

CRITERIOS DE IDENTIFICACIÓN DE LOS AZULEJOS SEVILLANOS Y LIGURES Y UNA PRODUCCIÓN INÉDITA SAVONENSE DEL SIGLO XVI.*

por GIUSEPPE BUSCAGLIA

Cuando doce años atrás fue encargada la elaboración del catálogo –ya publicado¹– de la cerámica conservada en la Pinacoteca Municipal de Savona (Liguria), tuve la ocasión de recopilar alguna documentación y datos bibliográficos sobre los “laggioni”² savonenses. Estos representaban –reagrupados en diez paneles de diferentes tipos decorativos– una parte significativa de la colección municipal.

Pasado algún tiempo de aquella reflexión sobre los diversos elementos que entonces anoté al respecto, creo poder ahora proponer algunas conclusiones novedosas sobre la cerámica de época renacentista en Liguria. La primera, de carácter limitativo, consiste en rechazar que los azulejos de arista, fabricados en nuestra región sólo de forma esporádica, sean considerados un típico producto local; la segunda, de carácter extensivo, consiste en reivindicar para nuestros ceramistas la producción de vajilla de estilo historiado característica de la Italia del Renacimiento.

Tradicionalmente la actividad de los ceramistas lígures se remonta, según la opinión generalizada de la historiografía del sector, a la aparición, en la segunda mitad del siglo XV, de los llamados “laggioni” definidos por el profesor Liverani como “ladrillos para pavimentos y revestimientos parietales, con decoración

* Este trabajo fue presentado en el XX Congreso del “Centro Internazionale della Ceramica” (Albisola, 1987). La traducción aquí publicada ha sido realizada por Alfonso Pleguezuelo.

1. R. Aiolfi y G. Buescaglia: *La ceramica savonese nella raccolta civica*, Savona, 1990.

2. Traduciremos “laggioni” por “azulejos” al no existir término equivalente en castellano (N. del T.).

geométrica en *relieve* y esmaltes de color azul turquesa, verde, amarillo, anaranjado, azul negruzco y blanco, o pintados sobre *fondo liso*, con arabescos y más tarde grutescos". Esta producción, observa el mismo autor: "se intensifica en la segunda mitad del siglo XVI y a principios del siglo XVII", desaparece ³.

Simplemente de esta escueta descripción se delinea una subdivisión fundamental de estas manufacturas en base a la diferencia de la superficie decorada que puede efectivamente presentarse bien lisa o bien en relieve. Sobre esta última modalidad citada, empleada en Liguria sólo para revestimientos parietales, creo oportuno que nos detengamos para observar ante todo que ésta, a su vez, se halla constituida por dos diferentes tipos de piezas obtenidas mediante dos procedimientos distintos. En el llamado en España de "cuenca" o "arista" —que en italiano son designados "a stampo" u "orlatura"—, el diseño era impreso sobre la pasta cruda de forma que el perfil realzado de los diversos dibujos impidiese durante la cochura, la mezcla de sus diferentes coloraciones. Con el método denominado a "cuerda seca", por el contrario, las líneas del diseño eran trazadas con pigmentos oscuros (óxido de manganeso) mezclados con una sustancia grasa. Dentro de los espacios delimitados de tal manera, eran aplicadas las diversas tintas que se mantenían separadas durante la cocción por la propiedad que posee la grasa de repeler el agua. Si la operación era efectuada correctamente, los contornos del dibujo, resultante de una línea (cuerda) que permanece sin esmaltar y, en consecuencia, no brillante y aparentemente seca, quedaban netamente delineados y destacados gracias a la coloración negra del manganeso.

Considero oportuna una sumaria descripción de este procedimiento, que en italiano podríamos bautizar "a línea asciutta", tanto para subrayar un aspecto significativo que veremos más adelante (nos referimos al hecho de que este tipo de procedimiento era aplicable, y de hecho se aplicó, a la vajilla, a diferencia del precedente), como también para deshacer equívocos originados por una versión fantasiosa, nunca rectificadas e incluso seguida sistemáticamente, hecha pública en el Congreso del C.I.C. en 1968. Según ésta, la expresión "cuerda seca" sería derivada del hecho de que "por medio de una cuerdecilla bien tensada" se habrían grabado "profundos surcos en la arcilla" del azulejo sobre el cual, después de la cochura, "permanecían surcos no coloreados representados por la incisión practicada por la cuerda" ⁴.

Volviendo a los azulejos de relieves usados en Liguria, tanto de cuerda seca como de arista, la primera y más evidente circunstancia que hace dudosa la

3. G. Liverani: *La maiolica italiana sino alla comparsa della porcellana europea*, Milano, 1958, pp. 56-57.

4. Cfr. AA.VV.: *La ceramica ligure nella storia e nell'arte*, en "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., VIII (1968), p. 257.

atribución a talleres locales es que éstos constituían una típica, cuantiosa y persistente producción de alfares españoles, en particular, sevillanos, en lo que atañe a nuestra región ⁵. También en España, de hecho, el material preferido por los hispanomusulmanes para la construcción era el barro cocido y también allí, como en otros países de clima cálido, la azulejería esmaltada era considerada como el más idóneo y fresco complemento decorativo: preferentemente usado en Valencia y en Cataluña como pavimentos, según el gusto europeo, y en Andalucía como revestimiento parietal, según el gusto musulmán; mientras que por todo el país era difundida la práctica de adornar techos, asientos, escaleras, pozos y fuentes ⁶.

El antiguo procedimiento, de probable origen persa, usado en la España islamizada para obtener un revestimiento multicolor era similar al del mosaico: se yuxtaponían, según un diseño previo, pequeños fragmentos monocromos de cerámica, designados en los antiguos documentos como “aliceres”, recortados de placas de diferentes colores, obteniendo una superficie variopinta: el alicatado. Este método, que permitía ejecutar, con una cuidadosa y paciente puesta en obra, figuraciones geométricas reticulares de contornos nítidamente definidos, fue empleado en Andalucía desde fines del siglo XIII hasta la segunda mitad del XV, cuando en Sevilla se desarrolló la técnica de la “cuerda seca” que, como se ha visto, permitía obtener efectos decorativos parecidos mediante la aplicación de diversos colores sobre una sola pieza y, por lo tanto, de forma más simple y económica.

Una variante de esta técnica consistía en esbozar con una matriz, presionada contra el barro aún fresco, el diseño sobre el azulejo para guiar la mano del decorador que repasaba luego a pincel los contornos (cuerda seca incisa). A veces, la presión sobre la arcilla quedaba marcada en tal grado que formaba crestas (aristas) tan elevadas que hacía inútil la separación de los colores mediante la grasa. De aquí deriva el paso al más rápido y seguro procedimiento de la cuenca o arista desarrollado, especialmente en Sevilla y Toledo, en los primeros decenios del siglo XVI hasta suplantarlo totalmente después de los años treinta de ese siglo a la cuerda seca y practicado, aunque con interrupciones y fortuna variable, hasta nuestros días ⁷.

Que los azulejos de cuerda seca empleados en Liguria sean de los fabricados en Sevilla es una probabilidad bastante verosímil; en primer lugar por las inten-

5. A. Wilson Frothingham: *Tile Panels of Spain*, New York, 1969, cap. “Sevillian panels in Italo-flemish and Genoese Styles”.

6. A. Lane: *A guide to the collection of tiles*, London, 1960, p. 68.

7. A. Sancho Corbacho: *La cerámica andaluza - Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1953.

sas relaciones comerciales que unían esta ciudad con Génova pero también por la circunstancia de que este producto era ampliamente importado para todo el área genovesa ⁸. Pero la razón definitiva que apoya esta procedencia andaluza es el hecho de que en Liguria no se ha encontrado rastro alguno de la elaboración de “cuerda seca” sobre otras manufacturas cerámicas mientras que los hornos sevillanos de Triana aplicaban esta técnica también a la vajilla como testimonian los numerosos ejemplos visibles en los Museos de Barcelona (Museo de Cerámica), Valencia (Museo Nacional de Cerámica, González Martí), Sevilla (Museo de Arte y Costumbres Populares) y Madrid (Instituto de Valencia de Don Juan) ⁹.

Por lo que se refiere a la técnica de “cuenca” o “arista”, era aplicada en Sevilla a escala industrial ya desde comienzos del siglo XVI. Mostró gran vitalidad expansiva ¹⁰ y perduró durante todo el siglo XVII. Reaparece de nuevo hacia la segunda mitad del siglo XIX para mantenerse hasta hoy ¹¹. No existen paralelos en Liguria donde este tipo de azulejos se emplea durante pocas décadas a partir de fines del siglo XV para desaparecer después definitivamente: lo cual lleva a excluir una presencia masiva de tal producto en el ámbito ligúr; especialmente si se tiene en cuenta que ésta comportaba la disponibilidad de un instrumental complementario como las matrices metálicas ¹².

He podido constatar más tarde que de casi todos los azulejos de relieve utilizados en Liguria y reproducidos en las publicaciones hechas sobre el tema ¹³ existen ejemplares iguales todavía “in situ” en Sevilla. Me limitaré a referirme, como ejemplo particularmente significativo, a los azulejos de aristas empleados en la Capilla Botto en Santa María di Castello en Génova. Ejemplares del mismo diseño y cromatismo que aquellos que se encuentran bajo la imagen del Bautista de este último conjunto, se pueden contemplar en elevado número en los revestimientos del patio principal del palacio de los Duques de Medinaceli (Casa de Pilatos) (Fig. 1). Otros azulejos exactamente iguales a los del nicho en artesa y bajo el panel de San Jorge y el Dragón de la capilla citada, adornan la parte inferior del monumento sepulcral de Don León Enriquez de Ribera en la iglesia

8. A. Lane: *Op. cit.*, p. 72.

9. B. Martínez Caviro: *Catálogo de cerámica española*, Madrid, 1968 y Alfonso Pleguezuelo: Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejo (siglos XV-XVI), en “Atrio”, 1992, pp. 17-30.

10. A. Lane: *Op. cit.*, p. 71-72 y Alfonso Pleguezuelo: *Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos*, en “Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza”. Año 1992, fasc. 3-4, pp. 171-191.

11. A. Pleguezuelo Hernández: *La cerámica de Triana*, en Cat. “Cerámica de Triana (siglos XVI-XIX)”, Granada, 1985, pp. 17-31.

12. A. Lane: *Op. cit.*, p. 70.

13. Pueden citarse a este respecto desde el artículo de 1923 de Mario Labó en “Dedalo”, p. 425 y en el catálogo de la exposición genovesa del 39 –láms. IV, V, VI– hasta la monografía de Federico Marziniot publicada en Génova en 1979 –figs. 154, 155, 156).

del Monasterio de Santa Paula (Fig. 2). Ya que se puede excluir con toda seguridad que los sevillanos importasen esa azulejería que sus alfareros del barrio de Triana producían y expedían en gran cantidad, debe necesariamente concluirse que fueron los genoveses quienes acudieron a Sevilla a proveerse de los azulejos de arista.

Teniendo en cuenta que los azulejos producidos en Savona y en el resto de Liguria eran generalmente de superficie lisa, pueden ser reconocidos más fácilmente y comprenderse mejor sus características.

En primer lugar, quedaría explicado un aspecto conocido de esta producción cuya sorprendente incongruencia no ha sido explícitamente señalada: aludo a la posibilidad de que el ceramista savonense, incluso en plena época renacentista y en la misma patria y cuna de los mecenazgos roverscos, decorase los azulejos esmaltados como si fuera un artesano mudéjar de la España reconquistada.

En realidad, los ligures, con el fin de insertarse en un mercado que apreciaba un artículo impuesto desde hacía tiempo por sus cualidades y utilidad, debieron adecuarse en cierta medida a módulos decorativos islámicos, pero usualmente no para copiarlos al pie de la letra —como en los limitados casos en que se les puede atribuir una labor de cuenca— sino para rediseñarlos con desenvoltura y elegancia en la técnica propia de los ceramistas italianos. Así como el alfarero sevillano había adaptado los dibujos típicos de los “alicatados” a los azulejos, igualmente el ceramista ligúr transfiere las decoraciones de relieve de estos últimos sobre la lisa superficie de sus azulejos. Añádase además que tales decoraciones geometrizzantes entre las que destaca por su frecuencia la de estrella de lacería, resultaban especialmente idóneas para la unión de fragmentos homogéneos y la formación de decoraciones de alfombra, o mejor aún, de tejido, dado que precisamente de este material extrañan frecuentemente los diseños. Estos diseños proporcionaban la enorme ventaja de permitir una producción y una utilización en serie de rentabilidad económica superior respecto a los paneles “historiados” de tipo renacentista.

Se debe considerar, por lo tanto, la presencia, progresivamente atenuada, de esquemas decorativos hispano-musulmanes en los azulejos savonenses, no como expresión de una incapacidad para asimilar los modelos renacentistas italianos sino como una inteligente respuesta a precisas exigencias comerciales. En confirmación de esto tendríamos que al mismo tiempo que se afianza comercialmente este producto, el ceramista savonense se permite una autonomía estilística cada vez más acentuada que lo impulsa a incluir también en la decoración de los azulejos los elementos renacentistas, más familiares para él (Figs. 3, 4, 5, 6 y 7), hasta convertirlos, en la segunda mitad del siglo XVI, en el tema decorativo exclusivo. Este punto de llegada resulta ejemplarmente representado por los azulejos de la villa Gavotti, edificada hacia fines del siglo en la plaza de Legino

en Savona ¹⁴ cuya decoración fue descrita por el abogado Barile —que los creía todos perdidos— en los siguientes términos: “Un elegantísimo dibujo policromo ‘en grutescos’ con bizarras combinaciones de follajes, y fantásticos animales, entrelazados caprichosamente ajenos a todo orden natural alrededor de pequeñas copas colmadas de frutos” ¹⁵. Sólo algunos ejemplares de éstos enriquecen actualmente las colecciones de arte de la Caja de Ahorros de Savona (Fig. 8).

Una diferencia notable entre los azulejos sevillanos y los savonenses se encuentra, además, en las respectivas coloraciones que en los segundos están realizadas con azul oscuro, verde claro, anaranjado-ocre, amarillo miel y blanco, con la exclusión de los lustres metalizados y el azul celeste tan común en los primeros.

Otra diferencia es observable en las dimensiones. De hecho, los azulejos cuadrados de Savona, de medida más usual tienen 14 cms. de lado (existen también otras medidas, como aquella, más antigua de 11 cms. o la de 17 cms.), mientras que en España la longitud normal de cada lado se acerca a 13 cms.; no se percibe, sin embargo, ninguna diferencia en el espesor del cuerpo, variable entre 2 y 2,5 centímetros.

Una nota distintiva fundamental de los azulejos ligures es la presencia en el revés de una cavidad cuadrangular producida para favorecer la adherencia de la pieza al mortero del muro. Esta cavidad suele medir entre 4 y 6 cms. de lado y 3 o 4 mm. de fondo con superficie rugosa producida por pequeños círculos rehundidos en número de tres a seis por cada lado.

Los citados rasgos característicos permiten identificar los antiguos azulejos savonenses. Entre ellos, por ejemplo, pueden recordarse, sobre todo en lo referente a superficie lisa, algunos azulejos del pavimento de los apartamentos Borgia en el Vaticano ¹⁶ citados por Constantino Barile y tenidos por él como españoles ¹⁷. Resulta finalmente posible reconocer estas manufacturas de producción local también en los infrecuentes casos de imitación servil de modelos decorativos andaluces. Tal es el caso de algunas piezas trabajadas a cuenca imitando motivos característicos sevillanos como, por ejemplo, el derivado de tejidos venecianos denominado “melagrana” ¹⁸ y conservados (Inv. M.V. 5.231-5.420) en el museo del Palazzo Bianco en Génova ¹⁹.

14. G. Rossini: *Architettura di palazzo e di villa a Savona*, en *Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria*, n.s. XIII (1979), p. 116.

15. C. Barile: *Antiche ceramiche liguri-Maioliche di Genova e Savona*, Savona, 1975, p. 49.

16. Uno de éstos, conservado en el Museo Internacional de las Cerámicas de Faenza (inv. 4674), ha sido publicado —como azulejo de fabricación española— en AA.VV., *Disegno & Design*, Sassuolo 1986, p. 28, ill. 8.

17. C. Barile: *Antiche Ceramiche liguri-Maioliche di Albisola*, Milano, 1965, p. 35.

18. A. Pleguezuelo Hernández: *Op. cit.*, p. 70, n.º 10.

19. M. Labó: *La cerámica di Savona*, en “Dedalo”, IV (1923), ill, p. 425. Según Giuseppe Pessagno, la fabricación de estos azulejos podría ser atribuida al taller genovés de los Da Pesaro

La conclusión antedicha considera que la aceptación de los esquemas decorativos hispano-musulmanes por los azulejos genoveses se deriva, sobre todo, de su interés por implicarse en el floreciente mercado de los azulejos, contrarrestando la competencia exterior, al menos en el territorio ligure, y no de su incapacidad o de su cerrazón ante el nuevo arte renacentista.

Esta hipótesis encuentra su confirmación en los conocidos paneles pictóricos conservados en nuestra región ²⁰ como, por ejemplo, las imágenes de San Juan y de San Jorge de la Capilla Botto de Santa María di Castello en Génova; las grandes figuras de héroes romanos procedentes del Pórtico Pavese de Savona; la Virgen de la Sabiduría conservada en el Museo del Palazzo Bianco en Génova; la reproducción del pergamino miniado en el antiguo Hospital de Albisola Superior o la Adoración de los Pastores en la iglesia parroquial de Albisola Marina. Con independencia de cuál fuese el origen de sus autores: ligure o toscano, romano o siciliano, testimonian, en cualquiera de los casos, que nuestros ceramistas estaban abiertos a los influjos pictóricos del Renacimiento en la primera mitad del siglo XVI.

El más antiguo de los enumerados parece ser el ejecutado para el Palazzo Pavese y que Constantino Barile llegó a datar en 1501 ²¹ y Lane en 1511 ²², aunque tal vez debería fecharse hacia 1527 cuando el Arzobispo de Aviñón Rolando del Carretto dispone la reconstrucción del edificio ²³. Tal datación lo acercaría cronológicamente a las imágenes de santos de la Capilla Botto, erigida en Santa María di Castello en 1524 ²⁴, las cuales están rodeadas por azulejos de motivos geométricos y estilizaciones vegetales como el fondo sobre el que campean los héroes romanos del edificio savonense.

La hipótesis de que estos dos personajes, hoy descontextualizados respecto de su primitiva colocación al ser recolocados hacia 1858 ²⁵, hubiesen formado parte de una serie “de otros retratos militares de antiguos guerreros que, armónicamente unidos a la decoración del portal dominada por los perfiles de los emperadores romanos y galeras, *asumen un significado sin precedentes en la historia cerámica europea*” ²⁶, encuentra su confirmación en el hallazgo que

(Cfr.: *Cenni storici sulla ceramica ligure*, en “Catálogo della Galleria di Palazzo Rosso, della Pinacoteca di Palazzo Bianco e delle collezioni di Palazzo Comunale” a cura di O. Grosso, Genova, 1932, p. 119).

20. C. Barile: *Op. cit.*, (1965), p. 35-44.

21. C. Barile: *Op. cit.*, (1975), p. 48.

22. A. Lane: *Op. cit.*, p. 51.

23. G. Rossini: *Op. cit.*, p. 111.

24. G. Morazzoni: *La maiolica antica ligure*, Milano, 1951, p. 40.

25. T. Torteroli: *Intorno alla maiolica savonese. Ragionamento II*, en “Scritti letterari”, Savona, 1859, pp. 268-269.

26. G. Morazzoni: *Op. cit.*, p. 20.

pude efectuar en la colección del anticuario genovés Severino Crosa, de los restos, desaparecidos desgraciadamente hace años, de otra de estas figuras (Fig. 9).

La “Adoración de los Pastores” que “decora una pared”²⁷ de la iglesia parroquial de Albisola Marina, lleva la fecha de 1567 y debe, pues, considerarse como la obra más tardía de dicho grupo de paneles historiados que cubren en conjunto al menos los cincuenta años centrales del siglo XVI.

Es exactamente hacia el comienzo de este citado período el momento en que podría fecharse el gran vaso (“albarello”) de la pinacoteca municipal de Savona, decorado con tres medallones historiados rodeados de grutescos. El recipiente, que por sus considerables dimensiones (42 cms. de altura) y la falta de inscripciones y de espacios reservados para éstas, pudo haber sido destinado a usos decorativos dentro de su carácter farmacéutico, procede de la antigua sede municipal y debe ser considerado como un excepcional ejemplo de la producción cerámica savonense de estilo historiado²⁸. Ya que sobre esta producción no ha sido aún realizada ninguna investigación y hasta hoy ha permanecido ignorada por los especialistas, parece ahora oportuno considerar y afirmar al menos su existencia.

Razones de lógica nos impulsan a persuadirnos de esta realidad: no se entiende, de hecho, por qué un tipo de ornamentación aplicada a los azulejos tuviera que haberse evitado en la decoración de las piezas de vajilla; debe incluso suponerse que la azulejería no habría podido subsistir por más de medio siglo y manifestarse en obras de considerable empeño, como las citadas más arriba, sin el sustento de una práctica habitual ejercitada en el campo más natural de cualquier alfarero.

Todo lo que en teoría nos descubre este razonamiento, resulta luego confirmado en la concreción de los hechos, al comprobarse la influencia ejercida por algunos de nuestros ceramistas sobre la producción cerámica de Sevilla. Es precisamente en esta ciudad donde poco después de la terminación de la Reconquista, Francisco Niculoso Pisano llega a Italia –se desconoce cual haya sido el lugar exacto de su formación– introduciendo en la decoración de la cerámica el repertorio renacentista y alcanzando la máxima expresión de su arte en el gran papel de la “Visitación” del Alcázar, similar en importancia a los savonenses del Palacio Pavesi²⁹.

Tras los aires innovadores representados por los trabajos de Niculoso y de su hijo Juan Bautista, el estilo italiano parece olvidado y reaparecerá sólo en el

27. G. Morazzoni: *Op. cit.*, p. 43.

28. Aiolfi-Buscaglia: *Op. cit.*, pp. 46-49.

29. G. Morazzoni, *Op. cit.*, p. 20.

último tercio del siglo XVI cuando conocemos trabajando en Sevilla, procedente de Génova, a Tommaso Da Pesaro. Las noticias facilitadas al respecto por Federico Alizeri son confirmadas y completadas por los estudios de José Gestoso y Pérez³⁰ que nos ofrece numerosos datos interesantes sobre Tommaso; su prestigiosa boda con la rica viuda María López Bravo, celebrada en Sevilla en 1569 o la espléndida sede de su residencia y taller situados ambos en las Casas de Hernando Colón junto a la Puerta de Goles (hoy Puerta Real) en la parroquia de San Vicente, en cuya feligresía se habían establecido también los albisolenses Antonio y Bartolomé Sambarino. Estos y otros elementos, considerados en su conjunto, permiten a Gestoso concluir que la importante producción cerámica de Tomás y de su hijo José, tuvo una determinante influencia sobre las manufacturas de Triana.

En este punto no está de sobra poner de relieve que las noticias, complementarias entre sí, de Gestoso y Alizeri nos permiten afirmar que los artífices del floreciente taller de los Da Pesaro que contribuyeron a relanzar en Sevilla el estilo italiano³¹, se ocupaban especialmente en la fabricación de vasos. De hecho, afirma Alizeri³² que Tomás, cuando todavía trabajaba en Génova era, “per consuetudine” el proveedor del noble De Franchi en lo tocante a “Alberelli e tazze”. Este ceramista, durante su fase sevillana, mantiene contactos con Albisola que quedan claros, en primer lugar, con la llegada de Battista Ghiraldi y Bernardino Serruto (1572); este último, en un documento español de 1574³³ aparece como dependiente de él “para hacer vasos de mayólica de Venecia”.

Después de los Da Pesaro llegan también a Sevilla, procedentes de Albisola, Tommaso Spirito y Giovanni Zuffo (1578), cualificados como “magistri tornatores vasorum” que se dedicaron respectivamente a tornear y pintar “Vasellamina ipsa more solito Arbizolensi”³⁴.

Los testimonios arriba aludidos no permiten, pues, dudar de que la decoración renacentista propuesta por ceramistas ligures en Sevilla fuese la misma usada por la vajilla producida en Albisola y Savona. Por último, confirmando esta hipótesis, vendrían los comentarios del propio Alizeri cuando, barajando la idea de la existencia de una escuela de pintura cerámica, afirma disponer de “certissimi indizi” aunque él se limita a citar un único ejemplo, tal vez para que no pareciese “que existía una superabundancia de documentos sobre pintura menor”. Se trata de un contrato firmado el 18 de marzo de 1545 entre

30. Gestoso: *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos* (Sevilla, 1903, pp. 241-244).

31. A. Wilson Frothingham: *Op. cit.*, p. 36.

32. F. Alizeri: *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870-1880, vol. VI, p. 228.

33. J. Gestoso y Pérez: *Historia de los Barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, p. 241, nt. 1.

34. F. Alizeri: *Op. cit.*, vol. VI, p. 230, nt. 1.

Giovann'Angelo de Cattanei da Lodi, calificado "pictor vasorum", y su discípulo Benedetto Scotto, en el que están presentes los albisolenses Gio Antonio de Sacharonia y Bernardo Scotto "ambos de dicto ministerio", es decir, también "pittori di vasi" ³⁵.

De estos vasos pintados o historiados que, como resulta de lo expuesto hasta aquí, habitualmente salían de los alfares savonenses del siglo XVI, es hoy posible reconocer como ejemplar excepcional el gran albarello del Museo Municipal de Savona ³⁶, pero esta producción, en su conjunto y con sus características distintivas todavía ignoradas, debería constituir objeto de futuras investigaciones.

35. F. Alizeri: *Op. cit.*, vol. II, p. 444, nt. 1.

36. Aiolfi-Buscaglia: *Op. cit.*, pp. 46-49.

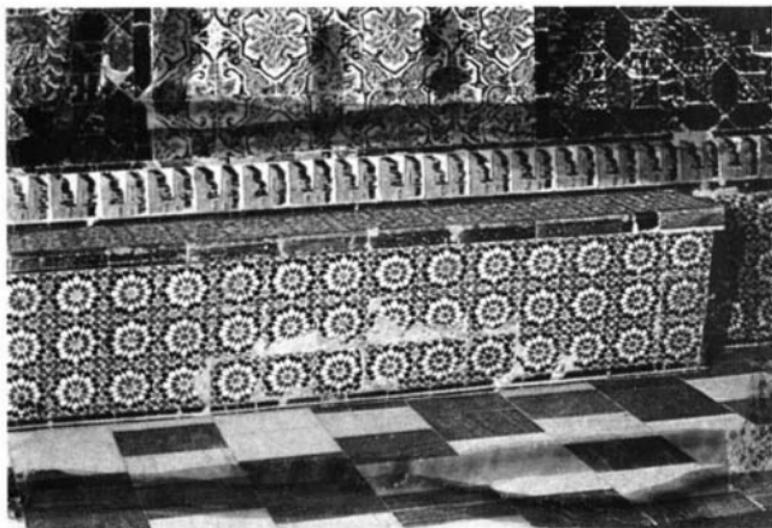


Fig. 1-2.

Azulejos de relieve (cm. 13 x 13). Revestimiento del Patio principal de la "Casa de Pilatos" (fig. 1) y en la iglesia del monasterio de Santa Paula (fig. 2) en Sevilla, iguales a otros existentes en la capilla Botto en Santa María di Castello en Génova.



Fig. 3.

Pareja de azulejos con decoración de cintas y motivos vegetales estilizados (cm. 14 x 14) conservados en la colección de arte de la Caja de Ahorros de Savona.

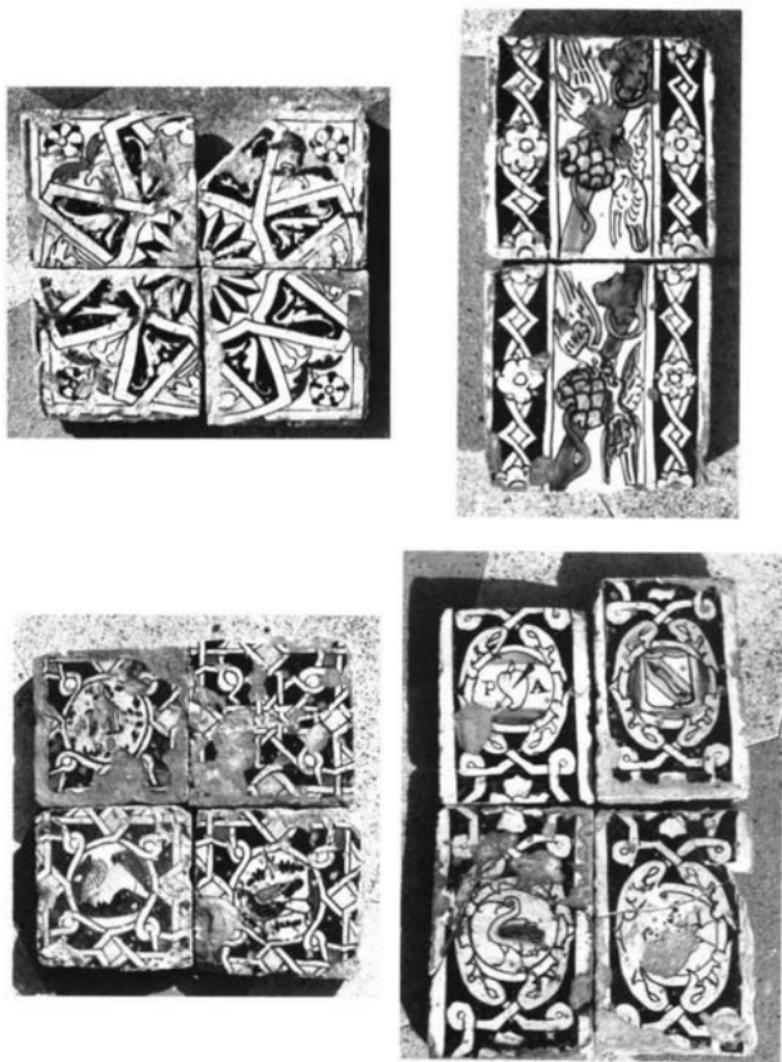


Fig. 4-7.

Azulejos con decoración de cintas y figuras humanas, heráldicas y animales (cm. 14 x 14), antes en la colección del Anticuario Severino Crosa de Génova.

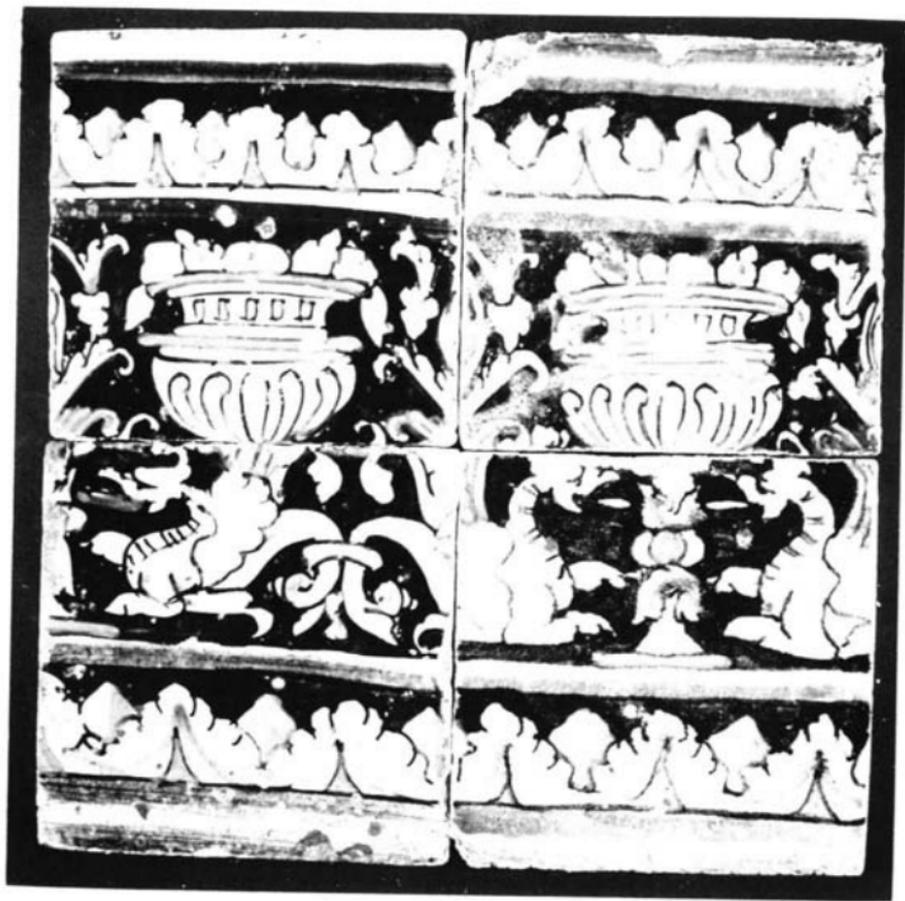


Fig. 8.

Grupo de azulejos con decoración renacentista (cm. 14 x 14), procedentes del palacio Gavotti di Lègino (Colección de Arte de la Casa de Ahorros de Savona).

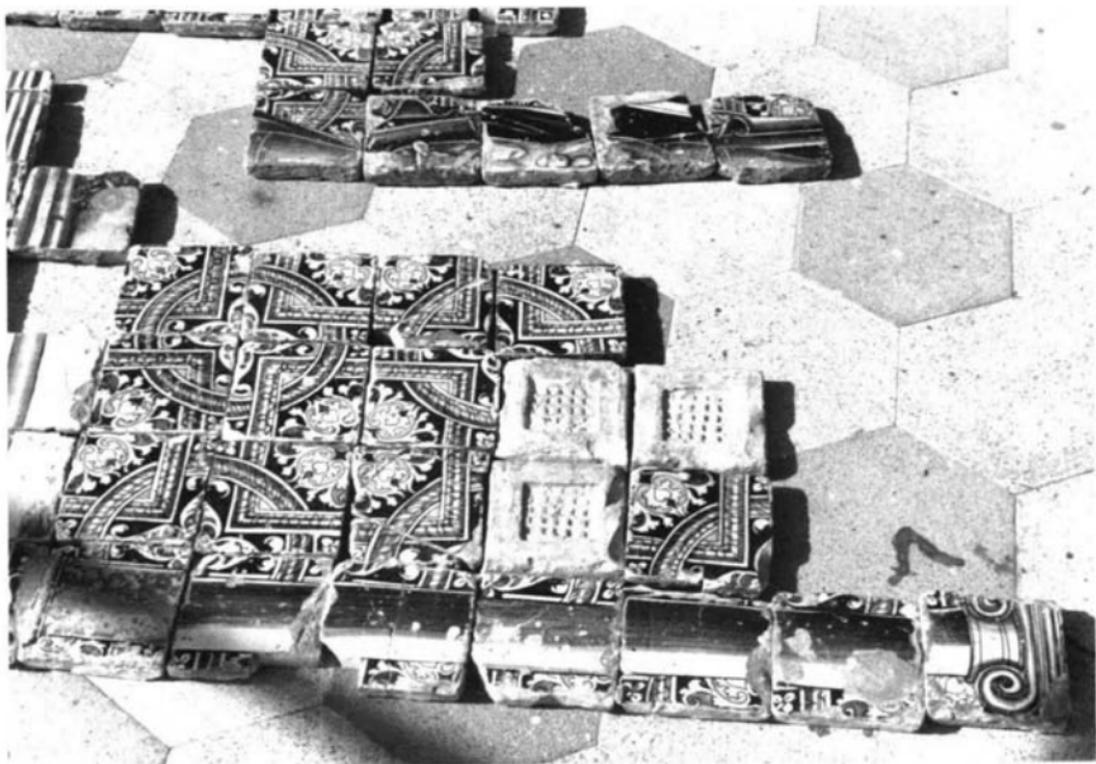


Fig. 9.

Restos de panel de azulejos (cm. 14 x 14) procedentes del Palacio Pavesi de Savona (antes en la colección Crosa, Génova).