



**PROYECTO DE CONSERVACIÓN DE LA PORTADA
DE NICULOSO PISANO EN EL CONVENTO DE
SANTA PAULA. SEVILLA.**

**ÍNDICE DE DOCUMENTOS DE ESTUDIOS PREVIOS
III. ESTUDIO HISTÓRICO**

Estudio Histórico



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

ESTUDIO HISTÓRICO

Introducción

Durante el período de redacción del proyecto de intervención sobre la portada del monasterio de Santa Paula, se han venido desarrollando conforme a los principios y metodología del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico una serie de estudios históricos y artísticos que permitan un mejor conocimiento del bien para garantizar las distintas decisiones que sobre el mismo se han de tomar.

Los estudios históricos y artísticos establecían una primera línea de conocimiento, básicamente amparada en las posibilidades de reflexión crítica de la historiografía: conocimiento previo, bibliografía, hallazgos documentales asumidos, etc, que nos han permitido ordenar una visión desde nuestro tiempo del modo en que ha sido tratado el bien por quienes lo estudiaron previamente.

En primer lugar se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica que ha permitido esclarecer una secuencia biográfica del bien sin olvidar su contexto: la edificación y posibles transformaciones del Monasterio de Santa Paula, de la Iglesia a la que está anexionada y del compás que alberga la portada. Esta vía de la investigación ha pretendido además fomentar una transferencia del conocimiento que sea permeable a la sociedad, que presente el bien como un auténtico eslabón que une tradiciones edilicias del medievo (las formas góticas, la tradición edilicia local mudéjar), con otras renacentistas (la ornamentación vidriada, la importación de artistas de otros ámbitos europeos) que enmarquen la obra como una pieza fundamental para conocer el momento histórico y artístico del inicio del s. XVI en Sevilla.

En el transcurso de los estudios históricos ha sido fundamental la consulta de archivos documentales y gráficos que permitieran esclarecer en la medida de lo posible todas las intervenciones que en los últimos siglos hayan podido afectar a la portada y su entorno, sobre el que ahora se intervendrá. Para ello, se ha practicado consulta a los archivos del Ministerio de Cultura (Central de la Administración, Instituto del Patrimonio Cultural Español), de la Junta de Andalucía (Central de la Administración de Andalucía, Servicio de Conservación y Obras de la Consejería de Cultura), y a los más importantes archivos que guardan documentación gráfica de la portada del monasterio: Archivo Más, Fototeca del Ayuntamiento de Sevilla, Fototeca de la Universidad de Sevilla, IAPH (Fondo Becerra), entre otros. Estas consultas han sido fundamentales con el fin de establecer cuales fueron los motivos de esas intervenciones y el modo de abordarlas.

Debido a las posibles transformaciones de la portada tras su ejecución, documentadas o no, se ha hecho necesaria en el transcurso de las investigaciones el establecimiento de una serie de pautas que, conforme al conocimiento adquirido sobre el bien, a las normas y criterios internacionales y a las leyes de patrimonio vigentes, justificaran o no determinadas maneras de actuación sobre el mismo. Estas aportaciones aparecen como anexo a este documento bajo el título de “Criterios para reintegraciones de ornamentación cerámica de la portada del Monasterio de Santa Paula”, siendo fundamental herramienta para la toma de decisiones del proyecto.

La realización de cualquier proyecto de investigación histórica previo a la intervención en un bien cultural no es sino la puerta a nuevos conocimientos que durante la misma intervención o con la ampliación de los estudios permitirán un mayor conocimiento del bien. Para ello, las investigaciones y asesoría de conocimientos histórico y artísticos seguirán su camino paralelo al de la intervención y a las aportaciones de conocimiento que sobre la materialidad de la portada fomentará dicha actuación.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. Objeto: Portada de la Iglesia del Monasterio de Santa Paula.

1.2. Tipología/tipologías: Inmueble. Iglesias. Portadas. Ornamentación: azulejería; escultura de bulto redondo; altorrelieve.

1.3. Situación:

Compás de acceso al templo del Monasterio de Santa Paula.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Iglesia del Monasterio de de Santa Paula, Hermanas Jerónimas.

1.3.4. Emplazamiento: C/ Santa Paula nº3.

Delimitación de la parcela del Monasterio en lindes por las calles Santa Paula, Pasaje Mallol, Juzgados, plaza del pelícano y calle Enladrillada.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: World Monuments Fund. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Congregación de religiosas Jerónimas del Monasterio de Santa Paula.

1.3.6. Propietario: Congregación de religiosas Jerónimas del Monasterio de Santa Paula.

Referencia catastral: 5933025TG3453D0001OD

1.4. Identificación física:

1.4.1. Materiales y técnica constructiva:

Ladrillo agramilado. Azulejo plano. Altorrelieve. Escultura de bulto redondo. Pigmento. Vidrio. Mármol. Elementos metálicos.

Construcción arquitectura. Azulejo pintado vidriado. Esculpido. Pintado. Vidriado.

1.4.2. Dimensiones: xxx

1.4.3. Inscripciones, monogramas y firmas:

“PISANO” “SPQR” “TATO MOTA” (tímpano).

“158” (frontal).

Firma de Pedro Millán (tondo de san Cosme y san Damián, frontal).

“IHS” (Enjutas).

1.5. Datos histórico artísticos:

1.5.1. Autor/es: Anónimo (arquitectura). Francisco Niculoso Pisano (ornamentación). Pedro Millán

(relieves y esculturas de bulto).

1.5.2. Cronología: 1504 ca.

1.5.3. Estilo: Gótico Mudéjar. Renacentista.

1.5.4. Escuela: Sevillana.

1.6. Datos de protección del inmueble:

Inscrito BIC. Declarado Monumento en la Gaceta 04/06/1931.

Régimen de protección en el Ayuntamiento: protección máxima dentro del Santa Paula-Santa Lucía del Plan Especial de Protección del Centro Histórico de Sevilla, 2000.

2. SÍNTESIS CRONOLÓGICA

1473

Bula de fundación de SS el Papa Sixto IV.

1475

Bendición de un primer templo dentro del conjunto de casas germen de la fundación.

1483

Isabel Enríquez, Marquesa de Montemayor y viuda del Condestable de Portugal toma las riendas de edificación de un conjunto monacal de mayor envergadura y un templo en el que dar sepultura a los restos familiares.

1483-1489

Edificación del nuevo templo del Monasterio.

1485

Pedro Millán recibe el encargo de las tres piezas escultóricas de la Capilla de San Laureano de la Catedral de Sevilla. A ellas hay que añadir en similar fecha otras para las empresas de las portadas monumentales y el retablo Mayor, también en la SIC.

1498

Primeras noticias de la presencia de Francisco Niculoso Pisano en Sevilla, estableciéndose primero en un taller en Triana y después en domicilio propio en la Calle de Santa Ana (actual Pureza), en lugar presumiblemente localizado por sondeo y excavaciones arqueológicas.

1503

Lauda sepulcral de Íñigo López (iglesia de santa Ana), primera obra documentada de Pisano en la ciudad. El siguiente año, además de la portada de santa Paula, realizó el retablo del oratorio de los RRCC en los Alcázares.

1504

Presumible finalización de la portada monumental del templo. De esta fecha debió ser también la primitiva portada del Compás, posteriormente reconstruida, realizada en origen también con ladrillo agramilado y un panel de azulejos atribuido al propio Pisano.

1504

Los relieves de la portada de Santa Paula son la última obra firmada por Pedro Millán, del que no obstante no se tiene noticia cierta de su fallecimiento hasta 1526.

1501-1550

Edificación del grueso de las obras del cenobio, entre las que destacan las casas y el claustro mudéjar o claustro viejo del conjunto.

1529

En un documento de herencia de su viuda, se da fe del fallecimiento de Niculoso Pisano.

1601-1625

Edificación del claustro mayor o claustro nuevo. Reformas del templo, al que se dota de una epidermis interna barroca. Obras atribuidas a Juan de Oviedo.

1615-1616

Paneles de azulejos pintados de Hernando de Valladares del zócalo del coro bajo del templo. Posteriormente se completaría el resto del templo con obras similares de seguidores del mismo.

1623

Nueva cubierta del templo, obra de Diego López de Arenas. Debió ser el final de las obras de recrecimiento de los coros y el templo. Con ella ya se completarían los distintos elementos de yesería, pintura mural, azulejería, retabística e imágenes.

1635

Se coloca el retablo de San Juan Evangelista, de Alonso Cano. La escultura y relieve central se deben a Juan Martínez Montañés.

1637

Se coloca el retablo de San Juan Bautista, trazado por Felipe de Ribas, al que se le deben algunos de los relieves del mismo. La escultura central es también de Montañés.

1637 ca.

Se coloca el Retablo del Santo Cristo, también de Felipe de Ribas. En él se conserva el Cristo del Coral, obra atribuida a Pedro Millán en el s. XV.

1730

Finalización de un nuevo retablo mayor, obra de José F. de Medinilla, sustituyendo a otro de diseño de Andrés de Ocampo y pinturas de Alonso Vázquez. De este primitivo se conservan en el nuevo las imágenes de santa Paula, san Blas y san Agustín.

En esta misma época se reviste con pinturas murales todo el presbiterio, enmascarando con efectos barrocos tardíos la tracería de bóveda de arista en piedra, presumiblemente el elementos más primitivos de la edificación.

1845

Publicación del dibujo de la portada de santa Paula de Richard Ford, realizado en su viaje por España en 1830-1833.

1880 ca.

Apunte para un dibujo anónimo de la portada del Compás de Santa Paula. Anónimo.

1886

Dstrucción de la portada y del azulejo de Santa Paula del compás, obra esta última atribuída también F.N. Pisano.

1888

Restitución de una copia del primitivo azulejo de Santa Pula de la portada del compás.

1931

El Monasterio se convierte en el primer edificio de la ciudad que recibe la declaración monumental que otorga la primera ley de patrimonio de la I República.

1950-1951

Intervención en el compás de la iglesia del monasterio. Encargo de la Comisión de Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. Dirección Antonio Gómez Millán (1883-1956).

1969

Proyecto de reconstrucción e instalaciones del Museo de Santa Paula. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura.

1973

Proyecto de reconstrucción de la galería meridional del claustro grande, sala capitular y dependencias adyacentes. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura.

1975

Proyecto de restauración del patio mudéjar de ingreso y del Museo de Santa Paula. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura.

1979

Proyecto de restauración y consolidación del claustro alto y patio mudéjar de entrada para sede de museo. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura.

1979

Proyecto de restauración del Convento de Santa Paula. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura. Modificado por la caída sobre la portada de una palmera del compás.

1981

Proyecto de conservación de la portada del convento de Santa Paula. No ejecutado. Rafael Manzano Martos (1936). Ministerio de Cultura.

1985-1987

Rehabilitación de cubiertas, nueva solera y otros saneado de elementos del templo por ataque de termitas. Fernando Villanueva. Fernando Villanueva Sandino (1992). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

1987

Informe sobre el estado de conservación de la azulejería de la portada lateral del Convento de Santa Paula. Carmen Saldaña. Estrella Sánchez Luque. Ministerio de Cultura.

1989

Informe de estado de Conservación de la Portada. Proyecto de conservación de la crestería. Ministerio de Cultura.

1989-1992

Restauración de la crestería de la portada. Carmen Saldaña. Estrella Sánchez Luque. IPCE. Ministerio de Cultura.

1992

Reposición de la crestería en la portada. Saneamiento de la cubierta de ésta y evacuación de aguas. ¿limpieza de la cerámica/tondos de la portada? Ministerio de Cultura. Consejería de Cultura de la junta de Andalucía.

1997-2000

Restauración de la caja de escalera y miras del convento. Gerencia Municipal de Urbanismo. Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Ayuntamiento de Sevilla.

3. ORÍGENES HISTÓRICOS

El Monasterio de Santa Paula

El germen del actual Monasterio de Hermanas Jerónimas de Santa Paula está en la donación de unas casas de la collación de San Román de las que era propietaria doña Ana Santillán y Guzmán. La bula de fundación la otorga en 1473 el Papa Sixto IV, bendiciéndose una primera iglesia en 1475. Poco después, en 1483, la gran benefactora del convento, doña Isabel Enríquez, viuda de Juan de Braganza y Castro, Condestable de Portugal, exiliado al amparo de los Reyes Católicos, impulsa la edificación de una iglesia nueva, con el fin claro de albergar en la Capilla Mayor la sepultura de ambos. Ésta es la que ha llegado a nuestros días, pues de esa fecha puede considerarse la cabecera del templo, así como la nave, muy remozada después, que sigue el modelo de nave de cajón, a la que se añadiría la portada monumental lateral en esta misma secuencia constructiva.

El conjunto del monasterio se debió articular primitivamente en torno a un claustro de orden mudéjar, situado con el refectorio y otros elementos de la época en el margen de la calle Enladrillada. Este claustro menor, actualmente muy restaurado, se conforma por pilares de ladrillo agramilado que sustentan arcos rebajados en la planta inferior y peraltados en la superior, elementos que responden como los de la portada de acceso al compás del monasterio o la propia portada de la iglesia a un momento de edificación de tradición mudéjar que se debe enmarcar en el cambio del siglo XV al XVI.

En el siglo posterior el convento adquirió el rango monumental que conserva en la actualidad. Sí en las dependencias de la clausura el nuevo patio central interpreta y articula la arquitectura de vanguardia en la ciudad en el primer cuarto del s. XVII, la iglesia se verá sometida a un proceso de ornamentación y quizá recrecimiento para albergar los monumentales coros alto y bajo. A ello se le añade la cubierta de armadura (Diego López de Arenas), así como el nuevo tratamiento de paramentos y capillas (retablos, imágenes, yeserías o azulejos), que otorgan al conjunto una lectura barroca del espacio. Tanto las obras de la clausura como las del templo están en la línea de otras obras realizadas por Juan de Oviedo, mientras que las de ornamentación mezclan a los mejores artistas de cada soporte: Andrés de Ocampo y Alonso Vázquez en el desaparecido altar mayor, Alonso Cano, Martínez Montañés o Felipe de Rivas en los retablos laterales o Hernando de Valladares en los zócalos de azulejos.

En el siglo XVIII la capilla mayor adquiere un nuevo aspecto ornamental (pinturas al fresco y nuevo retablo mayor, de Alonso de Medinilla), mientras que a lo largo de los siglos XIX y XX se transforman en paralelo a la pérdida de huertas y terrenos segregados a la ciudad, los nuevos límites del Monasterio, el compás de acceso o las dependencias del museo y del uso doméstico de la comunidad.

La portada

En el segundo de los empujes edificatorios del monasterio se puede enmarcar la portada de la iglesia, pues su construcción está claramente delimitada por las trazas góticas, la manera mudéjar y la implantación de la ornamentación renacentista, datada mediante la cartela que determina a sus autores, Niculoso Pisano (¿?-1529) y Pedro Millán (¿?-1507), en torno al año 1504.

Podemos enmarcar su creación irrepetida en una encrucijada que señala de un lado la rica herencia edilicia que mudéjares y tracistas góticos dejaron en la ciudad frente a otra renovadora que muestra claramente la presencia en ella de la impronta renacentista. Y es que la portada del monasterio de Santa Paula se edifica en ladrillo agramilado bícromo, con arco apuntado abocinado, tal y como desde el s. XIV se venían interpretando las formas del gótico en la península adaptándolo al modo y los materiales que los mudéjares

dominaban. Muchos son los ejemplos que se encuentran diseminados por templos, conventos, monasterios y palacios de la baja Andalucía, en los que las portadas, más o menos complejas en lo que a su planteamiento iconográfico se refiere, sí que plantean de modo unitario la presentación de una ojiva que se abocina sobre un podium y se enmarca en un alfiz.

Del mismo modo, se puede sentar algún precedente en lo que a la ornamentación en azulejería se refiere, especialmente significado en la portada del Monasterio de San Isidoro del Campo (s. XIV), aunque ésta está aún anclada en las formas geométricas de tradición islámica, tan alejadas del figurativismo que va a plasmar el gótico y la ornamentación renacentista posterior.

Y es que lo realmente novedoso en el caso de Santa Paula es, por un lado, la sumisión de toda la portada a un programa iconográfico plasmado en relieves vidriados que colmatan la propia ojiva, el alfiz y el remate en crestería de ésta. Y, por otro, la presencia en todo ese elemento de barro pintado de recursos ornamentales de inspiración clásica o a la manera renacentista por primera vez en nuestro ámbito en arquitectura y con anterioridad a las grandes empresas renacentistas de la Catedral.

Los autores

De sus artífices, que firman su participación en la propia portada, se debe distinguir entre los elementos en relieve o escultóricos, seguros los medallones por estar firmados como obra de Pedro Millán, y los paneles de azulejos planos pintados, así como el acabado vidriado del resto de elementos escultóricos, obra del ceramista italiano Francisco Niculoso Pisano. Mayor controversia presenta la atribución del medallón central, por no corresponderse el acabado cerámico con el tradicional de Pisano, así como la hechura de los ángeles tenantes de las enjutas y los elementos de la crestería. Siendo el medallón central un enigma erróneamente atribuido a Andrea della Robbia, parece poco probable la participación de un tercer maestro escultor, pues la manera de los ángeles concuerda con la del resto de las obras de Millán y la crestería, aún adquiriendo un lenguaje puramente renacentista, puede atribuirse al mismo escultor.

Pedro Millán

Poco se conoce de Pedro Millán, un autor que desempeña sus labores en Sevilla en el cambio del s. XV al XVI y que, además de entallador, es maestro en la escultura en madera, piedra policromada y barro cocido, de las que buen ejemplo son sus trabajos para la Catedral (labores de mazonería y escenas del retablo mayor en soporte madera o esculturas de las puertas del Baptisterio y del Nacimiento en barro cocido).

Su obra representa la vertiente hispano flamenca de la última hornada de maestros centro europeos del gótico que postulan su obra final hacia el humanismo, latente en los conjuntos del Cristo Varón de Dolores, el Entierro de Cristo (actualmente en el Museo de Bellas Artes) o en el Llanto sobre el Cristo Muerto (actualmente en el Ermitage de San Petersburgo), todos pertenecientes a un encargo hacia 1485 para la Capilla de San Laureano, también en la Catedral de Sevilla. Destacar que además de los relieves de los medallones y ángeles tenantes de la portada del Monasterio de Santa Paula, se le atribuye el Cristo de la Salud o de los Corales, una talla en madera que se venera en uno de los altares del interior del templo.

Se deja de tener noticia de su trabajo en la ciudad hacia 1507, aunque no se certifica su defunción hasta los nuevos esponsales de su viuda en 1526.

Francisco Niculoso Pisano

Mayor relevancia en la ciudad debió alcanzar Francisco Niculoso Pisano, autor de los azulejos planos pintados de la portada y, presumiblemente, también del vidriado del resto de los relieves y esculturas de la

misma. Se conoce de su asentamiento en el barrio de Triana al menos desde 1498 y de su presencia relevante en la ciudad dan fe los padrinos del bautizo del primero de sus descendientes en 1508, entre los que se encontraba una sobrina de la propia Marquesa de Montemayor o Marquesa de Portugal, cuya sepultura fue objeto de las reformas y edificación del nuevo templo del monasterio de Santa Paula al final del s. XV.

De la obra documentada de Francisco Niculoso Pisano, la de Santa Paula adquiere la importancia de ser una de las primeras y la de mayor envergadura. De 1504 también es el retablo del oratorio de los Reyes Católicos de los Reales Alcázares de Sevilla, asunto que refuerza la teoría de la cercanía entre sus mecenas, la Marquesa de Montemayor y los propios monarcas. Posteriores a ésta son otras de sus obras más conocidas, como la decoración de los salones del Palacio de los Condes del Real de Valencia (1511), la gran obra del Retablo del Monasterio de Tentudia (1518) en Calera de León (Badajoz) o la que se considera su última obra, una serie de azulejos necrológicos para la Parroquia de las Flores, en Ávila (1526), tres años antes de su probable defunción. La diversidad de ubicación de las obras comentadas y otras atribuidas muestran que el pintor de azulejos italiano adquirió importante fama entre los más prestigiosos mecenas y que éstos se distribuían por buena parte del territorio de la corona.

Esta fama que adquirió se debió sin duda a la técnica que importa de su oriunda Toscana, novedosa primero por el hecho de realizar escenas pintadas en grandes superficies conformadas por piezas de barro que eran primero pintadas y después horneadas y vidriadas, pero también por los elementos que componen estas escenas, que además de en lo figurativo, presagian un renacimiento no visto en la ciudad hasta bien avanzado el s. XVI. De ellos la portada de Santa Paula es un buen compendio: grutescos, roleos, cestos de frutas y demás elementos tradicionales del repertorio renacentista que se presentan en composiciones simétricas, equilibradas y en las que la paleta de colores juega un papel tan importante como la elección de los propios motivos. De hecho, aun no estando probada la presencia de Pisano en el entorno del foco de cerámica de Talavera de la Reina, su obra también va a influir determinadamente en el modo de esta escuela, que junto a la Sevillana y Manises pasan por ser los centros de producción de mayor importancia del país.

La tradición iniciada por Francisco Niculoso de azulejos planos pintados generando grandes murales, diferenciados de las labores de cuerda seca y de sus composiciones tradicionales geometrizarantes que predominaron en la ciudad hasta el s. XV, marcará un nuevo rumbo de la escuela de cerámica sevillana que continuará en el tiempo, dando grandes maestros en los s. XVII-XVIII y manteniendo viva la producción hasta nuestros días.

4. OBRAS DE RESTAURACIÓN, MODIFICACIÓN Y ALTERACIÓN

En la portada de la iglesia del Monasterio de Santa Paula podemos analizar algunas intervenciones practicadas a lo largo de los siglos, aunque de modo documental, tan sólo consta la que se practicó sobre los elementos que componen la crestería, llevada a cabo al final del s. XX.

A pesar de ser esta la única intervención documentada, se pueden establecer como cruciales otras intervenciones que han afectado de modo tangencial al elemento objeto de este estudio, bien por su ubicación (adosado a la iglesia) o en su hábitat dentro del conjunto del monasterio, en especial en las alteraciones de su entorno, el compás o patio de acceso en el que se encuentra.

A través de la evolución constructiva del edificio, podemos establecer varios momentos críticos de éste en los que bien se pudo intervenir en parte o el todo de la portada monumental. Por un lado conocemos la ampliación de las dimensiones de la nave del templo, posiblemente también del coro y la colocación de una nueva cubierta o artesa de madera con tejado a dos aguas en 1623. Este proceso de recrecimiento y reornamentación, aunque no hubiera afectado al aspecto de la portada, sí que debió hacerlo al modo de relacionarse de ésta tanto con los elementos edificados exteriores (nueva cubrición de la nave en la que se aloja), como con la nueva ornamentación de la nave (posible alteración de los vanos del templo y nueva disposición de éstos). Ambos aspectos, aún intuitivos en función a las fuentes documentales consultadas, podrían ser claves a aclarar durante la intervención en la portada.

Mediante la consulta de la reproducción de obras gráficas dedicadas al templo podemos establecer también una cronología no documentada de estos elementos que rodean a la portada. Del dibujo realizado por Richard Ford (1830-1833, publicado en 1845) de la vista exterior del templo desde el compás, corroborado por la documentación fotográfica persistente entre 1912-1930, se puede extraer la existencia hasta 1951 de una serie de elementos edificados anejos a la fachada, en concreto en el cuerpo de cabecera, en el que aparece una vivienda. Del resto del compás, también puede apreciarse una evolución compositiva y ornamental. En ambas imágenes (1845 y 1912-1930) aparecen los elementos de delimitación del espacio sacro, con la presencia de tres monolitos en el acceso directo al templo. Mientras que en el dibujo de Ford el compás aparece sin trama alguna de ordenación o jardinería, en las imágenes entre 1914 y 1930 sí que aparecen ya una serie de elementos definitorios de este espacio, como la presencia de caminos de solados con ladrillo o elementos arbóreos, tal es el caso de la palmera o los arbustos que flanquean la portada.

Del mismo modo, por estas imágenes conocemos la composición ornamental del muro desde la cabecera a los pies del coro, en la que se recrea un almohadillado bícromo rematado en una greca en el tercio superior del muro de cierre de la nave. Esta ornamentación desaparece a la mitad del s. XX.

También concerniente a estos espacios tangenciales a la portada, podemos establecer la primera de las grandes intervenciones que el s. XX deparará al conjunto del Monasterio, en concreto la llevada a cabo entre 1950 y 1951 por Antonio Gómez Millán (1883-1956) que se centra en la recuperación de los espacios del compás, y las fachadas de éste a la calle Santa Paula, como la propia de la iglesia. Mediante la comparación de imágenes fotográficas podemos establecer que este muro de cierre de la nave del templo al compás es revestido ahora con acabado en cal blanca, siendo alternado sólo con la recreación o aparición vista de parte del mampuesto original de ladrillo, en franjas verticales que pueden corresponderse con el ritmo interior de la nave y los coros. Este nuevo aspecto del muro de la nave recrece además el zócalo de ladrillo visto del tramo que une la portada con la torre, ampliándolo en su altura horizontal.

Además, con la intervención de Gómez Millán el compás va a aparecer transformado, eliminándose las losas de pizarra que flanqueaban la portada y la hilera o camino desde la puerta del compás a éste, ahora sustituidos por parterres delimitados por caminos de ladrillo en espiga. También se va a alterar la disposición

de los tres hitos de mármol que flanqueaban la portada hasta entonces para delimitar el espacio sagrado del templo.

A partir de 1969 se van a desarrollar numerosas obras en el conjunto de la clausura del Convento, todas auspiciadas por el Ministerio de Cultura y bajo el mandato de Rafael Manzano Martos. Aunque la mayoría de ellas no afectan a la portada (reconstrucción de las cubiertas del claustro mayor, reconstrucción de las casas mudéjares del entorno de la calle Enladrillada, del propio claustro menor, habilitación del nuevo compás de acceso a la clausura y museo del monasterio, etc), sí se debe señalar la que, parcialmente documentada, debió realizarse una con motivo del derribo de la gran palmera que se ubicaba junto a la portada.

Así se da cuenta en el proyecto de obras a realizar en la secuencia de intervenciones de estos años, en concreto en el de 1980, en el que se cita la necesidad de intervención de la portada por la caída sobre ella de una palmera, sin citar las medidas que se debían tomar en concreto. En cambio, en el modificado de precios de este proyecto firmado unos meses después, nada se cita ni en la memoria ni en las partidas presupuestarias de las medidas a tomar o de los medios a utilizar.

La intervención en sí se conoce gracias al aporte documental del llamado “fondo Becerra” en posesión del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico, en la que se aprecia la instalación de un andamio al menos para poder eliminar el tronco del árbol caído.

Sin embargo, la intervención en la portada, de haberse realizado, no debió ser de importancia, pues pocos años después, en 1987, se redacta un proyecto de conservación de la misma, auspiciado por el actual Instituto del Patrimonio Cultural Español. Este, que no llegó a ejecutarse, presenta el interés de mostrar con detalles fotográficos el estado de conservación de la portada en esos años.

Fruto de la redacción de este proyecto y de las necesidades que se derivaban del mismo, así como del empuje de la nueva Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en 1990 se inician los trámites para la restauración de los elementos de la cornisa de la portada, trabajos auspiciados por el IPHE (actual IPCE), desmontándose y trasladándose a Madrid los elementos de la misma para su estudio y tratamiento. El proceso de tratamiento, del que se da cuenta en el apartado gráfico, concluyó con la reinstalación en la portada y la reparación de la cubierta de ésta en 1992.

Destacar por último que entre los años 1985 y 1994 se mantienen las obras de conservación y restauración del monasterio, en estos años y hasta su fallecimiento a cargo del arquitecto Fernando Villanueva Sandino. De estas obras destacaron las que, con carácter de emergencia, pusieron freno a los ataques de xilófagos o las que aislaron climáticamente el solado del templo.

5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO ESTILÍSTICO Y COMPARACIÓN CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR O ÉPOCA

Descripción de la portada

La arquitectura portada es el resultado de llevar un lenguaje claramente goticista a la materialidad del mudéjar, pues su estructura y recursos son claramente servidos de elementos del Gótico más clásico (baquetones, capiteles, ojivas...) edificadas con gran maestría con ladrillo agramilado, unos materiales que estaban muy asentados en nuestro ámbito desde siglos atrás.

La portada presenta una ojiva abocinada albergada en una portada que está sobrepuesta a la fábrica original del templo, de la que sobresale en plano, achaflanada en los encuentros de sus extremos con el muro. La ojiva se sustenta en un pequeño podium corrido que alberga las potentes jambas y los distintos baquetones que van conformando el abocinamiento. De éstos resulta mayor y circular el del extremo, marcando el inicio, que los tres interiores que jalonan a cada lado la profundidad de la bocina. Sobre estos baquetones, una serie de pequeños capiteles, que en el resto de la portada se marcan en la línea de imposta con una fina moldura. Esta línea da lugar a las arquivoltas de ladrillo agramilado centrales, mientras que sobre el exterior de las jambas se proyecta el gran arco frontal que alberga el desarrollo del programa iconográfico en azulejo pintado y tondos de la portada. Este gran arco sigue la lectura del resto de la portada ojival con la presencia de una fina moldura que marca el extremo superior de la ornamentación.

En el interior de las arquivoltas se desarrolla el tímpano, sustentado sobre dintel y de forma apuntada. En su interior se repiten los motivos de azulejo pintado y un gran escudo de los Reyes Católicos labrado en mármol en el centro.

Sobre la gran rosca ornamental, hasta la línea potente de cornisa de la portada, se desarrolla una segunda línea iconográfica en las enjutas del gran arco, en las que aparecen espejados un total de cuatro ángeles y dos cartelas, también sobre un fondo de azulejos pintados. La marcada línea de cornisa, da lugar a un tercer elemento figurativo, la cornisa conformada por flameros y cabezas de ángeles alados, con la presencia central de una cruz. Tras ella, la portada alberga su propia cubierta, mientras que en el fondo, en su encuentro con el muro del templo, aparece sobre éste una nueva ornamentación de azulejos de cuerda seca, probablemente exógenos al momento de edificación de la portada.

Análisis iconográfico

Sí la arquitectura de la portada está hecha de ladrillo agramilado bicolor, la cerámica se reserva para los elementos iconográficos fondo el tímpano (con la excepción del escudo de los Reyes Católicos en mármol blanco superpuesto), la rosca del arco con su fondo de roleos y decoración renacentista, a la cual se superponen los siete tondos, las enjutas con un fondo de paisaje así como ángeles y cartelas, y el remate con ángeles y flameros.

Singularizando cada elemento, en el tímpano aparecen decoración de grutescos, con los símbolos del yugo y las flechas y tres cartelas con las leyendas *SPQR*, *NICULOSO* y *PISANO*.

En la rosca se repite la decoración de grutescos, con elementos vegetales y animales, además de *putti*, sobre un fondo con tonos que van desde el amarillo al anaranjado. Esta decoración se orienta de modo variable, ordenándose a partir de la clave, cambiando el sentido de la ornamentación hacia mediados de la rosca. Sobre este fondo se superponen siete tondos rodeados por una orla vegetal polícroma. Dichos tondos –con una excepción que se señalará más adelante– se consideran obra del escultor, activo en Sevilla en esos años,

Pedro Millán. Si se realiza la lectura a partir del lado más cercano a la cabecera del templo y en el sentido de las agujas del reloj, los motivos centrales de los tondos son santa Elena (tondo 1), san Antonio de Padua y san Buenaventura (tondo 2), san Pedro y san Pablo (tondo 3), la Natividad (tondo 4), san Roque y san Sebastián (tondo 5), san Cosme y san Damián (tondo 6; es el que contiene la firma de Pedro Millán), y santa Rosa de Viterbo (tondo 7 en algunas ocasiones citado equivocadamente como santa Paula). El más singular de ellos es el central –número 4–, ya que presenta un característico juego de figuras blancas sobre fondo azul, lo que ha llevado tradicionalmente a considerarlo como obra de Andrea della Robbia (Morales, 48). También es llamativa la selección de los santos representados, ya que muchos de ellos tienen gran vinculación, más que con la propia orden jerónima, con devociones y patronazgos de ciudades y familias italianas.

En las enjutas del arco aparece el mencionado paisaje, compuesto por una sucesión de nubes sobre un paisaje de tonos verdes, blancos y amarillos muy similar al fondo de algunos de los tondos del arco. Cuatro ángeles componen una decoración prácticamente simétrica con la inserción de dos tarjetas o cartelas con el anagrama JHS. Dos de los ángeles sostienen las cartelas, mientras que los otros aparecen apoyados en sendas ménsulas. En general, hay coincidencia en que remiten a una estética bajomedieval, que los emparentaría con otras obras de Pedro Millán conservadas en Sevilla. También se habla de este tema –las relaciones entre el mundo medieval y la irrupción del Renacimiento– cuando se analizan los tondos, que Pérez-Embid, recogiendo una explicación de Rafael Manzano, piensa serían un encargo expreso –o petición de colaboración– de Pisano a Millán. En una línea muy semejante –mayores vínculos con el mundo medieval– se expresa Pleguezuelo, quien habla no solo de un lenguaje “bilingüe” –gótico y renacentista– sino incluso “trilingüe” –añadiendo la impronta mudéjar–.

Por último, sobre la cornisa decorada con azulejos de cuenca aparece un friso de figuras cerámicas en relieve, entre las que alternan flameros (10) y ángeles (10), en una composición simétrica que deja en su centro una cruz, posiblemente obra posterior de piedra; Pleguezuelo señala que el original podría ser semejante al fragmento de Crucificado encontrado en la excavación de la calle Pureza y a la pieza de este tipo que se conserva en la iglesia de S. Bartolomé de Villalba del Alcor, en cuya base se ubica un pequeño monte y, sobre él, un cráneo como recuerdo del Calvario. Se ha señalado la clara influencia italiana en la crestería, así como el vínculo de ésta con otra obra capital de la irrupción del Renacimiento en Sevilla: el sepulcro del Cardenal Hurtado de Mendoza para la Catedral, obra de Domenico Fancelli datada en 1509.

Portadas a la manera mudéjar

Los siglos XIV y XV constituyen un importante auge en la edificación al modo mudéjar. La mayoría de los edificios de envergadura de la ciudad, en especial iglesias, conventos y palacios se edifican bajo las premisas de esta tendencia. Especialmente destacada es la producción de nuevos templos o la adaptación de antiguas mezquitas y sinagogas al culto cristiano, que en parte heredaban la tradición edilicia de estas religiones y en otra añadían siguiendo las mismas prácticas arquitectónicas sus elementos de cristianización.

En el foco de producción de templos sevillanos mudéjares (que no se debe circunscribir sólo a la capital, sino a la producción de todo el antiguo reino o sede arzobispal), son muy comunes las edificaciones mudéjares en ladrillo a las que se le añadía “ennobleciéndolas” elementos de piedra tallada en las portadas, importando también una tradición de raíz gótica, transmitida desde Europa a la península.

Además de estas portadas pétreas, en el s. XIV también se inicia la edificación de nuevas portadas a la manera gótica pero ejecutadas siguiendo la técnica mudéjar del ladrillo, tan implantada desde el s. XII en nuestra región. Nuevas portadas para antiguos edificios o para nuevas parroquias adquieren entonces un lenguaje de elementos góticos, con arcos abocinados apuntados, sin la presencia de tímpanos ornamentados, pero sí con elementos pétreos figurativos aislados que hablaban de esa cristianización de los espacios. La

mayoría están completamente edificadas en ladrillos bícromos agramilados, conservando en muchos casos el marco en alfiz o, como en el caso de la de san Isidoro del Campo (mitad del s. XIV) con la presencia de una ornamentación a base de azulejos de cuerda con figuras geométricas que retrotraen a los siglos de dominación musulmana, sin la presencia de elementos figurativos. Destacan en esta producción las portadas del s. XIV de San Juan de Marchena, o la más ornamentada de la Iglesia de la Asunción de Lora del Río, en la que a los elementos mudéjares en ladrillo se suman otras ornamentaciones en piedra tallada, como escudos. En la capital destacar las portadas interiores de la Cartuja de Santa María de las Flores, en especial la del refectorio, de pequeño tamaño pero edificada en un lenguaje plenamente gótico. También, por la similitud de elementos y la presencia de una marcada bicromía como en santa Paula, destacar en la capital la portada de la parroquia de san Sebastián, construida ya avanzado el s. XV.

Algunas consideraciones sobre la edificación de la portada

La portada de Santa Paula supone una revolución en los conceptos técnicos edilicios o de ornamentación respecto al resto de producciones de su época no sólo a nivel local. Supone un hito aislado y evolucionado respecto a los edificios de tradición goticista (de los que hereda la composición de elementos arquitectónicos de la portada), como en el modo de abordar técnicamente una ornamentación renacentista (con los motivos de candelieri como principal referente), aplicando escenas en alto relieve o paneles de barro pintado vidriado.

Sí, además de en el conocimiento historiográfico de la pieza, nos apoyamos en los resultados de los estudios históricos y analíticos llevados a cabo para el proyecto, podemos detectar que esta coyuntura novedosa implicó una serie de ajustes constructivos de los distintos elementos/artífices que compusieron en origen la portada, ajustes que han determinado su fisonomía desde entonces a nuestros días. En el caso de los elementos vidriados, el modo de abordar técnicamente el reto ornamental que conjuga paneles de cerámica pintada con esculturas en altorrelieve embutidas en éstos y con la participación de varios artífices, fue ejecutado de una manera pionera y, por qué no decirlo, también de un modo algo tosco.

Teniendo en cuenta los elementos cerámicos distintos que componen la portada: tímpano, arco frontal, medallones, enjutas, ángeles adoradores, cartelas y cornisa, podemos establecer que en el taller de Niculoso Pisano realizaron con casi total seguridad todos los vidriados de estos elementos cerámicos y escultóricos, pero que en ellos hay una diversidad de cocciones y, debido a ello, acabados pictóricos distintos.

Partiendo de lo innovador y la envergadura de la obra, podemos establecer que el artífice realizó un planteamiento de un panel de azulejos que correspondería con el gran arco frontal de la portada. Presumiblemente tras su colocación se retundieron (sobre ella), los siete medallones en altorrelieve realizados por Pedro Millán. En este proceso de colocación debió generarse una laguna importante en el marco de cada medallón del panel plano inicial, razón por la que Pisano debió recurrir a elementos nuevos pintados y cocidos en una nueva hornada (en la que repite elementos pero en la que, al variar la temperatura de cocción, varía el acabado polícromo). Esta cuestión, que es claramente apreciable en un cercano análisis visual de la portada, se ha corroborado en las pruebas analíticas realizadas por el IAPH, pues los pigmentos y la preparación de estos azulejos planos pintados son similares a los que recubren el resto de la arcada, siendo apreciable que, además de repetir los elementos ornamentales, el acabado de color es similar al panel de azulejos del tímpano de la portada que sirve de fondo al escudo de mármol de los Reyes Católicos.

Este procedimiento es el mismo que se debió seguir en la colocación de los ángeles tenantes y adoradores y, fruto de esa colocación retundida posterior, debió reponer/recolocar algunos de esos azulejos pintados que conforman el paisaje de fondo del área de las enjutas.

6. BIBLIOGRAFÍA

Gestoso Pérez, José (1904). *Historia de los barrios vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla (ed. 1995, Sevilla: Ayuntamiento)

Gómez, Aurora et al. (2013). “Cerámicas de Niculoso Pisano y análisis cuantitativo de vidriados por FRX portátil”. *PH Investigación*, n. 1, p. 17-39

Morales, Alfredo J. (1977). *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla: Diputación

Pérez Cano, M^a Teresa y Mosquera, Eduardo. *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Junta de Andalucía

Pérez-Embid, Florentino (1973). *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid: CSIC

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1989). *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1992). “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”. *Bolletino del Museo Internazionale di Faenza*, Annata LXXVIII, vol. 3-4, pp. 171-191

Valdivieso, Enrique y Morales, Alfredo J. (1980). *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Sevilla.

AAVV. (2004). *San Isidoro del Campo 1301-2002. Actas del Simposio*. Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

FICHA TÉCNICA ESTUDIOS HISTÓRICOS

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Jefe de Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación técnica:

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación Estudio Histórico:

Fco. Javier Rodríguez Barberán. Universidad de Sevilla.

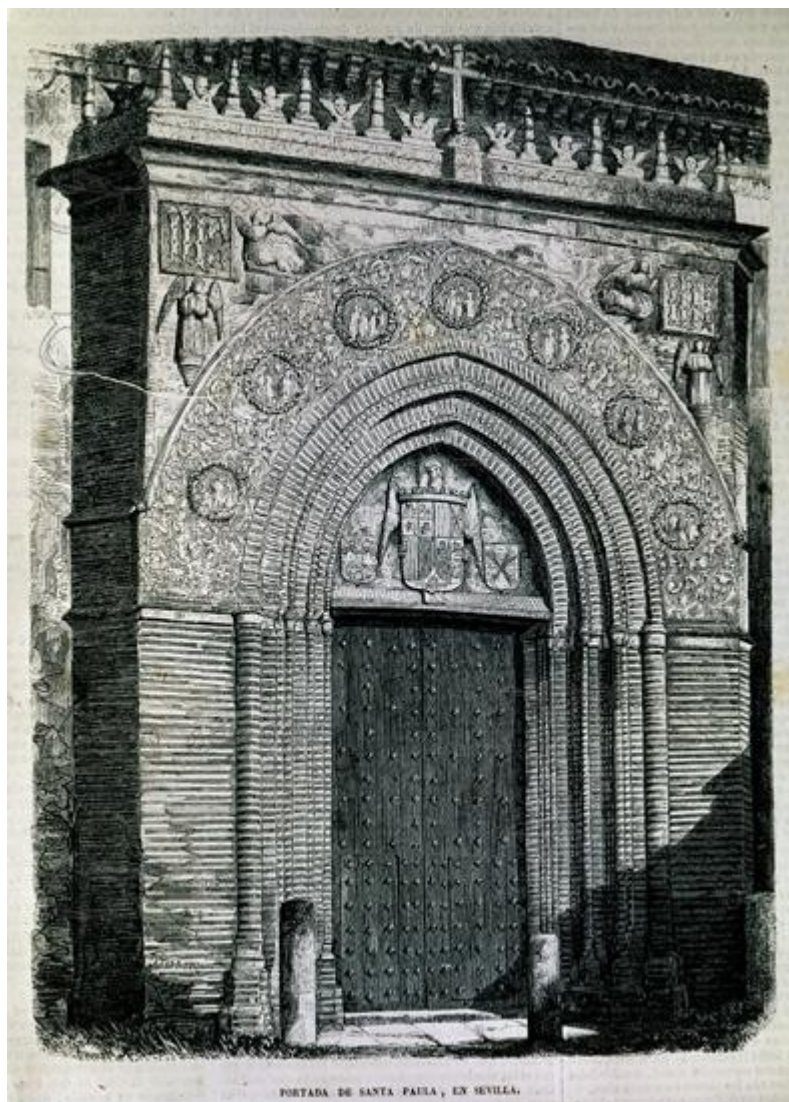
Redacción de Estudio Histórico:

José Luis Gómez Villa. Técnico en Historia del Arte. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 13 de Octubre de 2015.



Richard Ford (1830-1833), 1845. Vista de la fachada de poniente del Monasterio.



PORTADA DE SANTA PAULA, EN SEVILLA.

Pizarro. Xilografía de la portada de santa Paula (1860).



Dibujo de la portada del compás del Monasterio de santa Paula. Anónimo (s. XIX).

Arquitectura

Mudejar.

Fam. 99.



Portada. Sevilla. Convento de Santa Paula.

Portada del Monasterio de santa Paula. Catálogo de monumentos histórico artísticos (1912).



Compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Serrano (1920).



Compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Serrano (1920).



Compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Serrano (1920).



Nueva disposición del compás del monasterio de Santa Paula. Obras realizadas por Gómez Millán (1951). Archivo Serrano (1952).



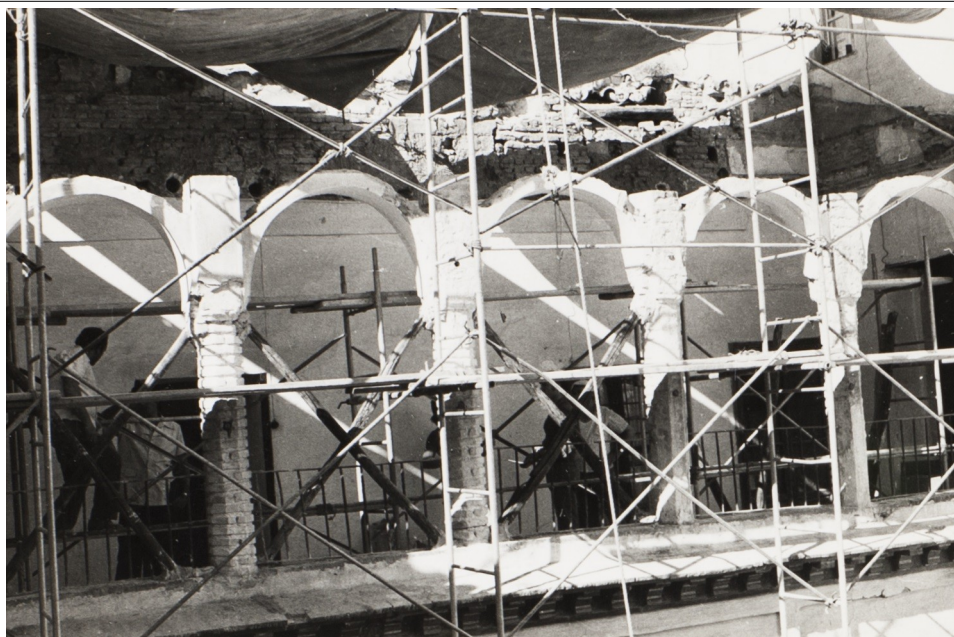
Compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Serrano (1952).



Portada y compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Cubiles (1950-1960).



Parterre desaparecido del compás del monasterio de Santa Paula. Archivo Cubiles (1950-1960).



Algunas de las obras realizadas bajo la dirección de Manzano Martos (1969-1980). Fondo Becerra (1976).



Derribo de una palmera sobre la portada. Fondo Becerra (1979-1980).



Derribo de una palmera sobre la portada. Fondo Becerra (1979-1980).



Trabajos de eliminación de la palmera derribada. Fondo Becerra (1979-1980).



Estado de conservación de la portada en 1987. Proyecto de conservación no ejecutado.



Estado de conservación de la portada en 1987. Proyecto de conservación no ejecutado.



Estado de conservación de la portada en 1987. Proyecto de conservación no ejecutado.



1989-1992. Proceso de restauración de los elementos de la cornisa.



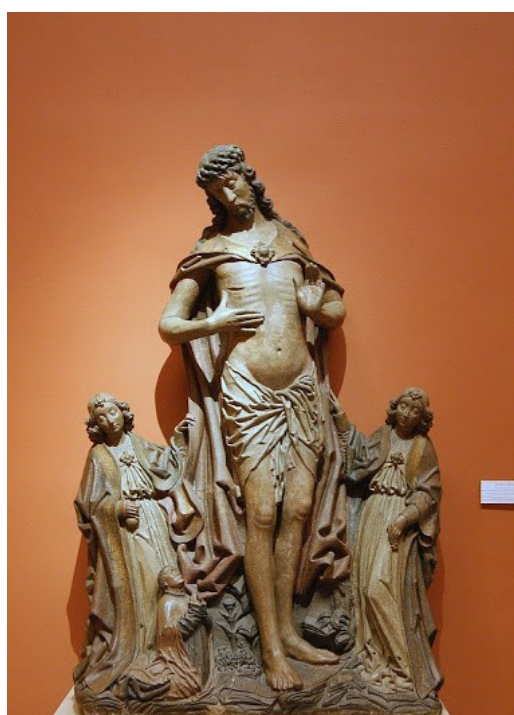
2015. Programa iconográfico de la portada del Monasterio de Santa Paula.



2015. Crestería de la portada del Monasterio de santa Paula.



1518. Retablo cerámico de Niculoso Pisano. Monasterio de Tentudía (Badajoz).



1485. Obras de Pedro Millán para la Capilla de san Laureano de la SIC. Sevilla.



s. XIV. Portada de la iglesia del monasterio de san Isidoro del Campo.



s. XIV. PortadaS de la iglesia del monasterio de san Isidoro del Campo.



s. XV. Portada del refectorio. Cartuja de Sta. M.^a de las Cuevas. Sevilla.



S. XV. Portadas de la Iglesia de san Juan de Marchena.



Portada de la Iglesia de Ntra. Sra. Asunción de Lora del Río (Sevilla).



Final del s. XV. Portada de la Iglesia de san Sebastián. Sevilla.



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

ANEXO

CRITERIOS PARA REINTEGRACIONES DE ORNAMENTACIÓN CERÁMICA DE LA PORTADA DEL MONASTERIO DE SANTA PAULA

Antecedentes:

El presente informe se realiza a petición de la jefatura del Centro de Intervención y por orden del Departamento de Proyectos del Centro Inmuebles, Obras e Infraestructuras del IAPH. En el mismo se pretende dar respuesta al procedimiento de edificación de la portada del Monasterio de Santa Paula (Sevilla), clave para estructurar una serie de criterios a la hora de la intervención, en concreto respecto a la reintegración de lagunas de material pictórico y vítreo del acabado de la ornamentación de los paneles de azulejo y respecto al reordenamiento de algunos de los elementos que conforman éstos.

Para la redacción de este informe se han tenido en cuenta los estudios previos sobre la composición y materialidad de la portada, llevados a cabo por este Instituto, así como los resultados del avance del Estudio Histórico aplicado a la intervención de la obra.

Como apoyo se ha contado con el material gráfico y planimétrico elaborado para este Proyecto de Conservación, así como con una serie de fotografías históricas en el marco temporal 1912-1965 y el apoyo de las normas, criterios y legislación vigente. Intencionadamente se han desechado las imágenes de la portada que no son fotográficas, puesto que los grabados, dibujos y pinturas no deben ser tomados como una fuente de información fidedigna debido a su tendencia a la idealización de los elementos representados.

Algunas consideraciones sobre la edificación de la portada

La portada de Santa Paula supone una revolución en los conceptos técnicos edilicios o de ornamentación respecto al resto de producciones de su época no sólo a nivel local. Supone un hito aislado y evolucionado respecto a los edificios de tradición goticista (de los que hereda la composición de elementos arquitectónicos de la portada), como en el modo de abordar técnicamente una ornamentación renacentista (con los motivos de candelieri como principal referente), aplicando escenas en alto relieve o paneles de barro pintado vidriado.

Sí, además de en el conocimiento historiográfico de la pieza, nos apoyamos en los resultados de los estudios históricos y analíticos llevados a cabo para el proyecto, podemos detectar que esta coyuntura novedosa implicó una serie de ajustes constructivos de los distintos elementos/artífices que compusieron en origen la portada, ajustes que han determinado su fisonomía desde entonces a nuestros días. En el caso de los elementos vidriados, el modo de abordar técnicamente el reto ornamental que conjuga paneles de cerámica pintada con esculturas en altorrelieve embutidas en éstos y con la participación de varios artífices, fue ejecutado de una manera pionera y, por qué no decirlo, también de un modo algo tosco.

Teniendo en cuenta los elementos cerámicos distintos que componen la portada: tímpano, arco frontal, medallones, enjutas, ángeles adoradores, cartelas y cornisa (ver Plano Sectorización y Nomenclatura), podemos establecer que en el taller de Niculoso Pisano realizaron con casi total seguridad todos los vidriados de estos elementos cerámicos y escultóricos, pero que en ellos hay una diversidad de cocciones y, debido a ello, acabados pictóricos distintos.

Partiendo de lo innovador y la envergadura de la obra, podemos establecer que el artífice realizó un planteamiento de un panel de azulejos que correspondería con el gran arco frontal de la portada. Presumiblemente tras su colocación se retundieron (sobre ella), los siete medallones en altorrelieve realizados por Pedro Millán. En este proceso de colocación debió generarse una laguna importante en el marco de cada medallón del panel plano inicial, razón por la que Pisano debió recurrir a elementos nuevos pintados y cocidos en una nueva hornada (en la que repite elementos pero en la que, al variar la temperatura de cocción, varía el acabado policromo). Esta cuestión, que es claramente apreciable en un cercano análisis visual de la portada, se ha podido corroborar en las pruebas analíticas realizadas por el IAPH, pues los pigmentos y la preparación de estos azulejos planos pintados son similares a los que recubren el resto de la arcada, siendo apreciable que, además de repetir los elementos ornamentales, el acabado de color es similar al panel de azulejos del tímpano de la portada que sirve de fondo al escudo de mármol de los Reyes Católicos.

Este procedimiento es el mismo que se debió seguir en la colocación de los ángeles tenantes y adoradores y, fruto de esa colocación retundida posterior, hubo de reponer/recolocar algunos de esos azulejos pintados que conforman el paisaje de fondo del área de las enjutas, claramente apreciable en el sector F3 de la portada.

A través del estudio histórico que estamos ultimando para el proyecto definitivo de intervención, hemos podido analizar una serie de imágenes históricas (1912-1965) a alta resolución que demuestran la persistencia de la colocación irregular y de reposición de parte de esos azulejos pintados desde el origen de la propia portada, sin más alteración que la pérdida progresiva del acabado de color vidriado, más latente en los azulejos del paisaje de las enjutas, pérdidas causadas por la mayor exposición a los agentes climáticos de estas zonas.

Respecto a los criterios para reordenación de azulejos pintados y la reintegración de éstos:

En todas estas imágenes históricas (1912 y sucesivas) aparecen también en cambio una serie de azulejos de color blanco, ubicados sobre la cornisa del arco frontal en los sectores F3 y F8 que, según los análisis químicos practicados, demuestran una molienda de los componentes distinta, de posible producción industrial. Esta reposición podría corresponder a alguna otra intervención sobre la portada que no consta en la documentación consultada.

A la vista de estas investigaciones, teniendo en cuenta los resultados de los estudios previos y la que parece clara conducta edilicia original de la portada de trabajar incrustando los relieves y esculturas de bulto sobre la base de los paneles planos pintados aún en perjuicio de éstos, no parece conveniente la modificación de la ubicación de ninguno de esos originales a la edificación de la portada, centrados en los sectores E3 y F3, puesto que además, desconocemos si hubo en el tiempo alguna otra colocación que no sea la que tenemos hoy en día. Iguales criterios se deben tener con las posibles reposiciones de azulejos de producción industrial señalados.

El resto de los azulejos que comprenden el panel del paisaje y que podrían aparentar un desconcertante desorden, se puede apreciar mediante la observación detallada de los elementos más destacados, sus formas y tonos, se mantienen tal y como nos testimonia la foto de 1912, aunque, eso sí, con un paulatino aumento de las lagunas del acabado vítreo a medida que avanzan las décadas del s. XX (ver fotografías actuales).

Respecto a la reintegración de estas lagunas, más latentes en el paisaje celestial que rodea a los ángeles de las enjutas, más allá de lo adecuado conforme al resultado de las reintegraciones en material cerámico vidriado, reincidimos que, conforme a los criterios internacionales aceptados (de la Carta de Atenas, 1931 a la Carta de Cracovia, 2000) y a las leyes en vigor (Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español y Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía) ésta no se contempla excepto en los casos en los que las lagunas impidan el correcto entendimiento de la obra, cuestión que aquí no corre peligro alguno.

FICHA TÉCNICA

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Jefe de Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación técnica:

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Marta García de Casasola Gómez. Arquitecto. Jefa del Departamento de Proyectos. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.

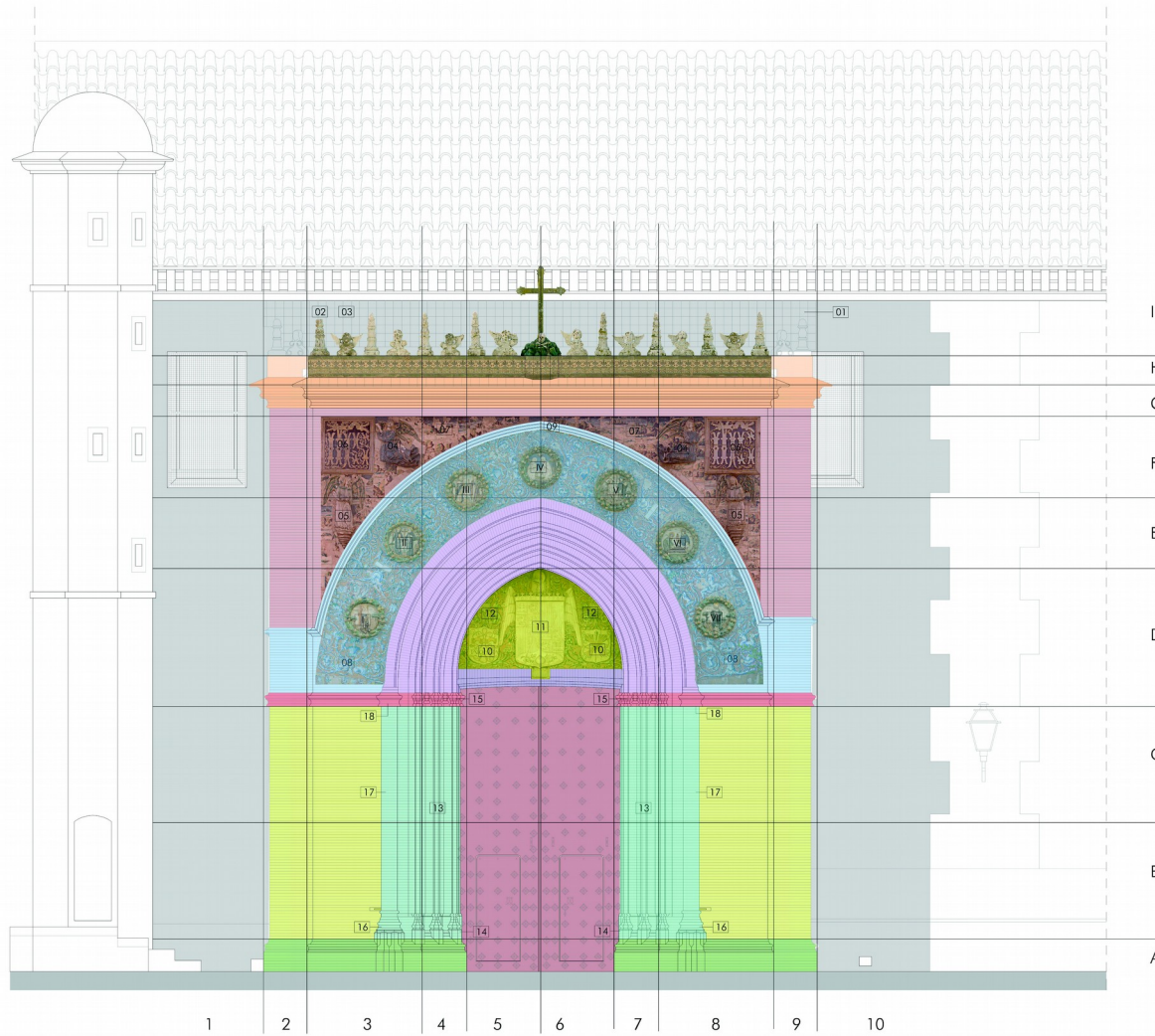
Redactores del documento:

Fco. Javier Rodríguez Barberán. Universidad de Sevilla.

José Luis Gómez Villa. Técnico en Historia del Arte. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 16 de septiembre de 2015

ALZADO FRONTAL



LEYENDA

- MURO
- 01 Testero
- PRETEL
- CRESTERÍA
- 02 Flaneras
- 03 Puttis
- CORNISA
- ENLUTA
- 04 Ángeles adoradores
- 05 Ángeles tenantes
- 06 Cartelas JHS
- 07 Paisaje
- FRONTAL
- 08 Paños de candelieri gruesos y vegetación
- 09 Ménsulas
- TONDOS
- I Santa Elena
- II San Antonio de Padua y San Buenaventura
- III San Pedro y San Pablo
- IV Natividad
- V San Roque y San Sebastián
- VI San Cosme y San Damían
- VII Santa Rosa de Viterbo
- ARGUOLTA
- LÍNEA DE IMPOSTA
- TÍMPANO
- 10 Escudos (yugo y fecha | tanto monta)
- 11 Escudo real
- 12 Paños de candelieri
- DINTEL
- PUERTA
- JAMBAS ABOCINADAS
- 13 Baquetones
- 14 Baza baquetones
- 15 Capitel baquetones
- JAMBAS
- 16 Baza
- 17 Columna
- 18 Capitel
- ZÓCALO

Marta Villanueva Romero. Arquitecta



PROYECTO BÁSICO Y DE EJECUCIÓN
INTERVENCIÓN EN LA PORTADA DE NICULOSO PISANO EN EL MONASTERIO
DE SANTA PAULA SEVILLA

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

SEVILLA SEVILLA



Sector E3 y F3

Arquitectura

Mudejar.

Fam. 93.



Sevilla. Convento de Santa Paula.

93.



1920



1920



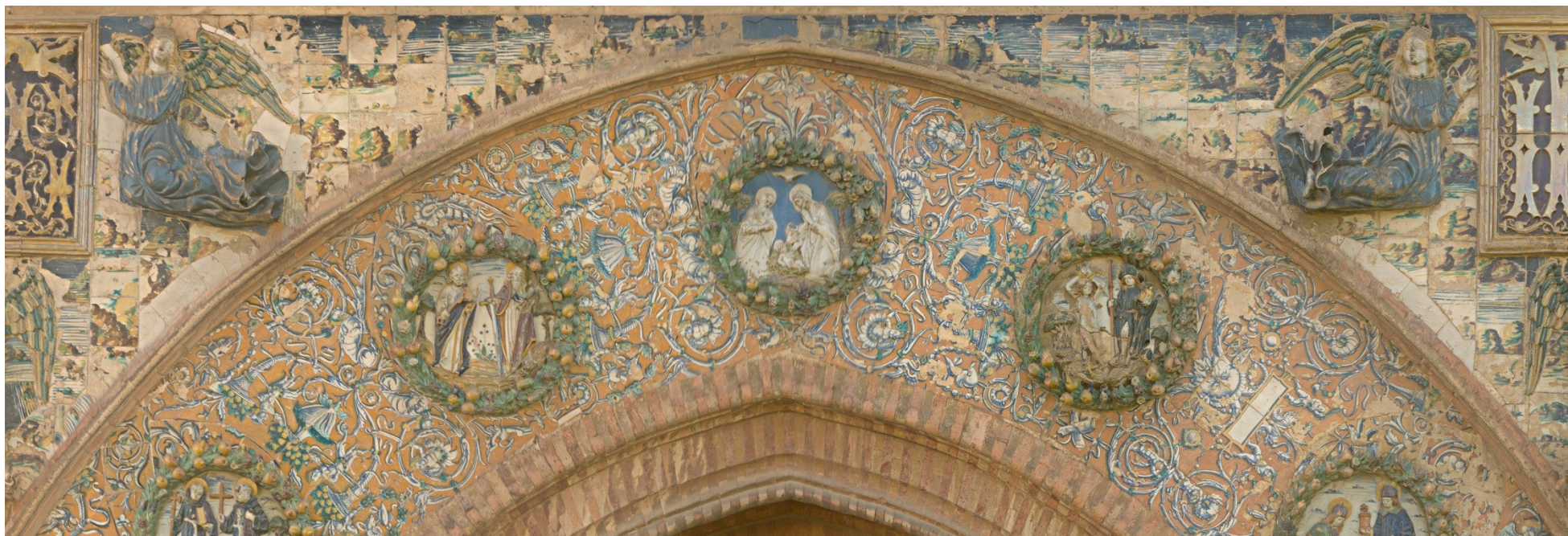
1920



1952



1965



Sector F3 y F8