

cor



Laboratório da Cor, CITAD, Universidade Lusíada de Lisboa



Composição
Munsell - Azul

	1	2	3
1	5S3020-R70B	5S3020-R70B	
2	5S4020-R90B	5S4020-R90B	
3	5S2002-Y	5S2002-Y	

Munsell - Azul

	1	2	3
1	PB 5/4	PB 5/4	
2	NB 0	NB 0	
3	5Y 8/1	5Y 8/1	

Seminário internacional

OBSERVAÇÕES E PATOLOGIAS

Alguns elementos em falta na composição da fachada:
Degradados, descolorados, com o vidro estalado e partidos.





Composição
Munsell - Azul

	1	2	3
1	5S3020-R70B	5S3020-R70B	
2	5S4020-R90B	5S4020-R90B	
3	5S2002-Y	5S2002-Y	

Munsell - Azul

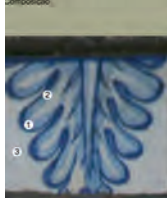
	1	2	3
1	PB 5/4	PB 5/4	
2	NB 0	NB 0	
3	5Y 8/1	5Y 8/1	

Seminário internacional

OBSERVAÇÕES E PATOLOGIAS

Alguns elementos em falta na composição da fachada:
Degradados, descolorados, com o vidro estalado e partidos.





Composição
Munsell - Azul

	1	2	3
1	5S3020-R70B	5S3020-R70B	
2	5S4020-R90B	5S4020-R90B	
3	5S2002-Y	5S2002-Y	

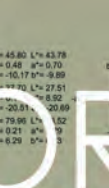
Munsell - Azul

	1	2	3
1	PB 5/4	PB 5/4	
2	NB 0	NB 0	
3	5Y 8/1	5Y 8/1	

Seminário internacional

OBSERVAÇÕES E PATOLOGIAS

Alguns elementos em falta na composição da fachada:
Degradados, descolorados, com o vidro estalado e partidos.





Composição
Munsell - Azul

	1	2	3
1	5S3020-R70B	5S3020-R70B	
2	5S4020-R90B	5S4020-R90B	
3	5S2002-Y	5S2002-Y	

Munsell - Azul

	1	2	3
1	PB 5/4	PB 5/4	
2	NB 0	NB 0	
3	5Y 8/1	5Y 8/1	

Seminário internacional

OBSERVAÇÕES E PATOLOGIAS

Alguns elementos em falta na composição da fachada:
Degradados, descolorados, com o vidro estalado e partidos.





Composição
Munsell - Azul

	1	2	3
1	5S3020-R70B	5S3020-R70B	
2	5S4020-R90B	5S4020-R90B	
3	5S2002-Y	5S2002-Y	

Munsell - Azul

	1	2	3
1	PB 5/4	PB 5/4	
2	NB 0	NB 0	
3	5Y 8/1	5Y 8/1	

Seminário internacional

OBSERVAÇÕES E PATOLOGIAS

Alguns elementos em falta na composição da fachada:
Degradados, descolorados, com o vidro estalado e partidos.



terceiro seminário internacional da cor

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA COR 3 Lisboa 2012

3º Seminário Internacional da Cor / org. Laboratório da Cor da Universidade Lusíada de Lisboa coord. Maria Isabel Braz de Oliveira. – (Ensaíos)
ISBN 978-989-640-173-3

I – UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA. Laboratório da cor
II – OLIVEIRA Maria Isabel Braz de 1950-

CDU 7 01

Capa Tiago Ferrão Rebocho

Produção gráfica e fotocomposição Ana Costa Joana Carvalho Maria Neto Raquel Nunes
Silvia Mondello Tiago Rebocho Valeria Moliterno

Impressão e acabamentos LST – Artes Gráficas Lda.

Rua Sebastião e Silva 40/44
Zona Industrial de Massamá – 2745-838 Queluz
Tel.: 214 342 850/51

Tiragem 200

Ficha Técnica

Organização Laboratório da Cor da Universidade Lusíada de Lisboa

Direcção Maria Isabel de Matos Braz de Oliveira

Comité Científico Ângela García Cristina Boeri Maria Cristina Giambruno Maria Isabel Braz de Oliveira

Título 3º Seminário Internacional da Cor

Colecção Ensaíos

Depósito Legal 378337/14

ISBN 978-989-640-173-3

Local Lisboa

Ano 2014

Editores e distribuidores Universidade Lusíada Editora
Rua da Junqueira 188-198
1349-001 Lisboa
Tel.: +351 213611500 / +351 213611568
Fax: +351 213638307
URL: <http://editora.lis.ulusiada.pt>
E-mail: editora@lis.ulusiada.pt

Solicita-se permuta - On prie l'échange - Exchange wanted - Pídesse canje - Sollicitiamo scambio - Wir bitten um Austausch
Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa
Rua da Junqueira 188-198 - 1349-001 Lisboa
Tel.: +351 21361617 / Fax: +351 213622955
E-mail: mediateca@lis.ulusiada.pt

© 2014, Universidade Lusíada de Lisboa

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida por qualquer processo electrónico mecânico ou fotográfico incluindo fotocópia xerocópia ou gravação sem autorização prévia da Editora

O conteúdo desta obra é da exclusiva responsabilidade dos seus autores e não vincula a Universidade Lusíada.



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto com a Refª: PTDC/AUR-AQI/108794/2008



cor

3º Seminário internacional

La cerámica de influencia serliana en la arquitectura renacentista peninsular

Jorge Llopis, Juan Serra, Ángela García

Universidad Politécnica de Valencia

Palabras-clave: azulejería, color, sotabalcón, Velluters

Ceramics with serlian influence in iberian peninsula architecture during the renaissance

Jorge Llopis, Juan Serra, Ángela García

Universidad Politécnica de Valencia

Keywords: tile, color, balcony underside, Velluters



La cerámica de influencia serliana en la arquitectura renacentista peninsular

INTRODUCCIÓN

Entre 1580 y 1640, se produjo la unificación de la Península Ibérica bajo la monarquía de los Austrias. Más allá de interpretaciones políticas, sociales y culturales, lo cierto es que en este periodo se desarrolló una propuesta estética común en el ámbito de la Arquitectura, tanto para España como para Portugal y también para los territorios de Ultramar. Felipe II tuvo un fuerte carácter intervencionista en temas culturales en general y arquitectónicos en particular, caracterizado por la voluntad de apoyar la implantación de *clasicismo arquitectónico* como el estilo global del Imperio.

Felipe II “centralizará” en la Corte el control de la producción arquitectónica bajo la figura de Juan de Herrera, mediante la renovación estructural y estilística de los principales palacios y alcázares reales, en un proceso que culminará con la construcción del *Monasterio de San Lorenzo del Escorial* como paradigma del programa arquitectónico real. Además, desde la Corte se promoverá un auténtico *programa de traducciones* de textos arquitectónicos relevantes, con el objetivo de divulgar los principios teóricos del Clasicismo arquitectónico por todo el Imperio. Si Serlio había visto la luz editorial el año 1552 con la publicación de los libros III y IV con un formidable éxito editorial¹, el resto de los tratados será publicado en un corto periodo de tiempo. En 1582 se publicarán las traducciones de los textos de Vitruvio² y Alberti³ en Alcalá de Henares y Madrid respectivamente. En 1593 se publicará, también en Madrid, la *Regola* de Vignola⁴, y

Ceramics with serlian influence in iberian peninsula architecture during the renaissance

INTRODUCTION

Between 1580 and 1640, the unification of the Iberian Peninsula under Habsburg monarchy happened. Beyond political, social and cultural interpretation, the fact is that in this period a common aesthetic design in the field of architecture was produced, both for Spain and Portugal but also for overseas territories. Philip II of Spain reign had a strong interventionist nature with respect to cultural topics in general and architectural ones particularly. Its main characteristic being the desire to support the implementation of architectural classicism as the Empire global style.

Philip II of Spain “centralized” in the Court the control of architectural production under Juan de Herrera figure, through structural and stylistic renewal of the main palaces and royal fortresses, in a process that ended with the construction of the *Monastery of San Lorenzo del Escorial* as the paradigm of the royal architectural program. Moreover, from the Court a real relevant architectural text *translation program* was promoted, with the aim of disseminating the theoretical principles of architectural Classicism throughout the Empire. If Serlio books III and IV were published in 1552 with great editorial success¹, all other treatises were published later in a short period of time. In 1582 translations of texts from Vitruvio² and Alberti³ were published in Alcalá de Henares and Madrid respectively. In 1593 the *Regola* of Vignola⁴ was published also in Madrid, and Palladio⁵ was finally published in 1625, translated by Francisco de Praves, but limited to the first book. A translation of the third book, also by Francisco de Praves, whose

Palladio⁵ será publicado finalmente el año 1625, traducido por Francisco de Praves, pero limitado al libro primero. Una traducción del libro tercero, también realizada por Francisco de Praves, y cuyo manuscrito se conserva preparado para la imprenta, no llegará nunca a ver la luz⁶. Así, si exceptuamos la tardía y frustrada traducción de Palladio, en el espacio temporal que nos ocupa se traducen al castellano las principales obras teóricas del Renacimiento italiano, en un intento de facilitar el acceso directo a las fuentes por parte de los arquitectos peninsulares.

Este programa garantizaba la homogeneidad estilística en las trazas de la arquitectura del Reino. Sin embargo, un aspecto menos tratado es la existencia de un *“standard” constructivo en las artes menores*, que apoyándose en la tradición gremial y en la divulgación de maestro a aprendiz, permitía divulgar las formas clásicas a través de una *“nueva tradición”*. La cerámica pertenece a este caso.

Desde Madrid no tan solo se apoya y divulga un modelo de diseño arquitectónico, del que El Escorial sería el paradigma; sino que se apoya y difunde una nueva forma de decorar y ornamentar los espacios arquitectónicos, tanto públicos como privados. La *capilla del Monasterio del Escorial*, con su desnudez *vignolesca* es el modelo a seguir en lo relativo a las iglesias a erigir en toda la Península, iglesias concebidas y ejecutadas según las directrices del Concilio de Trento, pero los desnudos espacios funcionales que se erigen en torno a los espacios públicos, tales como sacristías, transagrarios, aulas capitulares, refectorios, claustros o escaleras, así como las estancias privadas del Palacio de los Austrias en El Escorial, serán también modelos a imitar en su sobriedad, decorada tan solo con amplios paños alicatados actuando a modo de zócalos.

manuscript stays ready for printing, never was published⁶. Thus, except for the late and frustrated translation of Palladio, in this period were translated into Castilian all major theoretical works of the Italian Renaissance, in an attempt to provide Iberian Peninsula architects with direct access to these sources.

This program guaranteed stylistic homogeneity in Kingdom architecture appearance. However, a less discussed aspect is the existence of a *constructive “standard” in minor arts*, which being supported on professional tradition and master to apprentice teaching, allowed spreading classical shapes through a *“new tradition”*. Ceramics belong to this case.

From Madrid not only an architectonic design model is spread, being El Escorial its paradigm, but also a new way to decorate and ornament architectural spaces, both public and private. The *chapel of the Monastery of El Escorial*, with its *Vignola style* nudity is a model for churches built throughout the Iberian Peninsula, churches conceived and built according to the guidelines of the Council of Trent. However, naked functional spaces built around public spaces, such as vestries, side chapels, chapterhouses, refectories, cloisters or stairs, as well as private rooms in Hapsburg Palace in El Escorial, were also models in sobriety, since they were decorated only with large tiled wall surfaces used as if they were baseboards.

terceiro seminário internacional da cor

La introducción del repertorio formal clásico en la arquitectura de la Península Ibérica se apoyó en diversas vías, que incluyeron la totalidad de la escala profesional de los artífices que colaboraban la ejecución material de las obras construidas a lo largo de todo el Siglo XVI.

Por un lado tenemos la existencia de una estrategia centralizada de formación de los arquitectos tracistas asentada sobre la metodología puesta en práctica por Juan de Herrera⁷. Herrera implanta un sistema de formación radicalmente diferente de la tradición anterior “*basado en el estudio científico y en la práctica del dibujo arquitectónico*”⁸. La nueva vía de acceso a la categoría de arquitecto se iniciaría en la figura del delineante, de donde se pasaría a ayudante de trazador, posteriormente a trazador, y finalmente a tracista y arquitecto. El predominio en este esquema de la formación teórica sobre la práctica es ya total. Un arquitecto se forma principalmente en cuestiones teóricas, en el conocimiento de las variables conceptuales y proporcionales de su disciplina, y para ello resulta imprescindible proceder al estudio de la tratadística arquitectónica y de todas aquellas lecturas necesarias para adquirir una suficiente formación humanística. Es en esta base teórica en la que se asentaría el recurso a los tratados y la divulgación de sus modelos en la *praxis* arquitectónica en todo el siglo XVI.

Sin embargo, la mera capacitación profesional por parte de los arquitectos tracistas en tanto que ideadores de la arquitectura no es suficiente para comprender la celeridad con la que el nuevo lenguaje formal se extendió por la totalidad de la Península, englobando tanto a los arquitectos y maestros de obras como a los humildes y modestos artesanos de las artes menores. Ciertamente, Juan de Herrera creó una nueva estrategia de formación cultural de los arquitectos en formación, pero hubo un

The introduction of the classical formal repertoire into the architecture of the Iberian Peninsula was supported by different ways, including the full scale of professional responsible who collaborated in the material execution of the works built throughout the XVI century.

On the one hand there existed a centralized strategy for training projector architects based on the methodology implemented by Juan de Herrera⁷. Herrera introduced a training system radically different from previous tradition “*based on scientific study and practice of architectural drawing*”⁸. The new entry road for the category of architect would start in the figure of the draftsman, would evolve to master builder assistant, next master builder, and finally projector and architect. The prevalence of theoretical training over practice is total in this scheme. An architect is educated mainly on theoretical matters, on the knowledge of conceptual and proportional variables of its discipline. For this it is essential to proceed to the study of architectural treatises and all those readings necessary to acquire sufficient humanistic education. It is in this theoretical basis on which the use of treatises and the spreading of its models in architectural *praxis* of the XVI century would be based on.

However, the mere professional training of projector architects as architecture creators, is not enough to understand the speed with which the new formal language spread across the entire Peninsula, encompassing both, architects and master builders, and the humble and modest artisans of minor arts. Certainly, Juan de Herrera created a new strategy for cultural training of trainee architects, but there was a second level of training. This other level allowed artisans in charge of designing and manufacture minor ornamental elements, such as carpenters, woodcarvers, potters, blacksmiths, etc. ., to dominate a large repertoire of

segundo nivel formativo por el cual los artesanos encargados de diseñar y fabricar los elementos ornamentales menores, tales como carpinteros, tallistas, ceramistas, herreros, etc., llegaron a dominar un amplio repertorio de formas clásicas, sin el cual el Renacimiento no habría llegado a ser el estilo arquitectónico plenamente dominante a finales del 1.600 en prácticamente la totalidad del territorio peninsular español.

A nivel de la élite cultural de los arquitectos que trabajaban en los principales medios arquitectónicos de la Península, este proceso se caracterizará, obviamente, por un conocimiento cada vez más profundo de la teoría compositiva renacentista y de las fuentes documentales por las que la misma se difundía: los tratados y los libros de imágenes. Pero en la realidad profesional de los artífices arquitectónicos de la periferia peninsular a finales del siglo XVI, alejada de la Corte y caracterizada mayoritariamente por un alto nivel profesional práctico pero con un limitado bagaje teórico, los principales medios de difusión de las formas clasicistas debieron ser necesariamente otros. A este respecto, podemos inferir que en el caso de la ejecución material de los elementos formales clasicistas, la vía de difusión fue usualmente de carácter “mimético”, basada en la copia de modelos directamente especificados en los contratos firmados entre artífices y patronos. Además, en aquellos casos en los que los artífices tenían una cierta capacidad reconocida, sus fuentes eran de carácter eminentemente práctico, apenas un Serlio o un Vignola, pero difícilmente un texto teórico más complejo⁹.

Los artesanos, tallistas, plateros, ceramistas, etc., copiaban *acriticamente* las imágenes de los tratados, siendo desconocedores de la teoría compositiva a ellos asociada. Pero en otras ocasiones, probablemente mayoritarias, ni siquiera recurrirían a estas fuentes documentales, sino que repetirían una y otra vez

classical shapes, without which the Renaissance would not have become a fully dominant architectural style in the late 1600's in almost all Spanish mainland.

At the level of the cultural elite of architects who worked in main architectural media of the Peninsula, this process is characterized by an obvious deeper and deeper knowledge of Renaissance compositional theory and of documentary sources used for its distribution: treaties and picture books. But in the professional situation of architectonic craftsmen in Iberian Peninsula periphery in late XVI century, far away from the Court and mainly characterized by a high practical professional level but with limited theoretical background, the main media for the spread of classical forms should be necessarily other. In this regard, we may infer that in the case of the implementation of the classical formal elements, the main way for its spreading was usually of “mimetic” nature, based on copying the models directly specified in contracts between architects and patrons. Moreover, in those cases in which the architects had some recognized capability, their sources were mainly of practical nature, hardly a Serlio or a Vignola work, but unlikely a more complex theoretical text⁹.

Artisan, woodcarvers, silversmiths, potters, etc., *uncritically* copied images from treaties, completely ignoring compositional theory related to them. But at other probably more frequent times, they wouldn't even resort to these documentary sources, but would repeat again and again well proven and practically consolidated formal models. As they were trained in manufacturing workshops they would probably ignore which were the main sources of those formal motifs characterizing their lifetime professional evolution, passed down from master to apprentice from generation to generation.

modelos formales probados y asentados en la práctica. Formados en los talleres de ejecución desconocerían las fuentes primarias de aquellos motivos formales que caracterizaban su devenir profesional a lo largo de toda una vida, transmitidos de maestro a aprendiz, de generación en generación.

Esta será, paradójicamente, la causante de la fuerte unicidad formal resultante, especialmente en los edificios religiosos o residenciales de menores dimensiones, ejecutados por modestos artífices y no por tracistas eruditos. Ermitas, parroquias y salas de los edificios nobiliarios pertenecientes a la nobleza media se decoraban y ornaban a partir de modelos formales estereotipados, casi seriados, que se aplicaban por parte de artesanos u oficiales formados en el oficio, pero de escaso bagaje conceptual. Este carácter seriado de las artes decorativas en general, y de la cerámica renacentista en el caso que nos ocupa, será el garante último de la difusión de la nueva espacialidad incluso en aquellos casos en los que la propia formación arquitectónica del artífice era escasa.

Para comprender las características de este proceso nos proponemos comparar dos edificios contemporáneos cronológicamente, pero alejados geográficamente. El *Colegio de Corpus Christi* de Valencia y la *Iglesia de São Roque* en Lisboa son edificios de origen muy distinto, pero de una u otra forma ambos gozaron del apoyo real para su ejecución y se acogieron al programa impulsado desde la Corte para convertir el Clasicismo arquitectónico en el lenguaje de la Monarquía Hispánica. Por otro lado, la cerámica seriada juega en ambos edificios un papel fundamental, dándose la circunstancia de que diversos modelos cerámicos se usan en ambos edificios simultáneamente, lo que debería permitirnos analizar el origen de los mismos y las bases conceptuales de su aplicación. Esta cerámica, ornada con mo-

This was, paradoxically, the cause of the resulting strong formal uniqueness, especially in religious or residential buildings of smaller dimensions, built by modest craftsmen instead of well-known projectors. Chapels, parishes and rooms in noble buildings belonging to middle noblemen were decorated and adorned using stereotyped formal models, almost standard, which were applied by artisans or journeymen trained in the office, but with limited conceptual knowledge. This standard nature of decorative arts in general, and Renaissance ceramics in this particular case, was the ultimate guarantor of the spreading of the new spatiality, even in those cases in which craftsmen architectural training itself was limited.

To understand the characteristics of this process we propose to compare two chronologically contemporary buildings, but geographically distant. The *College of Corpus Christi* in Valencia and the *Church of São Roque* in Lisbon are buildings with very different origin, but to some extent both enjoyed royal support for its construction, and took advantage of the program promoted by the Court to turn architectural Classicism into the language of the Spanish Monarchy. Moreover, standard pottery plays a key role in both buildings, in fact several ceramic models are used in both buildings simultaneously. This may allow us to analyze their origin and the rationale for their application. This pottery, decorated with “serlian” origin motifs, played a major role in the spatial design of both buildings, and generated an ornamental dynamic in Valencia and Lisbon that pervaded both buildings, becoming a widely imitated model in several subsequent buildings.

tivos de origen “serliano” juega un papel capital en la concepción espacial de ambos edificios, y generará una dinámica ornamental que tanto en Valencia como en Lisboa, trascenderá ambas edificaciones, llegando a convertirse en un modelo generosamente imitado en multitud de edificios posteriores.



1. *Real Colegio de Corpus Christi* de Valencia (1586-1615). Imagen del Claustro y detalles de distintos elementos cerámicos. Arrimadero del Colegio de Corpus Christi de Valencia. (Fotografía cedida por el Instituto de Promoción Cerámica. Fotógrafo Pascual Mercé)



terceiro seminário internacional da cor

LA CERÁMICA RENACENTISTA PENINSULAR Y EL PATRONAZGO REAL

Tradicionalmente se ha establecido el origen en España de este tipo de cerámica renacentista en Sevilla, a través de la figura del ceramista italiano Francisco Niculoso. Establecido en Sevilla a finales del siglo XV, será el introductor en la Península tanto de la técnica de azulejería de superficie plana como del moderno repertorio decorativo de grutescos y formas clasicistas que con posterioridad derivarán hacia un cierto *serlianismo* ornamental en sus sucesores. En la capital andaluza se producirá una simbiosis entre las modernas técnicas y motivos ornamentales italianos con la tradición árabe de la azulejería masiva de muros, de la que la Alhambra granadina es perfecto ejemplo y que se encuentra en la base del uso que posteriormente se hará de la azulejería en la arquitectura renacentista peninsular. El otro gran foco azulejero de la Península, cuya influencia también convergerá en la aplicación cerámica del Colegio de Corpus Christi y de la iglesia de São Roque, será Talavera de la Reina, localidad que desde mediados del siglo XVI adquirirá gran importancia en la fabricación de lozas y azulejos a partir de una íntima relación con la Corte y con las obras arquitectónicas impulsadas por Felipe II.

Algunos autores han querido ver en una presencia directa de Niculoso en Talavera, posiblemente ligada al hecho de que Niculoso transportase personalmente los azulejos de la iglesia de Flores de Ávila, el origen de las modernas técnicas cerámicas en Talavera, lo que conllevaría una exportación directa de las novedades italianas a Talavera a partir del foco sevillano. Sin embargo, esta relación directa es controvertida, toda vez que existe un vacío de 20 ó 30 años entre la muerte de Niculoso en Sevilla (con anterioridad al año 1529) y las primeras noticias fide-

RENAISSANCE CERAMICS OF THE IBERIAN PENINSULA AND ROYAL PATRONAGE

Traditionally, the origin of this kind of renaissance ceramics in Spain has been established in Seville, through the figure of the Italian ceramist Francisco Niculoso. He moved to Seville in late XV century, and brought to the Peninsula both the flat surface tile technique and the modern decorative repertoire of grotesque and classical forms, that subsequently his successors evolved to some kind of ornamental *serlian* work. In the Andalusian capital a symbiosis between modern techniques and Italian decorative motifs with Arabic tradition of wall massive tiling was produced. The later greatest exponent is the Alhambra in Granada, that served as basis for subsequent use of tiles in Iberian Peninsula Renaissance architecture. The other major tile manufacturing center in the Peninsula, which influence also converged in ceramics used in Corpus Christi College and Church of São Roque, was Talavera de la Reina. This town acquired great importance in making slabs and tiles from the mid XVI century, due to its close relationship with the Court and with architectural works driven by Philip II of Spain.

Some authors have suggested that the origin of the modern ceramic manufacturing techniques in Talavera was due to the direct presence of Niculoso there, possibly linked to the fact that Niculoso maybe personally transported tiles for the church of Flores in Ávila. This might entail a direct export of Italian novelties to Talavera from Seville. However, this direct relationship is controversial, since there is a gap of 20 to 30 years between Niculoso death in Seville (prior to 1529) and first reliable news about activities in Talavera related with those new techniques. However, it is proven that there were strong links between both centers of ceramic production. In this regard, despite the difficulties of clearly

dignas de la actividad talaverana ligada a las nuevas técnicas. Sin embargo, está contrastada la existencia de fuertes vínculos entre ambos centros de producción cerámica. A este respecto, pese a las dificultades de establecer con claridad el origen de las producciones de uno u otro centro, tenemos constancia de que por impulso real se produjeron relaciones técnicas para intercambiar experiencias y constatar la posibilidad de aplicar en Talavera técnicas de aplicación de uso en Sevilla. Así, en una disposición de Felipe II del 21 de noviembre de 1566 se ordena que el sevillano Jerónimo Montero se desplace a Talavera y ensaye, sobre el barro de Talavera, una serie de esmaltes¹⁰, experiencia que se llevaría a cabo en el horno de un ceramista de nombre Antón Díaz, previamente afincado en Sevilla¹¹.

A estas influencias italianas que se encuentran en el origen de las transformaciones técnicas y estilísticas que se desarrollarán en la azulejería española durante el Renacimiento, habrá que sumar, desde mediados del siglo XVI y por impulso personal de Felipe II, la aparición de una fuerte influencia flamenca, que acabará de dar forma al conjunto de modelos formales que caracterizarán la cerámica arquitectónica española durante más de un siglo. Esta influencia se basará en los grabados flamencos de Cornelis Floris y Cornelis Bos, y se materializará a través de Frans Andries, afincado en Sevilla, y Jan Floirs, hermano de Cornelis, y que se afincará en Talavera. (Fig. 2)

establishing the origin of productions of either center, we have evidence that thanks to royal driving there were technical connections to exchange experiences and to check the possibility of applying in Talavera application techniques used in Seville. Thus, Philip II of Spain in an arrangement of November 21, 1566 ordered that Sevillian Jerónimo Montero moved to Talavera in order to test, using the clay of Talavera, a series of glazes¹⁰. This experience took place in the kiln of a potter named Anton Diaz, who previously lived in Seville¹¹.

To these Italian influences that are at the origin of technical and stylistic transformations developed in Spanish tile making during the Renaissance, one may add that from mid XVI century Philip



2. Grabado de Cornelis Bos con *ferroneries* (s. XVI), 17 x 26,6 cm (En: <http://www.ornamentalprints.eu/de/hochbarock.html>)

terceiro seminário internacional da cor

La figura de Jan Floris jugará un papel de gran importancia en la obra del Monasterio del Escorial, a partir de la cual tendrá una gran influencia en toda España. Su presencia está datada en Plasencia en torno a 1560. En 1563 fue nombrado por parte del Felipe II su criado en calidad de “maestro de hacer azulejos”¹². Sobre su actividad nos da noticia Ceán Bermúdez¹³, y parece que trabajó abundantemente en los paneles cerámicos del Real Alcázar madrileño, lamentablemente perdidos en el incendio del año 1734. A él se debe la introducción del motivo de las “ferroneries”, motivo flamenco que imita las labores de cuero recortado y del hierro, y que tendrá una amplísima divulgación en el medio cerámico español, combinándose, en el caso de la azulejería arquitectónica, con los motivos de origen itálico-serliano.

Ambos focos tuvieron un fuerte efecto exportador y difusor de las nuevas formas, que en el caso sevillano, puerta de salida de las exportaciones españolas al Nuevo Mundo, jugará un significativo papel en el caso de la difusión por las colonias americanas¹⁴. Ambos focos, por igual, jugarán un importante papel en el caso de la masiva implantación de las nuevas técnicas materiales y los nuevos catálogos formales en Portugal, lo que en el caso de las cerámicas arquitectónicas de serie conllevará la presencia de idénticos motivos ornamentales e idénticos esquemas compositivos a lo largo de toda la Península.

II of Spain personally drove the emergence of a strong Flemish influence, which finished shaping the set of formal models that characterized Spanish architectural ceramics for over a century. This influence was based on Flemish engravings by Cornelis Floirs and Cornelis Bos, and was materialized via Frans Andries, settled in Seville, and Jan Floirs the brother of Cornelis, who settled in Talavera. (Fig. 2)

Floris Jan's figure played a major role in the works of the Monastery of El Escorial, since then he had great influence throughout Spain. His presence is dated around 1560 in Plasencia. In 1563 he was appointed servant by Philip II of Spain as “master of making tiles”¹². On his activity reported Ceán Bermúdez¹³, and it seems that he worked extensively in Madrid's Real Alcázar ceramic panels, sadly lost in a fire in 1734. He was responsible for the introduction of “ferroneries” motif, a Flemish motif that mimics trimmed leather labours and iron, and was widespread in the Spanish ceramic means, and combined, in the case of architectural tiles, with motives of Italian-Serlian origin.

Both production centers exported a lot and helped to disseminate those new forms, which in the case of Seville, exit of Spanish exports to the New World, played a significant role on its spreading to American colonies¹⁴. Both production centers equally played an important role on massive introduction of new material techniques and new formal catalogues in Portugal, which in the case of standard architectural ceramics entailed the presence of identical ornamental motifs and identical compositional thinking along the entire Peninsula.

EL PATRIARCA RIBERA Y EL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI

El Colegio de Corpus Christi está indisolublemente unido a la figura del que fuera su fundador y decidido impulsor: don Juan de Ribera¹⁵, Arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía, que rigió los destinos del arzobispado valenciano durante cuarenta y dos años, y que fue una de las principales figuras de la sociedad valenciana de los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. El Patriarca Ribera era persona de esmerada educación, lo que se refleja claramente en sus amplias bibliotecas personales. En el Colegio de Corpus Christi, en calidad de heredero de sus pertenencias, se reunieron a la muerte del Patriarca el año 1611 los libros pertenecientes a las diversas colecciones que tenía dispersas en la Villa de la calle de Alboraya, en la casa de Estudios de Burjasot, en el palacio arzobispal y en el mismo Colegio de Corpus Christi. De los tres primeros se realizó un extenso inventario, pero no del cuarto, lo que dificulta conocer el número exacto de volúmenes adquiridos por el Patriarca Ribera a lo largo de su vida. No obstante, la cifra de las tres primeras bibliotecas es de 1.990 obras, lo que conlleva que el total debió exceder ampliamente los 2.000 volúmenes. La actividad constructiva desarrollada durante su arzobispado fue muy intensa, siendo la construcción del Colegio de Corpus Christi su obra más personal.

El día 14 de marzo del año 1583 se procede, mediante carta entregada ante el notario Hieronimo Metaller, “*notario scrivano publico en la dicha Ciudad y reyno de Valencia*”, a la fundación del Colegio de Corpus Christi¹⁶. El Patriarca solicitó el patronazgo real para la obra, si bien la sufragó íntegramente con su fortuna personal. La primera piedra del edificio se colocó el 30 de octubre de 1586, pero debieron tratarse de trabajos preliminares, ya que el primer concierto relativo a una parte importante de la obra data del año 1590, cuando Guillem del Rey se hace cargo

PATRIARCH RIBERA AND THE COLLEGE OF CORPUS CHRISTI

The College of Corpus Christi is indissolubly linked to the figure of its founder and strong driver: Mr. Juan de Ribera¹⁵, Archbishop of Valencia and Patriarch of Antioch, who ruled the archdiocese of Valencia for forty-two years, and was one of the main figures of the Valencian society in the last years of the XVI century and early XVII century. Patriarch Ribera was a person of good education, which is clearly reflected in his extensive personal libraries. When he died in 1611, all his books were gathered in the College of Corpus Christi, as this institution inherited all his belongings. Books came from various collections that were dispersed among the Villa in Alboraya street, the house of Estudios in Burjasot, the archbishop's palace and the College of Corpus Christi itself. An extensive inventory was made for books in the first three buildings, but not for those in the fourth, making it difficult to know the exact number of volumes acquired by the Patriarch Ribera along his life. However, the figure for the three first libraries is 1990 works, which entails that the complete collection might greatly exceed 2,000 volumes. Constructive activity developed during his archbishopric was very intense, with the construction of the College of Corpus Christi his most personal work.

On March 14, 1583 the College of Corpus Christi was founded by means of a letter delivered before the notary Hieronimo Metaller, “*notary public in the said City and Kingdom of Valencia*”¹⁶. The Patriarch asked royal patronage for the work, although he entirely defrayed it using his personal fortune. The cornerstone of the building was laid on October 30, 1586, but they were probably preliminary works, since the first agreement on an important part of the work dates from 1590, when King Guillem took over the work of the chapel. The culmination of this process was the inauguration of the chapel on February 8, 1604, in presence of

de la obra de la capilla. Como colofón de todo este proceso, se realiza la inauguración de la capilla el 8 de febrero de 1604, con presencia del rey Felipe III.

El empleo de abundantes paños de cerámica seriada en las estancias del Colegio cabe entenderla como una decisión personal del propio Patriarca Ribera. Educado en Sevilla, su casa paterna fue el palacio conocido como *Casa de Pilatos*. El edificio data del año 1483, y su construcción fue iniciada por Pedro Enríquez de Quiñones, IV Adelantado Mayor de Andalucía, y su segunda esposa Catalina de Ribera, pero su imagen renacentista se debe fundamentalmente a las reformas introducidas por su hijo Fadrique Enríquez de Ribera, quien entre los años 1518 y 1520 viajó por Italia camino de Jerusalén y conoció las novedades formales y estéticas del Renacimiento italiano. De esta simbiosis entre arquitectura mudéjar y renacimiento italiano surgirá la singular estética del palacio sevillano que a la muerte de don Fadrique, fallecido sin dejar descendencia legítima, pasará a su sobrino Per Afán de Ribera y Portocarrero, padre de Juan de Ribera. Entre la fecha de su nacimiento, en 1532, y su marcha a Valencia, el Patriarca Ribera pasará amplias estancias en el palacio familiar, lo que pese a sus dilatadas estancias en Salamanca y Badajoz, debió marcar su gusto estético. Esto permite suponer que al erigir su propia fundación en Valencia importase la idea del uso masivo de la cerámica seriada renacentista como medio de caracterización espacial, así como a la estética a ella asociada. (Fig. 3)

Por otra parte, ya hemos destacado los fuertes vínculos del Patriarca y Felipe II. Los viajes del Juan de Ribera a Madrid debieron ser frecuentes, lo que le permitiría familiarizarse con la obra arquitectónica promovida por el patronazgo real. Este patronazgo y la firme voluntad del Rey de hacer de la nueva arquitectura “a

the King Philip III of Spain.

The use of abundant wall areas of standard ceramics in the College rooms should be understood as a personal decision of the Patriarch Ribera himself. Educated in Seville, his father's house was the palace known as *Casa de Pilatos*. The building dates from 1483, and its construction was started by Pedro Enríquez de Quiñones, IV Major Governor of Andalusia, and his second wife Catalina de Ribera, but its Renaissance image is mainly due to improvements introduced by his son Frederic Enríquez de Ribera, who between 1518 and 1520 travelled through Italy on his way to Jerusalem, and got to know formal and aesthetic novelties of the Italian Renaissance. From this symbiosis between Moorish architecture and Italian Renaissance emerged the unique aesthetics of the Sevillian palace. Mr. Fadrique died without legitimate heirs, and this palace was inherited by his nephew Per Afán de Ribera and Portocarrero, Juan de Ribera's father. Between his date of his birth, in 1532, and his move to Valencia, Patriarch Ribera stayed for long in the family palace, which might mark his aesthetic taste despite his long stays in Salamanca and Badajoz. This suggests that when he built his own foundation in Valencia he imported the idea of massive use of standard Renaissance ceramics as spatial characterization mechanism, as well as its corresponding aesthetics. (Fig. 3)

On the other hand, we have already highlighted the strong bonds between the Patriarch and Philip II of Spain. Probably Juan de Ribera travelled to Madrid frequently, allowing him to become familiar with the architectural work promoted by the royal patronage. This patronage and the strong will of the King to make the new “*Roman style*” architecture the style for new Spanish buildings, might play an important role in Juan de Ribera's own patronage in his diocese, as well as in the choice of

lo romano” el estilo de las nuevas edificaciones españolas, debieron jugar un importante papel en el propio patronazgo de Juan de Ribera en su diócesis, así como en la elección del Clasicismo como lenguaje de su vasta obra edificatoria. Pero además bien pudo ser en Madrid, donde a la sazón se ejecutaba la obra del Escorial, donde entreviese la aplicación de los azulejos sevillanos de su propia morada familiar a la nueva espacialidad renacentista. (Fig. 4)

Classicism as the language for his vast number of construction works. Moreover, maybe it was in Madrid, where the work of El Escorial was being carried out at that time, where he envisioned the application of Seville tiles used in his own family home to the new Renaissance spatiality. (Fig. 4)



3. Casa de Pilatos en Sevilla (1483). (Fotografías de Nanel4 en: <http://www.flickr.com/photos/nanel/2768629114/>; de Eva Rees en: <http://www.flickr.com/photos/evarees/3689833787/> y: <http://www.flickr.com/photos/gustavothomastheatre/5283452026/>)



4. Estancias de Felipe II en el Real Sitio de S. Lorenzo de El Escorial (1562-1584). (Foto en: <http://www.jdiezarnal.com/monasteriodelescorial.html>)

terceiro seminário internacional da cor

En el caso del Colegio de Corpus Christi, la azulejería de serie se extiende por la casi totalidad de sus estancias públicas, desde el zaguán hasta la Capilla y desde el claustro al refectorio. Amplios paños de azulejos de inspiración renacentista ornamentan y caracterizan todos los espacios públicos del edificio, a menudo como único recurso ornamental en los austeros y severos espacios del Colegio. Su aplicación intensiva requirió una ingente producción de azulejos, pero garantizó la continuidad espacial de todas las estancias del edificio, al tiempo que generaba un modelo que tendría una amplísima difusión en otros edificios valencianos.

El Patriarca Ribera recurrirá a artesanos ceramistas de los dos principales focos de España: Sevilla y Talavera. De allí acudirán, llamados por Ribera, tres autores que se encargarán de concebir y ejecutar la totalidad de la azulejería colocada en el Colegio: Lorenzo de Madrid, Gaspar Barberán y Antonio Simón.

Antonio Simón consta en la información documental del propio Colegio como “*maestro de de Hazer obra de Talavera*”¹⁷. Este artífice, que será el fabricante de un total de cerca de ciento cuarenta y seis mil azulejos del Colegio, introduce de forma masiva la influencia talaverana en la obra del Colegio de Corpus Christi. El otro autor de importancia en la obra del Colegio será el sevillano Gaspar Barberán. Según la documentación de archivo, parece ser que es el autor de los azulejos del claustro. Se trata de piezas más cercanas a la tradición sevillana, de tema floral geometrizado y mayor riqueza cromática que los azulejos servidos por Simón. En la documentación de archivo se le menciona como “*maestro de obra de tierra del lugar de Burjassot*”. Están datados recibos suyos de enero y febrero de 1604, y posteriormente de febrero de 1606, por unos azulejos grabados y por otros “*escaldados*” y “*pintados*”¹⁸. Menos claro sería el papel

In the case of the College of Corpus Christi, standard tiling extends over almost all of its public rooms, from the hallway to the Chapel and from the cloister to the refectory. Large tiled wall lengths with Renaissance inspiration adorn and characterize every public space of the building, often as the only ornamental resource in the austere and severe spaces of the College. Its intensive use required an enormous production of tiles, but guaranteed the spatial continuity of all the rooms of the building, while generating a model that has widespread use in other buildings of Valencia.

Patriarch Ribera turned to artisan potters from both main centers of Spain: Seville and Talavera. From there came, called by Ribera, three authors who were responsible of the design and manufacturing of all the tiles placed in the College: Lorenzo de Madrid, Gaspar Barberán and Antonio Simon.

Antonio Simon is included in documentary information of the College itself as “*maestro de Hazer obra de Talavera*” (master of making works from Talavera)¹⁷. This craftsman, who manufactured a total of about one hundred forty-six thousand tiles for the College, massively introduced the influence of Talavera in the work of the College of Corpus Christi. The other most important author of the College works was Gaspar Barberán from Seville. According to archival documents, it appears as the author of the cloister tiles. These are pieces closest to the tradition of Seville, using geometrized floral themes and richer colours than those tiles provided by Simon. In the archive documentation he is referred as “*maestro de obra de tierra del lugar de Burjassot*” (master of land works from Burjassot). His receipts are dated January and February 1604, and later from February 1606, for engraved tiles but also for “*scalded*” and “*painted*”¹⁸. Less clear was the role played by Lorenzo de Madrid, master also from Talavera, who

jugado por Lorenzo de Madrid, maestro también talaverano que estará en Valencia entre 1595 y 1596, año en el que se trasladará a Manresa, jugando un destacado papel en la introducción de las formas renacentistas en la azulejería catalana. Tradicionalmente se le ha asignado un papel en el diseño de los azulejos cocidos por Barberán¹⁹ pero las fechas no coincidirían con las de la estancia de este último. Dado que las obras de acabado se inician en dicho año y se prolongarán hasta 1597, hacen que la autoría de Lorenzo de Madrid sobre el diseño formal de dicha azulejería sea de dudosa atribución.

Los motivos cerámicos que aquí nos interesan, dada su coincidencia con los colocados en la iglesia lisboeta de São Roque, son los fabricados por Antonio Simón para diversas estancias del Colegio. Se trata de piezas que se caracterizan por la típica mezcla talaverana de elementos formales serlianos y flamencos, con origen, tal como vimos, en las aportaciones de Jan Floris treinta años antes y divulgados por toda España desde el medio arquitectónico de la Corona. Con un número limitado de piezas, estrictamente seriadas, se desarrollarán diferentes esquemas compositivos que darán lugar a una cierta variedad de planos cerámicos ornamentados en las diferentes estancias del Colegio. Se trata de piezas caracterizadas por una limitada variedad cromática, mayoritariamente azul y blanco, con aportaciones de amarillo y, en menor medida, de verde. Las piezas seriadas serán fundamentalmente de dos tipos, las geométricas de origen “*serliano*”, tanto en piezas cuadradas de base como en cenefas y remates, y las de origen “*flamenco*”, caracterizada por las típicas *ferronerías*, si bien la tradición cerámica talaverana las articula en una estructura indisociable que se utilizaba en estructuras murales o recercos de forma indiferenciada.

Estas piezas se distribuyen por diversas estancias. Su aplicación

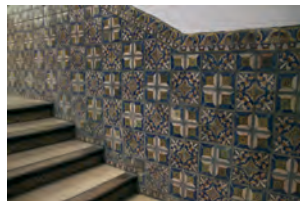
lived in Valencia between 1595 and 1596, when he moved to Manresa, playing a leading role in the introduction of Renaissance forms in Catalan tiles. Historically it has been considered that he played a role in the design of the tiles fired by Barberán¹⁹, but they did not meet in Valencia. Since finishing works started in said year and lasted until 1597, there are serious doubts about Lorenzo de Madrid authorship of the formal design of these tiles.

The ceramic motifs that concern us here, due to its match with those placed in the church of Sao Roque in Lisbon, are those manufactured by Antonio Simon for various rooms of the College. These are pieces that are characterized by Talavera's typical mix of formal serlian and Flemish elements, originated, as aforementioned, in Jan Floris contributions thirty years earlier and disseminated throughout Spain by the architectural means of the Crown. With a limited number of parts, strictly standardized, different compositional schemes were developed that resulted in a certain range of decorated ceramic planes in different rooms of the College. These pieces are characterized by their limited variety of colours, mostly blue and white, with some yellow contributions and, to a lesser extent, green. The standard parts were mainly of two types, the geometric ones of “*serlian*” origin, both in square pieces for the base and in friezes and round offs; and those of “*Flemish*” origin, characterized by the typical *ferronerías*, although Talavera pottery tradition articulate them into an inseparable structure that was used either in mural structures or window frames.

These pieces are distributed throughout several rooms. Their application in the College of Corpus Christi is diverse: They are used in the hallway access, like wide ribbons framing paintings of ceramic pieces in planes that are composed of bands with a mixture of different lines and characterized by the use of smother

terceiro seminário internacional da cor

en el Colegio de Corpus Christi es muy variada: Se usa en el zaguán de acceso, a modo de anchos encintados enmarcando cuadros de planos de piezas cerámicas formadas por bandas mixtilíneas y caracterizadas por un colorido más suave y variado que imitan veteados marmóreos y jaspeados²⁰. También se usa en la iglesia, invirtiendo la composición y actuando a modo de planos de fondo. Este modelo formal llega a Valencia vía talaverana, de la mano de Antonio Simón, sin embargo es un modelo con una amplia difusión previa, cuyo origen no parece estar plenamente determinado. Lo cierto es que hay numerosas referencias de su uso en toda España, y su presencia puede apreciarse en edificios tan dispares como el zócalo del atrio de la ermita de la virgen del Prado en Talavera de la Reina, en el frontal del Altar de S. Crispín y S. Crispiniano en la ermita de S. Lázaro de Plasencia, en la ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo), y muchos más²¹. Además su presencia es muy abundante en Sevilla, donde durante estos años fue uno de los motivos más populares. También aparece, exactamente con las mismas características y disposición en numerosos edificios portugueses, a la sazón bajo dominio de los Austrias, entre ellos en la iglesia de São Roque de Lisboa, cuyo análisis es de interés para evaluar los patrones de la distribución peninsular de este tipo de piezas y el origen de las mismas. (Fig. 5)



5. Escaleras del Instituto de Enseñanza Superior Luis Vives, antiguo colegio de Jesuitas San Pablo, fundado en 1562 (Valencia).

and more diverse colours mimicking streaked and veined marble²⁰. They are also used in the church, reversing the composition and acting as background planes. This formal model arrived to Valencia via Talavera. It was brought by Antonio Simon. However, this is a previously widespread model which origin has not been fully determined. The truth is that there are plenty of references about its use all around Spain, and it can be seen in very different buildings such as the atrium baseboard in Virgen del Prado chapel in Talavera de la Reina, in front of the Altar of St. Crispin and St. Crispiniano in St. Lázaro chapel in Plasencia, in Virgen de Gracia chapel in Velada (Toledo), and many more²¹. Moreover, its presence is very abundant in Seville, where over those years it was one of the most popular motifs. It was also used exactly with the same features and arrangement in several Portuguese buildings, at that time under Habsburgs control, including the church of São Roque in Lisbon, which analysis is of interest to evaluate the distribution patterns throughout the Peninsula of this kind of pieces and their origin. (Fig. 5)



LA IGLESIA DE SÃO ROQUE EN LISBOA

La iglesia de São Roque es la primera iglesia jesuítica de Portugal, constituyéndose en su sede principal hasta la expulsión de la orden en el siglo XVIII. En su origen la obra de la iglesia debió mantener cierta relación con la Corte española, lo que podría explicar las opciones estilísticas adoptadas en la elección de la azulejería que caracteriza el espacio de la iglesia y su origen casi con toda seguridad sevillano²². Junto con la fastuosa decoración cerámica del altar de la iglesia, se extiendan amplios paños de azulejería en punta de diamante por diversas partes de la iglesia. Amplios paños de azulejos, organizados según una composición exactamente igual de la utilizada en el Colegio de Corpus Christi de Valencia, se extienden por diversos muros del interior del espacio religioso.

El origen de los azulejos de punta de diamante de la iglesia lisboeta es totalmente distinto del valenciano, y mientras el Patriarca Ribera instaló a artistas talaveranos para producir *in situ* las piezas cerámicas necesarias para su fundación, los azulejos de Lisboa son objeto de importación desde los talleres sevillanos de Hernando de Valladares²³, y están perfectamente datados a partir de una inscripción que reza “RGI CELO RVM 1596”, sita en el lateral derecho del subcoro de la iglesia.

Las características formales de las piezas, pese a su diferente origen, responde a idéntico patrón que las usadas en Valencia. Así, el patrón del panel básico está formado por tres piezas que se componen según un patrón repetitivo: una pieza cuadrada decorada con “*pirámide truncada con roseta central*”, de 13,5 x 13,5 x 1,7 cms, trabajada en colores azul, amarillo marrón anaranjado y perfilado azul²⁴; una segunda pieza cuadrada, decorada con “*Pirámide central de base cuadrada [punta*

THE CHURCH OF SÃO ROQUE IN LISBON

The church of São Roque is the first Jesuit church in Portugal, it became the order headquarters until it was expelled in the XVIII century. Originally the construction of the church might have some connection with the Spanish Court, which could explain the stylistic options taken in the choice of tiles that characterize the space of the church and their origin almost certainly from Seville²². Along with the luxurious ceramic decoration of the church altar, broad diamond tip tile panels extend along various areas of the church. Large panels of tiles, organized according to the same composition used in the College of Corpus Christi in Valencia, spread over several walls inside the religious space.

The origin of the diamond tip tiles of the Lisbon church is completely different from those from Valencia, and while the Patriarch Ribera installed artists from Talavera for in situ production of the ceramic pieces necessary for his foundation, Lisbon tiles were imported from the workshops of Hernando de Valladares in Seville²³, and are accurately dated thanks to an inscription that reads “RGI CELO RVM 1596”, located on the right side of the church sub-choir.

The formal characteristics of the pieces, despite their different origin, reproduce the same pattern as those used in Valencia. Thus, the pattern of the basic panel consists of three parts that make up a repeating pattern: a square piece decorated with “*truncated pyramid with central rosette*”, and size 13.5 x 13.5 x 1.7 cm, worked in colours blue, yellow, orangish brown and blue streamlining²⁴; a second square piece, decorated with “*central square base pyramid [diamond tip] tally with convergent curls; angular links [yellow ribbon, ball]*”²⁴, with the same dimensions and similar colour treatment; and finally a “*tally with hunched*

terceiro seminário internacional da cor

de diamante] tarjetas con enrollamientos convergentes; enlaces angulares [cinta amarilla, bola]"²⁵, de las mismas dimensiones y similar tratamiento cromático; y finalmente una "tarja con enrollamientos encorvados, cóncavos y convexos y óculo oval"²⁶, pieza que no tendría origen serliano sino flamenco, derivándose de las típicas *ferroneries* introducidas por Floris en Talavera. A estas piezas se les sumarían diversas cenefas y piezas de borde o remate, tanto seriadas como diseñadas específicamente para el edificio, sin que su uso modifique el papel del conjunto anteriormente descrito como "uniformizador" del tratamiento mural de diversas partes del edificio. (Fig. 6)

El papel asignado a los paneles de piezas cerámicas seriadas en la composición formal del conjunto es, tanto en Valencia como en Lisboa, secundario, pero de gran importancia desde el punto de vista de la caracterización formal del espacio. Su uso y aplicación homogenizaba "a lo clásico" espacios arquitectónicos muy diversos, uniformizando espacialmente los diversos espacios del edificio mediante el empleo de un elemento decorativo seriado. la cerámica seriada jugó un papel importante, permitiendo la divulgación de esta propuesta en edificios de pequeña escala y carentes de una envergadura suficiente como para requerir una intervención directa de tracistas profesionales de una cierta formación cultural, generando en última instancia, una nueva forma de hacer entre los pequeños artesanos y maestros de obras, en un proceso a cuyo final se habían desplazado las metodologías constructivas medievales y habían sido plenamente reemplazadas por las nuevas concepciones clasicistas.

Al igual que en el caso de Valencia, este modelo formal, inicialmente exportado para la fabricación de un edificio concreto, tendrá una larga fortuna en Portugal, generando una tradición que, manufacturada a través de hornos locales especializados, permitirá una amplia y rápida divulgación por toda la Península.

*coilings, concave and convex and oval oculus"*²⁶, piece that might not be serlian but Flemish, evolved from typical ferroneries introduced by Floris in Talavera. In addition to these pieces came various friezes and edge or round-off pieces, both standard and specifically designed for the building, which did not modify the role of the collection previously described as "*the standardization mechanism*" for the mural treatment of various parts of the building. (Fig. 6)

The role assigned to panels of standard ceramic pieces in the formal composition of the whole is secondary in both Valencia and Lisbon, but of great importance from the point of view of the formal characterization of the space. Their use and application made diverse architectural spaces more homogeneous "*in a classic way*", spatially standardizing the various spaces of the building through the use of a standard decorative element. Standard ceramics played an important role, allowing the spreading of this proposal into small-scale buildings, lacking sufficient entity to require direct intervention of professional projectors with some cultural training. Ultimately, they created a new way of doing things among craftsmen and master builders, in a process which ended with medieval constructive methodologies being fully replaced by the new conceptions from classicism.

As in the case of Valencia, this formal model, initially exported for construction of a particular building, has great success in Portugal, and generated a tradition that, manufactured by specialized local kilns, allowed an extensive and fast spreading throughout the entire peninsula.



6. Igreja de São Roque en Lisboa (s. XVI). Espacios interiores y detalle de elementos cerámicos.



terceiro seminário internacional da cor

LA INFLUENCIA SERLIANA EN LA ARQUITECTURA RENACENTISTA PENINSULAR

Pese a su distinto origen, llama poderosamente la atención la simultánea construcción de ambos edificios, así como su directa relación con la Corte de Madrid, bien sea por vías diferentes: La propia orden jesuítica en el caso lisboeta y la persona del Patriarca Ribera en el caso valenciano. Así mismo, es llamativo el hecho de que pese a la relación personal directa del Patriarca Ribera con Sevilla, no sea esta la vía de llegada a Valencia de este motivo formal, sino Talavera, mientras que la cerámica de la iglesia lisboeta es una importación directa desde Sevilla. Lo que todo esto evidencia no es sino el hecho de que al igual que en el campo de la arquitectura hubo una planificación centralizada desde Madrid para divulgar el Clasicismo por toda España, esta actuación fue acompañada por una voluntad de dotar a la propuesta de una cierta industrialización en serie de las artes menores, apoyando os centros productores de Sevilla y Talavera, facilitando el intercambio de experiencias técnicas entre ambos e impulsando la implantación de motivos clasicistas como base de diseño de las piezas producidas. Es en este contexto en el que habría que entender la posibilidad de asimilar la forma de este tipo de azulejos a los principios compositivos y formales contenidos en el tratado de Serlio dada la amplísima difusión del tratado y su carácter mucho más práctico que teórico, de escaso uso entre los círculos arquitectónicos más cultivados, pero de amplísima difusión entre los artífices menos cultos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El empleo de la cerámica seriada en el *Colegio de Corpus Christi* de Valencia y en la iglesia jesuítica de *São Roque* en Lisboa,

SERLIAN INFLUENCE IN IBERIAN PENINSULA RENAISSANCE ARCHITECTURE

Despite their different origins, catches the eye the simultaneous construction of both buildings, and their direct bond with the Court of Madrid, although by different routes: The Jesuit order itself in the case of Lisbon and the Patriarch Ribera in the case of Valencia. It is also striking that despite the direct personal connection of the Patriarch Ribera with Seville, this was not the route of arrival to Valencia of this formal motif, but Talavera, while ceramics of the church in Lisbon were directly imported from Seville. What all this evidence is only the fact that as in the field of architecture there was a central planning from Madrid for spreading Classicism throughout Spain, this performance was accompanied by a willingness to give the proposal some mass production industrialization of the minor arts, supporting the production centers of Seville and Talavera, facilitating the exchange of technical experiences between both centers and promoting the introduction of classicism motifs as a basis for the design of the produced pieces. In this context we may consider the possibility of putting the form of this type of tiles on an equal footing with the compositional and formal principles contained in the Treaty of Serlio, since it was widespread and had a much more practical than theoretical nature, with little use among more cultivated architectural circles, but widely disseminated among less educated craftsmen.

IN CONCLUSION

The use of standard ceramics in the *College of Corpus Christi* in Valencia and in the Jesuit church of *São Roque* in Lisbon, suggests the existence of a systematic plan for the dissemination of

nos deja entrever la existencia de un plan sistemático de divulgación del Clasicismo en el conjunto de la Península, impulsado por Felipe II desde la Corte Real de Madrid, en la que las artes menores, y entre ellas la cerámica, jugó un papel de indudable importancia.

Ambas iglesias utilizan masivamente la cerámica seriada como motivo ornamental para tratar amplios paños murarios. Estos paños cerámicos actuaban para unificar espacialmente las diversas estancias, trasponiendo la teoría formal clasicista a las estancias menores, a bajo coste y mediante artes menores estandarizadas. Con el uso de esta cerámica seriada no hace falta *diseñar* la ornamentación de las mismas, ya que el recurso estandarizado traspone la composición clasicista sin necesidad de diseños específicos. Es por tanto un recurso barato y eficaz para divulgar las formas clásicas en los ámbitos profesionales menos eruditos, garantizando su difusión por la tradicional vía de la formación gremial del maestro al aprendiz.

Este conjunto de piezas cerámicas seriadas permitía su combinación con piezas diseñadas individualmente según las necesidades específicas de cada edificio. Ambas iglesias incorporan cerámica individualizada: En Lisboa toda la cabecera, en el Corpus Christi de forma menos significativa en cenefas, si bien en el caso de la capilla principal recurre a la ornamentación pictórica de los muros en un efecto similar. La cerámica seriada se empleaba en paños secundarios de las iglesias o en los zócalos, además de en las estancias menores o asociadas, tales como zaguanes, sacristías, capillas secundarias, escaleras, etc. Por el contrario, en espacios relevantes o muy significativos se recurría a diseños específicos, de mayor calidad o a tratamientos pictóricos al fresco.

Classicism in the whole Peninsula, led by Philip II of Spain from the Royal Court of Madrid, in which the minor arts, including ceramics played an undeniably important role.

Both churches use massively standard ceramics as ornamental motif to deal with large mural panels. These ceramic panels were used to spatially unify several rooms, transposing classicism formal theory to minor rooms, at low cost and using standardized minor arts. By using this standardized ceramic it is not needed to *design* their decoration, as the standard resource transposes classical composition without any requirement of specific design. It is therefore a cheap and effective way to disseminate classical forms in less erudite professional areas, ensuring their dissemination by the professional traditional way of master to trainee.

This collection of standard ceramic pieces allows its combination with individually designed pieces according to the specific needs of each building. Both churches incorporate individualized ceramics: In Lisbon the entire header, in Corpus Christi less significantly in friezes, although in the case of the main chapel pictorial decoration of the walls to achieve a similar effect is used. Standardized ceramics were used in churches side wall panels or in baseboards, as well as in minor or associated rooms, such as hallways, vestries, secondary chapels, stairs, etc... By contrast, in relevant or very significant areas specific designs of higher quality or fresco painting treatments were used.

This type of application of standard ceramics was directly supported by the Court of Madrid, since it favoured professional connections between Seville and Talavera, promoting knowledge sharing and professional moving throughout the Peninsula.

terceiro seminário internacional da cor

Este tipo de aplicación de la cerámica de serie estuvo directamente apoyado por la Corte de Madrid, ya que desde la misma se favorecieron las relaciones profesionales entre Sevilla y Talavera, propiciando la transferencia de conocimientos y la circulación de profesionales por toda la Península.

NOTAS ACLARATÓRIAS

1. Serlio, Sebastiano. Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura. Edición de Juan de Ayala, Toledo, 1552. (Ed. facsímil, Alta Fulla. Barcelona. 1990)
2. Vitruvio Pollio, Marco. De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto, y sacado en su perfectio por Ivan Gracia impressor vezino de Alcalá. Ivan Gracian, Alcalá de Henares, 1582. (Ed. facsimil, Albatros, Valencia, 1978)
3. Alberti, Leon Battista. Los diez libros de Architectura de Leon Bautista Alberto. Traduzidos del latin en romanze. Dirigidos al muy llustre señor Iuan Fernández de Espinosa, Thesorero general de si Magestad y de su, cosejo de Hazienda. Madrid, En casa de Alfonso Gómez, (traducción de Francisco Lozano), 1582. (Ed facsimil: Albatros, Valencia, 1977)
4. Vignola, Giacomo Barozzi da. Regla de los cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino..., Madrid en casa del autor en la calle dela chruz, 1593. (Ed. facsimil, Albatros, Valencia, 1985)
5. Palladio, Andrea. Libro Primero de la arquitectura de Andrea Palladio. Que trata de los cinco órdenes para fabricar y otras advertencias, Traduzido de Toscano en castellano por Francisco de Praves Architecto y Maestro Mayor de la Obras de su Magestad. Al Excelentísimo Señor Don Gaspar de Guzmán. Conde de Olivares. Valladolid, Ivan Lasso, 1625.
6. Palladio, Andrea. Libro Tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio que trata de caminos y calzadas y del modo de edificar puentes de madera y piedra. Traduzido del toscano en castellano por Francisco de Praves, Arquitecto y Maestro Mayor de las Obras de su Magestad. 1625. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. nº 7.373
7. Un estudio profundo y riguroso de la introducción del concepto renacentista de la figura del arquitecto en España es el realizado por el autor en los siguientes textos: MARIAS, Fernando. La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631). Instituto Provincial de investiga-

NOTES

1. Serlio, Sebastiano, "Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura", Ed. Juan de Ayala, Toledo, 1552. (facsimile, Ed. Alta Fulla. Barcelona. 1990)
2. Vitruvio Pollio, Marco, "De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto, y sacado en su perfectio por Ivan Gracia impressor vezino de Alcalá". Ed. Ivan Gracian, Alcalá de Henares, 1582. (facsimile, Ed. Albatros, Valencia, 1978)
3. Alberti, Leon Battista, "Los diez libros de Architectura de Leon Bautista Alberto. Traduzidos del latin en romanze. Dirigidos al muy llustre señor Iuan Fernández de Espinosa, Thesorero general de si Magestad y de su, cosejo de Hazienda", in the house of Alfonso Gómez, (Francisco Lozano translator), Madrid, 1582. (facsimile, Ed. Albatros, Valencia, 1977)
4. Vignola, Giacomo Barozzi da, "Regla de los cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino...", in the house of the author of dela chruz street, Madrid, 1593. (facsimile, Ed. Albatros, Valencia, 1985)
5. Palladio, Andrea, "Libro Primero de la arquitectura de Andrea Palladio. Que trata de los cinco órdenes para fabricar y otras advertencias, Traduzido de Toscano en castellano por Francisco de Praves Architecto y Maestro Mayor de la Obras de su Magestad. Al Excelentísimo Señor Don Gaspar de Guzmán. Conde de Olivares" Ed. Ivan Lasso, Valladolid, 1625.
6. Palladio, Andrea, "Libro Tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio que trata de caminos y calzadas y del modo de edificar puentes de madera y piedra. Traduzido del toscano en castellano por Francisco de Praves, Arquitecto y Maestro Mayor de las Obras de su Magestad", Spanish National Library, ms. nº 7.37, Madrid, 1625.
7. A rigorous and in depth study on the introduction of the renaissance concept in the figure of the architect in Spain is performed by diverse

terceiro seminário internacional da cor

ciones y estudios toledanos. Toledo. 3 vols. 1983-1986. Vol.I, pp.69-98; y "El problema del arquitecto en la España del Siglo XVI". Academia, nº48, 1979, pp. 175-216.

8. MARIAS, Fernando. op. cit. 1983-1986. Vol.I, p.93.

9. LLOPIS J., TORRES, A. "Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia". EGA, nº 18. 2011. Pags. 114-119.

10. GESTOSO Y PÉREZ, J. Historia de los barros vidriados sevillanos. Sevilla, 1904. pp.249-253

11. PLEQUEZUELO, Alfonso. "Sevilla y Talavera. Entre la colaboración y la competencia". Laboratorio de Arte 5 (1992). pp.275-293.

12. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. "Azulejos talaveranos del siglo XVI". Archivo Español de Arte,, 1971. Vol. XLIV, nº175, pp. 283-294

13. CEÁN BERMÚDEZ, J.A: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España. Madrid, 1800, V.2. p.128.

14. SÁNCHEZ, José María. "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias. I. Materiales arquitectónicos y contenedores de mercancías". Laboratorio de arte 9. (1996). pp.125-142.

15. El Patriarca Juan de Ribera nace en la ciudad de Sevilla el año 1532, hijo natural de Don Perafán de Ribera, Duque de Alcalá de los Gozules y Marqués de Tarifa, y de Doña Teresa de los Pinelos. Juan de Ribera entroncaba, por línea paterna, con la rica y noble familia de los Enríquez de Ribera, ligados con la realeza desde los tiempos de Alfonso XI el Justiciero. Por su parte su padre fue Adelantado de los Reinos de Andalucía, Virrey de Cataluña (1554-58) y posteriormente Virrey del reino de Nápoles (1558-61), donde falleció el año 1571.

16. Archivo del Colegio del Corpus Christi: ACCC. perg. A, sign. I,7),

authors in the following texts: MARIAS, Fernando, "La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)", Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, Toledo, 3 vols. 1983-1986. Vol.I, pp.69-98; and "El problema del arquitecto en la España del Siglo XVI", Academia, nº48, pp. 175-216, 1979.

8. MARIAS, Fernando. op. cit. 1983-1986. Vol.I, p.93.

9. LLOPIS J., TORRES, A. "Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia". EGA, nº 18. 2011. Pags. 114-119.

10. GESTOSO Y PÉREZ, J., "Historia de los barros vidriados sevillanos", Seville, 1904. pp.249-253

11. PLEQUEZUELO, Alfonso, "Sevilla y Talavera. Entre la colaboración y la competencia", Laboratorio de Arte 5 (1992). pp.275-293.

12. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, "Azulejos talaveranos del siglo XVI", Archivo Español de Arte, 1971. Vol. XLIV, nº175, pp. 283-294

13. CEÁN BERMÚDEZ, J.A, "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España". Madrid, 1800, V.2. p.128.

14. SÁNCHEZ, José María, "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias. I. Materiales arquitectónicos y contenedores de mercancías", Laboratorio de arte 9, (1996). pp.125-142.

15. Patriarch Juan de Ribera born in Seville in 1532, illegitimate son of Mr. Perafán de Ribera, Duke of Alcalá de los Gozules and Marquis of Tarifa, and of Ms. Teresa de los Pinelos. Juan de Ribera was related from his father side to the rich and noble family of Enríquez de Ribera, linked with the royal family since the time of Alfonso XI el Justiciero. Moreover, his father was Governor of the Kingdom of Andalusia and Viceroy of Catalonia (1554-58) and subsequently Viceroy of the Kingdom of Naples (1558-61), where he died in 1571.

17. BENITO DOMENECH, Fernando. op. cit. 1980. p.134.

18. Archivo del Colegio de Corpus Christi (A.C.CH), I, 4, 25. En BENITO DOMENECH, Fernando. op. cit. 1980. p.106

19. PÉREZ GUILLÉN, I. PÉREZ GUILLÉN, I. Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss.XVI-XVIII). 2 vols. Valencia, 1996. p.61 y COLL CONESA, J. La cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis). 2009. P.156.

20. Pieza nº41, p.29

21. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

22. SANTOS SIMÕES, Azulajaria em Portugal nos séculos XV e XVI, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1969, pp.87-89.

23. PLEGUEZUELO-HERNÁNDEZ, A., Azulejo sevillano, Cat. Museo de Artes y costumbres populares de Sevilla. 1989, pp.52-53

24. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

25. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

26. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.24.

16. Archive of the College of Corpus Christi: ACCC. perg. A, sign. I,7),
17. BENITO DOMENECH, Fernando. op. cit. 1980. p.134.

18. Archive of the College of Corpus Christi (A.C.CH), I, 4, 25. In BENITO DOMENECH, Fernando. op. cit. 1980. p.106

19. PÉREZ GUILLÉN, I. PÉREZ GUILLÉN, I. "Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss.XVI-XVIII)". 2 vols. Valencia, 1996. p.61; and COLL CONESA, J., "La cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)". 2009. P.156.

20. Part #41, p.29

21. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

22. SANTOS SIMÕES, "Azulajaria em Portugal nos séculos XV e XVI", Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1969, pp.87-89.

23. PLEGUEZUELO-HERNÁNDEZ, A., "Azulejo sevillano", Cat. Museo de Artes y costumbres populares de Sevilla. 1989, pp.52-53

24. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

25. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.32.

26. PÉREZ GUILLÉN, I. op. cit, 1996. Vol.II. p.24.