

LA PRESENCIA DE VERMEER Y LOS INTERIORISTAS HOLANDESES DEL SIGLO XVII EN LA PALMA A TRAVÉS DE LA CERÁMICA

Antonio Marrero Alberto

RESUMEN

Desde la finalización de la conquista de La Palma en 1493 a manos de Alonso Fernández de Lugo, la presencia de familias flamencas ha sido continua hasta la actualidad. Establecidos en la isla, explotaron sus bienes agrícolas y, dentro de ese incesante comercio entre los Países Bajos y la isla canaria, el trasvase cultural fue notable. Hasta nuestros días han llegado bienes patrimoniales de toda índole, entre los que destaca la afamada escultura flamenca, pero el más singular y menos estudiado es el de la cerámica. Ya sea como suelo, zócalo, artesanado, escalera o como remate de una torre, la cerámica azul de Delft y el norte de Europa encuentra su lugar entre los tesoros que alberga La Palma, reflejo de un pasado rico y cosmopolita.

PALABRAS CLAVE: cerámica azul de Delft, La Palma, Johannes Vermeer, arquitectura doméstica, iglesia de San Francisco y Santo Domingo, la Cosmológica.

ABSTRACT

Since the completion of the conquest of La Palma (1493) by Alonso Fernández de Lugo, the presence of Flemish families has continued until today. They established on the island, exploited their agricultural products and within the incessant trade between the Netherlands and the Canary Islands, the cultural transfer was remarkable. To this day they have come heritage of all kinds, among which the famous Flemish sculpture, but the most unique and less studied is the tile. Whether as a floor, baseboard, paneling, stairs or kick of a tower, Delftware blue and northern Europe, finds its place among the treasures of La Palma, reflecting a rich and cosmopolitan past.

KEYWORDS: Delftware tiles, La Palma, Johannes Vermeer, domestic architecture, Church of San Francisco and Santo Domingo, The Cosmological.

INTRODUCCIÓN

Desde la incorporación de las Islas Canarias a la corona de Castilla a finales del siglo xv, en palabras de Calero Ruiz,



han mantenido fuertes relaciones con Flandes y, a pesar de estar tan distantes geográficamente, estos contactos sólo se han visto interrumpidos en contadas ocasiones por las luchas religiosas y la sublevación holandesa. A través, fundamentalmente, del intercambio comercial arribarán numerosas obras de arte, pues desde principios del siglo xvi comenzaron a llegar al puerto de Amberes navíos que, procedentes de Canarias, transportaban azúcar –primer ciclo económico implantado en las islas–. Será, pues, a cambio de dicho producto y a modo de trueque que nos llegarán piezas artísticas de todo tipo; por otro lado, mediante esas transacciones mercantiles, muchos comerciantes flamencos pasarán a instalarse en el Archipiélago, especialmente en La Palma, Tenerife y Gran Canaria¹.

La relación existente entre los Países Bajos y la isla de La Palma se hace evidente en todas las manifestaciones allí desarrolladas. De sobra es conocida la colección de escultura flamenca que alberga dicha isla, considerada de primer orden, comparable en calidad con la existente en su lugar de origen. Pero, aunque es la más abundante, existen otras manifestaciones artísticas procedentes de esta región europea que son un fiel reflejo del intenso comercio entre ambos lugares a lo largo de los siglos xvi y xvii.

Es el caso de los azulejos de Delft, que, aunque de uso poco común, llegaron a La Palma para ser utilizados de las más variadas maneras. En la pintura de los interioristas holandeses Pieter de Hooch, Gabriël Metsu o Johannes Vermeer, estos azulejos aparecen decorando las estancias, representados a modo de rodapiés o zócalo. Aunque conocemos su mismo uso en La Palma en las casas Massieu Van de Walle o en iglesias como la del exconvento de San Francisco, los casos más llamativos que han llegado hasta nuestros días son bien distintos. Nos referimos a los azulejos que cubren el remate que corona la iglesia del exconvento de Santo Domingo, que fueron objeto de una exposición en 2013, y los que decoran las limas, cintas y durmientes del artesonado de la Casa They, todos en Santa Cruz de la Palma.

Salvo alguna pieza de taller neerlandés, como podría ser el Cristo de los Mulatos², de principios del siglo xvi, en la iglesia del Salvador, en Santa Cruz de la Palma, esta cerámica presente en varios inmuebles de la isla es uno de los mejores ejemplos de la producción artística de esta zona de la Holanda Meridional.

¹ CALERO RUIZ, Clementina y QUESADA ACOSTA, Ana M.^a. *La escultura hasta el 1900*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990, p. 11.

² PÉREZ MORERA, Jesús, ORTEGA ABRAHAM, Luis y LOZANO VAN DE WALLE, Jorge. *Magna Palmensis. Retrato de una Ciudad*. Santa Cruz de la Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2000, pp. 45 y 60.

LA CERÁMICA DE DELFT EN EL INTERIOR HOLANDÉS SEGÚN LOS PINTORES DEL SIGLO XVII

El contexto histórico

y social de las provincias federadas de Holanda, con su separación de Flandes [...], así como el triunfo de un espíritu nacionalista a ultranza, basado en principios democráticos, va a resultar crucial para el desarrollo de un arte barroco autóctono, independientemente del mantenimiento de unos valores y características tradicionales presididos por criterios realistas. [...] a partir de la llamada tregua de los doce años, en 1609, las Provincias Unidas de Utrecht consiguen una fuerte autonomía del gobierno español, que obtendrían por derecho en 1648, por el tratado de Münster. Pero si en el terreno socio-político esta separación era un hecho clarísimo desde principios de la centuria, en el campo religioso, la existencia de una mayoría calvinista, junto a la convivencia pacífica con otras religiones, entre las que destacan judíos y católicos, suponía una ruptura aún mayor con sus gobernantes españoles, defensores incondicionales del espíritu vaticanista. Esta situación, con la libertad de culto y la preponderancia de una sociedad burguesa, culta, plena de cosmopolitismo, alimentada por las academias de retórica y los avances científicos y técnicos, habría de fomentar el cultivo en las artes de una temática independiente de la tradición [...]. ¿Quiénes quedan, por tanto, como únicos demandantes de la obra artística? Los integrantes de esa preponderante burguesía y naturalmente no como mecenas, sino como simples clientes que desean ver reflejada en cada pintura la realidad circundante, a la que ellos habían colaborado tan activamente para la consecución de su independencia. La necesidad de esa presencia plástica de su identidad, con vistas y costumbres de su tierra en obras de pequeño formato, que colgarán en sus reducidas habitaciones, será la generadora de este nuevo arte³». Como bien afirma catedrático Valdivieso, «fueron los holandeses un pueblo orgulloso de sus valores que sin embargo supo vivir con mesura y equilibrio una época de esplendor⁴».

Por lo tanto, en contraposición a la pintura de temática religiosa que se desarrollaría en Bélgica con Rubens como máximo exponente, en Holanda, núcleo protestantista seguidor de las tesis de Lutero, los pintores prefieren un tipo de representación profana donde triunfan los interiores y las escenas de corte costumbrista. Las situaciones llevadas al lienzo por estos artistas serán diversas, tales como mujeres solas, tocadores de instrumentos, lectores de carta, relaciones cortesananas u otras, aunque todas con un denominador común: situaciones de la vida cotidiana.

La pintura flamenca, previa a la separación de sus regiones constituyentes, cuenta con pintores que ahondan en la búsqueda del detallismo y la plasmación de la realidad en sus más ínfimos detalles. Éstos serían los antecedentes de la pintura de interior holandesa. Por mencionar alguno, podemos destacar al maestro Jan van Eyck con su *Anunciación* (h. 1434), donde el artista emplea el suelo del templo de Salomón como zona de representación de escenas secundarias, pero alusivas a las Sagradas Es-

³ MORALES y MARÍN, José Luis. *La Pintura del Barroco*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, pp. 71-72.

⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.). *La Edad Moderna. Historia del Arte* (vol. 3) Madrid: Alianza, 2001, p. 240.



crituras. A los pies de los protagonistas se aprecian *David venciendo a Goliat* y *Sansón derribando el templo de los filisteos*. Aunque de una riqueza iconográfica muy superior a la cerámica que nos ocupa, son claros ejemplos de la tradición que, ya desde el Gótico, venía ligada a la pintura de los Países Bajos.



Figuras 3 y 4. Detalle y general de *La Anunciación*, h. 1434, óleo transferido de tabla a lienzo, 93 x 37 cm, National Gallery of Art, Washington.

Son numerosos los casos en los que aparece este tipo de cerámica de Delft para marcar el rodapiés o zócalo de un interior. Tomaremos como fuente documental el catálogo de la exposición *Vermeer y el interior holandés*, celebrada en el Museo Nacional del Prado en el 2003⁵.

⁵ VERGARA, Alejandro y WESTERMANN, Mariët. *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675) emplea la representación de la cerámica de Delft como un elemento más, con un claro carácter decorativo y accesorio. Son interesantes los que se aprecian en *Dama al virginal* (h. 1670-1673) y *Dama sentada al virginal* (C. 1670). Es muy posible que ambos cuadros formen pareja, ya que ambos contienen similitudes en tema, tamaño y técnica, pero el primero hace alusión al amor fiel, donde la luz inunda la estancia, los cuadros de la pared y el virginal son obra del pintor de Delft Pieter Groenewegen, metáforas ambas de la pureza y belleza de la mujer, y el cuadro de Cupido «seguramente se inspira en un emblema del libro de Otto van Veen “Amorum Emblemata”, publicado en Amberes en 1608, que alude al amor fiel⁶». Sin embargo, el segundo hace referencia al amor carnal o prohibido, que se identifica por «la sonrisa de la mujer en esa obra, la presencia en primer plano de una vihuela de arco que permanece en desuso y la vista en la pared del fondo de un cuadro de Dirk van Baburen que muestra una escena de burdel, indican que el pintor invita al espectador a acompañar a la mujer en el juego del amor. [...] nos encontramos en un interior cerrado, más oscuro y privado⁷».



Figura 5. Dama al virginal, h. 1670-1673, óleo sobre lienzo, 51,7 x 45,2 cm, National Gallery, Londres.

Del mismo autor es la obra *Una dama que escribe una carta y su sirvienta* (C. 1670, National Gallery of Ireland, Dublín) en la que también hace acto de presencia el zócalo cerámico. «Los elementos de los que aquí disponemos para comprender el sentido de la

⁶ Idem, pp. 184-185.

⁷ Ibidem, pp. 34 y 184.



escena no son muchos. (...) en primer lugar, la contraposición entre la mujer que escribe y la sirvienta que, distraída, espera. También el papel arrugado en el suelo, con una barra de lacre a su lado, que parecen el testimonio de una contestación no satisfactoria (...). Por último, en tercer lugar, el cuadro que cuelga en la pared, tras la cabeza de la dama —en la que se centra el punto de fuga—, una representación de Moisés salvado de las aguas, que figura en otra obra de Vermeer, en el astrónomo⁸. Ésta última es muy original en cuanto que Vermeer sólo pinta dos cuadros donde los hombres son protagonistas absolutos, el ya mencionado y *El geógrafo*. Ambos están representados en un estudio de trabajo, con la ventana lateral a la izquierda por la que entra la luz y manejando los utensilios propios del trabajo. De ambos, centraremos nuestra atención en *El geógrafo*, que es el que presenta, nuevamente, el rodapiés de cerámica de Delft. El geógrafo es retratado en el momento justo en el que se prepara para medir unos planos. En este caso, a diferencia de los filósofos que suelen portar estos elementos de medición, como puede ser el *Arquímedes* (1630) o el *Sabio griego* (1630), ambos de Ribera, el personaje del maestro de Delft no se presenta como una figura alegórica tradicional, sino dentro de un contexto cotidiano en el desarrollo de su trabajo. A su vez, Vermeer les otorga cierta distinción y erudición, mientras que el Spagnoletto los caracteriza como individuos absolutamente vulgares, vestidos con ropas humildes cuando no con auténticos harapos⁹, produciendo el acercamiento de estos filósofos de la Antigüedad a la actualidad. El geógrafo mira hacia adelante, hacia un punto en el que no hay nada preciso, como si reflexionara sobre dicha medición¹⁰. Algunos autores como Wheelock Jr. y Broos, han querido ver cierta relación entre el *Astrónomo* y el *Geógrafo* de Vermeer en clave alegórica:

Vermeer a exprimé dans ces oeuvres l'excitation de la recherche et des découvertes scientifiques. Il est par ailleurs probable que la relation entre les pendants soit plus complexe que la simple mise en scène de disciplines connexes. L'étude du ciel et celle de la terre représentent deux domaines de la pensée humaine, ayant des implications théologiques fort différentes, la première symbolisant le domaine de l'esprit, la seconde le plan divin pour la vie de l'homme. Il se peut donc que les cartes et les instruments cartographiques dans ces tableaux aient une signification allégorique, s'ajoutant à leur sens scientifique. Alors que l'astronome, qui tend la main vers un globe céleste, cherche allégoriquement une aide spirituelle, le géographe regarde devant lui dans la lumière, le compas à la main, certain d'avoir à sa disposition les instruments qui lui permettront de définir le cours de sa vie¹¹.

⁸ BOZAL, Valeriano. *Johannes Vermeer de Delft*. Madrid: Tf, 2003, pp. 223 y 254.

⁹ MORÁN TURINA, Miguel. *José Ribera*. Madrid: Historia 16, 1993, p. 135.

¹⁰ BOZAL, Valeriano. *Op. Cit.* pp. 258 y 265-269.

¹¹ WHEELLOCK, Arthur K. y BROOS, Ben. *Johannes Vermeer*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 172. [Vermeer ha expresado en estas obras la excitación de la investigación y de los descubrimientos científicos. Es probable, sin embargo, que la relación entre ambas sea más compleja que la simple exposición de disciplinas conexas. El estudio del cielo y el de la tierra constituyen dos dominios del conocimiento humano con implicaciones teológicas muy diferentes, el primero simboliza el dominio del espíritu, el segundo, el plan divino para la vida humana. Es posible, por tanto, que los mapas y los instrumentos cartográficos de los cuadros posean una significación alegórica que se añade a su sentido científico. Mientras que el astrónomo, que tiene la mano hacia un globo celeste, busca alegóricamente



Figura 6. *El geógrafo*, h. 1669, óleo sobre lienzo, 53 x 46,6 cm, Museo Städel, Frankfurt.

Finalmente, del mismo maestro destacamos *La lechera* (h. 1658-1660), cuya interesante descripción fue realizada por Westermann, quien afirma que:

debe al menos parte de su autoridad moral a la claridad geométrica de la sala en que se desarrolla la escena. Esta obra es una de las primeras perspectivas con un único punto de fuga que pintó Vermeer y todavía podemos ver los pasos que dio para componerla. Un pequeño orificio, visible en la radiografía del cuadro, marca el punto de fuga de la perspectiva [...]. Se han encontrado orificios similares en al menos trece pinturas de interior realizadas por Vermeer. De ello se deduce que el pintor empleaba el método conocido como del clavo y el cordel para trazar las líneas de la perspectiva. Partiendo de una idea general de la composición, el artista fijaba un punto de fuga en la línea imaginaria del horizonte, clavaba un clavo en ese punto del lienzo o de la tabla y ataba un cordel al clavo. Tras espolvorear la cuerda con polvo de tiza o carboncillo, el pintor lo tensaba y lo dejaba caer sobre la superficie del cuadro, obteniendo así las líneas que indicaban la disposición correcta de las ortogonales¹².

una ayuda espiritual, el geógrafo mira a la luz ante él, con el compás en la mano, seguro de disponer de los instrumentos que le permitirán definir el curso de su vida].

¹² VERGARA, Alejandro y WESTERMANN, Mariët. *Op. Cit.*, pp. 66-68.



Figura 7. *La lechera*, h. 1658-1660, óleo sobre lienzo, 45,4 x 40,6 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.

Otro pintor que hace uso de la famosa cerámica de Delft será Pieter de Hooch (Rotterdam, 1629-Ámsterdam, h. 1691). En *Interior con una mujer bebiendo con dos hombres y una sirvienta* (C. 1658), repite el esquema de otras obras suyas como *Gozosa compañía* (C. 1657), en las que la escena se desarrolla en un interior iluminado desde la izquierda. A diferencia de las obras de Vermeer, la cerámica no sólo rodea perimetralmente la estancia a modo de zócalo, sino que alicata la chimenea que se adelanta hacia el espectador, soportada por dos columnas rojas de fuste liso sobre plinto. Si atendemos al paño cerámico de la izquierda, se ha pintado sobre una figura masculina preexistente, la cual fue eliminada de este modo por el propio pintor. En su *Mujer y niño ante la despensa* (C. 1658), la cerámica que es objeto de nuestro estudio aparece a modo de zócalo. En este cuadro la luz cobra un papel protagonista, teniendo en cuenta que se pintó en los últimos años que el artista residió en Delft, antes de su traslado a Ámsterdam en 1660/61, no sería descabellado pensar que ésta, así como su composición, influyó en la pintura de Vermeer.

Hooch no mantiene una constante en el uso de la cerámica de Delft en el interior de las estancias como sí haría Vermeer. Si ya la hemos visto a modo de zócalo y chimenea, en su obra *El dormitorio* (h. 1658-1660) aparece como un alicatado que se eleva aproximadamente un metro (9 piezas de cerámica de altura) y rodea parte de la estancia en forma de L, mientras que en la otra parte se mantiene a modo de zócalo de una sola pieza de altura. Los representados son, probablemente, Jannetje van der Vurch (su mujer) y uno de sus hijos. «Existe una obra idéntica a ésta, también de mano De Hooch, en Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle¹³».

¹³ Idem, pp. 120-121.



Figura 8. *El dormitorio*, h. 1658-1660, óleo sobre lienzo, 51 x 60 cm, National Gallery of Art, Widener Collection, Washington.

En la misma línea destacamos a Samuel van Hoogstraten (Dordrecht, 1627-íd., 1678) y su cuadro *Las pantuflas* (o *Las chinelas*, 1658), perteneciente a su última etapa en Dordrecht (localidad de Holanda Meridional, al igual que Delft), donde dicha cerámica desempeña, nuevamente, la función de zócalo perimetral de la primera estancia representada. En esta perspectiva de un interior, las estancias se suceden y son visibles a través de las puertas abiertas, que generan una crujía que marca la perspectiva y centra el punto de fuga en la última habitación. Este tipo de disposición influirá en Pieter de Hooch, que seguirá este ejemplo en obras como *Pareja con un loro* (1668).



Figura 9. *Las pantuflas* o *Las chinelas*, 1658, 100 x 71 cm, Musée du Louvre, París.

Continuando con la búsqueda de pintores holandeses que en sus cuadros de interiores utilizaran la cerámica azul de Delft, encontramos a Gabriel Metsu (Leyden, 1629-Ámsterdam, 1667). Dos son las obras a reseñar: *Caballero escribiendo una carta* (h. 1662-1665) y *Mujer leyendo una carta* (C. 1662-1665). En ambos casos, la cerámica aparece resumida al zócalo, pero en el caso del cuadro de la figura femenina, éste es más difícil de ver ya que el estrado sobre el que se sienta la protagonista y la silla a su lado tapan parte del mismo. Si atendemos a la descripción que sobre las dos tablas se hizo en la exposición en el Museo del Prado,

estos dos cuadros forman una pareja que cuenta dos partes de una historia. En el primer cuadro un caballero escribe una carta sobre una mesa cubierta por una rica alfombra oriental. El globo terráqueo que aparece detrás de la ventana, y el sombrero que descansa sobre la silla, indican que su actividad se centra en el mundo exterior. En el segundo cuadro una mujer lee una carta, sin duda la que ha escrito el hombre de la otra escena. La mujer parece descalza y rodeada de útiles para coser (un cojín, un cesto y un dedal en el suelo), elementos todos ellos que indican que el espacio que le corresponde es el interior del hogar. La tarima sobre la que se sitúa la mujer es un elemento común en las casas holandesas de la época, que servía para protegerse del frío y de la humedad del suelo. [...] En este caso, la marina ofrece la clave del tipo de sentimientos que despierta la lectura de la carta. Si entendemos, como hacen algunos autores, que el cuadro muestra un mar turbulento, estamos ante una referencia a la naturaleza turbulenta del amor. Si, por el contrario, interpretamos el estado del mar como relativamente tranquilo [...] la relación que existe entre ambas figuras se nos presenta como un amor apacible y estable¹⁴.

En ambos se repiten las formas cuadradas en los diversos elementos que jalonan la estancia. Además, los colores establecen un diálogo entre ambos, ya que en el cuadro masculino predominan los rojos, mientras que en el femenino, los azules, símbolos de fuerza y tranquilidad, respectivamente. La sensibilidad desprendida por ambos cuadros será clara influencia tanto para Johannes Vermeer como para Pieter de Hooch.



Figura 10. *Caballero escribiendo una carta*, h. 1662-1665, óleo sobre tabla, 52,5 x 40,2 cm, National Gallery of Ireland, Dublín.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 144-147.

Genuino representante de la escuela de Delft es Emanuel de Witte, procedente de Alkmaar (Holanda Septentrional). Aunque se había especializado en interiores religiosos, una de sus obras más famosas es *Interior con una mujer al virginal* (h. 1665-1670). De ambigua lectura, destaca por su ilusión de profundidad espacial (efecto que ya vimos en Van Hoogstraten) y recogimiento. Tanto las cuadrículas del suelo de mármol como las vigas de madera del techo y las lámparas de gran tamaño de las estancias son, con mucha probabilidad, inventos del pintor, ya que el mármol se usa sólo en fachada y a la entrada de las casas, las vigas se disponían paralelas a la fachada y las lámparas eran muy poco frecuentes en domicilios particulares. Se trataría de una representación de un espacio irreal, aprendida de De Hooch y Vermeer. «Van Ruijven, el coleccionista que protegió a Vermeer mediante la adquisición de un gran número de sus obras, fue también el dueño de dos o tres cuadros de De Witte. Es posible que a través suyo ambos pintores se conocieran¹⁵». En este caso, la cerámica se observa al fondo, de forma muy tenue, en la segunda estancia, que, al igual que en la obra *El dormitorio* de De Hooch, alcanza una altura de 9 piezas. Debido a la distancia que presenta con respecto al espectador, no podemos adivinar el tipo de figuración a la que alude.



Figura 11. *Interior con una mujer al virginal*, h. 1665-1670, óleo sobre lienzo, 77,5 x 104,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Incluso encontramos referencias a este tipo de cerámica en el cine. En el año 2003, Peter Webber dirigió el film *La joven de la perla*, una adaptación de la novela, de mismo título, de Tracey Chevallier del año 1999. En ella, Griet, una muchacha de familia calvinista, entra a trabajar en el hogar de una familia católica, cuyo padre de familia es Johannes Vermeer. La referencia a los hornos de cerámica en los que trabaja

¹⁵ *Ibidem*, pp. 186-187.



la figura paterna ya nos resulta interesante por la alusión al objeto que estamos trabajando, pero su presencia no sólo será teórica: al principio del film (6:51), el padre da una losa a Griet, confeccionada por él mismo que responde al tipo de cerámica propia de la ciudad holandesa. Ésta, pintada a mano, representa a dos figuras, una masculina, con lo que parece una caña de pescar o utensilio con una cuerda atada que se agita en el aire, y otra femenina, con una muñeca, y con los típicos detalles en las esquinas de cruz griega. Ésta no será la única vez que veamos este tipo de cerámica, pues podremos observarla en la chimenea, decorando el frente, o como zócalo en las estancias de la casa. El director se reafirmó en la cuidada fotografía, dirigida por Eduardo Serra, la minuciosidad en la recopilación de información para la recreación de los escenarios, los trajes, e, incluso, llegó a grabar en la casa del pintor¹⁶.



Figura 12. Fotograma de *La joven de la perla* (6:51), 2003, dirigida por Peter Webber.

IGLESIA DEL EXCONVENTO DE SAN FRANCISCO (SANTA CRUZ DE LA PALMA). CERÁMICA EN LA CAPILLA DE SAN NICOLÁS Y EL CAMARÍN DE LA INMACULADA.

En la iglesia de San Francisco de la capital palmera, encontramos dos ejemplos de cerámica digna de estudio. La primera se encuentra en la capilla de san Nicolás o actual sagrario; y en el libro *Magna Palmensis* encontramos una descripción pormenorizada de la misma:

La planta del templo se completó en el primer cuarto del siglo xvii con la capilla de San Nicolás, segunda colateral del Evangelio y mausoleo de la poderosa familia Massieu. Fue levantada por el doctor Pedro Escudero de Segura, protonotario

¹⁶ <http://www.elcultural.es/revista/cine/Peter-Webber/8920>.

apostólico de Su Santidad, con licencia de fray Luis Perdomo, ministro provincial entre 1619-1622. En 1626, los franciscanos cedieron su patronato al capitán Nicolás Massieu, aduciendo, entre otras razones, la utilidad y aumento que se puede seguir, por ser como es el dicho capitán hombre rico y poderoso. Desde entonces, el recinto, dedicado por su fundador a San Pedro Apóstol, cambió de advocación por orden de sus nuevos patronos, Nicolás Massieu y su esposa doña Ana Vandale y Coquiel, quien, en su testamento de 1633, expresó su voluntad de que, en adelante, se titulase del glorioso San Nicolás, patrono y protector de la familia¹⁷.

Bajo la alfombra que cubre el suelo frente al altar, encontramos una combinación de cerámica y azulejo con una decoración geométrica, colocada de manera arbitraria sin seguir ningún orden. Muestra el desgaste propio del tiempo y el uso, con algunas esquinas perdidas, pero su estado de conservación es bueno y permite una correcta lectura del azulejo y su decoración, e incluso se puede observar el trazo del pincel y su dirección. Por el tipo de dibujo geométrico y la ausencia de márgenes y crucetas o rosas en las esquinas, podría tratarse de un tipo de azulejería muy abundante en la isla de La Palma, procedente de Talavera de la Reina, con talleres de fama internacional, vigente también hoy en día.



Figuras 13 y 14. General y detalle de los azulejos en el suelo frente al altar de la capilla de san Nicolás en la iglesia de San Francisco (Santa Cruz de La Palma), del s. XVIII.

En lo que se conoce como el camarín de la Inmaculada, que resulta una dependencia anexa a la iglesia por el lado de la Epístola y que tiene entrada independiente al templo, encontramos en el suelo de los miradores de la segunda planta la disposición de una serie de azulejos en tonos azul, verde, blanco y amarillo que, colocados a modo decorativo, pero sin ningún tipo de orden, recuerdan también a la cerámica talaverana (salvo el fragmento de la Anunciación, del que luego hablaremos).

¹⁷ PÉREZ MORERA, Jesús, ORTEGA ABRAHAM, Luis y LOZANO VAN DE WALLE, Jorge. *Op. cit.* p. 74.



Figuras 15, 16 y 17. Azulejos en el suelo de las tres ventanas mirador de la planta superior del camarín de la Inmaculada. En la primera imagen, observamos que el azulejo central no tiene correspondencia con el resto. Esto es porque pertenece a un conjunto de 6 azulejos que representa la Anunciación y que se encuentra en la Real Sociedad La Cosmológica y del cual hablaremos posteriormente. Todos son del s. XVIII.

IGLESIA DEL EXCONVENTO DE SANTO DOMINGO (SANTA CRUZ DE LA PALMA). AZULEJOS EN EL REMATE DE LA TORRE Y EN EL FRONTAL DE ALTAR DE LA CAPILLA COLATERAL DE LA EPÍSTOLA

Al igual que en la iglesia franciscana, dos son los lugares donde podemos apreciar azulejos factibles de ser incluidos en nuestro estudio: el elemento coronador de la torre y la capilla del Señor de la Columna.

[...] en 1701 comenzaba la erección de la torre, cuya primera piedra fue bendecida por el Provincial fray Andrés Maldonado el 13 de mayo del mismo año. Fue terminada rápidamente, como señala una inscripción colocada en su segundo cuerpo con la fecha 1701.18 [...] destacaron también el cantero Gaspar Méndez de Abreu, que trabajó en

¹⁸ Idem, p. 106.

la reconstrucción de la capilla mayor, en la Media Naranja y en la fábrica de la torre conventual, concertada con él en 8000 reales poniendo el convento la cal [...]19.



Figura18. Torre de la iglesia de Santo Domingo (Santa Cruz de La Palma). En la coronación de la torre se encuentran ubicados los azulejos procedente de la ciudad de Delft, cuya función era la de brillar con los rayos del Sol.

Como observamos por la fecha de construcción de la torre, en los inicios del siglo XVIII, los azulejos de Delft, que son de la primera mitad del siglo XVII, no tuvieron como finalidad última la torre, sino más bien debió de ser un excedente que encontró utilidad en la coronación de dicho elemento arquitectónico. Los detalles de esta azulejería y sus motivos iconográficos carecían de importancia porque lo que se pretendía es que su esmaltado reflejara los rayos del Sol, convirtiéndose así la torre en una especie de faro para regocijo de la ciudad, sus habitantes y la orden dominica. También encontramos azulejos que parecen ser de procedencia sevillana o de Talavera de la Reina, de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII.

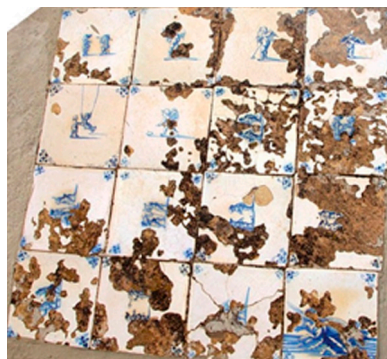
Fue en el 2013 cuando la prensa canaria se hizo eco de estos azulejos. En los periódicos se defiende la relación de la cerámica con los cuadros de Vermeer de Delft y se realizó una exposición fotográfica en la Casa de Salazar que acercara dichos azulejos al visitante, ahondando en sus representaciones, en su mayoría de tipo marinos con barcos de vela y animales fantásticos, y otros protagonizados por niños jugando, solos o en pareja, y angelitos.

¹⁹ *Ibidem*, p. 108.





Figura 19. Coronamiento de la torre con azulejos peninsulares y de Delft. Iglesia de Santo Domingo (Santa Cruz de La Palma).



Figuras 20 y 21. Detalle del coronamiento de la torre, azulejos peninsulares y de Delft y conjunto de 4 x 4 de azulejos de Delft. La exposición a la intemperie de la cerámica ha afectado a la integridad de la misma, peligrando su conservación. Torre de la iglesia de Santo Domingo (Santa Cruz de La Palma).

«La capilla colateral de la Epístola, fundada antes de 1554, estaba presidida por un gran retablo con la historia del Santísimo Sacramento y del maná, su alegoría, grande y de hábil pincel [...] Pese a todo, se ha conservado la mesa de altar original, con frontal revestido con azulejos sevillanos del siglo xvi, oculto tras otro de madera donado en 1792 por fray Pedro García²⁰».

20 *Ibidem*, pp. 102-104.

Ocultos tras un frontal de altar de madera, encontramos el primigenio de cerámica que se conserva como testimonio de todos esos retablos elaborados en este material, pero que, ya sea por renovación o cambio de estilo, se perdieron en favor de las labores de carpintería. De vibrante colorido y en buen estado de conservación, todavía hoy se puede disfrutar del esmaltado sin variantes significativas (salvo en el friso perimetral).



Figuras 22 y 23. Frontal de altar de la capilla colateral de la Epístola (o del Señor de la Columna) de la iglesia de Santo Domingo (Santa Cruz de La Palma), realizado con cerámica policroma sevillana del siglo XVI.

CASA THEY (SANTA CRUZ DE LA PALMA). HISTORIA Y AZULEJOS EN EL ARTESONADO MUDÉJAR DEL SALÓN PRINCIPAL

Situada en la calle Álvarez de Abreu 57, nos encontramos en la zona más ordenada en términos urbanísticos, junto con la Calle Real (O'Daly), apreciándose cierta tendencia regular con manzanas rectangulares, aunque de diferente tamaño, todo ello motivado por su situación en la parte baja de la ciudad, con un terreno más llano y favorable²¹.

²¹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Los centros históricos de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010, p. 562.



Figura 24. Casa They (Santa Cruz de La Palma).

Las primeras noticias referentes al solar en el que se ubica la actual casa se remontan al tercer cuarto del siglo XVI, en el que ya existían unas antiguas viviendas propiedad de Águeda Bermúdez, «viuda de Francisco Rodríguez, la que en 17 de Enero de 1575, ante el escribano público Domingo Pérez, fundó una capellanía de dos misas rezadas cada semana y una cantada cada año, perpetuamente, que impuso sobre las casas sobradas que poseía en la calle trasera [...] señalando para su limosna 20 doblas anuales²²». Fue dividida en dos viviendas, la parte ubicada hacia el norte del alférez Luis Méndez Villaverde, procurador, heredada por su mujer Isabel Hernández Carrillo, y la situada hacia el sur, de Luis Bermúdez Manso y Beatriz Bermúdez Escobar, que la hereda de Juana Bermúdez y venden al capitán Pedro Pérez Manso, piloto de la carrera de Indias, cuyos herederos venden a su vez el mencionado Luis Méndez en 800 reales, reuniéndose la propiedad. La nieta y universal heredera del susodicho Alférez, doña Isabel Josefa Méndez y Mendoza,

²² PÉREZ GARCÍA, Jaime. *La calle trasera de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias y Colegio de Arquitectos de Canarias, demarcación de La Palma, 2000, p. 130.

fue legítima mujer de Don Francisco They, médico, natural de Londres, con el que casó en Santa Cruz de la Palma el 3 de Febrero de 1700; en la escritura pública que al respecto se suscribió el 24 del mes anterior se incluyó como pieza dotal «unas casa sobradas con sus altos y bajos en la calle trasera de esta ciudad con quien lindan por delante y por detrás la costa del mar por un lado casa del Licenciado Matheo Rodriguez Talavera y por el otro lado calle real que va al mar» con una valoración de 5.000 reales. Como patrona de la capellanía de Águeda Bermúdez y ante los atrasos de la limosna de dicha fundación, al ser subastado «el sitio y paredes viejas» para el cobre de aquel débito, lo remató Don Francisco They por 1700 reales que quedaron impuestos sobre la misma finca²³.

La heredera del matrimonio, Margarita Teresa, heredará la casa, valorada en 16.000 reales, junto con su marido, don Tomás Cullen, boticario que instaló su establecimiento en los bajos de la casa. Sus herederos la vendieron a otro don Tomás Cullen, vecino del Puerto de la Cruz y sobrino carnal del susodicho, cuyos herederos, a su vez, vendieron todas las posesiones heredadas en La Palma a don Andrés Ortega y Arturo, capitán del Batallón Provincial de La Palma, que la vivió con su mujer, doña Francisca Loustau de Guisla, y sus nueve hijos. Las últimas informaciones aportadas por los Protocolos Notariales son de 1876, en el que se relata como la casa fue adjudicada por novenas partes a los citados nueve herederos. La descripción, recogida por Jaime Pérez, es como sigue: «una casa de dos pisos situada en esta ciudad, calle trasera, numero sesenta y tres, con medida de cuarenta y tres brazas ó sean ciento noventa metros, cuarenta y nueve centímetros de superficie, valorizada en cuatro mil ochocientos ochenta y cinco pesos, ó diez y ocho mil trescientas diez y ocho pesetas setenta y cinco céntimos²⁴».

En Santa Cruz de La Palma lo mudéjar tiene el sello inconfundible de la carpintería hispanomusulmana, especialmente por medio de las techumbres, balcones y ajimeces de madera. Los carpinteros mudéjares realizan a base de piezas de ensamble o pequeños listones de madera clavados o encolados, grandes cubiertas, pudiendo ser planas o adinteladas (alfarjes), con forma de artesa o armaduras, ya sea cuadradas u ochavadas. El uso de los techos mudéjares hasta bien entrado el siglo xx se justifica debido a la existencia de mano de obra especializada, su adaptabilidad a cualquier espacio, lo económico del material, la rapidez con la que permite construir (concepto importante, tratándose de territorios de reciente evangelización) y la riqueza de efectos que permite conseguir, lo cual va unido a la multitud de licencias que se toma el carpintero o ensamblador, debido a la ausencia de normas gremiales restrictivas como las de la Península.

A la decoración geométrica de la lacería confirmada como explicábamos anteriormente se unen los colgantes, racimos de mocárabes y piñas, pinjantes y rosetones. A su vez, todo se policromaba, normalmente de forma bícroma, resaltando dicha lacería, grandes bandas o paños de pan de oro que, unido a los

²³ Idem. pp. 132-134.

²⁴ *Ibidem*, p. 137.



fondos enriquecidos con representaciones vegetales o de cualquier otra índole, hacían de este bien patrimonial uno de los más efectistas y ricos.

En la Casa They, el artesanado está ubicado en el salón principal, el cual sufrió diversas divisiones a lo largo de la historia de la vivienda, para conseguir así multiplicar las estancias, pero que en la actualidad ha recuperado sus dimensiones originales. Su autor es Bernabé Fernández, «maestro de carpintería, considerado uno de los más importantes de los que trabajaron en La Palma en la primera mitad del siglo XVIII²⁵».



Figura 25. Techumbre mudéjar ochavada del salón principal de la Casa They (Santa Cruz de La Palma), sin policromar, con azulejos en la cinta del almizate y papel pintado en las limas moamares que dividen los faldones.

Dicha armadura es de las mejores de La Palma en cuanto a arquitectura doméstica se refiere. Es de ocho vertientes (ochavada), rectangular debido al mayor tamaño de los paños laterales, a lima moamar, con tirantes y cuadrantes

²⁵ PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma y Caja General de Ahorros de Canarias, 2009, pp. 138-139.

decorados con motivos vegetales y pequeños pinjantes. Jalonada de alfardas, la cinta que bordea el almizate está cubierta por una hilera de azulejos traídos de Delft a finales del siglo xvii o principios del siglo xviii. Las limas y la solera están decoradas a pincel imitando los azulejos mencionados. En el almizate hay tres grandes piñas de hojas de acanto y en medio aparece también decoración vegetal, tallada; de la hojarasca surgen cabezas de mascarones. Las medidas del artesonado son de 5,08 m. en su lado menor, 9,34 m en su lado mayor y 4,31/5,61 m de altura (la cifra menor es la altura hasta la solera o durmiente y la cifra mayor es la altura hasta el almizate). Nunca ha sido restaurado, encontrándose las piezas cerámicas en un estado de conservación aceptable aunque con alguna pérdida o desperfecto, no así las tiras pintadas, en las que las filtraciones, la suciedad y la humedad han favorecido la pérdida de los detalles y el color.



Figuras 26, 27 y 28. Detalles de las cintas y limas del artesonado de la Casa They. Los azulejos de la cinta del almizate son de Delft, traídos a finales del siglo xvii o principios del siglo xviii. Las tiras de papel pintado ubicadas en las limas moamares que dividen los faldones son posteriores, en clara imitación de los azulejos, colocados con anterioridad. Debido al tipo de soporte, la cerámica ha aguantado mejor el paso del tiempo, mientras que el papel presenta signos de desgaste, decoloración y manchas de humedad por filtración.

CASA MASSIEU (SANTA CRUZ DE LA PALMA). AZULEJOS EN LA ESCALERA PRINCIPAL.

Ubicada en la calle Pérez Volcán 12, sabemos que poco después de la conquista, se encontraban en este lugar las casas de Lope de Vallejo, primer alguacil mayor de La Palma, donde vivió con su mujer y sus hijos. Fueron pasando de padres a hijos, primero a Sebastián de Vallejo, después Sebastián Vallejo. Tras un largo litigio familiar, encontramos como poseedor de estas viviendas al capitán don Diego de Guisla y Castilla, que las vendió al capitán don Nicolás Massieu de Vandale y Rantz, alguacil mayor y regidor de La Palma, por 7.000 reales de plata. Heredó la casas el presbítero don Manuel Massieu y Monteverde.

El presbítero demolió las casas de los Vallejo y fabricó en su ubicación las que se conservan en la actualidad. Dicho inmueble

presenta fachadas a las calles Pérez Volcán y Vandale; la primera, la principal, es de dos plantas y destaca en ella la simetría de todos sus huecos, la puerta de cantería con basas molduradas y el balcón central con cuatro ventanas laterales de guillotina y molduras aboceladas. En su interior conserva en su estado original el zaguán y patio de cantería; la escalera principal de dos tiros, en madera y cerámica holandesa, con su magnífica cubierta obra de Bernabé Fernández; y arcos de medio punto de cantería en el arranque y el desembarco²⁶.

La manzana al completo sufrió un incendio en la medianoche del 4 al 5 de agosto de 1798, pero la vivienda salió ilesa. La propiedad fue vendida a don Rafael Monteverde y Molina por 3.000 pesos. Tras algunos juicios motivados por lo que pareció ser una venta ilegal, la propiedad cayó en manos de don José Domingo de Sotomayor, que lo traspasó a don José García Pérez por escritura en 1823. Posteriormente, fue de su nieta doña Asunción García y Massieu, quien la adquirió en pública subasta y a su vez la vendió al comerciante don Guillermo Cabrera Gutiérrez y de éste a la sociedad «Miguel García y hermano» en 1907. Fue adquirida por 27.100 pesetas por don Tomás Sotomayor y Pinto para don José de los Ángeles Cabrera Martín, apoderado de la empresa «Juan Cabrera Martín, La Palma, S. A.», en cuyo poder se conserva.

Los azulejos se encuentran ubicados en la contrahuella de la escalera principal de la casa. Se representan paisajes y escenas de la vida cotidiana, con las flores típicas de la cerámica de Delft en las esquinas del azulejo, por lo que podemos asegurar su procedencia de esta ciudad. Es el único caso, junto con el de la torre de la iglesia de santo Domingo, en el que podemos asegurar que se trata de cerámica de Delft. Sin embargo, en el caso que nos ocupa los paisajes son más elaborados, no se trata sólo de figuras solitarias o en pareja sin ningún tipo de marco

²⁶ PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Santa Cruz de la Palma: recorrido histórico-social a través de su arquitectura doméstica*. Santa Cruz de La Palma: Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Caja General de Ahorros de Canarias, Colegio de Arquitectos de Canarias, demarcación de La Palma, 2004, p. 103.

paisajístico, como ocurre en el caso dominico, por lo que podría tratarse de una cerámica fechada en años posteriores, en torno a la segunda mitad del siglo xvii.



Figuras 29, 30 y 31. General y detalle de la escalera principal de la Casa Massieu (Santa Cruz de La Palma).

CASA VAN DE WALLE (SANTA CRUZ DE LA PALMA). AZULEJOS EN LA ESCALERA PRINCIPAL

La casa de la familia Van de Walle se encuentra en la calle Virgen de la Luz 13-15. Las primeras noticias de esta familia en la isla de la Palma las tenemos en Luis van de Walle «el viejo», comerciante flamenco, nacido en Brujas, que se estableció en La Palma en la primera mitad del siglo xvi, donde destacó como uno de los personajes relevantes de la incipiente sociedad de la ciudad capital²⁷. Casado en La Palma en 1537 con María Bellid, construyeron la capilla dedicada a santo Tomás en el lado de la epístola de la iglesia de Santo Domingo, hoy conocida como Capilla de Cervellón. Su casa fue incendiada en 1553 en el ataque de los piratas franceses y reconstruida a principios del siglo xvii, con dos partes diferenciadas: la de la parte sur para los descendientes de Jerónimo van de Walle y la de la parte norte, para los de Tomás van de Walle. Tras años separadas, las casas volvieron a unirse en manos de D. Luis van de Walle de Cervellón y Herrera a principios del siglo xvii, y aunque se repitió la

²⁷ Idem, p. 215.



tentativa de disgregación de los bienes, una de las herederas murió soltera, Dña. Juana van de Walle y Llarena, por lo que todo quedó en manos de D. Luis José Van de Walle y Llarena. Fue éste un personaje controvertido, de ego insaciable, anticonstitucionalista, perseguidor de los simpatizantes de las ideas renovadoras en los años veinte del siglo XIX. Encarcelado y desterrado a Tzacorte, muere en 1864, tras una vida polémica y de una enorme influencia en la sociedad capitalina. Nuevamente dividida, la actual número 13 fue heredada por D. Luis Segundo van de Walle y Valcárcel, capitán de carabineros del Batallón Provincial, y se ha mantenido en manos de su descendencia hasta la actualidad. La número 11 fue adjudicada a Dña. Gabriela van de Walle y Valcárcel, pero tras diversas compraventas, funcionó como fábrica de tabacos llamada La Rica Roja, luego incendiada, segregada y vendida al médico de Sanidad Exterior de Santa Cruz de La Palma D. José Santos Rodríguez, y actualmente es la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, demarcación de La Palma, desde el año 1991.

Al igual que la Casa Massieu, la vivienda de los Van de Walle presenta cerámica en la contrahuella de la escalera principal, pero en este caso los detalles representados son muy diferentes, de variada y rica temática, bandas opacas de azul intenso enmarcan las imágenes por los lados superior e inferior, mientras que en los laterales aparecen jarrones con flores. En el espacio central se ubican las representaciones, que pueden ser de todo tipo: cabezas, figuras zoomorfas, escenas cotidianas, etc. Por sus características creemos que no se trata de figuras de Delft, pero tampoco es peninsular. Probablemente se trate de una manifestación del norte de Europa, traída a lo largo del siglo XVII.



Figuras 32, 33 y 34. General y detalle de la escalera principal de la Casa Van de Walle (Santa Cruz de La Palma).

AZULEJO DE LA ANUNCIACIÓN EN LA REAL SOCIEDAD LA COSMOLÓGICA (SANTA CRUZ DE LA PALMA)

Resulta llamativa esta Anunciación policromada en cerámica de procedencia sevillana, fechada en el siglo XVIII. En un interior, donde destaca la arquitectura de raigambre clásica y de ricos cortinajes, el arcángel Gabriel entra a través de un arco de medio punto y bendice a la Virgen María, que se encuentra en actitud orante sobre un reclinatorio. El punto de luz se consigue con el Espíritu Santo en forma de corona que, coronando al arcángel, simboliza la presencia de la gracia divina en la escena. Como comentamos en el capítulo dedicado a la iglesia de San Francisco, la pieza faltante que correspondería con el reclinatorio se encuentra en la segunda planta del camarín de la Inmaculada (ver figura 3).



Figuras 35 y 36. Conjunto cerámico de la Anunciación conservado en la Real Sociedad La Cosmológica (Santa Cruz de La Palma).

ELABORACIÓN DE LA CERÁMICA DE DELFT

A modo de conclusión, incluimos la cita del manual *Delftware Tiles* de Hans van Lemmen, que explica las técnicas analíticas y a la elaboración de la cerámica en la ciudad de Delft, cuya fórmula se ha mantenido inalterable desde hace quinientos años, de modo que podemos establecer un modo de creación que es similar entre los talleres actuales y los existentes en los Países Bajos cuando se elaboraron los conservados en La Palma:

The basic methods of making and decorating delftware tiles are as follows. Prepared clay is rolled into flat slabs from which rough squares are cut. A rough square is then placed between two wooden slats and rolled flat and even. An exact square is now cut with the aid of a square wooden template and left to dry. Another method is to place a roughly cut square of clay in a wooden or iron frame and to level the clay within the square frame. When the frame is lifted away a perfectly formed square tile is left. After a period of drying the tiles have to be trimmed square again. After further drying, the tile is fired for the first time at a temperature around 950-1000 °C. After firing, the biscuit tiles are checked and sorted and are ready to be glazed.



The white tin glaze is applied to one side of the tile only by dipping it into a tub or bucket filled with liquid glaze. The biscuit will absorb the water rapidly, leaving a thin, powder-like layer of white tin glaze on the surface of the tile. When completely dry, the tile is ready for decorating. The painter places a transfer pricked with a particular design or pattern (called spons in Dutch) on the unfired white glaze and pounces charcoal through the holes pricked in the transfer. When this is removed, a faint outline of the design can be seen. The painter then outlines the design (a process called trek in Dutch) with a colour such as a cobalt blue, which is pigment ground fine and mixed with water. After the design has been delineated, the various tints and shades are added. Until the middle of the seventeenth century it was customary for Dutch tiles to be given an extra coat of clear transparent glaze (called kvaart in Dutch) to add extra brilliance to the surface of the tile.

After the tile has been painted it is fired a second time at about 1000 °C, during which the white powder-like glaze becomes opaque and glassy. The blue or other high-temperature pigment sinks into the glaze and fuses permanently with it. On certain special tiles on-glaze enamels were used. They were painted on after the tin-glaze firing and were fixed to the glaze during a special third firing in a muffle kiln at a lower temperature, between 600 and 800 °C. Although the basic procedures outlined here seem simple, much experience and skill are needed to complete each phase satisfactorily. The succes of the delftware trade depended (and still does) on the expertise being passed on from master to apprentice²⁸.

Recibido: 21-1-2015. Aceptado: 24-2-2015

²⁸ LEMMEN, Hans van. *Delftware Tiles*. Oxford: Shire Publications, 2005, pp. 6-9.