

LOS PAÑOS CERÁMICOS DEL RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE MADRE DE DIOS DE SEVILLA: AUTORÍA, PATOLOGÍA Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

JUAN JOSÉ LUPIÓN ÁLVAREZ*, MARÍA ARJONILLA ÁLVAREZ**, PEDRO SÁNCHEZ SOTO*** Y ANTONIO RUIZ CONDE***

RESUMEN

Este artículo pone en relevancia el hallazgo de la firma de Cristóbal de Augusta, a quien se atribuía uno de los paños cerámicos que decoran el interior del convento de Madre de Dios de Sevilla. El descubrimiento fue realizado a través del estudio técnico que realizara, bajo la dirección de J. José Lupión, el grupo de alumnos que integran el curso de Restauración-Rehabilitación de elementos cerámicos aplicados a la arquitectura, de la Escuela de Artesanos Della Robbia de Gelves (Sevilla) (1).

Esta puesta en valor incluye los resultados de la documentación realizada con motivo de su estudio técnico: una breve síntesis de la patología y causas de deterioro, así como una propuesta de tratamiento que incluye su reconstrucción virtual a partir del grabado de Bernard Salomón (1554), que sirvió de inspiración al ceramista y que nos permite realizar la lectura completa de la obra.

INTRODUCCIÓN

En 1476, se funda un beaterio para Religiosas Dominicanas en un antiguo hospital situado cerca de la antigua Puerta de Triana, hoy calle Zaragoza. Las frecuentes riadas del Guadalquivir, y en especial la de 1485, hacen que el edificio quede en estado ruinoso y la comunidad recibe el auxilio de la Reina Isabel la Católica, que dona una manzana de casas confiscadas, situadas en la cercanía de la parroquia de San Nicolás (2).

Medio siglo después, las monjas deciden transformar este conjunto de casas en una residencia conventual y levantar una nueva iglesia. A partir de 1551 comienzan a construir las nuevas dependencias. En 1572 la iglesia ya está concluida, y se inicia la decoración, que se prolonga hasta 1598, en que finalizan las pinturas, esculturas y retablos (3) que conforman el actual convento de Madre de Dios.

LA AZULEJERÍA

En Sevilla, la tradición árabe de los zócalos de alicatado (con pequeñas piezas independientes que forman combinaciones geométricas) y de los de cuerda seca (piezas de forma regular donde los esmaltes policromos se separan con una línea de grasa) derivó en un método más productivo, que se conoce como azulejería de cuenca (4). A finales del siglo XV, la llegada a la ciudad del ceramista italiano Francisco Niculoso (5) incorpora la innovadora técnica del azulejo plano, una técnica que ganaría rápidamente seguidores y cuya utilización se vería interrumpida con la muerte de su introductor, hacia 1528. Durante varios lustros se produce un vacío en el que la técnica pisana es olvidada por los alfares de Triana. No se conocen ejemplos que atestigüen lo contrario. Podemos, en cambio, hacer referencia a dos conjuntos monumentales del XVI en los que no aparece esta práctica y donde se opta por los azulejos de cuenca: la Casa de Pilatos, que se decora entre 1527 y 1536, y el Cenador de Carlos V del Alcázar sevillano, que se decora en 1545.

Las referencias documentales aportadas por el historiador Gestoso incluyen el contrato, datado en 1561, de un pintor flamenco, Francisco Andrea con un oltero local, Roque Hernández (suegro de Cristóbal de Augusta), para enseñarle “*en el hazer del azulejos de piza*” (en alusión al azulejo pisano) (6).

Será ya en el último tercio del siglo XVI, cuando la técnica plana policroma comience a resurgir con gran vigor, para adornar palacios, edificios notables, templos, conventos, etc., utilizándose en zócalos, cuadros devocionales y frontales para mesas de altar (7).

La cerámica de la iglesia del Convento Madre de Dios de Sevilla constituye uno de los primeros testimonios del resurgimiento de esta técnica (8). En este

convento la azulejería plana policroma y de arista está presente en distintas dependencias de la zona de clausura y en los muros del templo, acompañando a los retablos laterales. Un conjunto de destacado interés desde el punto de vista histórico-artístico y técnico dentro de nuestra producción cerámica, no siempre suficientemente valorada.

CATÁLOGO GENERAL DE LA AZULEJERÍA DE LA IGLESIA

La iglesia tiene una sola nave con presbiterio, al que se accede mediante un arco toral, y dos coros, uno alto y otro bajo, situado este último a los pies del templo. Al entrar en la iglesia, en el lado del Evangelio, nos encontramos con un retablo de 1620, que enmarca una representación pictórica del Entierro de Cristo, de escuela flamenca (h.1525). La mesa de altar está revestida por un frontal cerámico en cuya escena central se nos presenta a la Virgen con el Niño. La decoración de la frontalería y de las caídas incluye motivos platerescos sobre fondo blanco. Presenta un buen estado de conservación, aunque con puntuales reposiciones de algunos azulejos.

En este mismo muro está el retablo dedicado a San Juan Evangelista: un conjunto escultórico atribuido a Jerónimo Hernández (h. 1575). Los profesores Valdivieso y Morales destacaron el interés de este frontal de altar de tema apocalíptico, cuyo estudio desarrollaremos a continuación.

Enfrente, en el muro de la epístola, en el lado opuesto al retablo anterior, podemos ver otro dedicado a San Juan Bautista, también del siglo XVI. En su hornacina principal figura el Bautismo de Cristo y en los laterales episodios de la vida del Bautista. Bajo este retablo, se sitúan una mesa de altar de cerámica y un zócalo de azulejos de fines del siglo XVI, atribuido a Roque Hernández.

En este lamentable estado de conservación se presenta el frontal de altar cerámico, de Cristóbal de Augusta, dedicado a "Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis". La mayor parte de sus azulejos se encuentran fuera de su posición original.



El segundo retablo de este muro está dedicado a Nuestra Señora del Rosario, siendo patrocinada su realización en 1593.

Al final de la nave, en el lateral de la epístola junto al coro bajo, está la capilla del Correo Mayor de Sevilla, costeada por esta institución en 1570. La reja está fechada en 1573 y sus muros se recubren de azulejos, que Sancho Corbacho atribuye a Alonso García, ollero, suegro de Roque Hernández, al considerarlos de la misma mano que los que decoran la Capilla de las Ánimas de la iglesia de Santa Ana.

EL ALTAR CERÁMICO DEL APOCALIPSIS: DESCRIPCIÓN, PATOLOGÍA Y CAUSAS DE DEGRADACIÓN

Los azulejos polícromos planos se sitúan en los laterales y el frontal de la mesa de altar del retablo escultórico de San Juan Evangelista. En los tres paneles se desarrollan escenas apocalípticas: *El Ángel con la llave*, *Babilonia criminal* y *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*.

El frontal de altar es el que presenta peor estado de conservación, ya que es imposible visualizar la escena que se representa, debido a que los azulejos, en su mayor parte están fuera de su posición original.

La investigación bibliográfica sobre la obra nos ha permitido conocer que el deterioro ya estaba presente a principios del siglo XX, cuando Gestoso menciona que su estado de conservación es lamentable, con muchos azulejos desprendidos, y que, debido a que estaba "oculta por un forro de madera, ignórase por muchos su existencia" (9).

También menciona que los azulejos desprendidos se habían utilizado "torpemente" para reparar la solería. Aunque no encontramos vestigios que nos confirmen este hecho, podemos en cambio atestiguar su presencia en diferentes muros de la nave de la iglesia.

La degradación que ha sufrido la obra ha sido constante y hasta hoy permanente. Parte de las causas vienen dadas por las antiguas y modernas reparaciones, siempre parciales, que no han perseguido la eliminación de las fuentes de degradación sino solamente el efecto de éstas. Las actuaciones se han limitado al relleno, con mortero y otros elementos extraños de las pérdidas materiales. El deterioro principal se produce por la disminución del agarre de los morteros, que ha ocasionado el abofamiento del conjunto (separación del muro) y el desprendimiento continuo durante años de muchos azulejos, provocando una reubicación desordenada y la pérdida o rotura de muchas piezas.

Esta falta de adhesión entre la pared y los azulejos puede ser debida a diversos factores, como una mala puesta en obra o la aportación de sales que trae consigo la humedad del suelo, o incluso el envejecimiento de los morteros, con la consiguiente pérdida de resistencia mecánica. Un estudio analítico previo a la intervención determinará las causas de la alteración y permitirá proponer un tratamiento acertado para evitar más deterioros.



Detalle del frontal de altar en el que se aprecian algunos de los deterioros descritos. Las pérdidas de piezas originales y la ubicación errónea de las conservadas, imposibilitan la lectura correcta de la escena.

SERÁ YA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI, CUANDO LA TÉCNICA PLANA POLÍCROMA COMIENZE A RESURGIR CON GRAN VIGOR, PARA ADORNAR PALACIOS, EDIFICIOS NOTABLES, TEMPLOS, CONVENTOS, ETC., UTILIZÁNDOSE EN ZÓCALOS, CUADROS DEVOCIONALES Y FRONTALES PARA MESAS DE ALTAR.

DAÑOS MÁS DESTACADOS

Deterioro general y creciente

Degradación de morteros

Falta de estabilidad

Deficiente adhesión al muro con riesgo de desplome

Desorganización de la composición: piezas desordenadas, desplazamientos, ubicaciones erróneas

Piezas perdidas

Añadidos de elementos extraños a la obra

Grietas y fracturas

Pérdidas de soporte y de vidriado

Depósitos superficiales

Detrimiento en la correcta contemplación y lectura de la obra

JUSTIFICACIÓN Y PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Destacamos la necesidad de la intervención sobre el conjunto por su destacado valor histórico artístico, y por la gravedad de los daños señalados. Todo tratamiento estará caracterizado siempre por el respeto al original y su puesta en valor, utilizando para ello materiales compatibles, diferenciados y reversibles.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: FASEADO

Documentación: fotográfica, gráfica y planimétrica

Investigación documental, cronológica y estilística

Estudios analíticos integrales de los materiales cerámicos, basados en AFM, TEM/SEM/EDX, XRF y PIXE, para caracterización del material, estudio de patología y expertización de piezas

Diagnóstico del estado de conservación de los materiales cerámicos y de las causas que motivaron los daños

Fijación del vidriado

Limpieza superficial

Consolidación de lascas

Numeración y etiquetado provisional

Engasado de protección

Arranque

Limpieza mecánica

Siglado definitivo

Limpieza de sales solubles

Secado de piezas

Limpieza, desengasado

Eliminación de sales insolubles

Reintegración volumétrica de pérdidas

Reposición de azulejos desaparecidos, con método de reconocimiento

INTERVENCIÓN EN EL INMUEBLE

Tratamiento del muro

Control de humedades, en su caso

Renovación de morteros

Colocación de azulejos

El criterio de intervención seguirá de cerca los principios básicos de la profesión y los acuerdos internacionales en materia de conservación-restauración, ampliamente difundidos y aceptados. En este caso concreto, tras la actuación conservadora que consolide los restos originales, se impone una tarea de restauración que devuelva la lectura a la obra. Para ello se realizará una reubicación de cada pieza a su lugar de origen. E incluso podría analizarse la posibilidad de completar las pérdidas siguiendo la documentación existente y comenzando por una previa reconstrucción virtual.

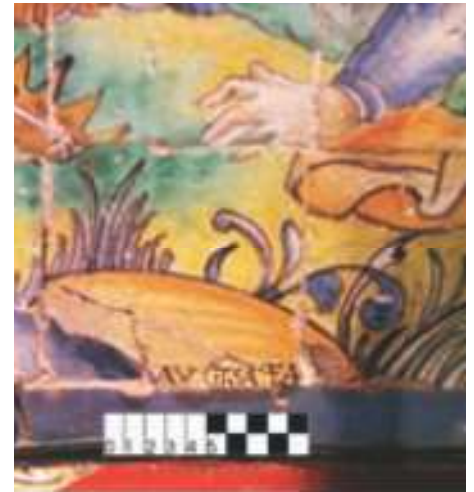
RESTAURACIÓN VIRTUAL A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Frothingham expuso las fuentes de inspiración del Altar del Apocalipsis: escenas idénticas se publicaron en 1554 en Lyon, en un volumen titulado *Figures du Nouveau Testament*. Las ilustraciones del Apocalipsis, atribuidas a Bernard Salomon, incluyen a *Los Cuatro Jinetes*, *Babilonia criminal* y el *Ángel con la Llave*.



“Escena de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”, grabado atribuido a Bernard Salomón, en el que presumiblemente se basó Cristóbal de Augusta.

Aquí mostramos la escena de los Cuatro Jinetes en la que se basaría Augusta (en la publicación de Frothingham no aparece más que las del Ángel y la de Babilonia). Su comparación permite comprobar la semejanza de las figuras, aunque la distribución escénica es más dispersa en el frontal de altar. Contar con las fuentes gráficas en las que probablemente se inspira el autor nos ha facilitado la realización de una reconstrucción informática de la obra en su apariencia original.



La firma de Augusta ha pasado desapercibida a los distintos especialistas que han estudiado la obra en diversas épocas.

Esta interpretación virtual nos permite estudiar la escena, obteniendo una visión de conjunto, para tomar decisiones sobre su tratamiento real sin intervenir directamente en la obra. Además nos facilita la comprobación de los posibles encajes de los distintos azulejos dispersos por los muros del templo.

DESCUBRIMIENTO DE LA FIRMA Y CONFIRMACIÓN DE LA ATRIBUCIÓN

El estudio iconográfico y estilístico fue realizado en profundidad por Frothingham. La autora ya atribuía el altar del Apocalipsis al importante azulejero Cristóbal de Augusta:

“Dentro de lo que ahora es la iglesia de la parroquia de Madre de Dios, antes la capilla del convento, se encuentra un altar lateral dedicado a San Juan Evangelista, con su retablo tallado en madera que ilustra escenas del Apocalipsis. Tres paneles de azulejo cubren el frontal del altar y las paredes inmediatas, NINGUNO DE ELLOS ESTÁ FIRMADO y todos están pintados con escenas Apocalípticas complementarias al retablo. El frontal, originalmente de 176 azulejos, representa a los Cuatro Jinetes (...) y está en pésimas condiciones, muchos de los azulejos se han perdido o cambiado de sitio. Si el cuadro fuese reconstruido, se podría ver a la izquierda el esqueleto de la Peste sobre un caballo pardo saliendo de la boca del Infierno... Luego viene el Hambre, con una balanza en su mano, etc (10)”.

Sobre este texto subrayamos el desconocimiento de la firma, hoy descubierta por el grupo de trabajo. La firma aparece en uno de los azulejos centrales del frontal de altar.

El estudio exhaustivo de los daños materiales que contiene la obra implica un recorrido y valoración detallada de cada una de las piezas que la conforman. Este



Reconstrucción virtual mediante herramientas informáticas de la escena del frontal de altar. Están incluidos todos los azulejos hasta ahora localizados por los zócalos de la iglesia.

trabajo dio como fruto el descubrimiento de la inscripción *AV.GTSA:FA*. Un documento original que atestigua la autoría de Cristóbal Augusta.

Puede verse el estado del azulejo, que muestra los signos evidentes de un grave deterioro, que pone en peligro la conservación, no sólo del paño cerámico, sino también de la firma de Cristóbal Augusta.

La autenticidad de esta firma viene corroborada por otras obras documentadas del mismo autor, como la *Virgen del Rosario*, que realizó en 1577 para este mismo convento de Madre de Dios, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En este caso consta su autoría bajo la inscripción *AVGVSTA-FATI-1577*.

Inscripciones semejantes constan también en los zócalos de la Sala de las Fiestas, hoy conocida como los Salones de Carlos V, en los Reales Alcázares de Sevilla. En los plintos de los estípites divisorios se puede leer la palabra *AVSTA*, y también *AVGVSTA* entre sus variantes. Otra firma *AVGVSTA.PXC*, aparece en un cuadro incompleto, *Resurrección del Señor*,

actualmente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

Estos ejemplos nos llevan a pensar que el ceramista no utilizaba un modelo único al firmar sus obras.

Gestoso dio a conocer el contrato de Augusta con el Alcázar para realizar los azulejos de las "salas de las fiestas". Como dato curioso incluye una condición impuesta a Augusta: la de hacer en exclusividad los azulejos, sin implicarse en otros trabajos fuera del Alcázar:

"sin ocuparse ni labrar en su casa ni fuera della obra ninguna todo el tiempo que durase la obra de los dichos azulejos para los dichos alcaçares".

El contrato tiene fecha de "*ocho dias del mes de março de mill e quinientos e setenta e siete años*" [11].

Entre nuestras hipótesis, el cambio de orden en las letras de su firma, podría venir dado por el contrato de exclusividad mencionado por Gestoso: si el artista concluyó su *Virgen del Rosario* antes de marzo de 1577, y por

tanto pudo fechar y firmar su obra, como tenía costumbre, el Altar del Apocalipsis podría tratarse de un encargo posterior del Convento, coetáneo con el trabajo del Alcázar. Sujeto a la cláusula de no poder hacer "*obra ninguna*" pudo verse condicionado a colocar la inscripción en zona poco visible, sin fecha, y cambiar la disposición de las letras de su firma, a modo de seudónimo, para ser discretamente reconocido.

CONCLUSIÓN

Desde el Consorcio-Escuela Della Robbia, se ofrece este estudio inicial, dado el interés de la obra y de su autor, para favorecer y colaborar en la urgente intervención que merece. Para ello contamos con un equipo interdisciplinar que ha ofrecido una valoración completa desde distintas perspectivas: estudio documental, caracterización de materiales, evaluación de patología y causas de degradación, valoración de daños, y propuesta de tratamiento.

NOTAS

* Consorcio-Escuela "Della Robbia". Consejería de Empleo. Junta de Andalucía.

** Departamento de Pintura. Facultad Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

*** Instituto de Ciencias de Materiales de Sevilla. Centro Mixto Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Sevilla.

1. Villegas, Felipe: "Descubren la firma de Cristóbal de Augusta en Madre de Dios." en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 7 de abril de 2004, Pág. 45: "*La iglesia del convento de la calle San José posee unos paños cerámicos hasta ahora solo atribuidos y que la escuela Della Robbia se propone restaurar*".

2. Agradecemos las aclaraciones recibidas por Carmen y José Antonio Calderón, a los que conocimos durante su investigación en el Convento.

CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J. A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 2004. Págs. 23-24.

3. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1991. pág. 104.

4. El azulejo de cuenca o arista es un proceso de seriación, que por presión de una matriz sobre el barro fresco, eleva una arista que delimita el contorno del diseño. El espacio que queda entre las distintas aristas es una concavidad o cuenca que le da nombre y sirve de retención a los esmaltes.

5. El ceramista es conocido también como Niculoso Pisano por entenderse que era oriundo de esta ciudad italiana. La nueva tipología cerámica es conocida como "azulejos planos policromos" o "azulejos pisanos", y consiste en aplicar distintas mezclas de óxidos metálicos mediante pincel sobre un azulejo cubierto por una capa de esmalte blanco opaco. El proceso finaliza con la cocción de las piezas, quedando fijados los óxidos al esmalte, y éste al azulejo. Francisco Niculoso Pisano trae esta nueva técnica a la par que un repertorio decorativo desconocido hasta ese momento en Sevilla, el grotesco.

6. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904. Pág 222.

7. Para el conocimiento de toda esta variedad de aplicaciones de azulejería son indispensables los estudios sobre la cerámica española de Alice Wilson Frothingham (miembro de "The Hispanic Society of America"), por su extensión, interés y profundidad sobre muchos revestimientos y frontales de altar de cerámica existentes en Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, Carmona, Córdoba, Calera de León, Talavera de la Reina, Plasencia, Toledo, Lima, etc.

FROTHINGHAM, A. W.: *Tile panels of Spain: 1500-1650*. New York, 1969.

8. SANCHO CORBACHO, A.: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. 1948. Pág. 6. Concretamente en 1573 está fechado el primer monumento de cierta importancia que se hace en la técnica del azulejo plano policromo: el zócalo de la capilla del Correo de la iglesia del convento de Madre de Dios.

9. GESTOSO, Op. cit. pág. 246.

10. FROTHINGHAM, A. W. Op cit. Pág.30.

11. GESTOSO, Op. cit, págs. 220-230.