



LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS
CRISTÓBAL DE AUGUSTA
CONVENTO MADRE DE DIOS. SEVILLA

PIEZA DEL MES, NOVIEMBRE 2020

ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA CERÁMICA "NICULOSO PISANO"

Alfonso Pleguezuelo Hernández-Jesús Marín García

EL FRONTAL DEL APOCALIPSIS DE CRISTÓBAL DE AUGUSTA

(Alfonso Pleguezuelo Hernández y Jesús Marín García)

Los españoles, que hemos nacido después de mediar el siglo XX, debemos sentirnos privilegiados por el simple hecho de que, en términos generales, no hemos sufrido los peores padecimientos a los que han estado sometidas las generaciones que nos han precedido. En términos generales y salvando excepciones, no hemos sufrido ni el hambre, ni la guerra ni tampoco la muerte, al menos, en mayor medida de la que imponen las inevitables causas naturales. En este último concepto entran de manera demoledora las epidemias que arrebatan la vida a individuos sin apenas discriminar edades, nacionalidades, ni tampoco niveles sociales o laborales. Pero, aunque unos pocos hayamos sido afortunados por un tiempo, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que **la muerte, el hambre y la guerra han sido asuntos que siempre han angustiado a la Humanidad** y por ello los tres conceptos tienen tratamientos especiales en todos los sistemas éticos y en todas las religiones.

En el ámbito cristiano, uno de sus primeros ideólogos, **Juan el Evangelista**, fue el autor no sólo de su evangelio sino también de otro de los textos más desgarradores que fueron incluidos en la Biblia y que se ocupaba de recordarnos estas penurias humanas: **el libro del Apocalipsis**, escrito, según la tradición, durante el tiempo en que estuvo retirado en la isla griega de Patmos, y que recoge algunas de sus revelaciones. Pocas partes de las muchas que componen la Biblia han sido objeto como este libro de tantas representaciones artísticas pues en él hunden algunas de sus raíces temas tan importantes para el pensamiento cristiano como son el misterio de la Inmaculada Concepción de María o el que aquí nos ocupa.



Y, en efecto, **el Hambre, la Guerra y la Muerte** se tratan en él como alegorías personificadas bajo la forma de jinetes que cabalgan y destruyen todo a su paso. Según la tradición, en esta visión, los jinetes iban apareciendo cuando Jesús procedía a romper sucesivamente cuatro de los siete sellos del rollo de pergamino que sostenía Dios en sus manos (Apocalipsis, 6). Los cuatro jinetes son, por tanto, una imagen metafórica de los males del mundo que amenazan la vida de todos los mortales. Por desgracia, en los últimos meses, estos viejos conceptos han dejado de ser historias del pasado y se han hecho presentes en nuestras vidas con toda crudeza y ello concede al tema una lamentable vigencia.

Fig. 1.- Grabado Jinetes Apoc.

Luigi Sabatelli. 1809. Nat. Gal. Washigton

Con independencia de que el asunto ha sido explotado frecuentemente en el mundo musical, en el literario y en el cinematográfico, también posee un vivo reflejo en nuestros azulejos sevillanos, concretamente en los que revisten el frente de una mesa de altar en la iglesia de la comunidad de dominicas del Convento de Madre de Dios, en Sevilla.



Fig. 2.- Imagen actual del frontal. Foto Jesús Marín.

A los lados de esta mesa y como prolongación de su frontal, vemos también azulejos que representan otras dos escenas conectadas con el mismo libro apocalíptico: **la Gran Ramera de Babilonia**, cabalgando sobre la Bestia de siete cabezas (Apocalipsis 17-18) (Fig. 3) y al lado opuesto, **el Ángel** que lleva la llave que cierra la cadena con que dejó mil años encadenado a **Satanás** en el abismo más profundo (Apocalipsis 20, 1-6) (Fig. 4). Pero hoy nos interesa especialmente la escena principal por varias razones.

La primera porque, como hemos avanzado antes, el tema posee hoy una inquietante actualidad a nivel planetario y de forma muy especial para los españoles de edad madura para los que ese largo periodo sin guerra, sin hambre y sin especiales peligros para nuestras vidas, se ha quebrantado ahora de forma violenta. El segundo motivo es que se trata de una obra de azulejos de enorme importancia, como su propio autor, Cristóbal de Augusta (con obra conocida entre 1573 y 1588), al que podemos considerar nuestro más importante pintor de azulejos en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI. El último de los motivos, aunque no el menos importante, es el lamentable estado de conservación en que se encuentra la obra después de haber sido torpemente

reparada en el pasado por algún albañil imperito que no se entretuvo en recomponer correctamente la escena tras un probable desprendimiento parcial de varios azulejos respecto del muro al que estaban adheridos.



Figs. 3 y 4. La Gran Ramera de Babilonia y el Ángel encadenando a Satanás. (Fot. J. Marín)

EL AUTOR

Cristóbal de Augusta es un pintor cerámico que fue literalmente descubierto por José Gestoso al poner en relación la misteriosa firma que había dejado en los zócalos del Palacio Gótico del Real Alcázar, con la que aparecía en el contrato de la obra que el erudito halló entre los entonces empolvados y olvidados papeles del archivo de ese monumento, a finales del siglo XIX. A este gran descubrimiento añadió Gestoso un primer listado de posibles obras suyas y algunos pocos, pero importantes, datos biográficos que nos ayudan a situar esta figura en su contexto (Gestoso, 1903: 225-236). Sabemos que el 11 de enero de 1569 el ceramista Roque Hernández hizo ante notario promesa de dote a favor de su hija Margarita que sería desposada por el joven y prometedor ceramista, tal vez discípulo predilecto suyo en el obrador. Lo menciona elogiosamente como **“pintor de azulejo de la obra de Ytalia”** que era la forma de referirse a la nueva técnica de la pintura sobre mayólica, inventada, en efecto, en ese país, aunque ya, en ese momento, difundida por Flandes y por otras tierras de la Europa occidental como la misma España. El propio Roque Hernández, en 1561, había firmado un contrato con Frans Andriés, pintor cerámico llegado de Amberes, para que le enseñara esta técnica. No sabemos si esta fue la misma fuente de aprendizaje del propio Augusta quien pronto la dominó y del que se conserva un cierto número de obras, algunas de ellas muy importantes, aunque, por el contrario, ninguna segura conocemos de su suegro.



Fig. 5. Detalle del frontal actual. Fot. J. Marín

LA OBRA

El frontal que aquí nos interesa fue una obra casi silenciada por Gestoso, nuestro primer historiador de la cerámica sevillana. Es muy posible que no pudiera verla al estar tapada con un frontal de madera, neoclásico, que, como apunta el propio autor en su descripción, imitaba mármol. De hecho, sí menciona los dos pequeños paneles colaterales al frontal, comentando de ellos que están muy bien pintados e inspirados en el libro del Apocalipsis (Gestoso, 1903: 246).

Fue una autora americana, Alice W. Frothingham, la primera que fijó su atención en esta obra cuando, hacia 1961, empezaba a preparar su estupendo libro *Tile panels of Spain*, publicado en 1969 por la Hispanic Society of America, de Nueva York (Frothingham, 1969). Es probable que para entonces la obra estuviese ya a la vista o que ella misma la hiciera descubrir para estudiarla.

En este primer avance del libro que supone su artículo sobre Augusta, comenta la autora que las tres escenas que revisten esta mesa de altar se inspiraron en tres estampas que ilustran un pequeño pero importante libro que fue una de las primeras biblias de bolsillo de la historia europea. Fue publicado en Lyon, por Jean de Tournes, en 1545, con el título de *Figures du Nouveau Testament* (Frothingham, 1961: 56).

Las estampas que lo ilustran se atribuyen a Bernard Salomón (Figs. 6, 7, 8 y 9). Reconoce la autora en su texto, agradecida, que el conocimiento de este paralelo se lo debe a la generosidad de la Sra. Hyatt, entonces conservadora de la biblioteca de la Hispanic Society y también gran escultora a la que Sevilla debe el retrato ecuestre del Cid Campeador que ella misma y su marido Archer M. Huntington regalaron a la ciudad.

El hecho de que Augusta pudiera haberse inspirado en las referidas estampas testimoniaría cómo estas publicaciones, destinadas especialmente a lectores protestantes, circulaban por la católica, pero también abierta, Sevilla de la época, una ciudad a la que llegaban numerosas naves cargadas de productos del Mediterráneo y también de la Europa atlántica. Con independencia de que la hipótesis de Frothingham es muy plausible, debemos recordar que si Bernard Salomón fue su autor, se limitó a elaborar una versión actualizada de la interpretación que casi medio siglo

antes había realizado Alberto Durero. No hay que descartar que otros grabadores realizaran versiones parecidas pero con un formato más horizontal que pudiera haber constituido una fuente de inspiración más cómoda para Augusta.



Fig. 6 y 7.- Jinetes Apoc. Grabados de Bernard Salomón (1545) y Alberto Durero (1498). B.V. Cervantes.



Figs. 8 y 9. Grabados Bernard Salomón y Ángel con Lucifer y Babilonia la Ramera. (1545) Ed. Lyon, 1559

Curiosamente, Frothingham, quien supo identificar en esta obra el estilo de Cristóbal de Augusta, no llegó a percibir que en un azulejo situado en la hilera más baja del frontal (Fig. 10), en contacto con el pavimento, aparecían una letras en las que podía leerse, no sin cierta dificultad,

la firma del autor: “**AV.GTSA.FA**” -equivoca forma de abreviar su apellido AUGUSTA- seguida de la habitual indicación del verbo latino FACIEBAT (lo hizo). No obstante, esta firma no difiere mucho de otras suyas en las que también introdujo alteraciones parecidas en el orden de las letras. Lo extraordinario es que, contra la costumbre más seguida en Sevilla donde siempre abundaron las obras cerámicas anónimas, Augusta firmó éste y otros muchos de sus trabajos y lo hizo en latín, hechos ambos indicativos de su autoestima como artista y de su formación clásica, propia del ambiente humanista en que vivió este personaje. Sólo el italiano Niculoso Pisano (activo entre 1503 y 1526), había hecho lo mismo a inicios del siglo y después de hacerlo Augusta, transcurrirían muchos años hasta que algún otro ceramista en Sevilla volviera a firmar sus obras.



Fig. 10. Detalle de la firma de Augusta en el frontal. Fot. J. Marín

La firma fue dada a conocer en 2006 en un trabajo en que se especifica en más de un párrafo que fue descubierta “mediante un minucioso estudio directo de la obra” realizado supuestamente por los autores del trabajo, aunque es preciso aclarar que la existencia de la firma fue comunicada verbalmente por Pleguezuelo al autor principal del mismo antes de que éste se decidiera a publicar el dato sin confesar la procedencia de dicha información (Lupión y otros, 2006). También llama la atención en dicho trabajo que la reconstrucción virtual de la escena documento gráfico que hubiera constituido la otra aportación de este artículo, se reproduzca en imagen tan borrosa y falta de definición que resulta imposible comprobar la supuesta exactitud de dicha reconstrucción.

AUGUSTA Y SUS AZULEJOS PARA EL CONVENTO DE MADRE DE DIOS

Hemos tenido la oportunidad de analizar con cierto detalle todos los azulejos que se conservan en la iglesia del convento y hemos comprobado que la intervención de Augusta sobrepasa con mucho los límites del frontal de altar que en esta ocasión nos interesa. El pavimento situado ante el frontal, limitado por la balaustrada de forja que marca el lugar de enterramiento de los titulares de esta capilla, está formado con ladrillos de terracota alternados, dispuesto en damero, con azulejos reaprovechados de otro lugar de la iglesia y que, por su decoración, se comprueba que proceden de un zócalo de motivos grotescos del estilo del mismo artista. Delante del retablo situado a la izquierda del que tratamos, se extiende un suelo sembrado de olambrillas que muestran igualmente las características del mismo Augusta. En el lado opuesto de la nave, también hay varios metros de zócalo decorados con grotescos que tienen todo el aspecto de ser obra del mismo pintor cerámico. También vemos un frontal de azulejos que muestra cruces de Malta, atributo correspondiente al retablo dedicado de San Juan Bautista y también éste exhibe el mismo estilo y colorido de los anteriores. Y no debemos olvidar que el panel de la Virgen del Rosario, firmado por él y fechado en 1577, que se conserva hoy en el Claustro del Aljibe del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procede de este mismo convento. Se deduce de todos estos indicios que Augusta fue el encargado de revestir de azulejos los frontales de los retablos de la nave de la iglesia y los tramos de zócalos visibles entre los mismos.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El frontal, compuesto originalmente por 176 azulejos, posee en este momento si sumamos los que están in situ y algunos más desubicados, 147 y la mayor parte de los 29 que faltan corresponden a la fila más alta de la composición, probablemente desarticulada al desmontarse su encimera con ocasión de la citada torpe intervención reparadora (Fig. 11). Ignoramos si los azulejos eliminados se destruyeron o tal vez estén reubicados en algún lugar hoy poco visible. Aunque hemos revisado con cierto detalle los zócalos, no parece que los que definitivamente echamos de menos formen hoy parte de los mismos ni tampoco se identifican entre los reutilizados en los mencionados pavimentos en los que se aprecian, más bien, motivos de grotescos.



Fig. 11.- Estado actual del frontal de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (Foto: J. Marín)

A pesar de su lamentable estado actual, el trabajo de uno de los autores de este artículo, Jesús Marín, ha logrado reordenar una gran parte de los azulejos descolocados y no sería imposible hacer una restaración hipotética de aquello que falta en una eventual reconstrucción que dejase nítidamente diferenciadas las piezas originales de las restituidas.

El forzoso arranque de las piezas para su reordenación permitiría, además, confirmar la recomposición virtual que aquí presentamos dado que los dorsos de los azulejos, como hizo el autor en otras ocasiones, deben estar marcados por él, indicando con letras y cifras su ubicación original en el conjunto (Fig. 12).

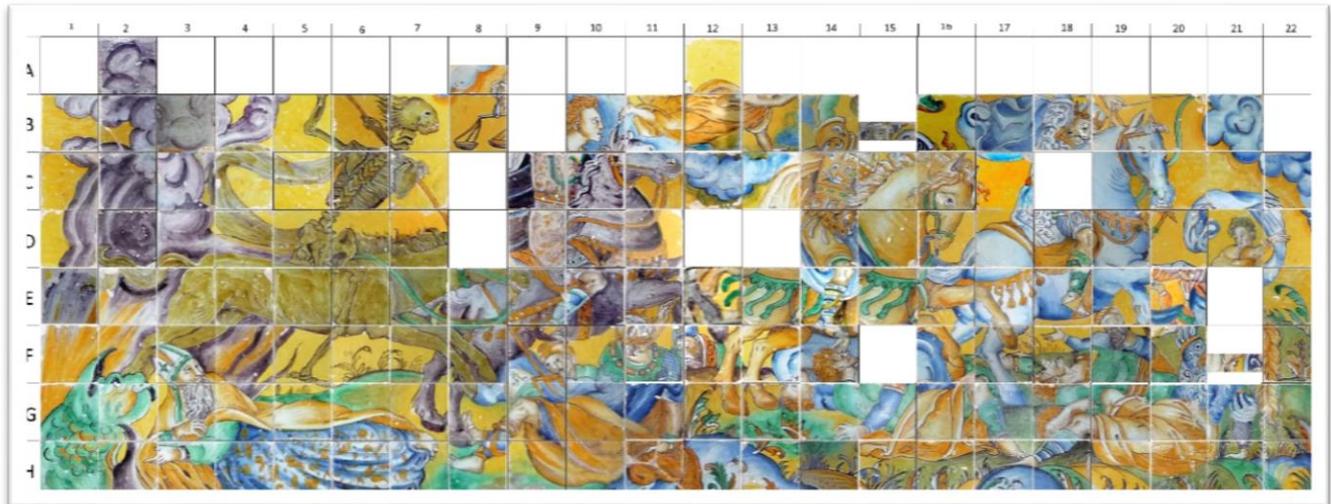


Fig. 12.- Restitución virtual e hipotética de azulejos del frontal a su posición original (Comp.: J. Marín)

Hace bastantes años que nos preocupa el estado de degradación material y estética de este conjunto. En 2004, desde el Vicedecanato de Relaciones Institucionales de la Facultad de Bellas Artes se llevó a cabo una búsqueda de patrocinio para proceder a la restauración de este frontal e incluso se pidió a algunos restauradores vinculados a la Escuela de Cerámica della Robbia y a la misma Facultad que presentaran una propuesta. Lamentablemente las gestiones de patrocinio no dieron los resultados esperados, aunque el grupo de restauradores presentó en un congreso nacional y a título particular, la comunicación sobre este caso cuyo texto fue finalmente publicado (Lupi3n y otros, 2006).

Recientemente, con ocasi3n del proyecto de restauraci3n de las cubiertas de la iglesia uno de nosotros (Pleguezuelo) fue requerido -a nivel tambi3n privado- por el arquitecto don 1ngel Candelasa para que elaborara un informe hist3rico sobre el valor del conjunto cer1mico de este templo. Tambi3n fue solicitado un informe t3cnico del estado de conservaci3n y posteriormente encargada una actuaci3n de preservaci3n de estos revestimientos, realizada por una profesional de dicha especialidad (Carmen Riego). Las obras est1n por el momento en espera de su ejecuci3n y este art3culo debe ser considerado como un nuevo intento de llamar la atenci3n sobre el valor de este conjunto, aunque en esta ocasi3n nos estemos centrando tan solo en uno de los elementos, sin duda el m1s interesante de todo lo que Augusta realiz3 para este convento junto con el citado panel de la Virgen del Rosario conservado en el Museo.

EL PANEL

El paralelo entre la mencionada estampa de Bernard Salomón y este panel es indudable, aunque no sería de gran utilidad para una eventual restitución de las faltas ya que Augusta se vio obligado a expandir su composición en sentido horizontal al ser ésta la proporción del frente de altar, muy diferente a la dominante dimensión vertical de la estampa. Su transformación fue, no obstante, muy habilidosa y apenas se aprecian los cambios introducidos, lo que demuestra la habilidad de este dibujante para componer escenas complejas como ésta cuya acumulación de figuras resulta dinámica e, incluso, tumultuosa.



Fig. 13 y 14. Jinetes de la Muerte y del Hambre. Reconstrucción J. Marín

La representación de los cuatro jinetes, como la del grabado, es fiel a la descripción que el Evangelista hace de ellos. De izquierda a derecha aparece en primer lugar el más macabro de todos, **la Muerte**, (Fig.13) representada como un esqueleto que cabalga sobre un famélico caballo de pelaje de color ambiguo entre amarillo y verdoso, un tono pardo y macilento que recuerda la lividez de los cadáveres. Cabalga, imparable, agarrando con su brazo derecho un amenazante tridente con el que ataca a un personaje con aspecto de rey, ya caído a sus pies (Apocalipsis, 6, 7-8). El artista, siguiendo literalmente el texto del libro, representa detrás de la Muerte, la misma boca del Hades (el infierno) figurado aquí, entre las llamas y el negro humo del fuego eterno, como un dragón con las fauces abiertas, dispuesto a tragarse a un obispo mitrado que yace prostrado en el suelo.

A su derecha cabalga **el Hambre**, (Fig. 14) un jinete de lujoso atuendo profano que monta un corcel negro y agita con su mano una balanza que en este caso no es símbolo de justicia sino de todo lo contrario: el instrumento con el que el Hambre pesa y valora en dinero los alimentos básicos que reparte míseramente. A tales alimentos alude el texto del Evangelista citando el trigo, la cebada, el aceite y el vino (Apocalipsis, 6,5). El caballo del Hambre, en su alocada carrera, patea a un monarca coronado y a un musulmán tocado de un turbante, significando que todos los mortales viven bajo su amenaza y a todos puede castigar imponiéndoles privaciones de consecuencias letales.

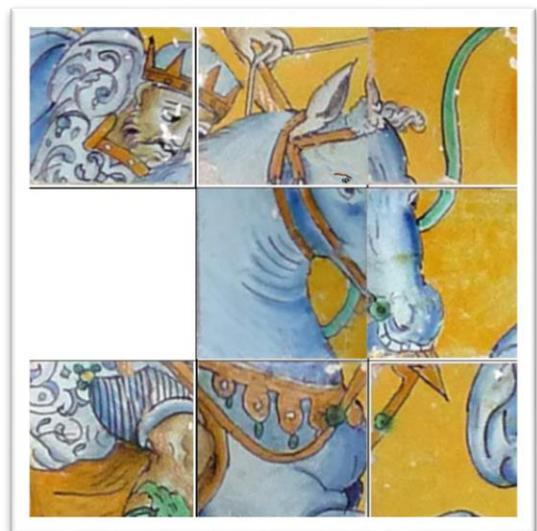
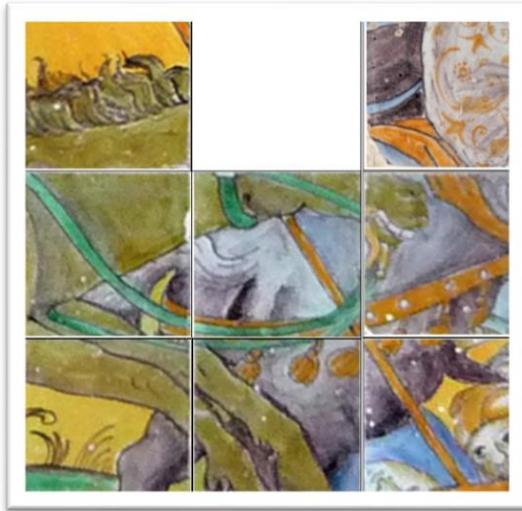
Por detrás del Hambre aparece con violencia, **la Guerra**, (Fig. 15) cabalgando sobre un caballo ocre que pretende ser rojo, un color éste último que en cerámica era imposible de lograr en la fecha en que esta obra se ejecuta. Comenta el texto bíblico que a su jinete “se le concedió (la capacidad) quitar la paz de la tierra para que (los hombres) se degollaran unos a otros” (Apocalipsis, 6, 3-4). Vestido de guerrero a la manera romana, con yelmo emplumado, coraza y grebas, levanta con su mano una espada, atributo que en este caso no vemos porque fue pintada sobre los azulejos desaparecidos de la fila superior del frontal. Sobrevolando a la Guerra, entre nubes, sí vemos, por el contrario, a un ángel que agita los brazos en señal de alarma.



Fig. 15 y 16. Jinetes de la Guerra y la Esperanza. Fot. J. Marín

Finalmente, el cuarto jinete, con el aspecto de un rey, coronado y victorioso, monta sobre un hermoso caballo blanco mientras lanza flechas con su arco. De él menciona el texto del libro que “le fue dada una corona y salió vencedor” (Apocalipsis 6,2). Todos los exégetas de los textos bíblicos interpretan este jinete como el único portador de valores positivos. San Juan Crisóstomo, por ejemplo, lo considera metáfora de la propagación de los evangelios mismos y asocia el arco

como el arma de mayor alcance, con la vocación planetaria del mensaje de Cristo. Incluso algunos intérpretes de la Biblia lo consideran una metáfora del mismo Jesús que logra que sus creyentes venzan a los tres enemigos mortales con su mensaje de esperanza, de gloria y de felicidad en la vida del más allá. Esa misma esperanza es a la que ahora nos agarramos pensando que la pandemia tendrá un final próximo. **La Esperanza**, (Fig. 16) ese verdadero bálsamo que dulcifica la cruda existencia terrena, es, cuando se experimenta, el único sentimiento que queda cuando ya no nos queda nada más para mantener encendida la frágil y efímera llama de nuestra vida.



Alfonso Pleguezuelo Hernández. Jesús Marín García. Noviembre, 2020

BIBLIOGRAFÍA

Créditos fotográficos: Jesús Marín, Antonio Entrena Aznarte y Retablo Cerámico

FROTHINGHAM, A.W., 1961, "Tile pictures by Cristobal de Augusta" en *Faenza. Bolletino del Museo Internazionale di Ceramiche in Faenza*, Fascicolo III, pp. 51-58.

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

GESTOSO, J., (1903), *Historia de los Barros Vidriados sevillanos*, Sevilla.

LUPION, J.J. et al. (2006) "Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo XVI en la Iglesia del Convento de Madre de Dios Sevilla". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 45 [5], pp. 305-313.

- VV.AA. Retablo cerámico. Ficha 5310.