



Informe de ejecución

Frontal cerámico de la Virgen del Rosario.

Ermita de Cuatrovitas. Bollullos de la Mitación.
Sevilla.

Junio, 2019



ÍNDICE

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	2
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	3
III.1. Ficha catalográfica.....	3
III.2. Estudio técnico.....	4
IV. VALORACIÓN CULTURAL.....	10
V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	11
VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	13
VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	15
VIII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	71
IX. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.....	72
X. BIBLIOGRAFÍA.....	76

EQUIPO TÉCNICO

ANEXOS

1. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA
2. ESTUDIO HISTÓRICO Y VALORACIÓN CULTURAL
3. ESTUDIO QUÍMICO



INTRODUCCIÓN

La intervención de conservación-restauración realizada en el frontal cerámico de la “Virgen del Rosario” de la ermita de Cuatrovititas, atiende a la petición realizada al Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) por parte del delegado en el Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación.

El frontal de altar está situado en el presbiterio de esta Ermita, y está inscrito en el Catálogo Mueble de Andalucía y declarado monumento por la Gaceta el 4 de junio de 1931, y cuyo propietario es el Arzobispado de Sevilla.

El paño está compuesto por ochenta piezas cerámicas vidriadas, dispuestas en ocho filas, en representación de la Virgen del Rosario, como figura central, rodeada por los cuatro evangelistas y por una serie de elementos ornamentales que completan la composición. Siguiendo el proyecto elaborado, se extrajo en un solo bloque y se traslado a las instalaciones del Instituto Andaluz de Patrimonio, en el Taller de Patrimonio Arqueológico, con el objetivo de evitar los posibles daños en la manipulación y para facilitar la actuación en un medio más adecuado, con instalaciones apropiadas para los procesos de intervención

Con arreglo a lo dispuesto en el art. 21.1 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, la realización de intervenciones de conservación, restauración y rehabilitación sobre bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, exigirá la elaboración de un proyecto de conservación con arreglo al artículo 22.1:

“LOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN, QUE RESPONDERÁN A CRITERIOS MULTIDISCIPLINARES, SE AJUSTARÁN AL CONTENIDO QUE REGLAMENTARIAMENTE SE DETERMINA, INCLUYENDO, COMO MÍNIMO, EL ESTUDIO DEL BIEN Y SUS VALORES CULTURALES, LA DIAGNOSIS DE SU ESTADO, LA DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA A UTILIZAR, LA PROPUESTA DE ACTUACIÓN DESDE EL PUNTO DE VISTA TEÓRICO, TÉCNICO Y ECONÓMICO Y LA INCIDENCIA SOBRE LOS VALORES PROTEGIDOS, ASÍ COMO UN PROGRAMA DE MANTENIMIENTO”.

El presente Informe de Ejecución recoge todos los datos aportados en dicha actuación, especificando la metodología y criterios que se han seguido, además de todas las fases del tratamiento. La redacción de este documento se realiza en los términos exigidos en el art. 43.3 LPHA y su contenido se adecua a lo establecido en el art. 22.1 del mencionado texto legal. Dicha documentación es muy importante para hacer un seguimiento del proceso y de los materiales empleados.



I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El conjunto de actuaciones desarrolladas en esta intervención, tienen como finalidad la conservación de la obra, dando así una respuesta científico-técnica a las causas de su deterioro y a los efectos que se han producido sobre este frontal cerámico.

Los procesos de restauración se encaminaron hacia la estabilización material del conjunto de la obra y la protección de esta. Debido a la complejidad de la obra, fue necesario reunir un equipo interdisciplinar para evaluar las actuaciones de acuerdo con los principios de estabilidad, reversibilidad, discernibilidad y legibilidad, en el marco de los criterios vigentes en materia de conservación y restauración.

El procedimiento ha seguido el guión establecido en el proyecto redactado con antelación por los técnicos del Instituto Andaluz de Patrimonio, según una serie de estudios previos. Igualmente, otras actuaciones no contempladas en el proyecto han sido necesarias para dar respuestas a circunstancias y patologías aparecidas durante el proceso de ejecución.

Los objetivos fundamentales de esta intervención han sido frenar los efectos de las alteraciones y los deterioros sufridos por la obra, recuperando en lo posible sus características artísticas y funcionales, incluyendo los elementos necesarios de protección que puedan asegurar su futura pervivencia.



II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La intervención se realiza con la metodología y los criterios que el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico defiende a la hora de realizar sus intervenciones: conocer para intervenir; y que son respetuosas con los cánones legales y conceptuales establecidos por las leyes de Patrimonio, y en consonancia con la teoría del restauro, mundialmente aceptada.

El concepto actual de conservación-restauración de bienes culturales, se concibe como una disciplina cada vez más especializada que aplica medidas de tipo científico y conservativo, ambas dirigidas a conocer en profundidad las causas de degradación y las alteraciones presentes, para que la intervención directa sobre el bien sea restringida al mínimo indispensable.

La restauración del panel de azulejos se centra en dos fases: la cognoscitiva y la operativa. En la primera, se realiza un exhaustivo análisis del objeto desde una perspectiva multidisciplinar, considerando aspectos materiales, técnicos, estéticos, históricos y culturales; así como también se estudian los métodos, técnicas y productos de intervención para que sean compatibles con el original, y adecuados para ayudar a frenar las patologías detectadas.

La segunda fase: la operativa, donde comienza la intervención física sobre la obra, basada en los conocimientos adquiridos en la fase anterior. La intervención se realizará con los criterios de mínima intervención, respeto a la autenticidad del original y reversibilidad de los procedimientos aplicados.

Los criterios, según la normativa de conservación y restauración, durante el tratamiento han sido:

Respeto absoluto al original, sin falsear, ni añadir. Se recuperaran las pérdidas importantes, como son los morteros y los volúmenes, atendiendo a una reintegración volumétrica y cromática, siempre basada en datos existentes y con criterio de diferenciación.

Se realiza en el desarrollo de este proyecto el estudio de los materiales empleados en el frontal, con el objeto de caracterizar los materiales constituyentes originales, la técnica de ejecución y las causas y el proceso de alteración.

Con carácter de síntesis, conviene indicar que la metodología empleada ha seguido las siguientes fases:

- 1.- Estudio del bien e inspección previa. Recopilación de información necesaria para valoración integral del bien, toma de decisiones y consenso efectivo entre los distintos técnicos implicados en la redacción del proyecto.
- 2.- Propuesta de intervención factible y sostenible, basada en la investigación/estudios. Su objetivo es preservar y asegurar la transmisión histórica de la obra.
3. realización de los tratamientos de intervención.
- 4.- Redacción del documento de Informe de Ejecución.



III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 68_2017_A

1. CLASIFICACIÓN: Patrimonio mueble

2. DENOMINACIÓN: FRONTAL CERÁMICO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

3. LOCALIZACIÓN

3.1. Provincia: Sevilla

3.2. Municipio: Bollullos de la Mitación

3.3. Inmueble o sitio arqueológico de procedencia: Ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas.

3.4. Inmueble de ubicación actual: Ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas.

3.5. Ubicación en el inmueble: Nave central. Capilla Mayor. Presbiterio. Frontal de altar.

3.6. Mueble en el que se incluye: Mesa de altar del templo.

4. IDENTIFICACIÓN

4.1. Tipología: Frontal de altar. Azulejo plano pintado.

4.2. Periodo histórico: Edad Moderna.

4.3. Estilo: Renacentista.

4.4. Adscripción cronológica/Datación: 1551-1600.

4.5. Autoría: Anónimo.

4.6. Tipo de escritura/Idioma:

4.7. Materiales: Barro. Pigmentos. Barniz.

4.8. Técnicas: Azulejo plano pintado, cocido y vidriado.

4.9. Medidas (alto, ancho, profundo, espesor y peso): 130 x 103 x 2 cm.

4.10. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No se aprecian.

5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Se representa a la Virgen con el Niño Jesús (Virgen del Rosario) rodeada de las cuentas del Rosario y por el Tetramorfo (cuatro Evangelistas con sus identificativos).



6. USO / ACTIVIDAD:

6.1. Uso/actividad actual: Frontal de altar.

6.2. Uso/actividad históricas: Frontal de altar.

7. DATOS HISTÓRICOS

7.1. Origen e hitos históricos: Se trata de una pieza de azulejería plana pintada, cuyo origen debe cifrarse en la segunda mitad del s. XVI, tras la primera eclosión del azulejo plano pintado al estilo italiano importado por Pisano al final del XV, coincidiendo con el reinado de Felipe II y la recuperación de este tipo de revestimiento en zonas nobles de casas, palacios, iglesias y conventos.

7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: La obra ha tenido al menos dos ubicaciones diferenciadas dentro del mismo templo, una posiblemente original, en el lugar en el que actualmente está el retablo de San José, en la nave lateral del lado de la Epístola, y la actual.

7.3. Posibles paralelos: Algunas piezas de Talavera, como el frontal de altar del Museo Diocesano de Valladolid o el de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santiago Apóstol (Garziaz, Cáceres), así como otras del foco sevillano, como el altar de la Capilla de la Presentación de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves (Alanís, Sevilla).

7.4. Procedencia: Escuela sevillana.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: BIC. Declarado Monumento por la Gaceta 04/06/1931.

8.2. Propietario: Arzobispado de Sevilla.

8.3. Otros: Hermandad de Ntra. Sra. de Cuatrovitas, Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación (Sevilla).

III.2. ESTUDIO TÉCNICO

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, este paño de azulejos del siglo XVI fue también originalmente una mesa de altar, pero situado en uno de los muros de la ermita, la Epístola.

Sus dimensiones actuales son de 150 cm de largo por 125 cm de alto, y forma parte de una mesa de altar exenta y de nueva factura que está situada delante del retablo que decora la nave central de la ermita.

Este paño cerámico está formado por 80 piezas que están dispuestas en 8 filas horizontales y 10 verticales. Los azulejos que componen este frontal cerámico miden 13 x 13 cm aproximadamente. Como acabado, y para recoger toda la superficie cerámica, el paño de azulejos estaba rodeado por un marco cerámico en ángulo de 6 x 6 cm en color verde oscuro.

El azulejo se denomina en general como una pieza rectangular, dependiendo de los casos. Su estructura se puede definir como losas de barro cocido (bizcocho) con una cara vitrificada, que se obtiene con un esmalte cerámico aplicado al azulejo. Este esmalte se vuelve transparente al cocerse y da el verdadero color y brillo final a las piezas. Hay otra técnica, denominada Pisano, pero para ello habría que realizar análisis de los azulejos para definir a si han sido sometidos a otras cocciones.

Si la pieza ha sido decorada, se han utilizado pigmentos, que son mezclas calcinadas de los óxidos metálicos (hierro, cobre, cromo, manganeso, cobalto, níquel, etc.), acompañados a veces con elementos que actúan como modificadores del color (óxidos de cinc, calcio, estaño, titanio, etc.).

La aplicación de los pigmentos para la decoración de los azulejos se puede realizar sobre el bizcocho o sobre el esmalte crudo, antes de la segunda cocción. Si se aplican sobre una capa de esmalte blanco los colores resultarán más vivos que sobre bizcocho. Estos pigmentos también se utilizan para colorear esmaltes, consiguiéndose de esta forma una extensa gama de colores.

En este caso el azulejo está realizado con técnica plana pintada, superficie uniforme y pintado a pincel. En Sevilla se conoce como "azulejo Pisano", por el procedimiento de pintura cerámica con que se decoran y su técnica.

El secreto de su innovación artística, aparte del técnico, fue disponer los azulejos lisos sin decorar en un panel, plasmando sobre ellos la escena de la temática que se le encargara como si se tratara de un cuadro. Su técnica radicaba en que el azulejo es cubierto con un baño de esmalte de estaño, y decorado a pincel en policromía conseguida con óxidos metálicos, con la paleta de colores y el repertorio de los motivos decorativos del Renacimiento italiano. Después de esta fase se llevaba al horno dos veces sucesivas, hasta dejar completamente fijados los colores. Como se ha mencionado habría que realizar análisis científicos para comprobar si ha sido realizado con esta técnica.

Este paño cerámico está decorado con una gran cartela central en la que se encuentra la Virgen del Rosario y cuatro cartelas en los ángulos, más pequeñas, en las que aparecen los Evangelistas. La decoración es a base de "candelieri", bucráneos, máscaras, cabezas de ángeles y querubines.



IV. VALORACIÓN CULTURAL

El panel de azulejos de la Virgen del Rosario localizado en la Ermita de Cuatrovitas es una pieza de incuestionable valor tanto histórico como artístico, que se ha conservado a lo largo de los siglos gracias al poder de identificación con el espacio y el icono devocional que es la Virgen de Cuatrovitas, llegando a restaurarse en varias ocasiones, y reubicándose en el espacio de mayor interés del inmueble, incluso reproduciendo este panel cerámico a escala y técnica, como emblema de la localidad.

La pieza constituye uno de los primeros ejemplos de azulejo plano pintado en el resurgir de esta tipología de piezas en la segunda mitad del s. XVI, pues tras un primer foco de producción trianero en torno a la figura de Pisano, la técnica vuelve a un segundo plano hasta que en el tramo final del XVI tanto en los focos de Talavera, como en el portugués o sevillano, se produce la incursión de nuevos maestros italianos y flamencos que recuperarán la moda del azulejo plano pintado en placas que forman grandes paneles.

Se trata por lo tanto de una pieza pionera en su tiempo, de indudables valores artísticos y técnicos que testimonian el resurgir de una tipología de piezas (azulejos planos pintados) con un desarrollo figurativo (tetramorfo de la Virgen) y ornamental propio del Renacimiento, que será la base del azulejo plano pintado en todo el s. XVII.

Destaca el alto valor que la sociedad ha otorgado a la pieza a lo largo de los siglos (testimonio de lo cual es la presencia en imágenes fotográficas del frontal de la pieza), pues a pesar de la fragilidad de la azulejería y de los testimonios de alteraciones del panel documentados en este proyecto, siempre ha sido considerada como elemento fundamental de la Ermita, objeto de ubicación primero en el altar de San José, advocación de gran arraigo devocional, hasta su traslado en los años 70 del s. XX, cuando la pieza pasa al lugar de preferencia máxima del templo, ante la patrona, en el presbiterio del altar mayor. El proceso de restauración al que fue sometido la pieza en ese momento, aún no siendo el más riguroso, sirvió para que ese aprecio por la misma aumentase, convirtiéndose en uno de los emblemas de la localidad.

V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra, influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, sino también las condiciones ambientales a las que ha estado sometida, las modificaciones y manipulaciones de las que ha sido objeto, y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.

1. Alteraciones.

Las alteraciones de este panel cerámico han sido debidas a diferentes factores: envejecimiento natural, marcas de uso, intervenciones anteriores y factores antrópicos. Todo ello ha determinado su estado actual y su historia material.

El estado de conservación del frontal en general no era bueno, pues como se ha mencionado en el punto anterior, se había observado un deterioro avanzado, tanto en la pérdida de morteros de reposición de antiguas intervenciones, como en pérdida de policromía de una antigua intervención realizada con azulejos esmaltados en blanco y con policromía pintada. Estos daños posiblemente sean consecuencia de factores antrópicos (limpieza no adecuada, roces, etc.).

En general, y después de la inspección organoléptica realizada se han podido definir las siguientes patologías: descantillados, lagunas, picados, fisuras, microfisuras, excoiación, craqueladuras, polvo y suciedad, pérdidas de piezas originales, fragmentaciones, pérdida de vidriado, pérdida de bizcocho, etc., todo ello en las piezas cerámicas.

Además, se observó separación en los llagueados, morteros antiguos (restos de antiguas localizaciones), morteros de nueva factura realizados con diferentes materiales, existencia de diferentes adhesivos y siliconas utilizadas para el montaje de los azulejos en el altar, agresiones antrópicas, intervenciones anteriores policromas levantadas (estas capas no son vidriadas sino de pinturas aplicadas sobre una pieza esmaltada en blanco imitando la decoración con pigmentos/óleos/y otros materiales). La pintura de estas nuevas intervenciones se ha levantado, y en algunos casos perdido debido a la poca adherencia de los materiales empleados con la superficie del azulejo industrial.

Algunas de las patologías que presentaba el paño se agravaron como consecuencia de la estructura de montaje de la última intervención. Al montar el paño en un tablero de madera, ésta en lugar de aislar actuó como medio de transporte de la humedad, como queda patente al retirar los azulejos en las manchas de humedad y colonias de hongos, y en el deterioro de las reintegraciones realizadas en material higroscópico, produciéndose la pérdida de volumen y de color, así como las alteraciones del barniz aplicado. Esta capa aplicada, quizás como protección, es una resina sintética de tipo alquid, que está muy alterada y se levanta en muchas zonas del frontal; sobre todo en su parte baja, debido a su poca adherencia a la superficie, y posiblemente por la limpieza poco controlada que se realiza en esta zona en contacto con el suelo. Como se ha mencionado esta capa enmascara la imagen real del frontal.

Se debe hacer notar, que no se observó en las visitas a la Ermita la presencia de sales solubles en la superficie de los azulejos ni en los llagueados, lo que no quiere decir que no existan, sino que no se han manifestado. (fig. 8,9,10,11 y 12)

2. Agresiones antrópicas.

Se observó que algunas de las alteraciones que presenta esta pieza eran debidas a la acción humana, ya que este altar está en uso. La parte cerámica es accesible al contacto, ya sea por parte de personas que participan en actos religiosos, como los cuidados bien intencionados de las personas que se encargan de estas dependencias. Al estar en contacto con el suelo, los productos utilizados para limpiar estas zonas pueden haber producido alteraciones, fundamentalmente pérdidas de vidriado y de morteros de intervenciones anteriores que han dado un mal resultado en el tiempo, dando lugar a otra serie de patologías como encogimiento de las pastas, agrietado cuarteado, y pérdidas de adhesión y consistencia.

3. Intervenciones anteriores.

El frontal de altar se encontraba adherido a una mesa adosada a la pared de la nave de la Epístola de la ermita. En esa época los azulejos, como se puede ver en una foto de los años 30, se encontraban en un orden diferente al actual, pues estaban dispuestos de una forma aleatoria. Esta imagen no se corresponde con la actual. Además, existían una serie de piezas con diferentes motivos decorativos, que en la actualidad han sido retirados, azulejos de cuenca o de arista y otros de un solo color plano.

Por la observación directa que se realizó de esta obra, se pudo detectar al menos cuatro intervenciones: la recolocación de todos los azulejos, la posible reposición de algunos de ellos utilizando la técnica del siglo XVI, y la sustitución de algunos de ellos por azulejos de base blanca y luego pintados con óleo, y la cuarta, la aplicación de un barniz a toda la superficie que distorsiona la verdadera lectura del frontal.

Una de ellas, suponemos la más actual, es la sustitución por azulejos de base blanca y luego pintados. Se han podido encontrar seis azulejos: a-6, a-8, a-10, c-1, b-3, f-3, en la visita realizada en junio de 2016, en los que se había perdido parte de la pintura, o todo el motivo decorativo del azulejo, como en el caso del A-6.

La última intervención que ha sido constatada data de los años 70, y fue la aplicación de una capa de protección, un barniz, que en los análisis realizados se ha determinado que es una resina sintética de tipo alquid de carácter industrial. Esta aplicación ha dado un tono amarillento a toda la superficie que oculta el verdadero carácter del frontal, ya que solamente son amarillas zonas muy concretas: el medallón central y las cuatro cartelas en las que aparecen los Evangelistas. En el resto de la superficie el fondo es de un tono blanco, o blanco/cremoso. En la orla que rodea la decoración principal, los colores predominantes son el azul, el verde, el blanco, aunque con la capa de “barniz” todos ellos tomaron el tinte amarillento, que cambiaba mucho la visión real del frontal.

La mesa de altar donde se coloca el frontal cerámico está realizada en fábrica de ladrillo y con las mismas dimensiones frontales que el paño. Para la instalación de los azulejos que conforman el paño cerámico, se empleó un soporte de madera (panel laminado) al que adherieron los azulejos con diferentes adhesivos y posteriormente este conjunto se adhirió con mortero a la mesa de altar.

4. Conclusiones al estado de conservación.

De todos estos estudios y como resultado de ellos, se pudo determinar que era necesario el tratamiento de esta obra para poder garantizar su perfecto estado de conservación, así como fijar las medidas adecuadas de protección. Al ser la Ermita la casa de la Virgen de Cuatrovititas, patrona de Bollullos de la Mitación, se desarrollan allí todo tipo de actos y festejos, que en cierto modo pueden afectar la integridad de esta



superficie de azulejería.

El tratamiento propuesto, ha cambiado la imagen que se ha tenido hasta ahora del Frontal de Altar. Solamente la eliminación de barniz que se aplicó en los años 60, que estaba completamente desnaturalizado y que ha daba como resultado el amarilleamiento de la superficie, ha cambiado la verdadera identidad de este panel de azulejos.

VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

La restauración de la obra que nos ocupa, es de gran importancia por lo que significa en su recuperación para el Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de incalculable importancia, dada su calidad artística y su significación histórica.

Cada vez se es más consciente, de que el concepto actual de conservación-restauración de bienes culturales, se concibe como una disciplina más especializada, que aplica medidas de tipo científico y conservativo, ambas dirigidas a conocer en profundidad las causas de degradación y las alteraciones presentes, para que la intervención directa sobre el bien sea restringida al mínimo indispensable.

Los condicionantes que reúne esta obra exigen una intervención de gran complejidad a nivel conceptual. Para ello, un equipo interdisciplinar (formado por restauradores, historiadores, técnico de imagen y químico) ha evaluado las posibilidades de actuación de acuerdo con los principios de estabilidad, reversibilidad, discernibilidad y legibilidad, en el marco de los criterios vigentes en materia de conservación-restauración.

La propuesta se basa en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales vigentes, atendiendo siempre a la materialidad, conservación, recuperación y presentación de los valores intrínsecos o adquiridos del bien. Los criterios que se adopten serán conservativos con la intención de devolverle al mural cerámico la consistencia material perdida y la estabilidad.

La metodología seguida en el desarrollo de la intervención, obedece a unos principios generales:

- a) Realización de un planteamiento previo.
 - Valoración de la integridad absoluta de la obra.
 - Diagnostico de estado de conservación (causas y efectos).
 - Determinación del tratamiento a seguir.
- b) Aplicación del proceso restaurador y sus fases.
- c) Seguimiento de los criterios en la actividad restauradora.
 - Respeto a la originalidad.
 - Diferenciación.
 - Reversibilidad.
 - Compatibilidad de los materiales y técnicas aplicadas con respecto al original.



En la metodología seguida se han realizado dos fases: una in situ, de extracción de la sección del banco con el paño cerámico, y otra en los talleres del IAPH para desmontaje, intervención y montaje de los elementos que componen la obra.

I.1. CRITERIOS DE ACTUACIÓN.

Según la normativa patrimonial de conservación y restauración vigente, los criterios del tratamiento han sido:

1. Respeto a los valores materiales e inmateriales. Valorar los condicionantes socioculturales que envuelven el bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
2. Detectar y eliminar previamente los factores de deterioro que, directa e indirectamente, han incidido en el estado de conservación del bien.
3. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención. Priorizar la conservación antes que la intervención.
4. "Conocer para intervenir". Efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, contrastando la intervención propuesta.
5. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados, probados y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
6. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas, sin falsear, ni añadir, con la finalidad de devolver la unidad y su lectura total. Cualquier propuesta debe ser estable, inocua y reversible, pero es también preciso asegurar no sólo su conservación temporal, sino también la trasmisión correcta de los valores culturales de los que el bien es portador.
7. Documentar todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.
8. Las actuaciones deben favorecer la sostenibilidad ambiental, económica, humana y social.
9. Las soluciones adoptadas deben favorecer el mantenimiento y la conservación preventiva.
10. El proceso de actuación ha dado como resultado una herramienta didáctica que, a través de un discurso divulgativo, facilite la comprensión y asimilación por parte de la sociedad favoreciendo así la accesibilidad al patrimonio cultural.

Por tanto, el IAPH ha estudiado las diversas posibilidades para plantear una intervención adaptada a las necesidades y particularidades de esta obra, para dar respuesta a problemas específicos de su materialidad, desde el rigor científico, así como a problemas de percepción y disfrute de la misma, desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación, teniendo presente su naturaleza y valores.



En función del análisis de estos criterios, la actuación ha perseguido facilitar una unidad de lectura de los valores de la obra, partiendo de la necesidad de actuaciones en función de la naturaleza y uso de la pieza como elemento de culto, permitiendo con la intervención revalorizar estéticamente el frontal.

En base al funcionamiento como pieza de culto se ha procedido al mantenimiento del bien como frontal de altar, espacio de máxima representación de la liturgia y el culto cristiano, en el que se celebra el sacramento de la eucaristía, por lo tanto, uno de los espacios, junto al sagrario, imprescindibles para el mismo. Siguiendo una tradición heredada del culto antiguo en Época Clásica Romana, los frontales de altar son revestidos con los mejores materiales y técnicas para focalizar las celebraciones y destacarlas en función de sus valores estéticos. El mantenimiento de la funcionalidad de la obra se ha visto favorecido por la disposición de un nuevo sistema de anclaje así como por la disposición de un marco de similar materialidad a la del frontal, que permite resguardar los azulejos del s. XVI y su mejor conservación in situ.

Esta recuperación de los valores estéticos ha sido también cuestión predominante en los criterios de intervención en la obra, pues las distintas pérdidas derivadas de la historia material de la obra o de algunas intervenciones improductivas, enmascaraban cuestiones ahora puestas en valor en función de la aplicación de los criterios anteriormente expuestos. La existencia de elementos espejados en la obra o de la presencia de documentación fotográfica histórica localizada, se ha podido actuar con un criterio de reintegración figurativa, volumétrica y de color de carácter absolutamente reversible, como a continuación se expone en el proceso de tratamiento.



VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Todas las fases de intervención se han desarrollado en el Taller de patrimonio arqueológico del IAPH, que cuenta con las instalaciones necesarias para el manejo de esta obra.

VII.1. TRABAJO "IN SITU"

El proceso de restauración comienza en este caso en la ermita de Bollullos, para realizar la extracción del frontal cerámico de la mesa de altar de obra.

Técnicos del IAPH se desplazaron a la ermita para preparar el frontal cerámico para su extracción de la mesa de altar de la que formaba parte. Se procedió a la limpieza superficial del paño para facilitar la aplicación de adhesivo del facing, eliminando el polvo superficial. La protección se realizó con gasas adheridas al anverso mediante una solución de resina acrílica a 50 % en acetona con la intención de evitar la pérdida de algunas de las piezas o fragmentos de los azulejos que estaban fisurados, con las vibraciones que se pueden dar en la operación de corte.

El corte del banco se realizó con una profundidad de unos 20 cm, para ello se utilizaron las herramientas adecuadas de corte (radial con disco de diamante). La sección se cortó con esta profundidad para evitar que el frontal sufriera daños. Este trabajo fue realizado por técnicos del Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación.

Para el transporte de la pieza, se procedió al embalaje de este paño de azulejos, utilizando para ello planchas de poliestireno, tableros y una protección con TNT (tejido no tejido) en estructura de Sandwich, y se colocó sobre un palé de madera para facilitar su traslado y su transporte hasta las instalaciones del IAPH. (Fig7)

VII.2. TRABAJOS REALIZADOS EN LAS INSTALACIONES DEL IAPH.

a) Desmontaje de las piezas.

Para analizar bien la estructura y materiales con los que estaba construida, y determinar la forma adecuada de extracción de los azulejos, se comenzó retirando el marco cerámico (piezas en ángulo que ocultaban la unión entre el paño de azulejos y la fábrica del banco) y así poder ver cómo estaban adheridos los azulejos al banco.

El paño se encontraba unido mediante adhesivo y silicona a un tablero de contrachapado de madera. Este tablero se encontraba en pésimas condiciones de conservación: presentaba manchas de hongos, pérdidas de volumen, restos de insectos y pudrición y hacía de capa intermedia entre el banco de fábrica y el paño de azulejos. La existencia de este elemento facilitó la retirada de los azulejos, aunque la adherencia de éstos al panel era tan fuerte que hubo que extraer los azulejos unidos a la capa de madera más pegada al mismo.

Los azulejos se extrajeron uno a uno en orden desde los extremos al centro, esta operación fue costosa en cuanto al tiempo y el cuidado, pues los azulejos, sin llagueado de mortero, se encontraban muy pegados entre sí; además algunos estaban fracturados y se mantenían unidos por el adhesivo que igualmente los unía al soporte de madera.

La extracción fue una operación mecánica, se utilizaron cinceles, espátulas, martillo y bisturíes; aunque puntualmente y para ayudar a separarlos del soporte se inyectó en éste agua caliente y acetona en la capa de adhesivo para que fuese reblandecido.(Fig.13 y 14)

b) Retirada de la protección de engasado.

Se estableció con anterioridad una numeración y siglado según un sistema de coordenadas (letras en las columnas y números en las filas) para tenerlas localizadas, junto a cada fragmento. Se retiró la gasa mediante aplicaciones de pasta de celulosa y acetona.

c) Limpieza de las piezas por el reverso.

La mayoría de azulejos se extrajeron con parte de la madera a la que estaban adheridos, para evitar así que se fracturaran. Posteriormente se procedió a la retirada de fragmentos de este soporte de forma mecánica y humedeciendo con agua caliente. Se procedió así mismo a la retirada de productos silicónicos y restos de adhesivos utilizados en una intervención anterior. Para ello se aplicaron empacos de acetona y algodón de manera puntual. Una vez limpio el reverso se pudo observar los restos de *una antigua numeración*, que en algunas piezas se había perdido, y restos de morteros de la antigua colocación.

d) Limpieza de las piezas por el anverso.

Se procedió a la retirada de los restos de Paraloid y de una capa de barniz grueso y amarillento extendido por toda la superficie de los azulejos, que ocultaba intervenciones y repintes, así como todo el vidriado original.

Se tomó el criterio de eliminar también todos los añadidos de antiguas intervenciones (pasta blanca, posiblemente compuesta de yeso y cola) que se habían utilizado para recuperar la superficie de los azulejos que presentaban lagunas, puesto que había sufrido una degradación material importante y presentaba: cuarteado, reducciones, deformaciones. etc., y además no se ajustaban al original. Para su eliminación se reblandecieron con acetona y se retiraron de forma mecánica (con bisturí) fácilmente.

Igualmente, se eliminaron las intervenciones cromáticas realizadas en época indeterminada con pintura acrílica. Al eliminar toda la capa de barniz que las cubría, aparecieron piezas nuevas de esta última intervención, consistentes en piezas industriales de azulejo blanco vidriado sobre las que en su día se hizo una reintegración cromática con pintura acrílica. Se retiraron las piezas: a6, a8, a10, b3, c1 y f3. Esta fase dio como resultado final recuperar las piezas originales, habiendo eliminado las intervenciones añadidas. Los azulejos vidriados que se habían incorporado al mural a la manera de los originales, por la pérdida de estos últimos, se han mantenido, puesto que forman parte de este frontal.

Mencionar también como algunas reintegraciones añadidas sobrepasaban la superficie de las lagunas y se extendían sobre el original ocultándolo y alterando algunos elementos decorativos de la composición. (Fig.17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23).



e) Retirada de antiguas adhesiones.

Estas reparaciones defectuosas, se eliminaron con facilidad con acetona, inyectándola en las roturas. Se limpiaron posteriormente las superficies de unión para su posterior reparación.

f) Consolidación.

Se procedió al pegado de piezas rotas y consolidación de grietas y fisuras mediante adhesivo nitrocelulósico (por su resistencia al agua y fácil reversibilidad) disuelto en algunas aplicaciones al 50% en acetona.

g) Fijación.

Se utilizó para la fijación de ampollas y lascas levantadas de vidrioado el mismo adhesivo nitrocelulósico antes citado, variando el método de aplicación según la necesidad: diluido en algunas ocasiones, inyectado, y en otras con pincel fino.

h) Estabilización. Eliminación de sales solubles.

Se realizó la limpieza con jabón tensioactivo no iónico de carácter biocida al 1% en agua desionizada, con posterior cepillado y enjuagado. Se realizó la inmersión de las piezas en cubetas de agua desionizada, manteniendo estas sumergidas durante 24 horas, y posteriormente cepillando y enjuagando entre baños. El cambio de agua de los baños se efectuó cada 24 horas, hasta el alcanzar los 50 ppm., adecuados para este tipo de material. Se dejaron secar las piezas sobre una malla al aire libre. (Fig. 25 y 26)

i) Reintegración volumétrica.

Se decidió realizar la reintegración volumétrica con materiales de las mismas características de la obra, evitando así problemas de encogimiento o cuarteado y equilibrando el peso del conjunto. Para ello se utilizaron azulejos de barro cocido sin esmaltar, del mismo grosor que el original (2,00 cm) que se recortaron y adaptaron utilizando plantillas sacadas del original. La reintegraciones más pequeñas (esquinas, algunos bordes, etc) se realizaron con yeso cerámico exaduro y, para este fin, se fabricaron moldes de madera con las mismas dimensiones que las piezas del original. Igualmente se utilizó este yeso como imprimación o estucado de las piezas de cerámica, y así preparar las superficies recuperadas para la reintegración cromática.

Los azulejos originales presentaban por el reverso un rebaje en sus bordes (seguramente para disminuir la tensión en las zonas de contacto) esta característica constructiva, se mantuvo en las piezas de reintegración, para mantener así su estructura original. Antes de aplicar las capas de mortero para unir todo el conjunto de los 80 azulejos, se numeró cada pieza por el reverso y con tinta indeleble.

j) Montaje sobre soporte.

Al completar la reintegración volumétrica de todo el paño, se colocaron las piezas ordenadamente y se voltearon sobre la mesa de trabajo, preparada anteriormente con un tablero forrado de plástico.

Se colocaron listones de madera en el perímetro del frontal, a modo de guía, para contener y enrasar las capas de mortero. (Fig.27, 28, y 29)

Se aplicó una primera capa de mortero de cal en pasta y áridos de carbonato cálcico sobre el reverso humedecido; posteriormente otra capa de mortero, una malla de fibra de vidrio, con las dimensiones del paño, y una última capa de mortero. La capa de mortero sobre los azulejos es de 1 cm de grosor.

Cuando el mortero se secó completamente, se le practicaron unos orificios repartidos de forma equidistante para favorecer la unión entre el mortero y la capa de resina epoxidica tixotrópica que posteriormente se aplicó encima del mortero para adherir el soporte inerte.

Este soporte inerte es un material muy ligero, químicamente muy resistente y de gran fortaleza. Su interior está compuesto de una estructura de aluminio en nido de abejas recubierto con poliéster y fibra de vidrio en ambos lados. Se ha utilizado en este caso uno de 30 mm de espesor.

Tras 24 horas de secado, y con peso repartido sobre el soporte inerte, se pudo dar la vuelta a todo el conjunto, para trabajar la obra por el anverso. Una vez puesto el frontal sobre un caballete, se cerraron los laterales con el mismo mortero utilizado en la operación anterior. (Fig. 31, 32,33 34 y 35).

k) Reintegración cromática.

Para la reintegración de color se prepararon las reintegraciones de volumen realizadas con piezas de barro cocido, extendiendo sobre este soporte una capa de yeso a modo de estuco, que se enrasó al nivel del original. Para decidir el criterio a seguir se tuvieron en cuenta las siguientes cuestiones:

- Se trata de una composición con elementos ornamentales dispuestos de forma simétrica, es decir existe información (efecto espejo) como para completar las lagunas de elementos que faltan.

- Existen fotografías antiguas que aportan información suficiente como para completar aquellas lagunas donde exista alguna duda (por ejemplo la figura de San Marcos).

- Al tratarse de una composición con muchos elementos ornamentales de tipo geométrico, la reintegración ayuda a hacer una lectura de la composición, que de otra manera sería más complejo ver como un conjunto.

- Se trata de un bien en uso litúrgico.

Por estas razones se decidió hacer una reintegración aproximándose al color y las formas, aunque con la técnica de regattino, de manera que pudiera distinguirse el original y la reintegración.

La técnica y material escogido es la acuarela, y la protección un barniz acrílico brillante que se aplicó únicamente en las zonas reintegradas ya que el vidriado no necesita ningún tipo de protección. (Fig. 36, 37 y 38).



l) Montaje para su sujeción en el altar.

El anclaje para su soporte en el altar se realizará en cuatro puntos en el soporte de material inerte y con materiales inertes.

m) Colocación del azulejo altar presbiterio.

Para la realización de la mesa de altar y el anclaje del frontal de azulejos, se han mantenido los paramentos tanto horizontales como verticales que configuraban dicha mesa. Posteriormente se han colocado con hormigón en el suelo y con fijaciones mecánicas al tablero horizontal de la mesa, dos juegos de doble barras de acero inoxidable (se ha elegido este material para evitar que los residuos que se puedan producir con la oxidación dañen el frontal de azulejos).

El frontal de azulejo se atornilla con doble tuerca y arandelas a ambas caras de una pletina de acero inoxidable taladrada que, a su vez, está soldada a las dobles barras de acero inoxidable. Este trabajo ha sido realizado por técnicos del Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación in situ.

n) Trabajo final in situ

Una vez realizada la mesa y posicionado el frontal en su lugar, trabajo realizado por los técnicos del Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación, los técnicos de IAPH fueron a la ermita a realizar la aplicación de los morteros perimetrales como remate de unión entre el borde cerámico de nueva factura y el frontal.

NUMERACIÓN DE LOS AZULEJOS DEL FRONTAL



IDENTIFICACIÓN POR COLORES EN LAS TABLAS DE LOS AZULEJOS DE ANTIGUAS INTERVENCIONES Y TRATAMIENTOS REALIZADOS



Azulejos industriales blancos de antigua intervención



Posibles azulejos vidriados de reposición



Tratamientos realizados

Pieza	Intervención					
Siglado	limpieza	Consolidación	Fijación	Reintegración volumétrica	Reintegración cromática	Protección
a-1						
a-2						
a-3						
a-4						
a-5						
a-6						
a-7						
a-8						
a-9						
a-10						
b-1						
b-2						
b-3						
b-4						
b-5						
b-6						
b-7						
b-8						
b-9						
b-10						
c-1						
c-2						
c-3						
c-4						
c-5						
c-6						
c-7						
c-8						

Pieza	Intervención					
Siglado	limpieza	Consolidación	Fijación	Reintegración volumétrica	Reintegración cromática	Protección
c-9						
c-10						
d-1						
d-2						
d-3						
d-4						
d-5						
d-6						
d-7						
d-8						
d-9						
d-10						
e-1						
e-2						
e-3						
e-4						
e-5						
e-6						
e-7						
e-8						
e-9						
e-10						
f-1						
f-2						
f-3						
f-4						
f-5						
f-6						

Pieza	Intervención					
Siglo	limpieza	Consolidación	Fijación	Reintegración volumétrica	Reintegración cromática	Protección
f-7						
f-8						
f-9						
f-10						
g-1						
g-2						
g-3						
g-4						
g-5						
g-6						
g-7						
g-8						
g-9						
g-10						
h-1						
h-2						
h-3						
h-4						
h-5						
h-6						
h-7						
h-8						
h-9						
h-10						



VIII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

El tratamiento de este frontal cerámico ha supuesto un gran reto para los profesionales del taller de arqueología del IAPH, no sólo por su envergadura y su importancia patrimonial, sino también, por el hecho de recuperar una obra en mal estado de conservación. La obra ha recuperado toda la belleza estética y artística del conjunto, además de su funcionalidad.

La restauración ha cumplido los objetivos de una intervención encaminada al conocimiento, y a la eliminar las causas y el efecto de deterioro de la obra, para prolongar su vida material, y recuperando así la integridad física y funcional, después de haber corregido las alteraciones sufridas.



IX. PROPUESTA DE PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

Para mantener la obra en condiciones óptimas de integridad y funcionalidad se deben tomar una serie de pautas de conservación, entre ellas:

- No exponer la obra a altas temperaturas (evitando fuentes de calor próximas).
- Evitar igualmente los cambios bruscos de temperaturas.
- La humedad relativa óptima estaría entre 20% y 60%.
- La iluminación no debería ser mayor a 500 luxes (ésta puede ser directa o indirecta).
- En el caso de montar algún tipo de protección, se ha de tener en cuenta que no se creen microclimas. Evitar cristales o metacrilatos.
- Se evitará totalmente el contacto con el agua y la humedad (adornos florales, pulverizadores...), así como cualquier tipo de productos de limpieza.
- La limpieza de la superficie, se limitará a pasar un plumero suave para eliminar el polvo depositado.
- En el momento de la instalación se tendrá en cuenta una separación del suelo (escalón) para alejarlo de las operaciones de limpieza del suelo.
- Se deben realizar revisiones del sistema de anclaje y montaje del frontal con el fin de detectar con antelación cualquier anomalía.

Es importante realizar una inspección periódica del estado de conservación en que se encuentra el bien cultural.

En el caso que se verifique una modificación perceptible, es importante:

- Documentar fotográficamente el daño.
- No tocar nada y esperar que llegue el técnico para solucionar el problema.
- Realizar un informe del estado de conservación (avisar a técnicos especialistas para estas operaciones) ya que esta obra es un BIC.



X. BIBLIOGRAFÍA

ICCROM Conservation studies. El estudio y la conservación de la cerámica decorada en Arquitectura. Roma 2001-2002.

Libro de comunicaciones del III congreso internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico, La Restauración en paños de azulejería. Granada 1996.

Carrasco Bernal, Antonio. Antonio Kiernam Flores, su obra y Triana. Sevilla, 2002.

Fernández de Paz, E. Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero. Sevilla, 1987.

Gestoso y Pérez, José. Historia de los barros vidriados sevillanos. Sevilla, 1903.

Palomo García, Martín Carlos. La Cerámica y las Cofradías de Sevilla, trabajo inédito (Sevilla, 1985-2007)

Palomero Páramo, Jesús. Sevilla, ciudad de retablos. Sevilla, 1987.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. Capítulo de Cerámica de Triana en tomo XLII de Summa Artis, Cerámica Española (varios autores). Madrid, 1997.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. Cerámica, arte y devoción. Catálogo Colección Carranza. Daimiel, 1995.

Vallecillo Martínez, Francisco. El Retablo cerámico del siglo XX. Tesis doctoral. Sevilla, 1994.

Ferrer Morales, Ascensión. La cerámica arquitectónica, su conservación y restauración. Sevilla 2017.

Maltese Corrado.. I SUPPORTI nelle arti pittoriche : storia, tecnica, restauro / a cura di - Milano : Mursia, cop. 1990.



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

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

Redacción y coordinación del proyecto:

Ana Bouzas Abad. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH

Conservación-Restauración:

Ana Bouzas Abad. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH

Rosario Giráldez.de la Cuadra Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico.

Clara Calvo Hernández. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Estancia de práctica externas. Escuela de Arte y Superior del CRBC de Ávila.

Estudio histórico:

José Luis Gómez Villa. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Conservación Preventiva:

Raniero Baglioni. Técnico en Conservación Preventiva. Centro de Intervención. Área de Tratamiento. IAPH.

Análisis:

Lourdes Martín García Jefa de Proyecto del Laboratorio de Análisis. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio .Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.



Fabricación estructura y montaje del frontal en la mesa de altar

Juan de Dios Pilar Gutiérrez. Técnico del Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación

Sevilla, Junio de 2019

Fdo.: Ana Bouzas Abad

Técnico en restauración y conservación del
Patrimonio Histórico



V^oB^o: M^a del Mar González González

Jefa del Departamento de Talleres de
Conservación y Restauración



Documentación fotográfica

Frontal cerámico de la Virgen del Rosario.

Ermita de Cuatrovitas, Bollullos de la Mitación, Sevilla.

Anónimo. S. XVI.

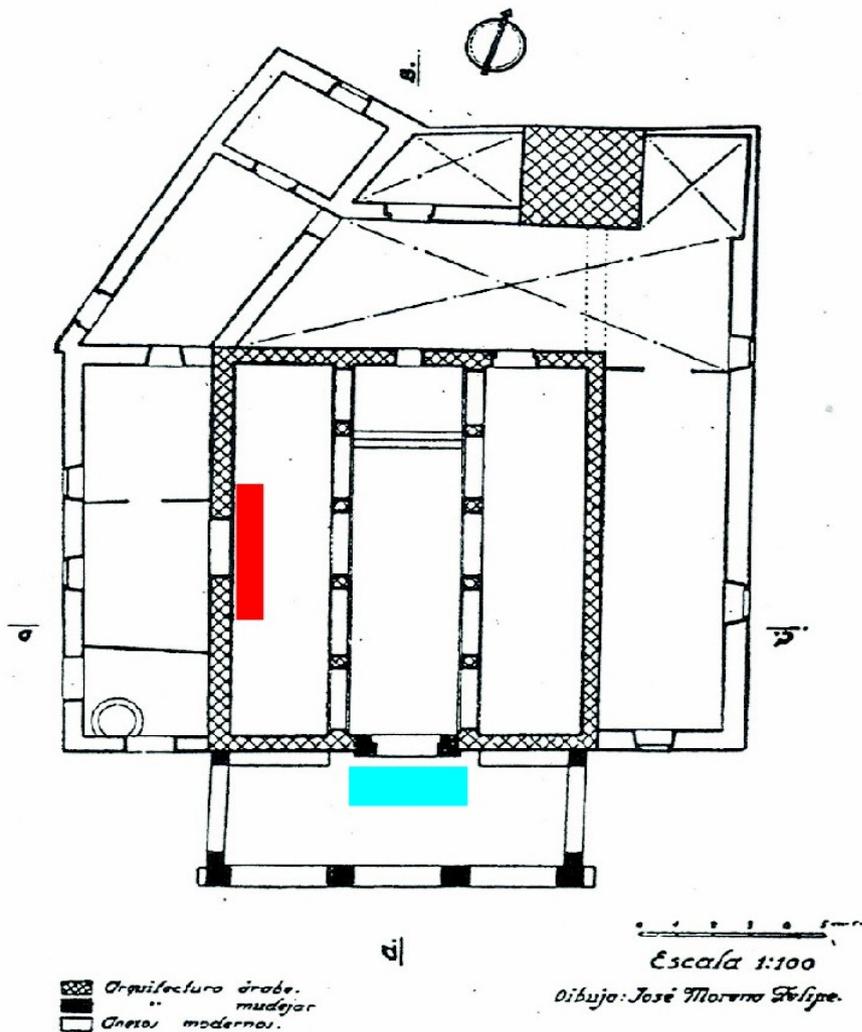
Fig. 1



Ermita de Cuatrovitas

Fig.2

PLANO DE LA ERMITA DE CUATROVITAS. SITUACIÓN DEL ALTAR



Bollullos de la Mitación (Sevilla). — Ermita de Cuatrovitas. Planta.

- SITUACIÓN DEL ALTAR ANTERIOR A SU TRASLADO
- POSICIÓN ACTUAL

Plano de la ermita de Cuatrovitas y situación del altar

Fig.3.



Altar antes de su traslado a su ubicación actual. Composición con piezas ajenas al paño y piezas descolocadas

Fig.4.



Altar en la posición actual con las piezas seleccionadas del paño

Fig.5.



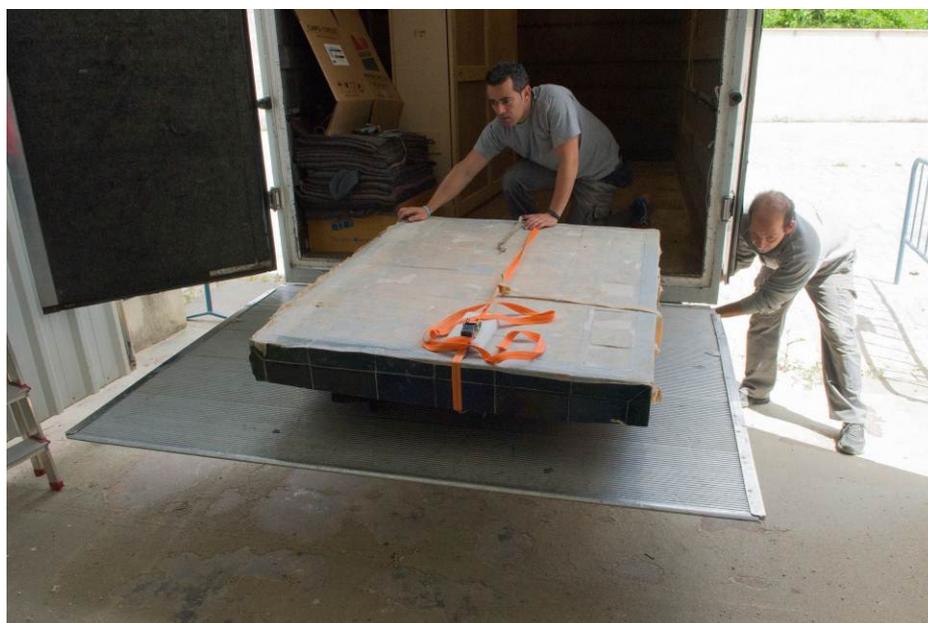
Imagen del frontal en 2015

Fig.6.



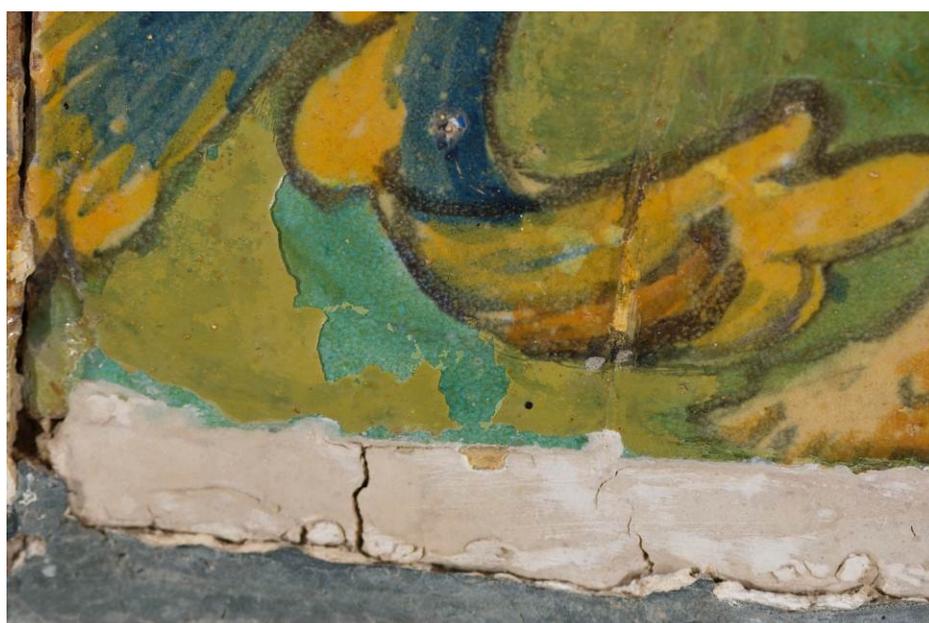
Imagen del frontal 2017

Fig7.



Traslado a las instalaciones del IAPH para su intervención.

Fig 8



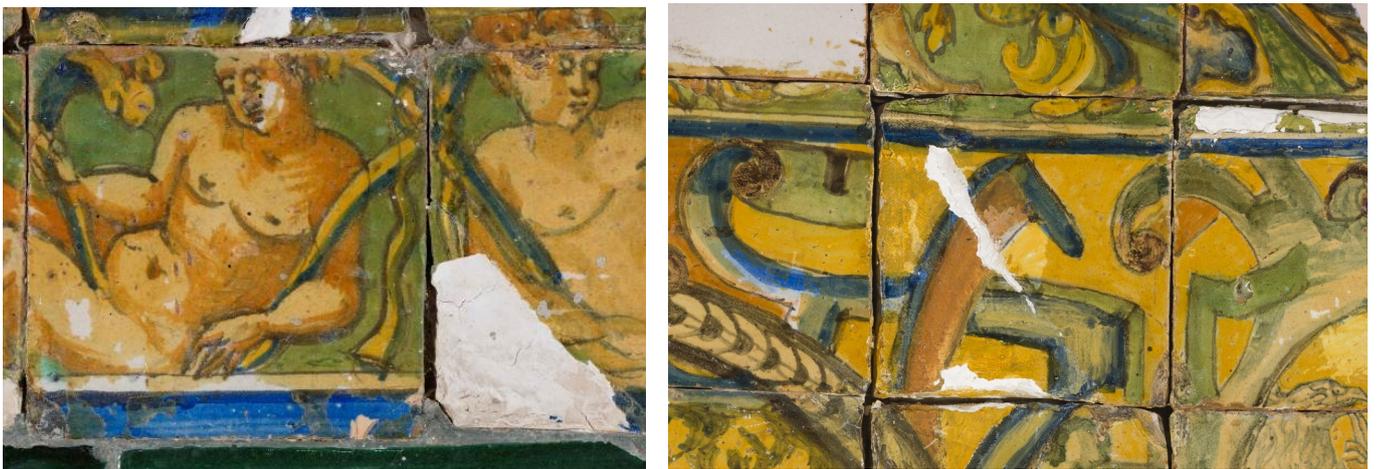
Detalle del estado de conservación. Barniz laminado

Fig. 9



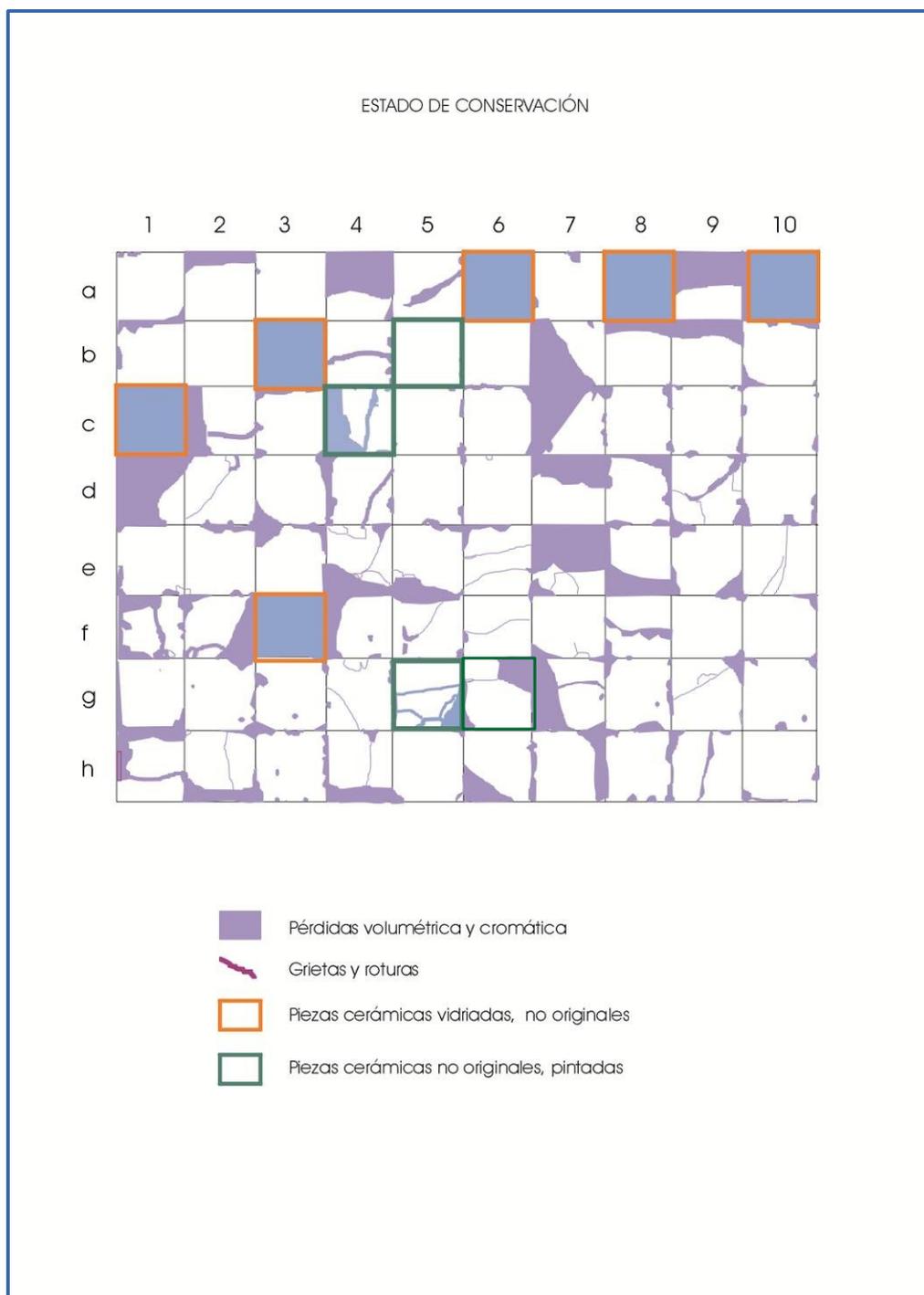
Detalles del estado de conservación: cráteres, decantillados, grietas, pérdidas de vidriado.

Fig. 10 y 11



Detalles del estado de conservación. Cuarteados, deformaciones. Piezas unidas a hueso y alteraciones de las reintegraciones volumétricas realizadas en intervenciones anteriores.

Fig. 12



Mapping del estado de conservación del frontal cerámico.

Fig. 13 y 14.

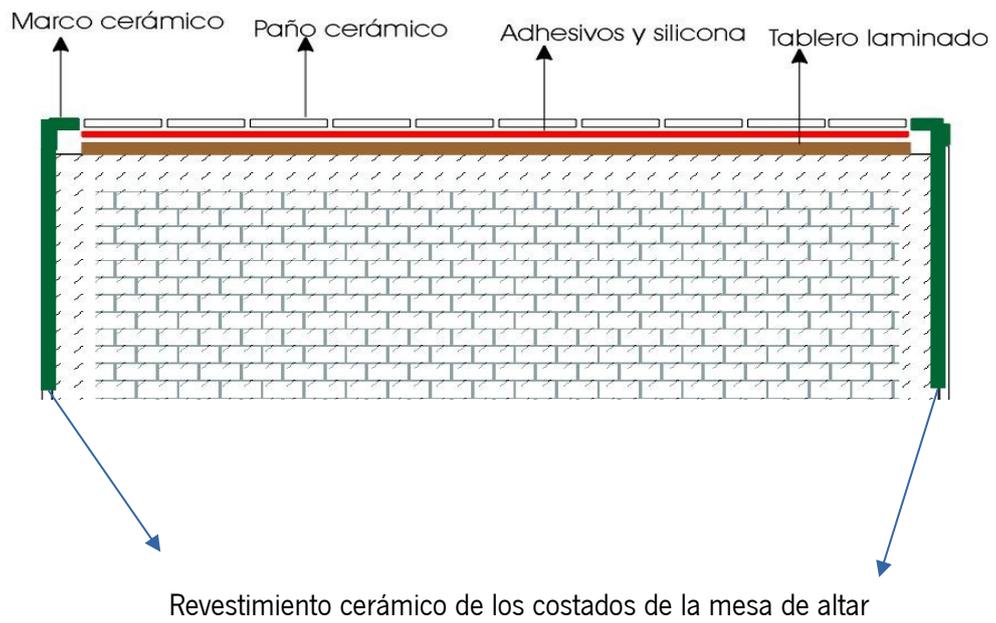


Proceso de extracción de los azulejos del soporte de de madera que estaba adherido a la mesa de altar.



Fig.15

ESTRUCTURA INICIAL



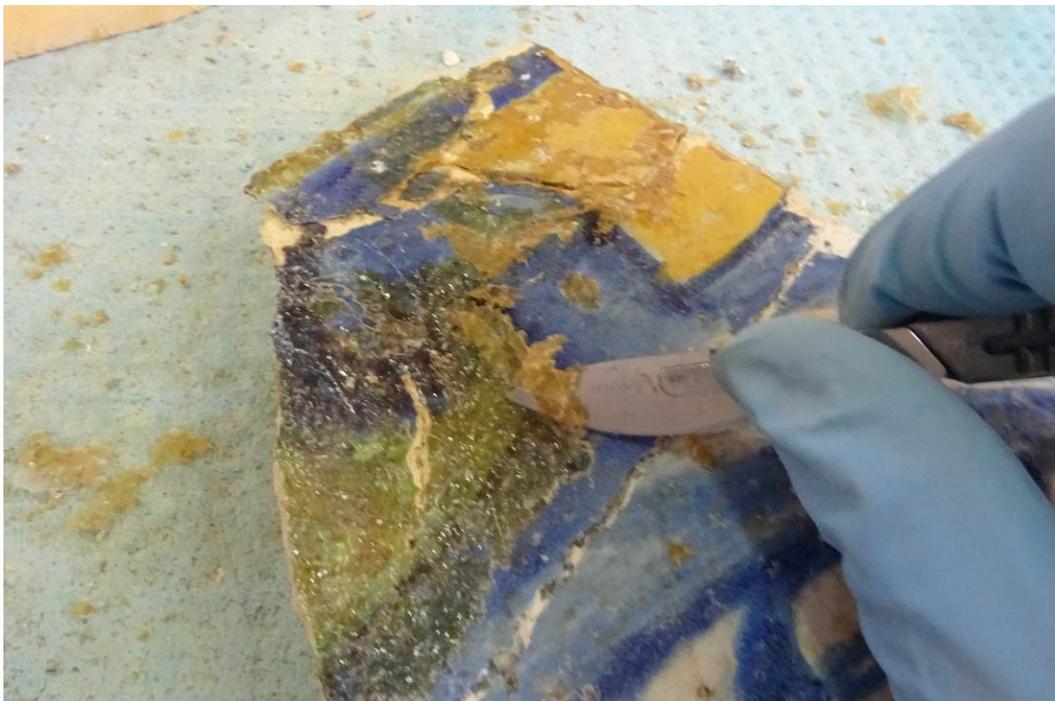
MESA DE ALTAR VISTA CENTAL

Fig. 16 y 17.



Paño cerámico una vez extraído por el anverso y reverso.

Fig.18 y 19.



Tratamiento de limpieza superficial. Eliminación de antiguas intervenciones. Retirada de barniz-

Fig. 20, 21, 22 y 23.



Limpieza de reversos, retirada de suciedad y adhesivos,. Anverso, retirada de la capa de barniz y repintes sobre el vidriado.

Fig. 24.



Detalle de la limpieza en parte de los azulejos. Se pueden observar las pérdidas de volumen de los azulejos, que antes estaban enmascaradas con los morteros utilizados en antiguas intervenciones.

Fig. 25.



Se han utilizado gatos para poder unir los azulejos que se encontraban fracturados.

Fig. 26 y 27.



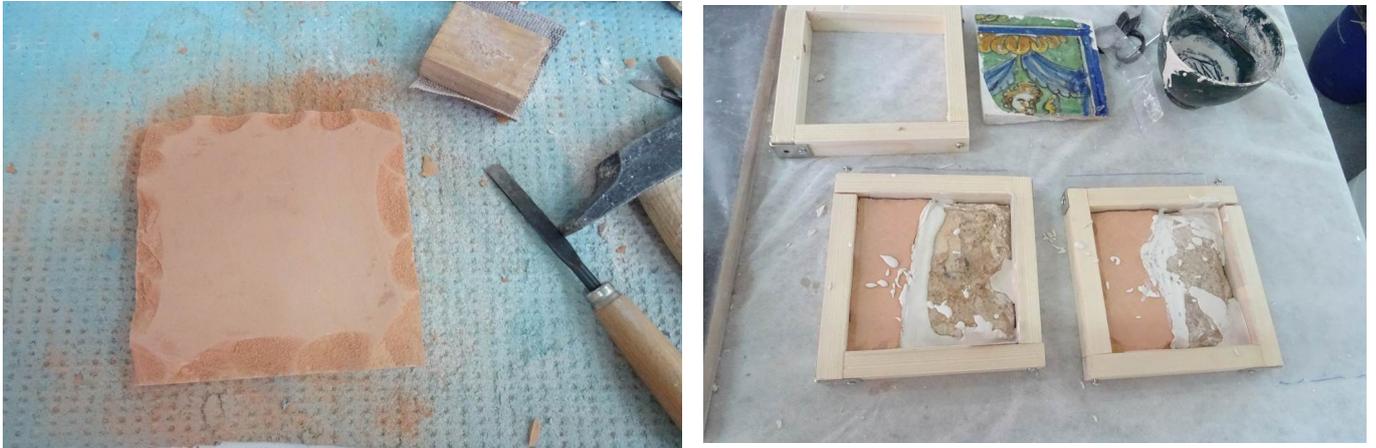
Proceso de estabilización del material cerámico. Eliminación de sales solubles y secado.

Fig. 28.



Estas piezas A-6, A-8, A-10, B-3, C-1, y F-3., han sido retiradas por estar en mal estado de conservación. Son piezas industriales de color blanco de una intervención anterior. Para llegar al grosor original de los azulejos del frontal han tenido que ponerlas en doble en cada espacio donde han sustituido al original. Estaban reintegradas cromáticamente con pintura acrílica.

Fig.29 y 30.



Piezas de barro cocido de las mismas dimensiones: 13 x 13 x 2 cm. Para la recuperación de las piezas faltantes. Tratamiento de las piezas nuevas de reintegración adaptadas a cada geometría de los fragmentos originales. Aquí se puede ver el reverso de las piezas cerámicas.

Fig.31.



Reintegración volumétrica de las lagunas con azulejo de barro cocido del mismo grosor que el original por el anverso.

Fig.32.



Reintegración volumétrica. De todas las lagunas por el anverso.

Fig. 33



Reintegración volumétrica por el reverso y numeración de las piezas.

Fig. 34.



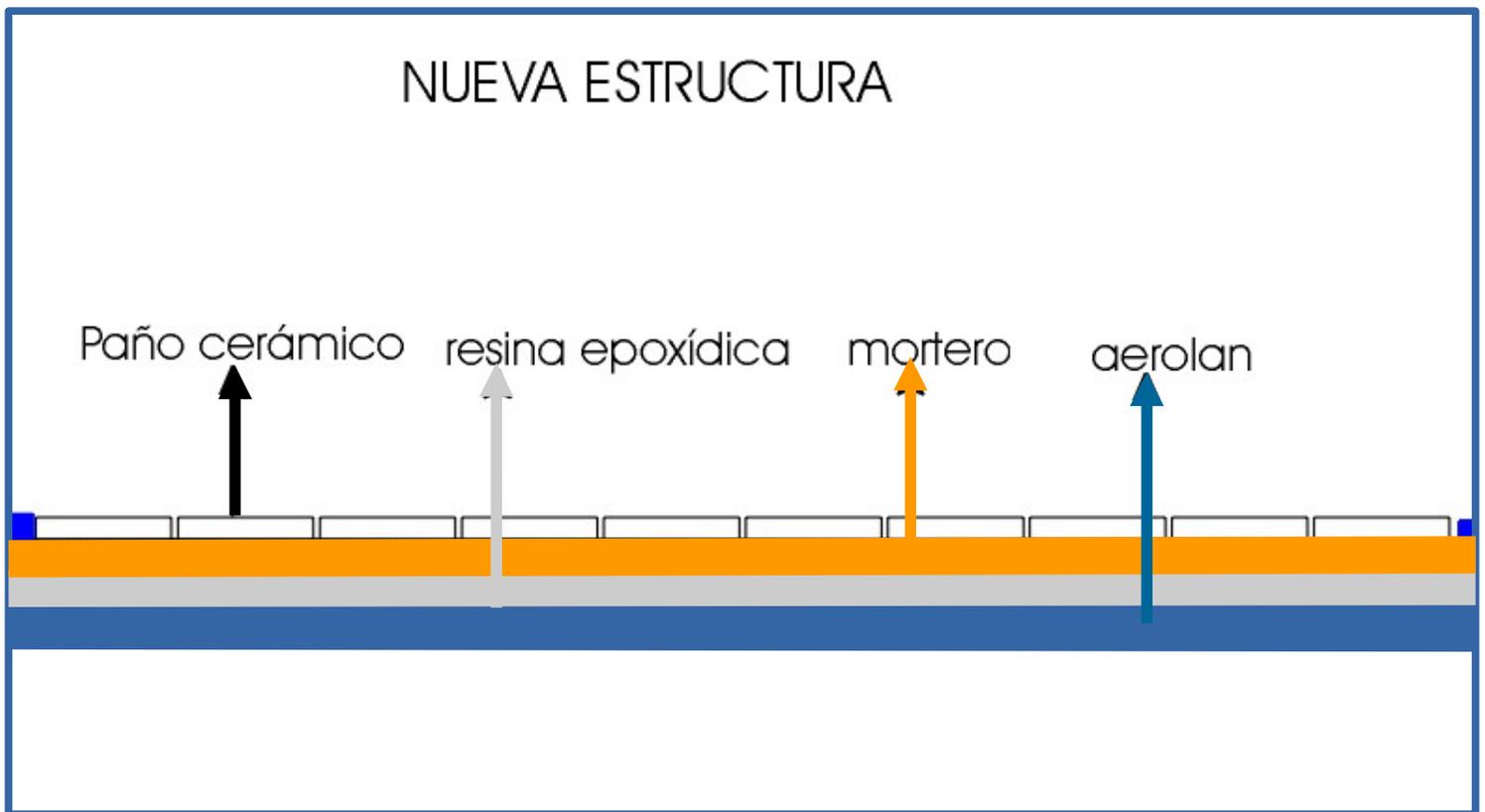
Sellado de las juntas por el reverso. Preparación del paño por el reverso para recibir el mortero.

Fig.35.



Adhesión del soporte de material inerte sobre la capa de mortero de cal.

Fig.36.



NUEVA ESTRUCTURA DEL FRONTAL DE ALTAR SOBRE UN SOPORTE INERTE Y LIGERO

Fig.37.



Estucado de las superficies reintegradas volumetricamente con barro cocido. Tratamiento de enrasado del estuco.

Fig.38.



Superficie del frontal preparada para la reintegración cromática.

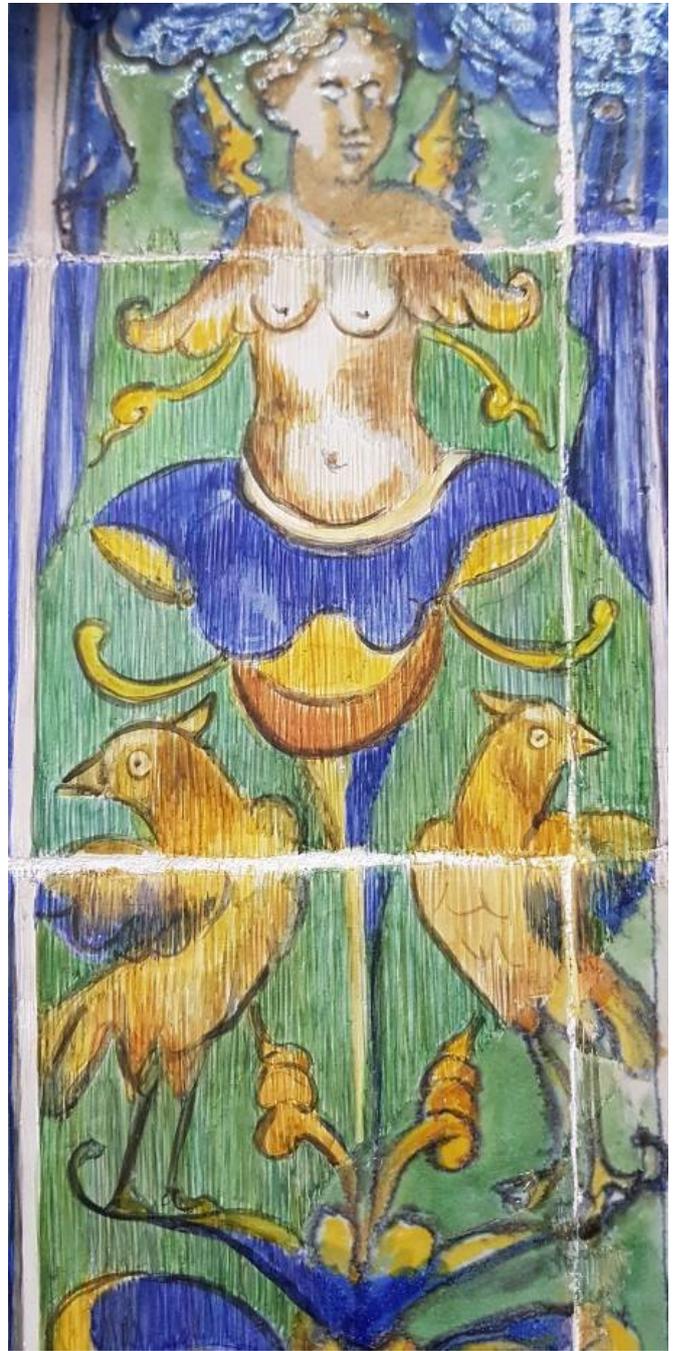
Fig.38.



Detalle de la reintegración con la técnica de regattino como criterio de diferenciación.



Fig.39.



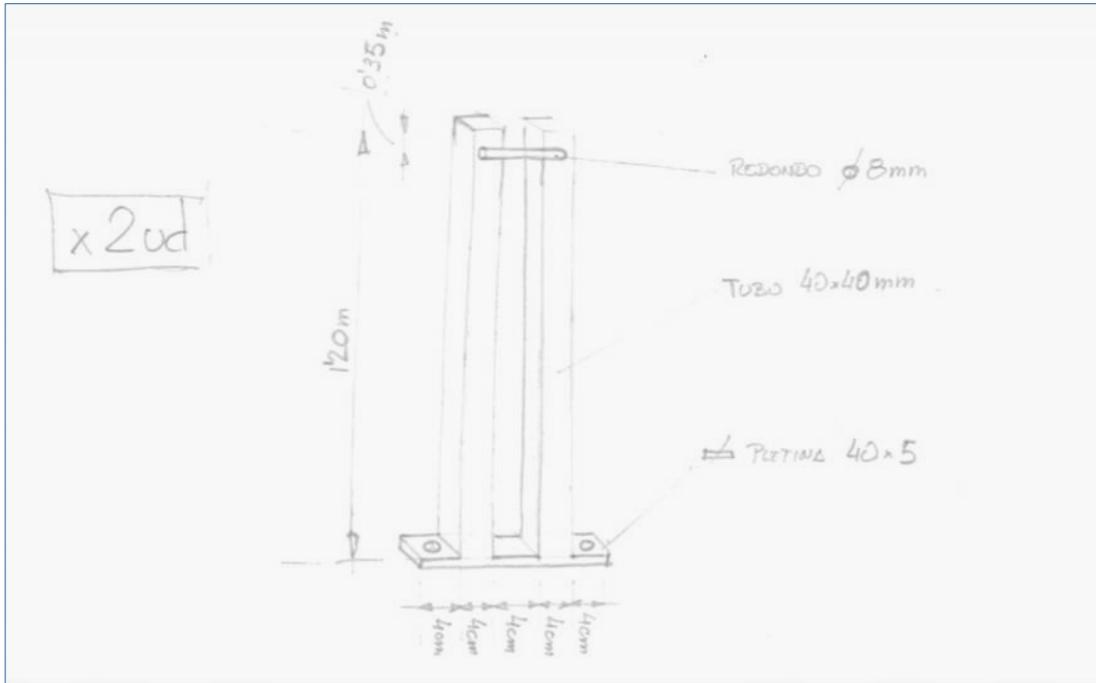
Detalle de la reintegración con la técnica de regattino como criterio de diferenciación

Fig.40 y 41.



Estado inicial y final de la obra

Fig.42.



Croquis de la estructura de acero inoxidable interno para la sujeción del frontal. (Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación)

Fig. 43 y 44.



Estructura de acero inoxidable a la que se le fija el tablero que soporta el altar de azulejos. (Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación)

Fig. 45 y 46.



Detalle lateral de la mesa de altar donde se puede apreciar que el tablero de azulejos está suspendido para que la azulejería no soporte ninguna tensión (Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación)

Fig. 46.



Detalle frontal de la mesa de altar donde se puede apreciar que el tablero de azulejos está suspendido para que la azulejería no soporte ninguna tensión.(Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación)

Fig. 47



Fase final in situ. Frontal de altar una vez aplicados los morteros perimetrales.

Fig. 48.





ESTUDIO HISTÓRICO Y DE VALORES CULTURALES.

Frontal cerámico de la Virgen del Rosario.

Ermita de Cuatrovitas, Bollullos de la Mitación, Sevilla.

Anónimo. S. XVI.



I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

I.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 68_2017_A

CLASIFICACIÓN

Patrimonio Mueble.

DENOMINACIÓN

FRONTAL CERÁMICO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

LOCALIZACIÓN

Provincia: Sevilla

Municipio: Bollullos de la Mitación

Inmueble o sitio arqueológico de procedencia: Ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas.

Inmueble de ubicación actual: Ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas.

Ubicación en el inmueble: Nave central. Capilla Mayor. Presbiterio. Frontal de altar.

Mueble en el que se incluye: Mesa de altar del templo.

IDENTIFICACIÓN

Tipología: Frontal de altar. Azulejo plano pintado.

Periodo histórico: Edad Moderna.

Estilo: Renacentista.

Adscripción cronológica / Datación: 1551-1600.

Autoría: Anónimo.

Tipo de escritura / Idioma:

Materiales: Barro. Pigmentos. Barniz.

Técnicas: Azulejo plano pintado, cocido y vidriado.

Medidas (alto, ancho, profundo, espesor y peso): 130 x 103 x 2 cm.

Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No se aprecian.

DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Se representa a la Virgen con el Niño Jesús (Virgen del Rosario) rodeada de las cuentas del Rosario y por el Tetramorfo (cuatro Evangelistas con sus identificativos).



USO / ACTIVIDAD:

Uso / actividad actual: Frontal de altar.

Uso / actividad históricas: Frontal de altar.

DATOS HISTÓRICOS

Origen e hitos históricos:

Se trata de una pieza de azulejería plana pintada, cuyo origen debe cifrarse en la segunda mitad del s. XVI, tras la primera eclosión del azulejo plano pintado al estilo italiano importado por Pisano al final del XV, coincidiendo con el reinado de Felipe II y la eclosión de este tipo de revestimiento en zonas nobles de casas, palacios, iglesias y conventos.

Cambios, modificaciones y restauraciones:

La obra ha tenido al menos dos ubicaciones diferenciadas dentro del mismo templo, una original, en el lugar en el que actualmente está el retablo de San José, en la nave lateral del lado de la Epístola

Posibles paralelos:

Algunas piezas de Talavera, como el frontal de altar del Museo Diocesano de Valladolid o el de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santiago Apóstol (Garziaz, Cáceres), así como otras del foco sevillano, como el altar de la Capilla de la Presentación de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves (Alanís, Sevilla) o el frontal de altar del Convento de Madre de Dios (Sevilla).

Procedencia:

Escuela sevillana.

CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

Estado de protección: BIC. Declarado Monumento por la Gaceta 04/06/1931

Propietario: Arzobispado de Sevilla.

Otros: Hermandad de Ntra. Sra. de Cuatrovitas. Ayuntamiento de Bollullos de la Mitación.



II. FINALIDAD Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO.

El presente estudio histórico sobre el frontal de altar de azulejos planos pintados fechado en la segunda mitad del s. XVI de la ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas de la localidad sevillana de Bollullos de la Mitación, nace para dar respuesta al proyecto de intervención, documento obligado para el análisis y propuesta de tratamiento de este bien, incluido en un inmueble con máximo nivel de protección.

El estudio se ha centrado en el conocimiento de la pieza, tanto de su historia material como de su posible procedencia en el tiempo y autoría. La escasa bibliografía sobre la pieza y las lagunas de información publicada sobre el periodo de producción de la obra (talleres, focos de creación y ceramistas), ha obligado a lanzar hipótesis novedosas sobre el origen del frontal de la Virgen del Rosario. Además, a lo largo de la investigación desarrollada, se han localizado una serie de imágenes históricas que pueden esclarecer los cambios sufridos por la pieza a lo largo de los siglos, tanto en lo referente a su ubicación como a los distintos tratamientos de reparación, conservación o restauración a los que se ha visto sometida, concretamente en el s. XX.

La finalidad primordial de este estudio es servir de apoyo a la intervención de conservación de la pieza que se propone en el proyecto, una cuestión para la que es determinante el conocimiento de sus aspectos históricos. Aunque se ha profundizado en los datos conocidos de las transformaciones y alteraciones de la obra, ante el desarrollo de la intervención aún se plantean dudas sobre el origen de una serie de azulejos, por lo que será imprescindible que los datos históricos y artísticos confluyan con los resultados de los análisis de materiales que se presentan imprescindibles para ejecutar el proyecto con las máximas garantías. Por ello esta pieza necesitará del desarrollo de este estudio histórico y del seguimiento de los resultados de los análisis de materiales durante el proceso de intervención.

Otros de los fines cruciales del conocimiento histórico de las obras de arte es el servir de apoyo a la toma de decisiones del alcance y criterios de toda intervención. En este sentido, el estudio histórico no estará agotado hasta la finalización del proceso de intervención, la asesoría de todos sus pasos y el registro de toda la información que pudiera alterar el conocimiento que a priori se tiene de la obra.



III. ESTUDIO DEL BIEN

III.1. ESTUDIO HISTÓRICO

1. ORIGEN HISTÓRICO.

La historia del azulejo plano pintado en España está totalmente determinada por la presencia en Sevilla en el cambio del s. XV al XVI de Francisco Niculoso Pisano, un ceramista de origen italiano que importa la técnica señalada, generándose en el primer cuarto del XVI una corriente altamente fructífera que afectará en especial al entorno del foco trianero, extendiéndose a otras zonas de la península que importaban del taller del italiano.

Aún así, tras la desaparición de Francisco Niculoso, la producción de azulejos en la península volverá a estar dominada por el azulejo de cuenca, marginándose a un papel secundario la técnica plana pintada para objetos de loza y útiles diversos, una época aún poco estudiada por la ausencia de ceramistas referenciales. A pesar de estar prácticamente dormida, la técnica del azulejo plano pintado mantiene en Sevilla alguna producción, en especial aparecen encargos documentados a un descendiente de Niculoso, Juan Bautista Pisano u otros talleres en los que se trabaja la técnica, como el de Roque Hernández.

Será a partir de la década de 1560 cuando el resurgir de la técnica sea casi coincidente en el tiempo en tres puntos fundamentales de la producción cerámica de la península, Talavera, Lisboa y Sevilla, en todos de nuevo determinada por la presencia de artistas de fuera nuestras fronteras, en los que la procedencia y la formación flamenca e italiana son cruciales. Es en esta fecha cuando aparece por primera vez documentada la presencia en la provincia de Cáceres de un artista flamenco, pintor formado en academia que lleva sus técnicas al arte de la cerámica, se trata del identificado como Jan Florins o Juan Flores. En esta década está plenamente activo realizando numerosas piezas que se conservan en las localidades de Garrovillas, Garganta la Olla o Plasencia. Su fama determinará el gusto del reino en el momento en que en 1562 Felipe II lo llama como artista del rey, instalándose en Talavera de la Reina y contribuyendo a la ornamentación de los palacios reales y el Alcázar de Madrid en un lenguaje ornamental del renacimiento italiano y un tratamiento flamenco de los personajes, del que era dominador gracias a su formación como pintor antes de llegar a España.

También en este momento está presente un fuerte foco de producción en Lisboa, en el que triunfan los grandes paneles con composiciones pictóricas que son llevadas a la loza, en las que se da cabida a importantes programas iconográficos de la época y en los que siempre aparecen elementos ornamentales desarrollados procedentes de la pintura al fresco, yesos o labra de piedra, que ahora triunfan en la azulejería pintada.

Por su parte, en Sevilla, aún con la latencia no olvidada de la producción de Pisano (sólo habían pasado tres décadas desde el final de la producción del inductor italiano), se da la convergencia entre la presencia de Cristóbal de Augusta y el conocimiento de la producción de Flores para la corona. Sabemos que al fallecimiento de este último, instalado Juan Fernández como su heredero, artista de loza y azulejería del rey, se cita la necesidad de importar los metales de Sevilla para la mejor conservación de los azulejos planos pintados que se trabajan para la corona desde Talavera.

Este hecho que en sí no prueba nada, sí que incita a dos reflexiones como es el contacto que existía entre



los fabricantes de loza de ambas regiones y, en especial, que al asegurar que la aplicación de metales sevillanos en las pastas de loza castellanas mejoraría la conservación y durabilidad de los azulejos planos pintados, se está demostrando que esta técnica seguía gozando de cierta demanda en la producción de los alfares trianeros, en los que indudablemente había sido desplazado por el azulejo de cuenca.

Centrándonos estrictamente en la producción sevillana, debemos mencionar la presencia, casi coetánea a la de Floris y Fernández en Talavera, de Cristóbal de Augusta, un ceramista de procedencia navarra que en la década de 1570 desarrolla, al modo de los grandes paneles de Lisboa o Talavera, importantes composiciones iconográficas que llevan al azulejo plano pintado los motivos de la pintura de caballete o al fresco. La producción de Augusta, tanto para clientes del foco sevillano como del resto de la península, implica el desarrollo de grandes paneles de azulejos, normalmente compuestos por piezas de 13x13 o similares, con importantes elementos iconográficos, que más allá de los de los motivos figurativos centrales van incorporando una serie de ornamentos de candelieri, con lazos, grutescos, bucráneos o cabezas aladas, de tradición renacentista italiana, cuyo mejor ejemplo es la ornamentación de azulejos para los nuevos grandes salones del Alcázar de Sevilla.

La impronta de Augusta en Sevilla (como la de Flores en Talavera y la corona) y el triunfo definitivo de los elementos italianizantes del cincuecento en la arquitectura manierista de la Sevilla del cambio de siglo, llevarán a la máxima expresión del azulejo plano pintado, con las grandes obras del taller de los hermanos Valladares, sustituyendo con grandes superficies murarias con paneles de este tipo a la moda de estética mudéjar y de azulejo en técnica de cuenca que se había mantenido durante el s. XVI. Este taller fue fundado por Juan de Valladares, pintor ceramista nacido en 1530 cuya herencia en manos de sus hijos Hernando y Benito, llevará a las más altas cotas de popularidad al azulejo plano pintado sevillano en el s. XVII, cuando su producción se extiende a numerosos templos, conventos y palacios, exportándose también a los de Nueva España.

En este ámbito de producción se realiza el azulejo de la Virgen del Rosario de la localidad sevillana de Bollullos de la Mitación. La producción, en un gran panel de azulejos planos pintados de 13x13cm lo hace deudor del resurgimiento de la técnica, con la aplicación de piezas de la misma dimensión a las que se trabajan en el foco de Talavera o Sevilla, especialmente de la mano de Floris o de Augusta.

Del mismo modo, el tratamiento aquí de la figura central de la Virgen, cuya advocación del rosario está enmarcada en un claro resurgir de la mano de los predicadores dominicos que encargan otros azulejos de similar temática, como el gran panel de azulejos de la Virgen del Rosario de Cristóbal de Augusta para el Convento de Madre de Dios de 1577, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

También podemos encontrar elementos que lo anclan al momento de producción de la península, como el tratamiento de los personajes (la Virgen, el Niño Jesús y los Evangelistas) que aparecen con ampulosas vestimentas, que los retrotraen, aún en su inferior calidad, a aquellos que en Cáceres y Talavera dibuja Flores o los rostros y, en espacial, la composición del óvalo de la Virgen, cercano también a las obras de pequeño formato del taller de Cristóbal de Augusta.

Por último, la presencia de un programa iconográfico manierista, en el que se aplican y amaneran los elementos del candelieri y el grutesco procedentes de Italia, muestran la relación, aún siendo más tosco dibujo y ejecución de la obra, con los elementos del programa que desarrollará tan profusamente Augusta para el Alcázar de Sevilla y con aquellos que ya en la siguiente centuria popularizarán los Valladares.



Respecto a la localización histórica de la pieza en la ermita de Cuatrovititas de la localidad de Bollullos de la Mitación, también está determinada por un momento de la Historia de la localidad y un auge e interés por la antigua advocación y devoción mariana. Más allá del origen musulmán de la ermita y de su rápida conversión al culto cristiano tras la Conquista (ya se documenta la presencia de un ermitaño en 1428 y no se puede descartar la dedicación de la antigua mezquita al culto mariano desde el momento de la llegada de los cristianos, cuando los terrenos pasan a manos del Arzobispado), la devoción a la Virgen de Cuatrovititas parece ya contrastada en el s. XVI.

Debió existir antes una Hermandad de culto a la Santísima Virgen en Rianzuela, una villa que perteneciendo al término de Bollullos debía estar más poblada que Bollullos en el s. XVI y que después se fue despoblando en favor de ésta hasta su abandono, posiblemente coincidente con la peste de 1649.

Estas villas del término correspondían más que a núcleos urbanos a terrenos de explotación agraria, en manos del clero y de la nobleza, algunas de ellas incluso utilizadas ya en el medievo como zonas de expansión, ocio y descanso en los meses de verano por estas familias. Asociados al término de Bollullos aparecen, además del mencionado Arzobispado, los herederos de Don Fadrique, la familia de los Afán de Ribera, o Fernando de Solís, quien adquiere la zona de la Boyana al Arzobispado en 1576.

La presencia de estas familias, aún vinculadas a la explotación agrícola, no pueden ser desvinculadas del ennoblecimiento de las arquitecturas que desde la conquista se dedicaban al culto cristiano, en forma de devociones rurales, asociadas a ermitas y hospitales.

Más adelante en el tiempo, en 1608, sabemos por unas quejas al párroco de Rianzuela, que ya debía existir hermandad reglada y con los cultos establecidos de manera parecida a como luego fueron heredados, pues se mencionan las misas y procesiones de la Santísima Virgen el 15 de agosto. También se detecta el vínculo de Bollullos con la Virgen de Cuatrovititas se detecta a raíz del testamento de una vecina de la localidad de 1533 ya se encargaban misas por el sufragio del alma de esta vecina ante la venerada imagen, mucho antes de la desaparición de Rianzuela.

En 1595, posiblemente en una fase de gran auge de la devoción a la Virgen de Cuatrovititas, pero también en correspondencia con las relaciones de comercio y vecindad de muchos de los habitantes de los terrenos de la Mitación, se funda por el gremio de tintores de Sevilla una hermandad con la advocación de la Virgen de Cuatrovititas, un tema aún poco estudiado, pero que debe tratarse de una filial de la que aquí se veneraba. Esta Hermandad, dependiente de una matriz, fue además la que donó la campana del templo que se documenta con la presencia de una plaza de 1618 conmemorando este hecho.

En esa fecha ya debía de estar realizado y ubicado en el altar lateral de la ermita el retablo que con la Virgen del Rosario presidiéndolo. Dicho altar, ubicado en la puerta lateral de la antigua mezquita, es en el que se ha venido venerando con posterioridad a la imagen de San José.



2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

No se conocen inventarios del templo anteriores al s. XX, por lo que la pieza siempre ha estado adscrita al Templo.

Respecto a su ubicación, gracias a la documentación gráfica que se aporta en este informe, se conoce que la pieza ha variado al menos de localización en una ocasión. En 1970, durante las obras de reformas y restauración integral del templo, se trasladó desde un antiguo retablo lateral, adosada al muro de predela de éste, en la nave de la Epístola, a su emplazamiento actual. Para ello el frontal de azulejos se adosa a una nueva mesa exenta de altar.

3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Debido al carácter material de la obra, a las numerosas piezas que la componen y al uso al que ha estado sometido desde su creación como frontal de altar, la obra ha debido sufrir numerosos desperfectos a lo largo de su historia material.

Sin el apoyo de estudios auxiliares, es difícil saber el número de intervenciones o el carácter de éstas a lo largo del tiempo.

Sí se conoce por las imágenes fotográficas el estado en el que la pieza llegó a los años 30 del s. XX y las modificaciones o intervenciones que ha sufrido desde el cambio de ubicación en 1970, cuando pasa a su actual disposición y aspecto en el presbiterio de la Ermita.

Respecto al estado de conservación de las imágenes del primer tercio del s. XX, se aprecia en ellas que la obra había llegado en un estado bastante deficitario, aplicándosele una aparente ampliación por la recolocación mal dispuesta de los azulejos que componían la pieza originariamente y por la aparición de otros de acarreo, significativos por ser piezas de cuenca.

Este debió ser el estado en el que llegó a las obras ejecutadas en 1970 para reforma de la ermita bajo la dirección del arquitecto Rafael Manzano Martos, cuando se dispone el cambio de ubicación y la restauración con la que ha debido llegar a nuestros días. En ella se hace una “depuración” de los azulejos en principio exógenos al conjunto del frontal del altar, recomponiéndose con la creación de nuevos azulejos que cubren hipotéticas lagunas de la pieza original. Estas reposiciones se evidencian con dos técnicas diferentes. Por una lado un azulejo plano de fondo blanco pintado sobre el que se han aplicado nuevas capas de color (posiblemente con lacas o pigmentos_). Por otro, hay una serie de azulejos, que al conservarse sólo parte de los mismos o como resultado de la pérdida del vidriado aparecen reintegrados desde el bizcocho cerámico, tanto en volumen como en color.

Paralelo a estas intervenciones, aunque sin descartar otras posteriores a 1970 con el afán de proteger a la pieza, se han aplicado una o varias capas de barniz que aportan al conjunto un color amarillento que vira el total de los colores hacia un cromatismo alejado del real y que podría recuperarse con la eliminación de esta protección.

4. EXPOSICIONES.

No constan.



5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La pieza representa la advocación de la Virgen del Rosario con el niño Jesús en brazos, advocación muy revitalizada desde la instauración de la festividad el 7 de octubre, conmemorando la invocación a la Virgen en 1571 en el momento de la victoria sobre el infiel en la Batalla de Lepanto. La devoción a la Virgen del Rosario nace con la aparición de la Virgen con un rosario en las manos a santo Domingo Guzmán en el s. XII cuando le imploró expandir su devoción a la Virgen María. En el frontal de altar, la imagen de la Virgen aparece rodeada por un rosario de cuentas interrumpido por cinco rosas que significan los distintos misterios de la vida de la Virgen, rezo con el que santo Domingo Guzmán expandió la advocación señalada.

Alrededor de la misma aparecen representados los cuatro evangelistas, en una transposición del clásico tetramorfo aquí alrededor de la figura de la Virgen que porta al creador en sus brazos. Además de los elementos clásicos de los evangelistas, en el frontal de altar aparecen otros elementos iconográficos paganos concentrados en la cenefa de la pieza: putis, cabezas aladas, pájaros, atlantes, flores y cálices completan este discurso iconográfico alrededor de la advocación de la Virgen.

6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO.

Se trata de un panel rectangular de 130 x 103 x 2 cm, compuesta por un total de 80 azulejos cuadrangulares, que se encuentran enmarcados por un verduguillo compuesto por piezas rectangulares a corte recto y escuadrado que no son originales de la obra, pero que actualmente la bordean y le dan acabado.

El panel original de azulejo pintado del XVI compone un óvalo con dibujo de la Virgen del Rosario rodeada del Tetramorfo en cuatro tondos con potentes cartelas, rodeados de lazos y marcos. Alrededor de ellos se sitúa una cenefa de cuatro paños, siendo similares dos a dos (superior-inferior frente a los laterales).

Las cenefas, compuestas por los cuatro paños similares en los ejes simétricos, están enmarcadas por una banda perimetral de color verdoso. La superior e inferior presentan en su interior una ornamentación con acantos muy carnosos en cuyas ramas se apoyan pájaros y se rematan en flores. En el centro, recostadas entre las ramas aparecen dos figuras masculinas desnudas, que conforman el eje central de cada una de estas cenefas. Las laterales en cambio presentan una forma de candelieri clásica, en la que se mezclan jarrones, cortinas, lacerías, cabezas aladas y medios cuerpos que emergen de los candeleros. Aquí el motivo central lo representan dos flores de cardo. Si en la parte superior se representan dos pájaros espejados que dan paso al jarrón con el medio cuerpo alado desnudo, en el candelero inferior se desarrolla una cabeza alada de la que penden lazos que se rematan en nuevas hojas de acanto. Las tonalidades de estas cenefas, aún estando alteradas por la aplicación de barnices y repintes, presentan un colorido tradicional de los azulejos pintados que triunfarán en el XVII, en los que predominan los amarillos, ocres, verdes, azules y blancos.

El espacio interior desarrolla el programa iconográfico del frontal de altar, presidido por una imagen de la Virgen María portando al niño Jesús en su regazo, en la advocación del santísimo Rosario, elemento éste que la rodea y ornamenta en óvalo en el que están representadas las figuras. Este rosario está conformado por una serie de cuentas, perlas circulares entrelazadas que se disponen de diez en diez separándose por cinco rosas, en alusión al rezo en honor de la Virgen María. Rodea este rosario un



segundo marco ovalado conformado por roleos desdibujados que dan paso a una caña trenzada de la que sobre salen cornamusas y otros elementos propios del candelieri.

La imagen de la Virgen aparece representada con ampulosas telas en el manto y la túnica. Sus rasgos son de corte renacentista, con la cabeza inclinada hacia el niño Jesús que porta recostado en su lado derecho del pecho. Éste aparece revestido con una túnica y la mirada distraída hacia la derecha de la escena. El conjunto figurativo está rodeado por un resplandor de haz de luz en el que se alternan rayos de distinto tamaño.

La Virgen del Rosario aparece rodeada del tetramorfo, los cuatro evangelistas que aparecen representados de medio cuerpo en el interior de tondos circulares, a los que rodean marcos de potentes roleos y tornapuntas, enlazados con cabezas de bucráneos, lazos y cortinajes, todo en un lenguaje claramente renacentista de la ornamentación de candelieri.

En el margen superior izquierdo aparece el tondo de san Mateo, con su iconografía habitual escribiendo los santos evangelios y con la representación del ser humano en la personificación de un niño tras el lado izquierdo de su espalda, girando la cabeza hacia él. En el margen derecho aparece san Juan, en la misma actitud y con la compañía habitual del águila. En el margen inferior el tondo de san Marcos está parcialmente perdido, aunque se aprecia el león con el que suele aparecer acompañada la figura del evangelista. En el derecho sí que se conserva la imagen de san Lucas, acompañado del toro mientras escribe el Evangelio.

Los cuatro evangelistas aparecen nimbados y vestidos con túnicas, cuyos tratamientos también responden a un buen conocimiento de la representación pictórica del Renacimiento tardío. Los cuatro mantienen el diálogo con la escena central de la Virgen, a la que se giran y enmarcan en la composición de fuerte peso simétrico.

7. ANÁLISIS FUNCIONAL

El frontal de altar de la Virgen del Rosario es una pieza litúrgica del templo dedicado a la Virgen de Cuatrovititas. Los frontales de altar recubrían originariamente con materiales muy preciosos el lugar en el que se celebra el sacramento de la Eucaristía y, por lo tanto, uno de los lugares más sagrados de todo templo. Así, heredando la costumbre pagana de las basílicas romanas de los foros, las mesas de altar fueron decoradas desde la Antigüedad con oro, plata, esmaltes, maderas talladas, tejidos, pinturas o azulejos, como es este caso, con el fin de dignificar al máximo el lugar de la celebración del sacramento.

8. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

Como se ha indicado en el apartado del origen histórico de la pieza, el frontal de la Virgen del Rosario de la ermita de Cuatrovititas se encuentra en un momento de producción de encrucijada entre el resurgir de la técnica de azulejo plano pintado (tanto en los focos de Sevilla, como en el de Talavera o Lisboa), con la herencia de los talleres sevillanos, presumiblemente latente aunque con poca demanda desde la desaparición de Niculoso y Juan Bautista Pisano y la producción que marcará el cambio al s. XVII de potente tradición manierista, con elementos ornamentales que siguen el gusto italiano.

La producción de azulejos planos pintados al final del XVI se dispara, especialmente en la producción de Talavera o en la de Sevilla, en la que triunfan los paneles de Cristóbal de Augusta, cuyos mayores



exponentes son los azulejos del Alcázar de la ciudad y los que desde la última década del XVI se van a producir desde el taller de los hermanos Valladares.

El azulejo de Bollullos es en cambio algo más tosco en lo que a la calidad del dibujo se refiere, aunque debe advertirse que ésta está muy determinada por la presencia en la actualidad de numerosas piezas que han sido rehechas, modificadas y recolocadas tras las intervenciones o transformaciones traumáticas que la obra ha tenido a lo largo de su historia material.

Podemos ubicar en el entorno de la obra numerosos azulejos de pequeño formato, atribuidos en su mayoría al propio Augusta, a su taller o a seguidores, que se trata en muchos casos de obras cuya datación es aún imprecisa. Así, en el panel para la figura de santa Catalina de Calera de León se aprecian similares tratamientos en el rostro y ropajes de la figura respecto a la obra de la Virgen con el Niño Jesús que preside el de Cuatrovitas. Similares rasgos y tratamiento se aprecian en otras figuras atribuidas al taller de Augusta, como la del conjunto de azulejos de un panel dedicado a san Sebastián.

Aún mayor es el parecido, por el repertorio ornamental que roda a la Virgen y por el propio tema iconográfico (aunque no así en el resto del frontal de altar donde se mezcla heráldica y otros elementos clásicos del azulejo plano pintado del s. XVII), en el frontal de altar de la Presentación de la Virgen de la Parroquia de de Alanís de la Sierra (Sevilla).

La elección de modelos comunes sobre los que se realizaban los paneles de azulejo plano pintado y la coincidencia en la procedencia y formación de los artistas que ponen de nuevo en producción esta tipología en Talavera o Lisboa, conlleva la aparición de otros paneles de similar corte iconográfico o, de especial similitud en el tratamiento de los personajes con la escena de la Virgen del Rosario. Así, en la parroquia de Garziaz en Cáceres, en estas mismas fechas (se conoce la presencia en este entorno de Juan Flores hacia 1560) se realiza un frontal de azulejos para el altar de la Virgen del Rosario. La representación en la mandorla central de la Virgen es similar a la de Cuatrovitas. Otras piezas de especial similitud son las de la Virgen con el niño del Museo Diocesano de Valladolid o la de la Capilla de san Miguel de la Catedral de Córdoba, también producida en Talavera.

Podemos concluir que la pieza de estudio en cuestión responde a un patrón y modelo de azulejo plano pintado en el que la representación iconográfica está tomada plenamente de los modelos centro europeos que estaban siendo utilizados por los maestros llegados a España de procedencia flamenca con formación italiana o directamente de Italia. A ellos este frontal añade un repertorio más evolucionado de elementos ornamentales, como son las cartelas y espejos en los que se aparecen los cuatro evangelistas o los motivos de la cenefa de candelieri, con los atlantes, bucráneos, jarrones, acantos y lazos, que son elementos que ha incorporado paulatinamente Augusta hasta la creación de los zócalos del Alcázar de Sevilla y que los Valladares van a explotar pocos años después.

9. VALORACIÓN DE LAS FUENTES DE INFORMACIÓN HISTÓRICA

Para la realización de este proyecto no se ha barajado el acceso a fuentes de información documentales directas sobre la creación de la pieza (archivos o fondos documentales del s. XVI-XVII), por la presumible ausencia de referencias a la obra en estudio.

Sí que se ha recurrido a la información que pudiera existir en fondos gráficos, en especial los que están en



el Museo Victoria&Albert de Londres o las fototecas locales de la Universidad de Sevilla y del Ayuntamiento hispalense, en los que se han obtenido importantes imágenes que han ayudado a esclarecer algunas de las modificaciones o transformaciones que ha sufrido el objeto en el s. XX.

Respecto a la información bibliográfica, no existen fuentes que aborden la pieza de manera individual y la única referencia al frontal en sí aparece en una publicación monográfica sobre azulejería en el Aljarafe sevillano. En líneas generales la pieza está poco estudiada, aunque sí que se ha podido recabar numerosa información del contexto y de los focos de producción al final del XVI de la azulejería plana pintada.



BIBLIOGRAFÍA

- Frothingham, A. W. Tile panels of Spain. 1500-1600. Hispanic Society. 1969.
- Gestoso y Pérez, J. Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes a nuestros días. 1903.
- Gómez Morón, A. Polvorinos del Río, A., Castaing, J., Pleguezuelo Hernández, A. Cerámicas de Niculoso Pisano y análisis cuantitativo de vidriados por FRX portátil. PH Investigación nº1. 2013. p. 17-39.
- Lupión Álvarez, J.J., Arjonilla Álvarez, M., Ruíz-Conde, A., Sánchez. Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo XVI en la Iglesia del Convento de Madre de Dios (Sevilla): estado de conservación y reconstrucción virtual. Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio V; nº45 2006. p. 305-313.
- de la Llave Muñoz, S. Azulejería Talaverana en la Iglesia parroquial de Santiago Apóstol (Garziaz, Cáceres. CHDE Trujillo. Asociación Cultural de Coloquios Históricos de Extremadura. <http://www.chtrujillo.com> (consulta de 11 de julio de 2016).
- Maroto Garrido, M. La azulejería de Talavera en Castilla la Mancha. S. XVI, XVII y XVIII. Actas del I Congreso de Castilla la Mancha, Conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna. Tomo VII. 1989.
- Montero Aparicio, D. Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera. 1975.
- Morales Martínez, A. Francisco Niculoso Pisano. 1991.
- Pineda García, N. Antiguos retablos cerámicos del Aljarafe. 2013.
- Pleguezuelo Hernández, A. Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. 1989.
- Pleguezuelo Hernández, A. Lozas y azulejos de Sevilla (1248-1841). Summa Artis. Historia Genral del Arte, Vol. 42, 1997. (Cerámica española / coord. Por Trinidad Sánchez Pacheco). p. 343-386
- Pleguezuelo Hernández, A. Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos. Bolletino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza. 1992. p. 171-191.
- Pleguezuelo Hernández, A. Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente de Medina del Río seco. Una posible obra de Juan Flores. Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología. Tomo 64. p. 289-307. 1998.
- Pleguezuelo Hernández, A. Sevilla y Talavera, entre la colaboración y la competencia. Laboratorio de Arte nº5. 1992. 275-293.
- Pleguezuelo Hernández, A. Juan Flores (ca. 1520-1567) azulejero de Felipe II. Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. Nº146.2000. p. 15-25.
- Pleguezuelo Hernández, A. Flores, Fernández y Oliva. Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II. Archivo Español de Arte. Tomo 75 nº298. 2001. p. 275-286.
- Romero Mensaque, C. Los comienzos del fenómeno rosariano en España en época Moderna. La etapa fundacional. (s. XVI-XVII). Hispania Sacra XLVI. 2014. p. 243-278.



- Sancho Corbacho, A. La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del s. XVI. Sevilla 1948.
- Torres Balbás, L. Dos obras de arquitectura Almohade: la ermita de Cuatrovitas y el Castillo de Alcalá de Guadaira. Crónica Arqueológica de la España Musulmana VIII. p. 276-288. 1941.



IV. VALORES CULTURALES E INCIDENCIA DEL PROYECTO EN LOS VALORES PROTEGIDOS

El panel de azulejos de la Virgen del Rosario localizado en la Ermita de Cuatrovitas es una pieza de incuestionable valor tanto histórico como artístico, que se ha conservado a lo largo de los siglos gracias al poder de identificación con el espacio y el icono devocional que es la Virgen de Cuatrovitas, llegando a restaurarse en varias ocasiones, reubicándose en el espacio de mayor interés del inmueble, incluso reproduciéndolo a escala y técnica como emblema de la localidad, pues preside el acceso al actual Ayuntamiento de la localidad de Bollullos de la Mitación.

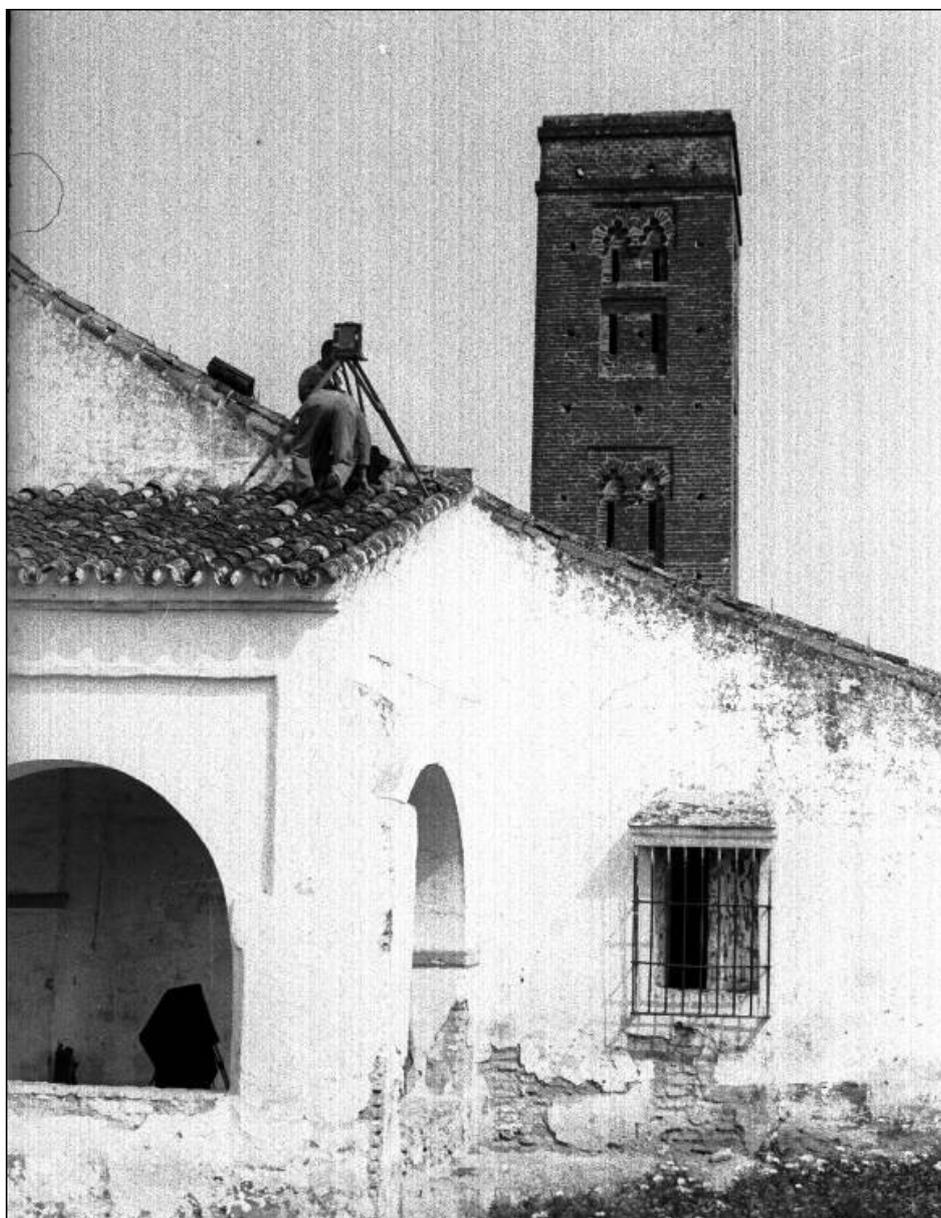
La pieza constituye uno de los primeros ejemplos de azulejo plano pintado en el resurgir de esta tipología de piezas en la segunda mitad del s. XVI, pues tras un primer foco de producción trianero en torno a la figura de F. N. Pisano, la técnica se abandona hasta que en el tramo final del XVI tanto en los focos de Talavera como en el portugués o sevillano, se produce la incursión de nuevos maestros italianos y flamencos que recuperarán la moda del azulejo plano pintado en placas que forman grandes paneles.

Se trata por lo tanto de una pieza pionera en su tiempo, de indudables valores artísticos y técnicos que testimonian el resurgir de una tipología de piezas (azulejos planos pintados) con un desarrollo figurativo (tetramorfo de la Virgen) y ornamental propio del Renacimiento, que será la base del azulejo plano pintado en todo el s. XVII.

Destaca el alto valor que la sociedad ha otorgado a la pieza a lo largo de los siglos (testimonio de lo cual es la presencia en imágenes fotográficas del frontal de la pieza), pues a pesar de la fragilidad de la azulejería y de los testimonios de alteraciones del panel documentados en este proyecto, siempre ha sido considerada como elemento fundamental de la Ermita, objeto de ubicación primero en el altar de san José, advocación de gran arraigo devocional, hasta su traslado en los años 70 del s. XX, cuando la pieza pasa al lugar de preferencia máxima del templo, ante la patrona, en el presbiterio del altar mayor. El proceso de restauración al que fue sometido la pieza en este momento, aún no siendo el más riguroso, sirvió para que ese aprecio por la misma aumentase, convirtiéndose en uno de los emblemas de la localidad.

ESTUDIO HISTÓRICO.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.



1. Ermita de Ntra. Sra. de Cuatrovitas. ca. 1910.



2-3. 1924. Ermita de Cuatrovitas. Se aprecia el primitivo frontal de altar del retablo mayor.



4-5. Ermita de Cuatrovititas. Bollullos de la Mitación. Sevilla. ca. 1939.



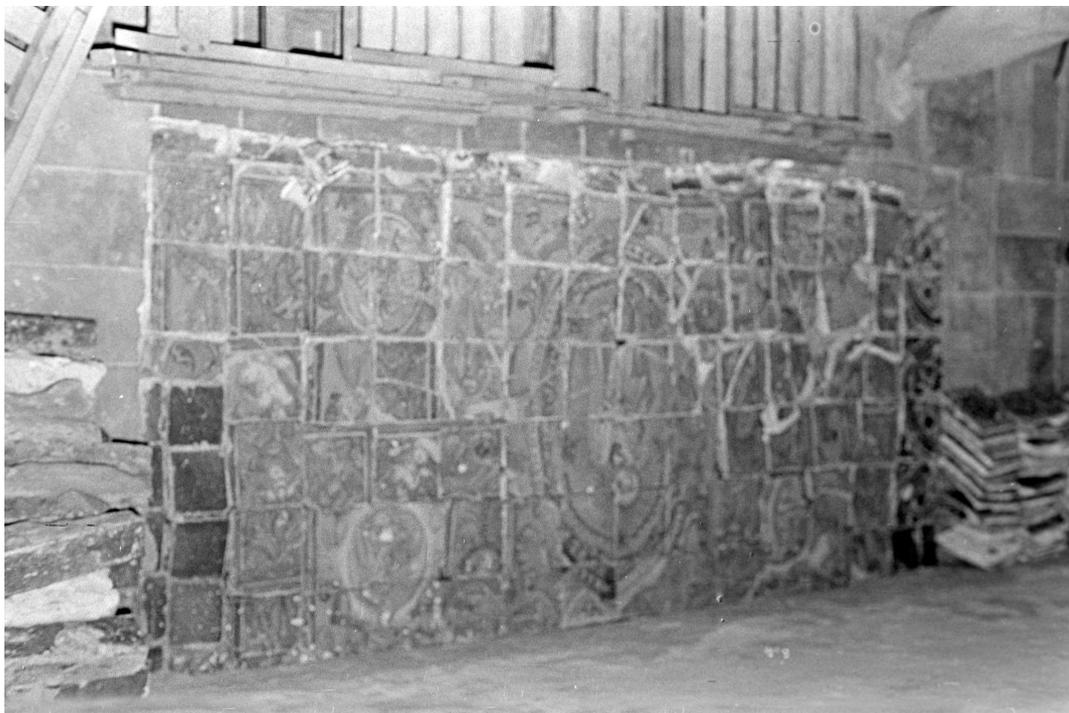
6-7. Frontal de altar en la nave de la Epístola en 1924/1939



8. Retablo central de la ermita antes de las obras de 1970.



9. Vista de la nave lateral con la antigua mesa de altar del retablo en el que se ubicaba el frontal cerámico. Obras dirigidas por Rafael Manzano Martos, 1970.



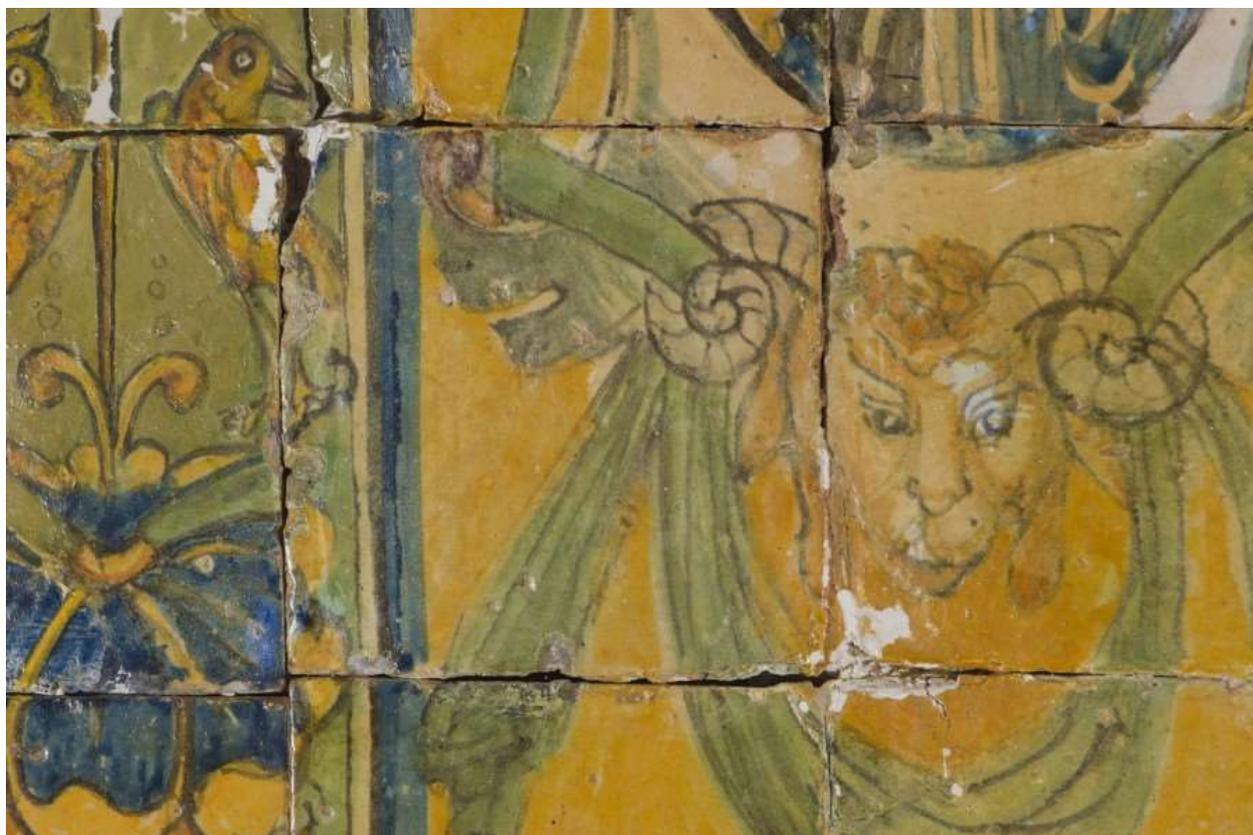
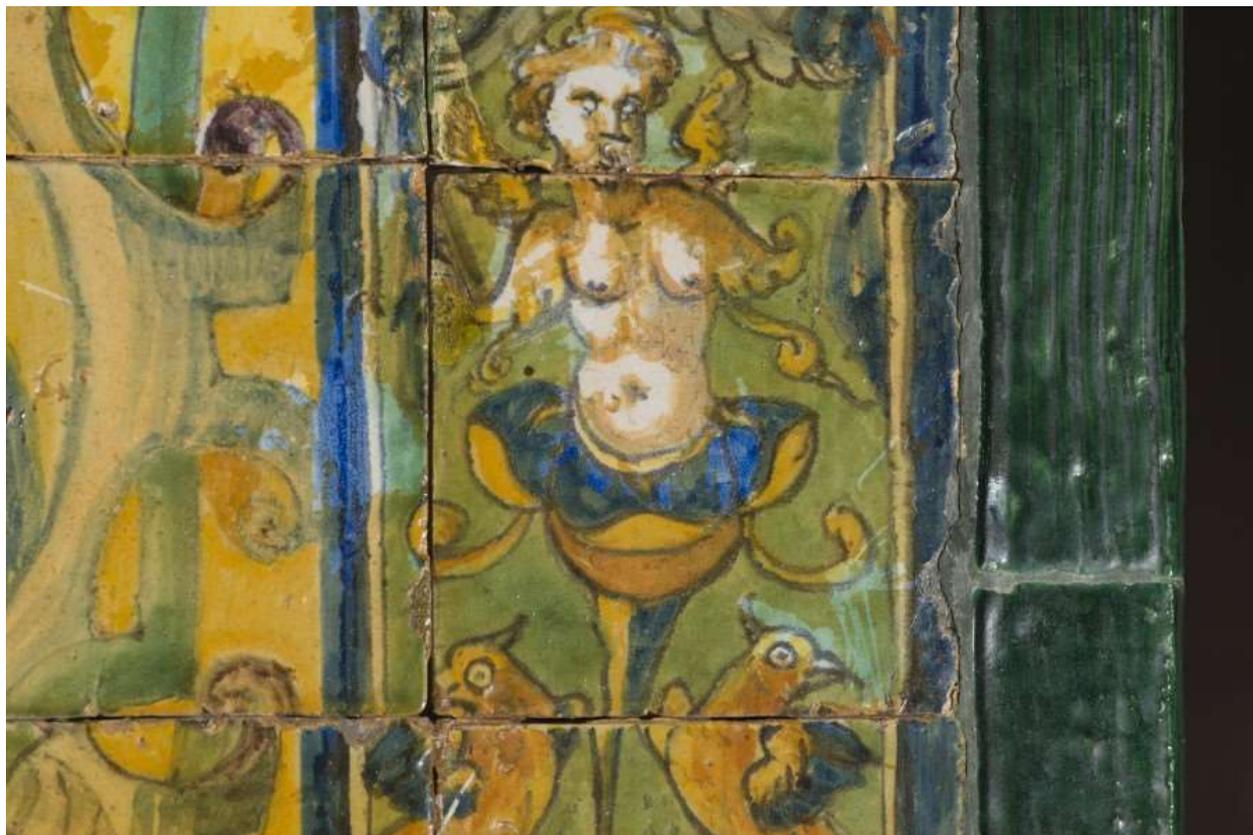
10-11. El frontal de azulejos desmontado de su ubicación primitiva, sobre el suelo de la ermita para proceder a su restauración. 1970.



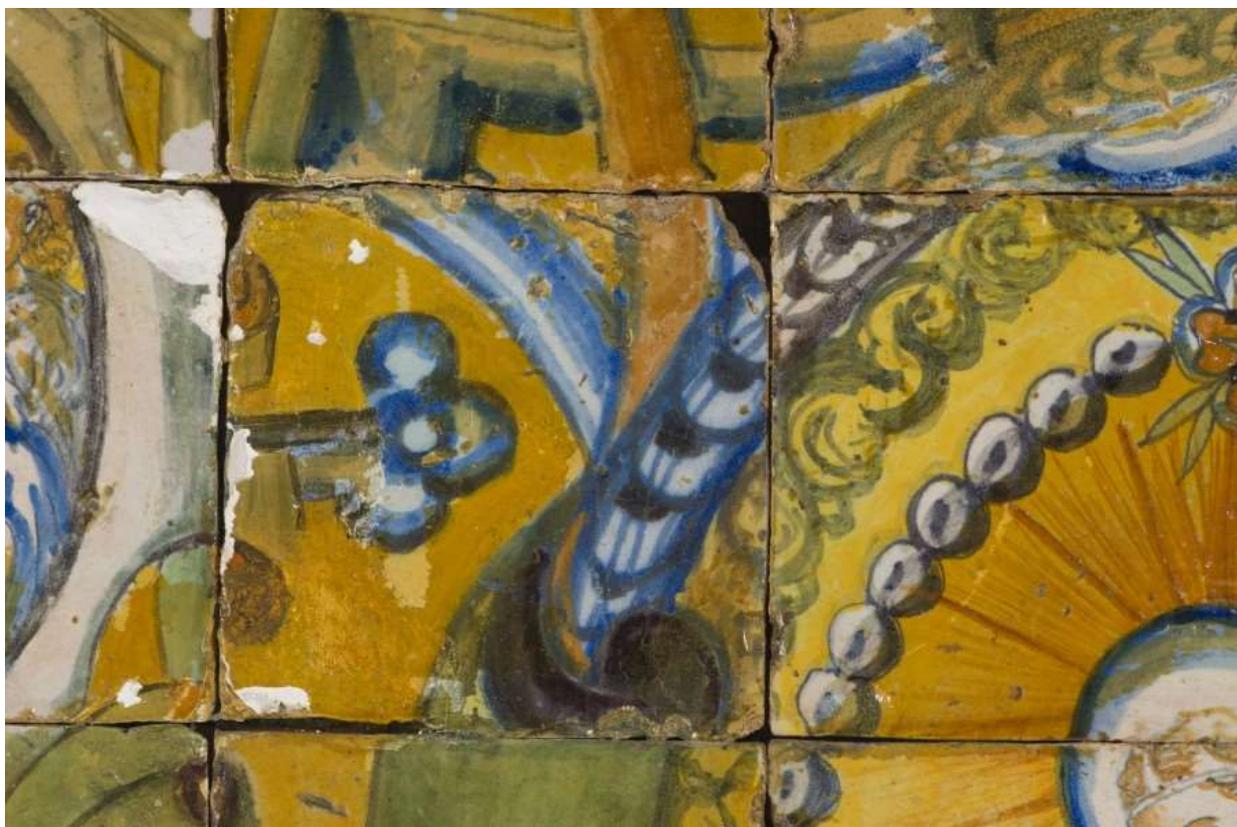
13-14. El frontal cerámico de la Virgen del Rosario en la actualidad.



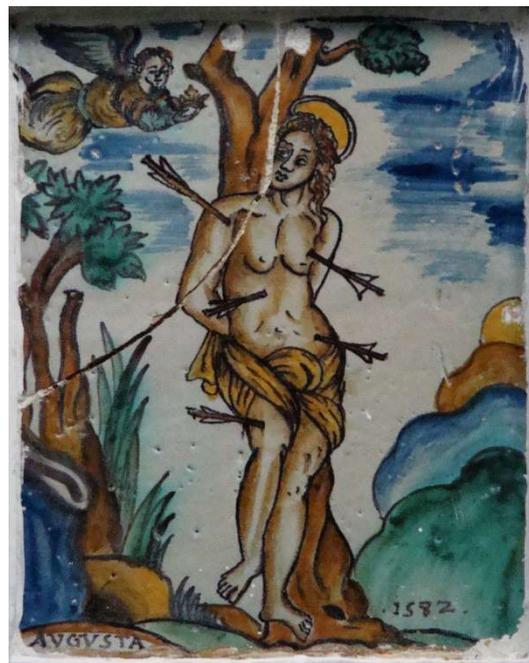
15-16. Los evangelistas san Mateo y san Juan conforman el margen superior del tetramorfo que rodea a la Virgen.



17-18. Ornamentación de las cenefas laterales que flanquean la escena central.



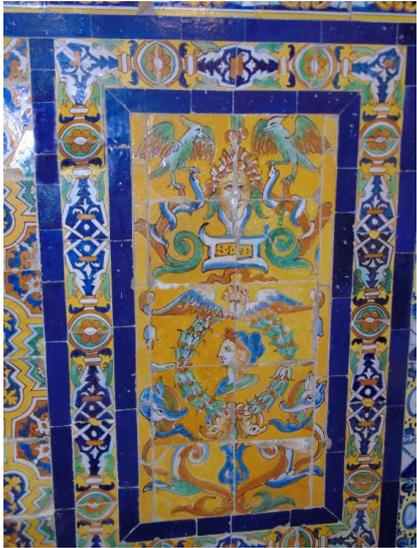
19-20. Otros elementos ornamentales de cenefas y escena central, el inferior con una reintegración contemporánea.



21-22. Santa Catalina (Calera de León) y san Sebastián (particular), obras atribuida y firmada por Cristóbal de Augusta (1580-1582).



23-24. Frontal de altar de la Presentación. Alanís de la Sierra (Sevilla). S. XVI. Anónimo.



24-25. Detalles de la ornamentación de los paneles del cerámicos del antiguo Convento de san Agustín (actual palacio de marqueses de Lebrija), Augusta y Valladares 1590 y detalle de los del convento de santo Domingo (Sanlúcar de Barrameda), Hnos. Valladares, 1594.



26. Retablo de la Virgen del Rosario. Cristóbal de Augusta. 1577. Museo de Bellas Artes (procedente del Convento de Madre de Dios, Sevilla).



27. Frontal de altar de la Virgen. Convento de Madre de Dios. Finales del s. XVI. Sin firmar.



27. San Andrés. Juan Flores. Iglesia de san Pedro. Garrovillas de Alconétar (Cáceres). ca. 1560.



28-29. Frontal de altar de la Virgen del Rosario. Parroquia de Santiago Apóstol. 1551-1562. Juan Flores (atribución).



30-31. Frontal de altar de la Virgen. Museo Diocesano de Valladolid. S. XVI.



32-33. Frontal de altar de la Capilla de san Miguel. Catedral de Córdoba. 1600. Procedencia Talavera.



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

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

Estudio histórico artístico

José Luis Gómez Villa. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, junio 2019

Fdo.: José Luis Gómez Villa
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

VºBº Reyes Ojeda Calvo
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS Y ARQUEOLÓGICOS



Estudio químico

Frontal cerámico de la Virgen del Rosario.

Ermita de Cuatrovitas, Bollullos de la Mitación, Sevilla.

Anónimo. S. XVI.



FRONTAL DE ALTAR CERÁMICO. BOLLULLOS DE LA MITACIÓN

14/06/2016

1. INTRODUCCIÓN

El presente informe se emite en respuesta a la solicitud de análisis científico realizada al Laboratorio de Química del IAPH. El objeto de este estudio es tratar de determinar la naturaleza del recubrimiento o barniz que recubre, aparentemente, algunos de los azulejos del frontal. Para ello, la micromuestra de recubrimiento fue extraída por la restauradora, mediante suave raspado de la superficie con un bisturí.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Localización y descripción de las muestras

FA-1 Barniz o recubrimiento coloreado sobre el azulejo.

2.2. Métodos de análisis

- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR). Los análisis han sido realizados en los laboratorios Arte-Lab.

3. RESULTADOS

Los resultados del análisis del recubrimiento mediante FTIR-ATR indican que se trata de una resina sintética del tipo alquid.

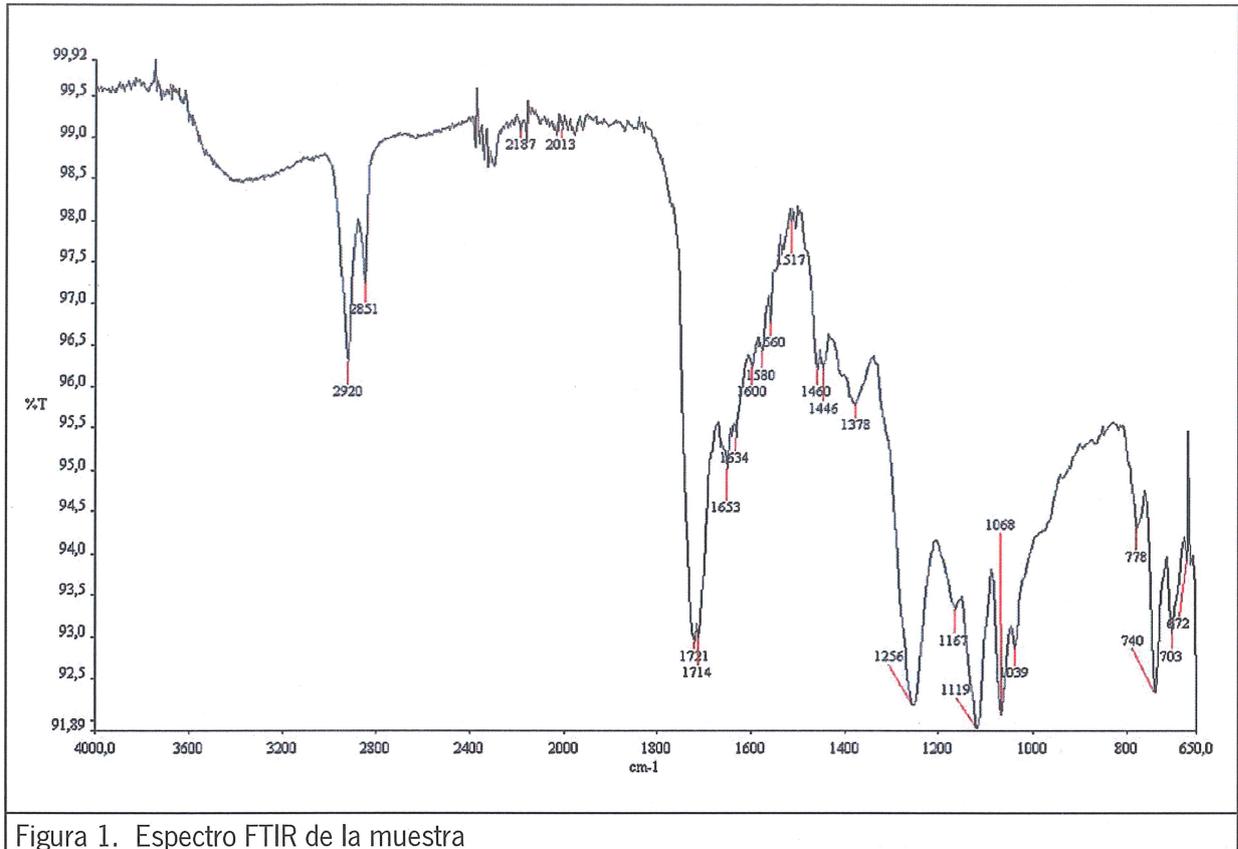


Figura 1. Espectro FTIR de la muestra

Equipo técnico

Lourdes Martín García. Jefa de Proyecto de Química. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Fdo: Lourdes Martín García

MARTIN GARCIA
LOURDES - 28689132

Firmado digitalmente por MARTIN GARCIA LOURDES -
28689132
Nombre de reconocimiento (DN): cn=ES,
serialNumber=DCE:28689132,
c=ES, o=LOURDES, ou=MARTIN GARCIA,
cn=MARTIN GARCIA LOURDES - 28689132
Fecha: 2016.05.03 14:05:55 +02'00'

Sevilla, 14 de julio de 2016