



# EL REVESTIMIENTO CERÁMICO EN EL ACCESO AL PRESBITERIO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN FRANCISCO, UNA APROXIMACIÓN Y UNA HIPÓTESIS DE AUTORÍA

por Rosario F. Cartes<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Escritora. Graduada en Cerámica y miembro de la Asociación Española de Ceramología.

El Parlamento Europeo y el Consejo de la Unión Europea han declarado a 2018 Año Europeo del Patrimonio Cultural. El objetivo que persigue tal designación, como expresa su lema, “Nuestro patrimonio: donde el pasado se encuentra con el futuro”, es animar a los ciudadanos, especialmente a los niños y jóvenes, a descubrir y comprometerse con el patrimonio cultural que abarca desde las manifestaciones de todas las artes, a las tradiciones, el folclore y otras expresiones populares... como parte esencial de la identidad y la memoria colectiva de los ciudadanos europeos; sensibilizar, en fin, acerca del inmenso valor de este patrimonio, de su importancia social y económica, con un sentido de pertenencia a un espacio común.

En esta estela, y aprovechando la oportunidad que nos brinda esta dignísima revista, traigo a sus páginas un aspecto poco conocido del rico patrimonio artístico moguerense: el revestimiento de azulejería en el frontal de acceso al presbiterio de la Iglesia Conventual de San Francisco. Mencionado y descrito brevemente por los estudiosos del magnífico conjunto monumental, e incluso fechada esta obra cerámica en opinión mayoritaria hacia 1600, no se ha concretado estilo ni autor.



Me propongo con este trabajo hacerles partícipes del desarrollo de una hipótesis que pudiera arrojar luz en esa dirección. Para ello, será preciso poner esta obra y sus elementos técnicos y ornamentales en comparación con otras producidas en la misma época en los talleres sevillanos de donde con toda seguridad, salieron.

El convento de San Francisco, del que la iglesia forma parte, es Bien de Interés Cultural con la tipología de Conjunto Histórico de los Lugares Colombinos, en declaración de 2016. El comienzo de su construcción data del siglo XV (últimas décadas) y su estilo predominante es manierista; la iglesia se concluyó hacia el año 1570; del XVI es también la portada principal. En la cabecera de su única nave se encuentra el presbiterio que se eleva sobre un pedestal revestido de azulejería plana y policromada; frontal compuesto por escalinata central y paños a ambos lados. En el espacio interior está la cripta que sirvió de enterramiento a los frailes. Dejando aparte sus características de estilo, que trataremos más adelante, resulta lógica la datación de 1600 dada a la obra de azulejería, haciéndola coincidente con la del primitivo retablo mayor que está documentado hacia ese año.

El uso del azulejo plano y pintado en edificios con destino religioso y civil se hizo frecuente en esas centurias, en muchos casos con sentido ornamental desarrollado en temas alegóricos, mitológicos y profanos en los de carácter civil, y en los religiosos, complementando los motivos centrales, como nuevo modo para llevar a cabo – o reforzar – un programa iconográfico (siempre de gran fuerza “narrativa” y ejemplarizante) o emulando tejidos en los paños y en los frontales de altar por ser medio más económico y más fácil de mantener y conservar, siendo así mismo solución más conveniente para detener humedades y más limpia ante las oleadas de peste y otras enfermedades que diezaban la población. La nueva técnica se llevaría al revestimiento de zócalos (vestíbulos, capillas, claustros y patios, escaleras...), a pavimentos, a techos (azulejos por tablas, más raros que los frecuentes de arista), o a la composición ornamental de paneles, retablos, espadañas... respuesta –en todos los usos– a una verdadera “fiebre” constructora y reparadora. La tradición cerámica tenía ya un amplio recorrido en nuestra historia; brillante en la época musulmana que nos dejó la herencia del *az-zulayy*, *azzuláyg(a)* o *azuleycha*. Pero la modalidad técnica de este arte en azulejo plano tuvo un introductor de excepción: Francisco Niculoso Pisano. El ceramista italiano llegó y se instaló en Sevilla, en la popular Triana, barrio tradicional de alfareros, en los últimos años del siglo XV. De su taller salieron obras ex-

traordinarias que le dieron justa fama de dibujante plasmando el gusto italiano renacentista con el virtuosismo de su pincel y la aplicación a soportes de placas planas de barro cocido, de aguadas de óxidos metálicos sobre la cubierta de un esmalte, mezcla de plomo y estaño. Tras la cocción a baja temperatura (900-1050°C), los colores (memorable la gama de azules, amarillos y ocre, verdes y turquesas) resaltaban en los vidriados brillantes los motivos que tenían fundamento en los diseños de tratados renacentistas de dibujo, grabado, y arquitectura (grutescos, hornacinas etc.) o en la iconografía cristiana, y que Francisco Niculoso perfilaba de cobalto o manganeso y sombreaba con suma habilidad y delicadeza en el trazo con un efecto pictórico de extraordinaria calidad. La impronta y magisterio de sus obras pueden admirarse en Sevilla, en el Altar de la Visitación de los Reales Alcázares o en el convento de Santa Paula, o en su obra máxima del Monasterio de Tentudía, en Calera de León (Badajoz) entre muchas otras. La novedad de su técnica – que se conocía y se reconoce como “de piza” o “a lo pisano” – de corte absolutamente artístico, hará de la ciudad hispalense en aquellos tiempos de efervescencia comercial y artística, un centro de vanguardia e influencia, fundamentalmente durante todo el siglo XVI y en el XVII hasta la decadencia final del Imperio, a través de los talleres de los ceramistas que la continuaron, y que no sólo fueron proveedores de su producción para el ámbito local, andaluz y español, sino también para el europeo (principalmente Portugal y Países Bajos) y, con enorme repercusión y dinamismo para América, en la que destacaría Perú como veremos.

Estos nuevos ceramistas y talleres recibirían además otras influencias exteriores, principalmente de Génova y Flandes, por el comercio y por la llegada a la ciudad de otros ceramistas italianos y flamencos. Los lazos familiares<sup>2</sup> en este gremio eran frecuentes, lo que favoreció el influjo y la colaboración y dio un estilo propio a los talleres, tal es el caso de dos de los más importantes e influyentes ceramistas activos en Sevilla, Cristóbal de Augusta y Hernando de Valladares, siendo este último no solo el “sucesor” o continuador del estilo de aquel y el más destacado durante la primera mitad del siglo XVII, sino también el de mayor proyección al exterior. Los principales clientes siguieron siendo las sociedades y entidades religiosas y civiles, donde destacaron las clases pudientes (nobleza, burguesía –mercaderes, fabricantes–)

<sup>2</sup> Hacia 1561 el sevillano Roque Hernández aprendió las técnicas de aquellos, que más tarde transmitiría a su yerno, Cristóbal de Augusta. Hernando de Valladares, segundo de la saga tras un discreto Juan, tuvo dos hijos también ceramistas, Hernando y Benito; este último logró un gran relieve en el oficio, como continuador e innovador.



como benefactores de aquellas (conventos y órdenes religiosas, iglesias...) o como particulares para sus casas nobiliarias, palacios... (zócalos, escaleras, oratorios...)

Si el revestimiento de acceso al presbiterio de la Iglesia Conventual de San Francisco, en Moguer, como todo indica, es una obra de cerámica sevillana ejecutada hacia 1600, ¿es posible determinar en qué taller fue realizada? ¿Augusta? ¿Valladares? La fecha define un hecho interesante; Augusta prácticamente ha finalizado su actividad (sus obras como el mayor artífice de la azulejería del siglo XVI -los zócalos de los Reales Alcázares dan cumplido testimonio- están fechadas en la segunda mitad y hasta 1599) y Valladares ha tomado ya el relevo con gran éxito, como constata su trabajo para el frontal de altar que representa a las Santas alfareras sevillanas Justa y Rufina realizado y fechado en ese año de 1600 para el Convento sevillano de la Asunción, que hoy puede admirarse en el Patio de los Bojes del Museo de Bellas Artes, en Sevilla, entre otros muchos encargos que tendría en la ciudad (Capilla de las Penas, en la iglesia de San Vicente, Capilla y altar de la Virgen de Rocamador, en la parroquia de San Lorenzo, claustro del Convento de Santa Paula...) y en América (Conventos de Santo Domingo y San Francisco en Lima, Perú -al que llegaron los azulejos desde Sevilla vía Portobelo y Panamá Viejo- o el convento de Santo Domingo, precisamente en Panamá Viejo, hoy en ruina) Y hay obras mucho más cercanas que las mencionadas, en el mismo Moguer, y esto es de extraordinaria importancia. Un encargo hecho a Valladares para el Monasterio de Santa Clara<sup>3</sup>, que se conserva y podemos admirar: dos frontales de azulejería en sendos re-



Frontal de azulejería en el antecoro del Monasterio de Santa Clara de Moguer obra de Hernando de Valladares.

tablos para el Antecoro, cuya ornamentación es altamente alegórica, cristológica, al tratarse de un espacio-oratorio “de profundis” para las monjas del Monasterio.

Es evidente que el detalle cronológico no es suficiente para adscribir la obra cerámica en la iglesia de San Francisco a la autoría de Valladares o a su taller y círculo, como me propongo. Pero volvamos a los ceramistas sevillanos. Los estilos son muy semejantes, y aún más en esa fecha, cuando Valladares todavía se mueve en la estela de Augusta. Sin embargo, ¿podemos ver en ellos ciertos signos, detalles técnicos o de estilo, que los distinguan? ¿Un sello personal? Veamos.

Ambos emplean el azulejo plano policromado, generalmente de 13x13cm, idéntica técnica “a lo pisano” y una “paleta” de óxidos metálicos semejantes: amarillos, anaranjados, marrones y ocre, azules, verdes (con profusión el verde-tinta) propia de la escuela sevillana y trianera; semejantes en tamaño y uso las demás piezas de enmarque y ornamentación: guardillas y tiras, cintas



Altar de la Virgen de Rocamador, en la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla. Realizado por Hernando de Valladares.

<sup>3</sup> Reseñado por Manuel Quiles Pastor y Alfonso García García. Proyecto Augusta, 2015. Retablo Cerámico



o verduguillos para organizar el espacio, adeseras (frecuentes en 15x7cm o 17x6cm) alizares para remates, bordes, aristas... olambrillas de 7x7 para pavimentos... así como la temática en el dibujo, fundada en la mitología y el gusto renacentista del grotesco y la ornamentación vegetal (muy influenciada por el Tratado de Arquitectura de Serlio) y en las representaciones religiosas, un seguimiento escrupuloso de la ortodoxia tridentina que se imponía aunque con gran lentitud, en la pintura (a la que los ceramistas siguieron de cerca), resaltando las representaciones de las advocaciones marianas intercesoras (frecuente la del Rosario, véase<sup>4</sup> la que hace Augusta para el Convento sevillano Madre de Dios, panel que hoy se ubica en el Patio del Aljibe del Museo de BBAA de Sevilla) y de los

Virgen del Rosario realizado para el convento Madre de Dios de Sevilla por Cristóbal de Augusta.



Santos, como ejemplos de vida para la comunidad cristiana. Incluso en la ejecución de dicho trabajo de Augusta se ve algo descuidada la aplicación del color, si se compara con su magna obra para el Alcázar. Se sabe que el ceramista pactó la exclusividad con los responsables de aquel palacio (lo refiere Gestoso) y también, que no parece que lo cumpliera, y que algunas de sus obras de aquel período adolecieron de la pericia técnica habitual de este ceramista. ¿Obras de taller, de su círculo? Es probable. ¿Podríamos ver en esto razón para pensar en su posible autoría o la de su círculo de colaboradores, ya en el final de su actividad, del revestimiento del acceso al presbiterio de la iglesia moguerense de San Francisco? Porque lo que observamos hoy en dicha obra de azulejería, ¿podría responder a una mala conservación o a una no muy cuidada ejecución?

Recordemos el conjunto, alicatados y escalera central, de nuestra iglesia conventual.

<sup>4</sup> Las fotografías que acompañan este trabajo forman parte del archivo personal de la autora, a excepción de la correspondiente al Antecoro del Monasterio de Santa Clara, en Moguer.



Paño de azulejos del lado del Evangelio en la Iglesia de San Francisco de Moguer.

Empecemos por el correspondiente al lado del Evangelio, cuya ornamentación está determinada por varios espacios (paños y frisos). Sobre la única hilera los azulejos seriados que forman el basamento (plinto), de fondo blanco y decorados con motivo vegetal en roleos geométricos y banda superior en azul cobalto, se sitúa un paño donde sobre fondo amarillo, se representa a San Sebastián Mártir<sup>5</sup>. Figurando el marco arquitectónico de un retablo de inspiración renacentista, está situado muy cerca del paramento visto del muro contiguo, y enmarcado por una simulación de tiras finas en espiguilla bicolor que hace las veces de levisimas pilastras (al menos es lo que hoy se aprecia, aunque bien pudo resaltarse en unos trazos que estarían desaparecidos por pérdida del esmalte en las aristas o filos). Contiguos, y formando parte de los mismos azulejos e igual simulación, figuran unas tiras o bandas, a manera de guardillas, más finas las dos laterales y más anchas en la superior, divididas sólo por los colores, verde-tinta y anaranjado, sobre las que el ceramista ha dibujado un lineado en negro de ejecución rápida y espontánea con trazos de manganeso, como si fuesen flecos a modo de remates en la caída de un mantel o paño de altar. Estos detalles de enmarque tienen una gran relevancia en el argumento que seguimos. Sobre la levedad de las tiras de espiguillas-pilastras, figuran dos elementos con formas que

<sup>5</sup> Recuérdese que ya existía una ermita dedicada al Santo Mártir en la entrada a Moguer por la Friseta, fiestas en su honor, relación con la Bula de Cruzada...un hospital, y en la parroquia de Santa María de la Granada, un retablo dedicado a la Inmaculada y realizado por López Bueno (1597-1606) por encargo del Capitán Montedoca, entre cuyas imágenes figuraba un San Sebastián. No es extraño que en San Francisco se optara por su representación también en esta obra cerámica; de una parte, por ser Santo Protector contra la peste, y la cercanía del conjunto conventual al río (que se refuerza con la representación en el alicatado del lado de la Epístola, de otro santo, probablemente San Roque, igualmente protector contra la temible enfermedad) y de otra, y no menor, por su firme defensa de la fe cristiana (el Papa San Cayo lo nombró *Defensor Ecclesiae*). Esto explica, entre muchos ejemplos, la presencia preeminente de S. Sebastián en el programa iconográfico de la Custodia de Arfe para el Corpus Christi de Sevilla, o que el poderoso emperador Carlos V figure en un vitral de la catedral hispalense sosteniendo en una mano el cetro y en la otra los atributos de S. Sebastián, el arco y las flechas, como adalid de la Contrarreforma.



recuerdan a piezas de loza para remates arquitectónicos, de factura claramente trianera, (lo que sin duda aporta un rasgo de originalidad y es un guiño a la procedencia), con decoración en azules, amarillos y anaranjados sobre el fondo blanco; soportan a manera de capiteles, un arco de medio punto, rebajado y algo irregular, con adición de unos elementos geométricos de decoración central sobre los trazos gruesos (bordes azules con el interior en amarillo y ocre) que describen el arco; en el espacio superior las albanegas (superficies angulares con uno de sus lados adaptados a la curva) presentan una decoración interior no figurativa, fruto de un juego de pinceladas y colores revueltos muy efectista en la media distancia. (Ténganse en cuenta estos elementos, al igual que el detalle de las simuladas guardillas y tiras lineadas y las espiguilas, y los junquillos de trazos romboides y punto anaranjado central, pintados todos en el borde del azulejo con la misma técnica, elementos que en este zócalo y paño se ven con claridad, al igual que el enmarque en cinta de un azulejo rectangular azul y azul celeste) Un entrepaño o pilastra contigua, bien conservada, se nos presenta decorada con amplios y elegantes roleos, ornamentos vegetales muy vistosos, azules, verdes-tinta, ocre y marrones, sobre esmaltado amarillo. El conjunto linda a la derecha del espectador con la celosía del respiradero de la cripta. Y pasada esta, un paño lo completa, adaptada la forma a la de los peldaños de la escalinata, igualmente decorado con formas vegetales y en los mismos colores, estando la mayoría de los azulejos mal colocados o intervenidos. En este zócalo del lado del Evangelio, y en el centro del enmarque arquitectónico descrito anteriormente, escorado a la izquierda y pintado sobre fondo amarillo, como queda dicho, se representa a San Sebastián.

El ceramista sigue la narración de su Pasión y la tradición. El Santo está atado a un tronco de árbol por las muñecas; un árbol sin copa, con una rama más grande y otras pequeñas e inferiores, o arbustillos, de los que surgen brotes "arracimados" e inhiestos, ralos, algunos incipientes, todos de color verde con matices tinta, perfilados



San Sebastián Mártir. Iglesia de San Francisco de Moguer.

en negro de manganeso (¿Quizá quiso el autor indicar con esto -época de poda, heladas...- el mes, enero, en que fue martirizado?) El tronco arbóreo y el cuerpo se sustentan sobre un leve montículo de fondo verde salpicado de flores y plantas menudas. Da la impresión de que el pintor no cuida mucho estos detalles para dar mayor relieve a la representación del mártir, al que dota de una proporción jerárquica. La anatomía, principalmente en el cuerpo superior, es potente aún cuando no muestra ningún rasgo de resistencia; responde

al prototipo de joven apuesto, el soldado romano entrenado, de recia carnadura revelada a través del leve sombreado y el perfilado marrón resaltando las formas, los detalles que dan el volumen, el realce de aquellas zonas de la anatomía correspondientes a las líneas de pliegues en las articulaciones y en los músculos, destacadas en la desnudez del torso y las extremidades. Cinco flechas de extremo frondoso, casi vegetal, se hunden en la carne dándole un martirio que su rostro, aunque serio y grave, no refleja. Los grandes ojos se fijan en un punto que solo él parece ver... Su cabeza levemente inclinada, de cabello rubio y anillado está nimbada, ya el asaetamiento consumado, y un púdico paño de pureza sombreado en trazos gruesos de azul cobalto le cubre el bajo vientre.... Los muslos presentan en su parte superior, un sombreado equívoco, pues en el derecho del Santo se confunde por exceso de marrón y una inexplicable falta de perspectiva, con el tronco del árbol. La única mano visible y los pies siguen los cánones del dibujo en estos ceramistas (obsérvense en las fotografías adjuntas)

Continuando con otros elementos del zócalo de este lado, encontramos en la parte superior al conjunto descrito, un friso formado por tres hileras horizontales de azulejos de repetición, rematadas a izquierda y derecha por guardillas verticales dispares. La más cercana a San Sebastián está formada por azulejos iguales a los del basamento, con iguales roleos geométricos y bordes superiores e inferiores en azul cobalto. Sobre



ésta, los azulejos forman un horizonte de ondas de Serlio, con los colores predominantes en el paño; en la última y superior, los azulejos presentan una decoración propia de seriación geométrica muy del gusto de la época (se encuentra también en Santa Clara), intercalados con otros figurativos que representan ángeles nimbados y alados. Está la hilera o cenefa rematada en



Altar de Santa Justa y Rufina.

su borde por alizares decorados en azul cobalto sobre fondo blanco. El mismo, aunque con tramos muy deteriorados, rodea y remata los paños que forman este conjunto de alicatados del presbiterio de San Francisco.

La escalinata central que divide en dos la obra cerámica, presenta una hilera de azulejos revistiendo la contrahuella de cada escalón; en cada hilera y contrahuella azulejos distintos. Solo los superiores parecen originales, al tener cierta correspondencia con los de los zócalos; al menos, el primero. Los inferiores, decorados en profusos dibujos geométricos en azul cobalto sobre blanco, son claramente fruto de una sustitución por intervención muy posterior.

Si el lado y paños donde se encuentra San Sebastián muestra numerosos desperfectos (pérdidas de esmalte o desgastes de ángulos y aristas, roces, saltado del esmalte, fracturas... y algunos otros que hemos ido señalando para el friso) el revestimiento de la parte que se sitúa del lado de la Epístola, lógicamente idéntica en su concepción y realización, presenta hoy un aspecto caótico en sus paños. Los azulejos están muy deteriorados, mal colocados muchos, desaparecidos algunos y sustituidos otros arbitrariamente, con el solo criterio de relleno, perdida ya la idea originaria del conjunto. La hilera intermedia del friso no guarda relación alguna con el paño semejante. Junto al respiradero de la cripta en esta parte quedan vestigios de algunos elementos ornamentales y compositivos de un espacio destinado a otra representación hagiográfica. Ahí se acentúa más el infortunio, sobre todo en el interior, donde se ha perdido por completo la figuración. Sólo podemos observar rasgos de una mano con báculo y un detalle de un manto, como ha señalado recientemente Juan Manuel Moreno Orta, tras la inspección y el inventario para la declaración BIC del espacio conventual, y a mi me ha comentado, inclinándose por su pertenencia a un San Roque.<sup>6</sup>

A esto hay que sumar nuestra observación de una misma apariencia en el recuadro de representación arquitectónica, el mantenimiento de algunos elementos ornamentales sueltos como las simuladas cintas de espiga, o las igualmente simuladas tiras o guardillas bicolor con "sobrelineado" ya descritas, así como restos de los triángulos de las albanegas,

elementos todos propios del estilo de Hernando de Valladares y su taller, como queda señalado.

Teniendo en cuenta esa clara distinción es verosímil su autoría (o al menos la de su taller y círculo de colaboradores)<sup>7</sup> de la obra cerámica del presbiterio de San Francisco de Moguer. Al compararla con los dos frontales del Antecoro de Santa Clara, próximos como queda dicho en el tiempo de realización, hallamos elementos comunes característicos de estilo, tanto en el dedicado a la Cruz, o triunfo de Cristo sobre la muerte, alegoría que se representa en medallón central, como al consagrado a la alegoría del bautismo y la renovación de la fe, representada en el Águila, igualmente símbolo de Cristo, y destacado también en el medallón central de la frontalería. Obsérvense las cenefas, el azulejo geométrico de repetición que en Santa Clara reviste los laterales, como hemos referido, las tiras de enmarque y separación bicolor y sobre-lineadas con manganos a modo de flecos, los colores idénticos, semejantes los elementos ornamentales de tipo vegetal... Compárense estas obras cerámicas de Moguer también con el frontal de altar dedicado a Santa Justa y Santa Rufina, a la del altar de la Virgen de Rocamador... y tantas otras que se le atribuyen con claridad. En la ornamentación de todas ellas, el ceramista sevillano ha dejado su impronta y, también como otros ceramistas de aquellas centurias, parece imbuido de terror al vacío...

<sup>6</sup> Hacia 2006, con motivo de nuestra edición de la obra de Felipe Godínez, *El soldado del cielo, San Sebastián*, Diego Roperio Regidor me manifestó la misma opinión; coincido con ambos historiadores por los motivos ya señalados en la nota anterior. Además, recordemos que imágenes de esta pareja de santos protectores tuvo Moguer al menos, en la ermita de San Sebastián, y en la parroquia de Santa María de la Granada; con la iglesia de San Francisco, tres vértices sebastinianos de un imaginario trazado de triángulo isósceles. En sólo una ocasión he visto mencionado a Santiago para aquel paño de cerámica...

<sup>7</sup> Es posible, mientras su principal y prestigioso artífice, Hernando, se empleaba en exclusiva al magno encargo de Lima... El de Santo Domingo está fechado hacia 1604, prácticamente coetáneo a los trabajos de Moguer; pero en ambos el ceramista mantiene los elementos ornamentales que caracterizan y distinguen sus obras.



Nos ha llegado aquella de la iglesia franciscana muy deteriorada e intervenida, (muchísimo más y con peor fortuna que las de Santa Clara, aunque también éstas presentan numerosos desperfectos) sí, pero los elementos conservados hablan por sí solos y lo señalan. Quizá en su actual estado se aprecie inferior en arte a aquellas otras obras suyas, bien o mejor conservadas, que han corrido mejor suerte. Quizá, incluso no la tuviera en origen, y no fuera instalada por buenos alarifes<sup>8</sup>, aunque no lo creo. Desde luego, estas de Moguer han tenido que resistir en el transcurso del tiempo a tantas tiranías e infortunios...: a las humedades y sales por su ubicación cercana a un río como el Tinto (aún más cerca, San Francisco), a los influjos de su marisma, de la ría..., a los efectos de la desamortización, la excomunión... el abandono... a los destrozos en la guerra del 36<sup>9</sup>. Nada de los siglos XVI y XVII (ricos retablos y enseres) ha quedado en esta iglesia moguerense de San Francisco, a excepción de lo arquitectónico: su fábrica manierista y la obra de azulejería de la que venimos hablando.

Dijo Ortega y Gasset que *para conocer algo humano, personal o colectivo, es preciso contar con la historia*. Y es que cuanto más se conoce, más se valora y más se cuida un bien. Cuidar el patrimonio cultural es velar por lo nuestro como eslabones del presente que somos, en el sinfín del tiempo. Es una responsabilidad que pide compromiso. El lema de este Año Europeo del Patrimonio Cultural es claro, *Nuestro Patrimonio: donde el pasado se encuentra con el futuro*.

Además de las antiguas de San Francisco y Santa Clara, cuenta Moguer en su patrimonio con una obra que pertenece al llamado “segundo renacimiento de la cerámica sevillana” (Mensaque, Arellano, Ramos Rejano...) esta de carácter civil y arquitectónico: la fachada de la antigua Estación Enológica de comienzos del siglo XX, que hoy lo

8 La importancia de unos buenos especialistas instaladores de obras de azulejería de gran magnitud era capital para el resultado final. Hasta el punto de que para sus muchos encargos de América, los ceramistas sevillanos, con frecuencia enviaban con sus productos a sus propios alarifes, ya que en aquellos países o no existían o eran escasos o poco fiables. Curioso, aunque muy conocido por su leyenda, es el caso referido a la obra de Valladares para el convento de San Francisco, en Lima (Perú) que habla de cómo un tal Alonso Godínez –originario de Guadalajara, ¿México? ¿España?– se salvó in extremis de ser ejecutado en la horca, al contar a su confesor que era un experimentado alarife y llegar esto a oídos de los frailes de San Francisco de aquella ciudad peruana, que veían con desesperación cómo pasaban los años sin poder instalar los zócalos del claustro y otros revestimientos encargados al taller sevillano de Valladares. A cambio, aquel Godínez tuvo que tomar los hábitos, pero la magnífica obra lució en todo su esplendor hasta hoy...

9 En los Fondos fotográficos de la Guerra Civil Española, se menciona sin especificar, en Nota de contenido relativa a los Conventos de San Francisco y Santa Clara de Moguer, “destrucciones”. BNE.

es del teatro Felipe Godínez. De técnicas distintas, son sin embargo próximas por su procedencia, Triana, por su policromía característica, por un estilo que pretende y consigue hacer presente aquel renacimiento primero, de aires italianos, que tanta y justa gloria le dio. Grutescos, cenefas, roleos vegetales... en profusión de amarillos, verdes, azules... El mismo oficio y arte.

La cerámica ha acompañado la historia humana desde el Neolítico; ha dado obras humildes y domésticas y también pictóricas, escultóricas, arquitectónicas... El barro o arcilla, materia primigenia, nos ha hecho evolucionar con el fuego, de la cueva al espacio exterior, de la tecnología revolucionaria de la rueda a la alta tecnología de los refractarios y materiales cerámicos de última generación que nos propulsa hacia sueños galácticos. Diálogo de Oficio, Tecnología y Arte. Y sobre este último no vale aquí –o no debería valer– la distinción de categorías.

Lo dejó dicho Juan Ramón en su *Estética y Ética Estética*, en la estela que iluminó y alentó a Wagner, a los Ballets Rusos de Diaguilev y a lo mejor de las vanguardias artísticas: *El arte será más completo cuando reúna más las posibilidades de todas las artes, que no es isla el arte sino continente*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Azulejo sevillano. Alfonso Pleguezuelo Hernández. Editado por Padilla Libros, 1989
- Historia de los barrios sevillanos. Capítulos VII a XIII, José Gestoso y Pérez, Sevilla 1903
- El oficio de ollero en la Sevilla del siglo XVI. José María Sánchez Cortegana. Archivo Hispalense, nº 65. Sevilla 1994
- Azulejos trianeros para el nuevo mundo. Sevilla en Estampas. Revista Digital, Septiembre 2012
- Retablo Cerámico. Enciclopedia virtual dedicada al estudio y divulgación de la cerámica artística. VAA (Historia, tipología, obras en España y América...)
- La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI. Antonio Sancho Corbacho. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, 1948
- Arte Decorativo Murario. Azulejería sevillana del siglo XVII en el Convento de Santo Domingo en Panamá Viejo. Aportaciones Arqueológicas. Mirta Linero Baroni y Juan Ramón Muñiz Álvarez. Canto Rodado, 2015
- Moguer y América en la Era de los Descubrimientos. Diego Roper Regidor. Fundac. Municipal de Cultura, Archivo H<sup>o</sup>, Moguer, 2003
- Los lugares colombinos y su entorno. Diego Roper Regidor, Fundación Ramón Areces. Madrid, 1992
- Acerca de San Sebastián:
- Religiosidad popular en la ciudad de Moguer (1400-1936) Manuel Díaz Domínguez. Fundación Municipal de Cultura y Archivo H<sup>o</sup> Municipal. Moguer, 2005
- Revista Montemayor, colaboraciones de Rosario F. Cartes
- Revista Semana Santa, colaboraciones de Rosario F. Cartes
- El soldado del cielo, san Sebastián, Felipe Godínez. Edición, transcripción y estudio de M. Rosario Álvarez Gastón y Rosario F. Cartes. Fundación Municipal de Cultura y Archivo H<sup>o</sup> de Moguer. Colección Nueva Urium, 5 Moguer, 2006

