *borgognotta* con el que se denominaba al casco ligero que dejaba el rostro al descubierto y que trataba de imitar modelos de la antigüedad clásica. Se cree que empezó a usarse en Borgoña en el siglo XV, y que fue introducido en España por el cuerpo de *archeros* que vinieron con Felipe el Hermoso. También se conocía como «borgoñona» o «celada borgoñona». Además de babera para atarse al cuello, existieron variantes con cimera, carrilleras abatibles, visera móvil o cubrenuca.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO ZAMORA, M. I., *Cerámica Aragonesa*. Ibercaja. Departamento de Obra Social y Cultural, Zaragoza, 2002.

CRIADO MAINAR, J. F., «Juan Lucas Botero el Viejo y el cimborrio de la catedral de Tarazona». *Turiaso*, 1997-1998, nº 14, pp. 107-132.

DÍEZ BORQUE, J. M., «Amor y guerra en la poesía renacentista española». *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. Biblioteca Nacional, 27 noviembre 2002 – 26 enero 2003. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002, pp. 67-92.

FUENTE, V. de la, *España sagrada, continuada por la Real Academia de la Historia; tomo XLIX: tratado LXXXVII: la Santa iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*. Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1865.

GÓNZALEZ ZAMORA, C., *Talaveras. Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*. Antiquaria, Madrid, 2004.

KUSCHE ZETTELMEYER, M., «El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero». *Cuadernos de arte e iconografía*, 2004, Tomo 13, nº 25, pp. 3-102.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Vol. 14, Madrid, 1849 (Estab. Lit.-Tip. P. Madoz y L. Sagasti), p. 599.

MANCINI, M., «*Di dame, di cavalieri, di amore e di morte, di musica e d'armonia* en la pintura italiana del Renacimiento» *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. Biblioteca Nacional, 27 noviembre 2002 – 26 enero 2003. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002, pp. 119-133.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo Sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Padilla Libros, Sevilla, 1989.

RUIZ MALDONADO, M., «Seis relieves románicos de *La Dama y el Caballero*». *Goya*, nº 196, 1987, pp. 204-207.

VV.AA., *Alonso Sánchez Coello y el retrato de la corte de Felipe II*. Junio/julio 1990. Museo del Prado, Madrid, 1990.

VV.AA., *Armi e Armati. Arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi*. Comune di Firenze, Centro Di Ed., Firenze, 1988.

VV.AA., *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento. Biblioteca Nacional, 27 noviembre 2002 – 26 enero 2003*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

VV.AA., *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1 junio – 10 octubre 1998*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Patrimonio Nacional, Madrid, 1998.

VV.AA., *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*. Begoña Uarte (dir.). Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Pág. 6: Molde y paleta. Museo de Cerámica de Manises. Álvaro Zamora, María Isabel: *Cerámica Aragonesa*. Vol. 1. Ibercaja. Departamento de Obra Social y Cultural. 2002, fig. 25.
- Pág. 11: Escritorios papelera. Museo Nacional de Artes Decorativas. N° Inventario 01337 y 01418. Fotógrafo: Manuel Alonso Santos.
- Plato de cerámica de Talavera. Por cortesía del Museo Nacional de Artes Decorativas. N° Inventario CE19506.
- Pág. 12: Borgoñota. Museo de América. N° Inventario 13716. [En línea] <http://www.mcu.es/museos/iberoamericano/busquedas/motorbusquedas/detalle.jsp?id=16458&cod=13716&T=FMUS&Volver=N&md=MAM> [13 de enero de 2009].
- Pág. 13: Retrato de doña Juana de Portugal de Alonso Sánchez Coello. Museo Nacional del Prado. *Alonso Sánchez Coello y el retrato de la corte de Felipe II*. Junio/julio 1990. Museo del Prado, 1990, cat. 16, p. 139.
- Plato. Museo Arqueológico Nacional. N° Inventario 58310. *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. Biblioteca Nacional, 27 noviembre 2002 – 26 enero 2003. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, cat. 23, pp. 255 y 423.
- Pág. 14: *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1 junio – 10 octubre 1998. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V – Patrimonio Nacional. Madrid, 1998.

Pág. 15: Azulejo con figura de caballero del Museo Cerralbo. N° Inventario 757. Archivo Digital Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas. (Imagen de Portada).

Azulejo con figura de dama del Museo Cerralbo. N° Inventario 808. Archivo Digital Museo Cerralbo. Fotógrafo: Ángel Martínez Levas. (Imagen de Contraportada)



Museo Cerralbo

Ventura Rodríguez, 17

28008 Madrid

Teléfono: 91 547 36 46

Fax: 91 559 11 71

museo.cerralbo@mcu.es

<http://museocerralbo.mcu.es>

