

EL RETABLO CERÁMICO DE SANTA MARTA DE LA GÜERA. UNA PIEZA DEL TALLER SEVILLANO DE CERÁMICA NAVIA EN EL SUR DEL SÁHARA ESPAÑOL.

Luis Blanco Vázquez
Arqueólogo

RESUMEN.

En este artículo presentamos un retablo cerámico de Santa Marta realizado en el taller de Cerámica Navia, en Sevilla, que se conserva en precario estado entre las ruinas de la población abandonada de La Güera, en el sur del antiguo Sáhara español, lo que lo convierte en un raro ejemplar desconocido hasta la fecha.

Palabras clave: Retablo cerámico, azulejos, Triana, Sáhara español.

ABSTRACT.

In this paper we present a ceramic altarpiece of Santa Marta made in the workshop of Cerámica Navia, in Sevilla, that is preserved in precarious conditions among the ruins of the abandoned village of La Güera, in the south of the former Spanish Sahara, making it a rare exemplar unknown to the present.

Keywords: Ceramic altarpiece, tiles, Triana, Spanish Sahara.

1. INTRODUCCIÓN

La Güera (también llamada durante la época española La Agüera o Güera) es una población que se localiza a orillas del océano Atlántico, en la costa occidental de la península sahariana de Cabo Blanco. Esta península estuvo dividida durante gran parte del siglo XX entre el Sáhara español (la mitad occidental) y la Mauritania francesa (la mitad oriental, bañada por las aguas de la Baie du Lévrier o del Galgo, en cuya orilla se situaba la ciudad de Port-Etienne, actual Nouadhibou), razón que explica la permanencia de dicha división en la actualidad, perteneciendo la zona oriental a Mauritania y manteniéndose la occidental en un estado de indefinición política, en una “tierra de nadie” abandonada a causa del conflicto del Sáhara Occidental entre marroquíes y saharauis, encargándose el ejército mauritano de la vigilancia militar y el mantenimiento del “statu quo” actual. Por ello, La Güera es hoy una población abandonada y deshabitada, ruinoso

por efectos del paso del tiempo y de los sucesos bélicos de finales de los años 70 entre saharauis, mauritanos y marroquíes¹



Situación de la Güera, con recuadro rojo, en el entorno geográfico del Sáhara Occidental (elaboración propia).

El origen de La Güera hay que situarlo a finales de 1884, cuando una expedición al mando del teniente Emilio Bonelli Hernando, en nombre del gobierno español, tomó posesión de la parte occidental de la península de Cabo Blanco, estableciendo una caseta de madera a orillas del océano y dándole el nombre de Medina Gatell, en memoria del explorador español Joaquín Gatell y Folch. Sin embargo, el lugar permaneció abandonado hasta finales de 1920, momento en el que el coronel Francisco Bens Argandoña, por entonces Delegado del Alto Comisario de España en la Zona Sur de Marruecos e Inspector de los destacamentos del Sáhara occidental², ocupó oficialmente para España la mitad oeste de Cabo Blanco, estableciéndose una factoría pesquera y un destacamento militar permanente. Desde ese instante, y hasta el abandono de 1975, La Güera se mantendrá como la población más sureña del Sáhara español, escasamente fortificada y con débiles guarniciones militares, dedicándose casi exclusivamente a la actividad pesquera y sus derivados, con la creación de varias factorías de salazones y de harina de

¹ Como consecuencia de los Acuerdos Tripartitos de Madrid de finales de 1975, España abandonó el territorio del Sáhara dejándolo en manos de Marruecos (la zona norte o Saguia El Hamra) y Mauritania (zona sur o Río de Oro). Tras la salida de los españoles a finales de ese año de La Güera, situada en la zona sur, la población fue objeto durante varios días de fuertes combates entre saharauis y mauritanos, quienes consiguieron vencer con ayuda marroquí. No obstante, la presencia mauritana en Río de Oro fue efímera, ya que en 1979, ante los constantes ataques saharauis del Frente Polisario, decidió abandonar y ceder su parte del territorio a Marruecos, que desde entonces ocupa la mayor parte del Sáhara Occidental, permaneciendo la zona oriental sin ocupar en manos saharauis y la zona suroccidental fronteriza con Mauritania en situación de “tierra de nadie”.

² BENS ARGANDOÑA, F. *Mis memorias. 22 años en el desierto*, Ediciones del Gobierno del África Occidental Española. Madrid, 1947, p. 127.

pescado, como Marcotegui desde la época inicial o Insamarta a partir de la segunda mitad del siglo.

2. LOS RETABLOS CERÁMICOS Y LA ESCUELA SEVILLANA DE TRIANA

Los retablos cerámicos son paneles de azulejos polícromos pintados con pigmentos vitrificables y posteriormente vidriados en el horno a altas temperaturas, representando imágenes o escenas religiosas. Por lo general, estos paneles tienen una disposición rectangular vertical (en menor medida, también los hay horizontales, circulares, con los azulejos recortados, e incluso con formas arquitectónicas) y varían en diferentes tamaños, siendo los más sencillos los formados por doce piezas de azulejo (aunque en ocasiones pueden aparecer de menos). Las técnicas pictóricas empleadas son básicamente la del azulejo plano pintado por el método de “al agua” o “al aguarrás” y también la de “cuerda seca”, que permite obtener efectos de relieve. Otras técnicas utilizadas pueden ser, según las épocas, “bajo cubierta”, “arista” o “cuenca”, “tropa”, “serigrafía” y “aerógrafo”³. A su vez, y como elementos añadidos al panel cerámico, puede aparecer en la parte superior un tejazoz, a modo de pequeño tejado a una, dos o tres aguas y con tejas de colores, y una repisa en la parte inferior para colocar los exornos o adornos florales. En ocasiones, varios faroles suspendidos del tejazoz aportan iluminación al conjunto. Es bastante usual que aparezca el nombre del taller o fábrica en donde se realizó en la parte inferior del retablo, mostrando así su procedencia, y en muchos casos también el nombre o firma del pintor que lo diseñó. Gracias a la impermeabilidad y durabilidad del material cerámico esmaltado, se suelen ubicar principalmente en lugares públicos, como calles, plazas, edificios religiosos, edificios civiles y militares, viviendas particulares, aunque también, y en menor medida, en el interior de alguno de estos recintos. Por ello, el retablo cerámico es una representación religiosa concebida primordialmente para ser vista y contemplada públicamente, a modo de “altar público”, con el fin de sacralizar un espacio o solicitar la protección y amparo de una imagen religiosa⁴.

La ciudad de Sevilla, que disponía de una larga tradición alfarera desde tiempos romanos y musulmanes, era durante la segunda mitad del siglo XV un importante centro de fabricación cerámica, centrándose gran parte de ella en el barrio de Triana, con fabricantes o maestros cerámicos destacados como Fernán Martínez o Juan Fernández (éste de origen morisco, cuyo nombre verdadero era Hamete de Cobexi)⁵. En este contexto sevillano, y atraído por el fuerte desarrollo de la actividad comercial que el descubrimiento de los nuevos territorios americanos supuso para la ciudad, aparece la figura del artista italiano Francisco Niculoso Pisano, que se instalará en Triana y será fundamental en el devenir futuro de la producción cerámica artística. Será el encargado de introducir la técnica, desconocida hasta entonces en los alfares sevillanos, de pintar previamente sobre paneles de azulejos sin cocer, como si de un cuadro al óleo se tratase⁶, para posteriormente vidriarlos al horno, consiguiendo así unos productos más artísticos y

³ LORA SERRANO, A. “Diferentes técnicas aplicadas en los retablos cerámicos desde sus inicios en el siglo XVIII hasta nuestros días”, www.retabloceramico.net, 2008.

⁴ PALOMO GARCÍA, M. C. “Historia del retablo cerámico”, www.retabloceramico.net, 2007.

⁵ GESTOSO PÉREZ, J. “Cerámica sevillana”, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXVII, Madrid, 1919, p. 6.

⁶ PALOMO GARCÍA, M. C. “La cerámica de Triana. Pasado, presente y futuro”, www.asociacionpisano.es, 2013.

decorativos al incorporar la policromía renacentista italiana⁷ y, sobre todo, más resistentes a las inclemencias meteorológicas, por lo que podían ser instalados en espacios exteriores. Esta técnica de elaborar retablos cerámicos, que pronto se imitaría también en otras zonas españolas, como Talavera, Levante, Cataluña y Aragón, se desarrollaría con fuerza en Sevilla y su entorno durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, durante el siglo XIX sufrió una acusada regresión, motivada, entre otras causas, por la desamortización de los bienes eclesiásticos de mediados de siglo y las directrices anticlericales y laicas durante el periodo político emanado en 1868 tras la llamada “Revolución Gloriosa”, que obligaron a retirar las imágenes religiosas de los espacios públicos provocando, asimismo, el descenso de la actividad de las Hermandades y Cofradías, principales demandantes de los retablos cerámicos⁸. El siglo XX verá, por el contrario, un nuevo florecimiento de la producción cerámica artística sevillana, con la creación de numerosos talleres y fábricas centrados la mayoría en el barrio de Triana, primero al amparo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, con la colocación de numerosas obras decorativas, y posteriormente con el auge de las cofradías y hermandades religiosas tras la Guerra Civil. Entre los talleres trianeros más importantes podemos citar, entre otros, los de Mensaque, Ramos Rejano, Montalván, Laffitte, Santa Ana o Pedro Navia. Este auge productivo permitirá también la exportación de piezas decorativas y religiosas a otras partes de España e incluso a América, alcanzando muchas de ellas una relevante categoría artística al estar realizadas por reputados pintores ceramistas de la época, como fueron Manuel Vigil-Escalera, José Macías, Enrique Orce, Fernando Orce, Antonio Kiernam, Antonio Morilla, Gustavo Bacaristas, Pedro Salas o Alfonso Córdoba entre otros⁹. El final de esta época de florecimiento se fue produciendo paulatinamente a partir de la segunda mitad del siglo, ya que la industrialización, la desaparición de los grandes maestros y la especulación urbanística en torno a la transformación de Triana en un barrio residencial, provocaron el cierre de varios de los talleres tradicionales y el traslado de otros a zonas de las afueras¹⁰.

3. EL RETABLO CERÁMICO DE SANTA MARTA DE LA GÜERA. LOCALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN

El retablo cerámico de Santa Marta se localiza en el interior de lo que fue la fábrica de harina de pescado Insamarta, en la parte superior de su muro norte (con coordenadas, según datum WGS84: lat.: 20° 49' 43''; long.: 17° 05' 15''; alt.: 5 m)

⁷ MORENO FERNÁNDEZ, A. M. “Comienza una andadura (III). Triana y los talleres cerámicos”, www.asociacionpisano.es, 2013.

⁸ PALOMO GARCÍA, M. C. Op. Cit., 2007.

⁹ MORENO FERNÁNDEZ, A. M. Op. Cit., 2013.

¹⁰ Para un conocimiento más amplio sobre todo lo relacionado con los retablos cerámicos sevillanos, se recomienda consultar, entre otras, las páginas web www.retabloceramico.net y www.asociacionpisano.es.



Restos de la fábrica Insamarta, en cuyo interior se localiza el retablo cerámico de Santa Marta, desde el sureste (L. Blanco, 2013).

Los restos de esta edificación, con planta rectangular orientada norte-sur y cuya construcción data de la segunda mitad del siglo XX, se sitúan junto a la costa, a unos 500 m al sur del núcleo poblacional de La Güera, y su estado de ruina nos remite a los acontecimientos bélicos inmediatamente posteriores al abandono español de finales de 1975, ya que la fábrica Insamarta, así como la Marcotegui y el fuerte de la Policía Territorial, también junto a la costa, fueron los lugares en los que los saharauis del Frente Polisario resistieron durante varios días el asedio del ejército mauritano¹¹.



Vista de satélite de la población de La Güera y alrededores, con la fábrica Insamarta señalada con círculo rojo (Google earth, 2013).

¹¹ MARIÑAS ROMERO, G. *El Sáhara y La Legión*, Editorial San Martín, Madrid, 1988, p. 316. También se pueden encontrar referencias sobre estos acontecimientos en diversas crónicas periodísticas de la época. Como ejemplo, la aparecida en la p. 96 del diario ABC del martes 16 de diciembre de 1975.

Se trata de un retablo cerámico hagiográfico de disposición rectangular vertical, compuesto por doce piezas de azulejo de 15 cm de lado (con unas dimensiones, por tanto, de 60 cm de largo y 45 cm de ancho) y con la composición pictórica realizada siguiendo la técnica del azulejo plano pintado.



Retablo cerámico de Santa Marta de La Güera (L. Blanco, 2013).

La imagen principal, la figura de Santa Marta, se sitúa en posición central, y aunque su estado de conservación se muestra muy deteriorado, se puede apreciar su representación siguiendo los cánones emanados de la leyenda provenzal según la cual Santa Marta, tras llegar a las costas francesas junto a sus hermanos Lázaro y María Magdalena, consiguió amilanar, rociando con agua bendita, a una criatura fantástica parecida a un dragón que tenía atemorizados a los habitantes de la zona de Tarascón¹². Esta vida legendaria de Santa Marta se transmitió por toda Europa desde la Edad Media por influencia del dominico italiano Jacobo de la Vorágine a través de su obra *Legenda aurea*, compilación de la vida y leyenda de los santos¹³. Por ello, y siguiendo los citados cánones, se suele representar a Santa Marta con la figura de un dragón verde bajo sus pies

¹² BAÑOS VALLEJO, F. y URÍA MAQUA, I. *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000, pp. 145-146.

¹³ CORTÉS GUADARRAMA, M. A. *El Flos sanctorum y sus etimologías. Edición y estudio*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, www.unioviado.es/CEHC, 2010, p. 5.

y sosteniendo en una mano un calderillo con agua bendita y en la otra un hisopo para bendecir con ella, como se intuye en nuestro caso.



Imagen de Santa Marta conforme a la leyenda provenzal (retablo de Cantillana, Sevilla. Foto de Antonio Entrena Aznarte en www.retabloceramico.net).

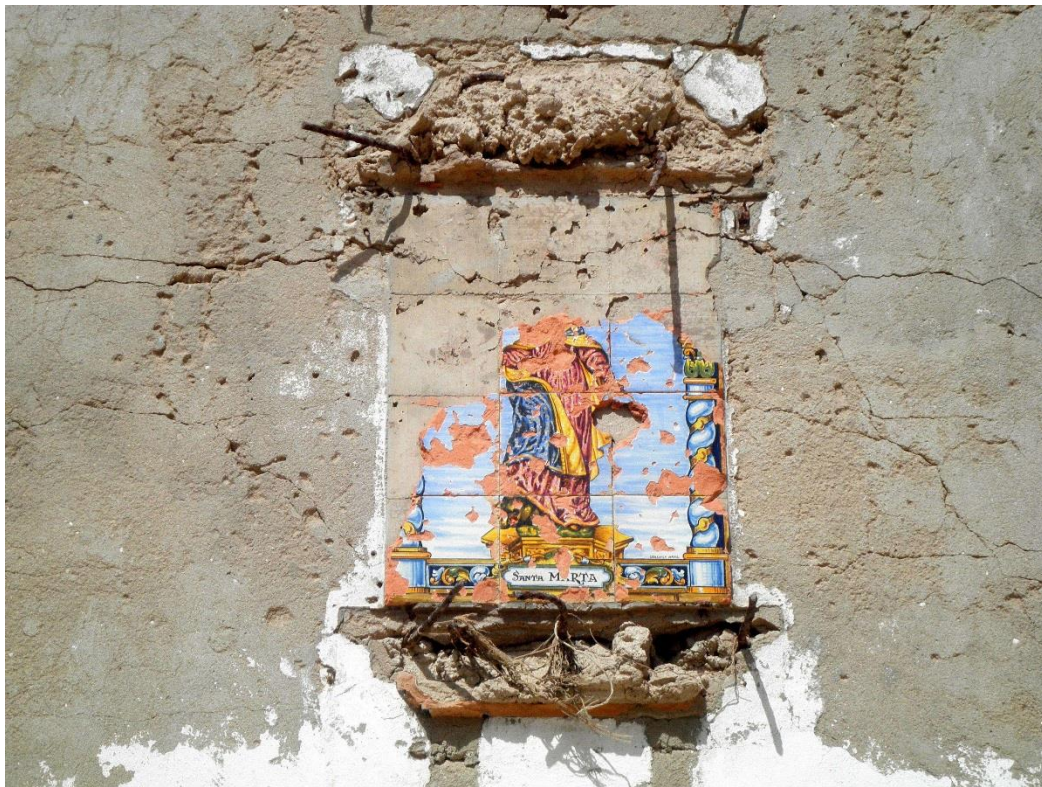
Enmarcando la figura de la santa aparece, en la parte inferior, el nombre de Santa Marta entre decoraciones vegetales en las que prima el colorido de los azules, naranjas, amarillos y verdes, y en los laterales sendas columnas salomónicas (la del lado izquierdo prácticamente desaparecida) de tonalidad azul con capiteles vegetales de coloración verdosa que, aunque ya desaparecidos los azulejos superiores, y por similitud con numerosos ejemplos de retablos parecidos, sustentarían un arco de medio punto. Aparece en el azulejo inferior derecho el nombre del taller en que se fabricó, CERAMICA NAVIA, lo que nos señala su origen sevillano y su datación más que probable a partir de 1960¹⁴, aunque no se observa la firma del pintor que lo diseñó, hecho éste que podría explicarse a causa de los desperfectos en que se encuentra el retablo. Como elementos añadidos al mismo, y a pesar de que en la actualidad están desaparecidos, sabemos por la huella que ha quedado en la pared en forma de cemento, varillas metálicas y ladrillo, que

¹⁴ Información cotejada con el ceramófilo sevillano Martín Carlos Palomo García vía correos electrónicos en enero de 2014. Amablemente respondió, y confirmó la cronología de la segunda mitad del siglo XX por el colorido utilizado y por el nombre del taller.

en su origen dispuso en la parte superior de un tejazoz a tres aguas (con una función puramente decorativa al ubicarse en el interior de una edificación) y en la inferior de una repisa para los exornos florales.



Detalle del retablo cerámico de Santa Marta de La Güera en el que se aprecia el nombre de CERAMICA NAVIA (L. Blanco, 2013).



Retablo cerámico de Santa Marta de La Güera en vista completa, con la huella del tejazoz y la repisa en el muro norte de la fábrica Insamarta (L. Blanco, 2013).

4. EL TALLER DE PEDRO NAVIA Y CERÁMICA NAVIA

Pedro Navia Campos fue un reputado escultor ceramista de origen extremeño de la Triana de la primera mitad del siglo pasado¹⁵. Había nacido en la población pacense de

¹⁵ Recomendamos consultar las siguientes referencias bibliográficas en las que nos hemos basado para elaborar este apartado: PALOMO GARCÍA, M. C. “El escultor ceramista Pedro Navia Campos”, Boletín

Almendralejo en 1897, aunque pocos años después, tras el fallecimiento de su padre y ante la falta de recursos económicos, emigró con su familia a Sevilla. Muy pronto se sintió atraído por la escultura y la cerámica, comenzando su aprendizaje en los estudios de José Lafita y Sebastián Santos Rojas y, posteriormente, en la Escuela Industrial de Artes y Oficios, en donde sería alumno de José Ordóñez, responsable de importantes restauraciones escultóricas en la Catedral de Sevilla. Esta formación fue aval suficiente para desempeñar, en su inicio profesional, el puesto de maestro en el taller de la empresa Ramos Rejano, una de las fábricas sevillanas de cerámica artística más importantes de la época, cargo que ocupó durante cuatro años, de 1920 a 1924. A partir de esa fecha, se estableció de forma independiente creando su propio taller en Triana bajo la denominación de Fábrica Nuestra Señora de la Piedad, en alusión a la patrona de su Almendralejo natal. Poco a poco fue haciéndose un nombre entre los talleres trianeros, lo que propició que fuese uno de los elegidos para suministrar la decoración de azulejería policroma de la Plaza de España, estructura arquitectónica a cargo de los arquitectos Pedro Sánchez y José Granados que se estaba construyendo con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Este hecho favoreció el desarrollo comercial del taller, pues de inmediato recibió numerosos encargos para la realización de obras de cerámica artística, tanto del entorno sevillano y andaluz como de otras partes de España, así como de América, principalmente de Venezuela. La calidad de las obras salidas del taller de Pedro Navia estaba vinculada, asimismo, a los nombres de los artistas que colaboraron con él, alguno de ellos de reconocido prestigio, entre los que cabe destacar a Luis Ortega Brú, Alfonso Córdoba Romero, Manuel García Ramírez, Pedro Salas López-Cepero y Antonio Morilla Galea. Entre las obras más emblemáticas de este periodo inicial, sobresalen, además de las destinadas a la Plaza de España, los monumentos a Carolina Coronado y José de Espronceda en Almendralejo, y el escudo de Andalucía en terracota policromada para el político andaluz Blas Infante. Tras la Guerra Civil, desarrolló una importante producción de retablos cerámicos de temática religiosa gracias a los pedidos de las hermandades y cofradías sevillanas, al amparo del auge de sus actividades durante esos años. Entre ellos, mencionaremos los del Cristo del Calvario en la Iglesia de la Magdalena, el de la Soledad de San Lorenzo en la calle Eslava, los de la Virgen del Subterráneo y la Virgen del Mar en la Capilla de la Misericordia, y el de la Virgen de las Nieves en Santa María la Blanca.

El taller de Pedro Navia continuó su existencia tras el repentino fallecimiento del prestigioso escultor ceramista extremeño en 1960, esta vez bajo la gerencia de Amador Pérez Barranquero, quien había formado parte de la empresa desde años antes. Se constituyó una sociedad denominada Cerámica Navia-Amador Pérez Barranquero, y durante unos años funcionó con relativa normalidad, realizando obras de cerámica artística en la que siguieron colaborando artistas prestigiosos como Fernando Orce Guerrero y Pedro Salas López-Cepero. Sin embargo, el taller fue entrando en una paulatina crisis afectado, al igual que el resto de talleres artísticos trianeros, por el rápido desarrollo de la producción mecanizada y por la remodelación urbanística de Triana, con la construcción de numerosas viviendas que entraban en colisión con los humos que desprendían los tradicionales talleres cerámicos, por lo que a finales de los años 60 hubo de trasladar la cocción de sus piezas a unos terrenos de la Cartuja que, a su vez, fueron

de las Cofradías de Sevilla, nº 530, Sevilla, 2003, pp. 248-251 y MEDINA CLEDÓN, T. "Pedro Navia en el Museo Devocional de Almendralejo", Actas de las II Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros (12-13 noviembre-2010), Almendralejo, Badajoz, 2011, pp. 361-384.

expropiados por el ayuntamiento sevillano en 1975, hecho que provocó el definitivo cierre de la empresa fundada por Pedro Navia en 1924.

5. CONCLUSIONES

El retablo cerámico de Santa Marta que aquí presentamos es una obra de creación y fabricación sevillana, trianera concretamente, siendo su destino el de dar protección y amparo simbólico a una edificación de La Güera, en el sur del antiguo Sáhara español, la fábrica de harina de pescado Insamarta, propiedad de una familia catalana¹⁶ y cuya denominación empresarial completa, Industrias del Sáhara Santa Marta, explica el motivo de la elección de la imagen religiosa. Su precario estado de conservación, con numerosos desperfectos, nos remite a los acontecimientos bélicos entre saharauis y mauritanos que, tras el repentino abandono de los españoles, sufrió la población a finales de 1975. Esto no impide, sin embargo, que podamos apreciar los datos e informaciones que nos ofrece, como son el nombre del taller en que se fabricó, Cerámica Navia, hecho que, unido a la gama de colores empleada, nos sitúa en una fecha posterior a 1960, y, aunque actualmente no aparece la firma del pintor que lo diseñó, pensamos en una posible autoría a tenor de los motivos vegetales, colorido y trazos pictóricos utilizados, ya que se aprecian semejanzas evidentes en obras del mismo taller e idéntica época cronológica firmadas por el prestigioso artista Pedro Salas López-Cepero, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de su posible autoría.



Retablo cerámico de Ntra. Sra. del Águila en Alcalá de Guadaira, Sevilla, pintado por Pedro Salas López-Cepero en el taller de Cerámica Navia (foto de Manuel Segura Pérez en www.retabloceramico.net).

¹⁶ DALMASES, P. DE. *Los últimos de África. Crónica de la presencia española en el continente africano*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2007, p. 71.

Su ubicación sahariana convierte a este retablo cerámico en un singular y raro ejemplar, de un apreciable valor artístico, salido de los talleres sevillanos de Triana, mostrando en la actualidad un estado de conservación que presume una más que probable desaparición, siendo fiel reflejo del abandono y ruina en que se ha convertido la antigua población pesquera española de La Güera como consecuencia del conflicto del Sáhara Occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS VALLEJO, F. y URÍA MAQUA, I. *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000.
- BENS ARGANDOÑA, F. *Mis memorias. 22 años en el desierto*, Ediciones del Gobierno del África Occidental Española, Madrid, 1947.
- CORTÉS GUADARRAMA, M. A. *El Flos sanctorum y sus etimologías. Edición y estudio*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo. www.unioviado.es/CEHC, 2010.
- DALMASES, P. DE. *Los últimos de África. Crónica de la presencia española en el continente africano*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2007.
- GESTOSO PÉREZ, J. “Cerámica sevillana”, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXVII, Madrid, 1919, pp. 2-19.
- LORA SERRANO, A. “Diferentes técnicas aplicadas en los retablos cerámicos desde sus inicios en el siglo XVIII hasta nuestros días”, www.retabloceramico.net, 2008.
- MARIÑAS ROMERO, G. *El Sáhara y La Legión*, Editorial San Martín, Madrid, 1988.
- MEDINA CLEDÓN, T. “Pedro Navia en el Museo Devocional de Almendralejo”, Actas de las II Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros (12-13 noviembre-2010), Almendralejo, Badajoz, 2011, pp. 361-384.
- MORENO FERNÁNDEZ, A. M. “Comienza una andadura (III). Triana y los talleres cerámicos”, www.asociacionpisano.es, 2013.
- PALOMO GARCÍA, M. C. “La cerámica de Triana. Pasado, presente y futuro”, www.asociacionpisano.es, 2013.
- “Historia del retablo cerámico”, www.retabloceramico.net, 2007.
- “El escultor ceramista Pedro Navia Campos”, Boletín de las Cofradías de Sevilla, nº 530, Sevilla, 2003, pp. 248-251.