



Diez preguntas sobre un azulejo: una nueva obra de Niculoso

*Alfonso Pleguezuelo Hernández**

RESUMEN:

En 2005 salió al mercado de antigüedades un azulejo que, por las características de la decoración, se atribuyó rápidamente a Niculoso Francisco Pisano, el célebre maestro azulejero establecido en Sevilla a finales del siglo XV. El artículo analiza a fondo esta excepcional pieza, actualmente conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y lo hace a través de las respuestas a diez preguntas formuladas por el propio autor del artículo: qué es, qué representa, cómo fue fabricada, cómo fue decorada, cómo ha sido manipulada, dónde fue realizada, para qué se hizo, para quién fue hecha, cuándo fue hecha y quién la realizó. La conclusión es que la obra fue realizada por el mencionado Niculoso Francisco, posiblemente entre 1520 y 1529, es decir, hacia el final de su vida.

PALABRAS CLAVE:

Arte religioso - Arte renacentista - Azulejos - Museo de Bellas Artes de Sevilla - Niculoso Francisco Pisano - Sevilla - Siglo XVI - Técnicas de decoración cerámica

Niculoso Francisco, llamado Pisano, es el ceramista mejor conocido, por no decir casi el único, de la España de su época.¹ Es ya elevado el número de obras que

forman su catálogo pero es muy probable que existan aún otras sin identificar y, por fortuna, en mayo de 2005, salió a la luz una de estas últimas que no ha llegado a ser publicada y de la que nos ocuparemos en este artículo. Se trata de un simple azulejo pero de tal calidad que por sí solo justifica cualquier atención que le prestemos. Se halla actualmente expuesto en una sala del Museo de Bellas Artes de Sevilla en el que hay muchos más azulejos, entre ellos algunos atribuidos al propio Niculoso, aunque ninguno se exhibe en las salas sino en sus patios, integrados como revestimientos del noble edificio que constituye su sede y que fue antiguamente, como es bien sabido, convento de la Merced. Ha sido, pues, este azulejo la primera obra de cerámica incluida en el listado de las que

* Alfonso Pleguezuelo Hernández, *catedrático de Historia De Arte. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. C/e: aplegue@us.es*

¹ Sobre esta figura se han escrito varios trabajos generales entre los que podríamos mencionar: DAVILLIER, J. CH., «Niculoso Francisco, peintre céramiste italien, établi à Séville (1503-1508)», *Gazette des Beaux Arts*, Tomo XVIII, Marzo, 1865, pp. 217-228; GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, pp. 167-218; MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Francisco Niculoso Pisano*, Col. «Arte Hispalense», nº 14, Excm. Diputación Provincial, Sevilla, 1977; RAY, A., «Francisco Niculoso, called Pisano», *Italian Renaissance pottery*, Edited by Timothy Wilson, Londres, 1991, pp. 261-266.

forman parte del recorrido museográfico y también la que ha recibido, al ser instalada, un tratamiento similar al que reciben otras pinturas sobre tabla o lienzo.

Tal vez todo ello se deba, en parte, a que ha sido la primera obra de cerámica que ha ingresado en las colecciones de este museo por vía de compra, y ello se ha producido gracias a varias circunstancias felizmente coincidentes.

En primer lugar, a la sensibilidad demostrada en este caso por la propia Administración pública a través de sus órganos asesores, al atender la propuesta de adquisición que le fue realizada. Todos comprendieron el valor excepcional de este azulejo por su calidad y por su atribución a un artista de origen italiano que convirtió Sevilla en vanguardia de la cerámica europea y en una puerta más de entrada en España del Renacimiento. Todo ello a pesar de que esta obra de arte correspondía a esa "otra pintura" a la que Antonio Palomino, muchos años después, llamaba "figulina" en su célebre tratado *Museo Pictórico y Escala Óptica* y que hacía derivar nada menos que de un género romano y, por tanto, cargado de clasicidad y de prestigio.²

En segundo lugar, es conveniente recordar aquí la colaboración que en esta operación se recibió del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, de Valencia, que accedió generosamente a no solicitar la obra una vez adquirida por el Estado, en beneficio de que pudiera ser destinada al museo sevillano, dado el interés local que ofrecía.³ Fue, pues, destinada al mismo y convenientemente restaurada por su personal especializado.

Una vez expuesta me fue solicitado por su director pronunciar una charla que pusiera de relieve a nivel divulgativo los valores estéticos e históricos de la obra recién adquirida. Planteamos aquella presentación como una simple experiencia de análisis del tipo de los que se realizan habitualmente en nuestra disciplina. Dicha presentación, como este mismo artículo, fue estructurada a partir de algunas de las preguntas fundamentales que se formula todo historiador del arte ante cualquier obra y con cuyas respuestas persigue apreciar con detalle sus valores estéticos y, si es posible, reconstruir su contexto histórico. Fueron enunciadas, pues, diez preguntas que podríamos agrupar, de una forma muy básica, en dos bloques.

Las cinco primeras pueden ser respondidas tan sólo observando atentamente la obra, y serían: ¿qué es?, ¿qué representa?, ¿cómo fue fabricada?, ¿cómo fue decorada? y ¿cómo ha sido manipulada?.

Para responder las cinco restantes necesitaríamos información adicional e indirecta mucho menos evidente y se formularían como: ¿dónde fue producida?, ¿para quién?, ¿para qué?, ¿cuándo? y, finalmente ¿quién fue su autor?. Procedamos a continuación al abordaje sucesivo de todas ellas.

1. ¿Qué es?

La obra que aquí nos interesa, como ya se ha mencionado, es un simple azulejo, es decir, una pieza de terracota plana, de forma cuadrangular, decorada por su anverso y destinada a ser adherida a un muro.

2. ¿Qué representa?

Lo que en este pequeño azulejo representó su autor es la imagen de la Virgen María con el Niño Jesús en sus brazos, rodeadas ambas figuras por dos ramas vegetales terminadas en racimos de bayas (Fig. 1).



Fig. 1. *Niculoso Francisco (atrib.)*, Virgen con el Niño. Museo de Bellas Artes (Sevilla).

No es ésta la única representación que hizo del tema su hipotético autor, por lo que haremos a lo largo de este artículo alguna que otra comparación de la obra con otras dos imágenes de iconografía similar, aunque no idéntica, firmadas por Niculoso

² PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica, Teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades con todas las demás accidentales que la enriquecen e ilustran*, Tomo I, Madrid, 1795 (1ª ed. 1714), pp. 45 y 46.

³ He de agradecer muy sinceramente esta generosa actitud a mi amigo y colega Jaime Coll Conesa, director del mencionado museo.

y fechadas respectivamente en 1504 y 1518: la primera es el retablo de la Visitación, que Niculoso hace para el oratorio de la reina Isabel la Católica, en el Real Alcázar de Sevilla, y la segunda, el retablo de Nuestra Señora de Tentudía, en el monasterio de la misma advocación, en Segura de León (Badajoz). Ambas obras las usaremos como apoyo para afianzar la atribución que defenderemos aquí para esta pieza, que no está documentada ni firmada. También deberían servir tales comparaciones para calibrar la calidad de ésta, para proponer su posible filiación estilística y para sugerir su ubicación cronológica, puesto que tampoco está explícitamente datada.

Representaciones de la Virgen María con el Niño en el arte cristiano del siglo XVI hay de muchos tipos y con muy diferentes matices, pero algunos rasgos que se perciben en esta obra la asocian con un tipo iconográfico concreto caracterizado por representar a la madre de Jesús de medio cuerpo y como si fuese una flor que brota de un cáliz vegetal.

Fue muy frecuente emplear este tipo iconográfico para rematar superiormente el árbol de Jesé o, lo que es lo mismo, la genealogía temporal de Cristo. En estas escenas, Jesé, como el iniciador de esta genealogía, aparece recostado en la parte inferior, y de su pecho nacen dos ramas de las que van brotando diferentes profetas, ramas que ascienden separadas y se vuelven a unir en sus extremos superiores en la figura de María de la que nace Jesús como último fruto de la estirpe.

Las metáforas que mezclan al género humano con el mundo vegetal y, en consecuencia, las figuras que nacen de flores son una imagen muy recurrente en el arte europeo medieval, especialmente en el siglo XV. El mismo Niculoso representa estos seres híbridos dispuestos en estructuras arborescentes bien por motivaciones genealógicas como en el caso que mencionamos, bien por razones ornamentales como los genios alados de sus *candelieri* de raíz romana (Figs. 2 y 3).



Figs. 2 y 3. Altar de la Visitación (dos detalles).

La semejanza compositiva de la imagen de nuestro azulejo con sus detalles equivalentes en esas obras es tal que la primera impresión que tuve al ver nuestro azulejo, entonces enmarcado por una moldura que ocultaba su zona más periférica, fue que podría tratarse del que rematará algún otro árbol de Jesé desaparecido, pues hay indicios de que Niculoso pintó otros de los que sólo quedan restos. No obstante, algunos pequeños detalles como, por ejemplo, la ausencia del resplandor de rayos flameantes y la media luna que aparecen como atributos en los dos ejemplos mencionados, hacían albergar ciertas dudas respecto de esta posibilidad.⁴ Al desvincularla de su marco más tarde y poder contemplar la pieza completa comprobé que este azulejo no era un fragmento de un supuesto árbol de Jesé, sino una representación independiente, dado que la composición estaba cerrada por sus cuatro lados por una bordura negra continua y ello descartaba definitivamente aquella primera

⁴ La presencia de estos elementos astrales es congruente en la imágenes de María que rematan árboles de Jesé, puesto que este tema iconográfico fue una de las formas primitivas de abordar el misterio de la inmaculada concepción de María, tema que basó a veces su iconografía en el texto del libro del Apocalipsis: 12: 1, del Evangelio de Juan en que se describe la mujer apocalíptica como: "vestida de sol, con la luna bajo sus pies".

hipótesis. Tan sólo quedaba como rasgo común con aquellas otras dos imágenes el carácter vegetal de la representación, la concepción fito-antropomórfica de la imagen, entendida como una flor que brota de una rama, siguiendo la citada metáfora visual -y también literaria- que contemplaba a María y a su hijo como las flores más selectas del género humano, nacidas para lograr la salvación de éste (Figs. 4, 5 y 6).



Fig. 4. Niculoso Francisco. Altar de la Visitación (detalle), 1504. Real Alcázar. Sevilla.



Fig. 5. Niculoso Francisco. Altar de N^a. S^a. de Tentudía, 1518. Badajoz.



Fig. 6. Autor anónimo. Báculo pastoral de plata dorada. Hacia 1515, Museo de la Catedral de Viena. (Cat. nº 20).

3. ¿Cómo fue fabricada?

Podemos afirmar que su técnica de fabricación material fue la habitual para los azulejos españoles del siglo XVI y ello puede deducirse, como veremos, de la propia apariencia de la pieza. Sus medidas son 186 x 186 x 22 mm, es decir, semejante a la de los azulejos grandes del altar de la Visitación que son: 188 x 188 x 24 mm.⁵

La placa de barro debió ser hecha con una "gavera" o "galápago", esto es, un simple marco o bastidor de madera, del pretendido grosor del azulejo, en fresco. Dicha "gavera", colocada sobre una superficie lisa, sería llenada con una masa

⁵ Téngase en cuenta al tomar las medidas de azulejos sevillanos del siglo XVI que algunos de ellos, especialmente los decorados con motivos de repetición, eran raspados en sus cantos para que ajustasen de forma más exacta con las piezas colindantes, por lo que a veces la medida tomada no coincide con la que la pieza tuvo al ser fabricada. Las de un mismo zócalo pueden variar según estén más o menos apuradas en el raspado. No es el caso de este azulejo ni tampoco de los que forman los conjuntos más delicados de Niculoso, como el altar de la Visitación, que muestra sus medidas originales y cuyas mínimas variaciones dependen sólo de las posibles contracciones de cada pieza durante la cocción.

de barro que sería enrasada superiormente arrastrando sobre ella una tabla o “terraja” que eliminaría la materia sobrante.

El horno en que recibió las dos cocciones que requería este tipo de pieza lo suponemos de tipo árabe como el del obrador de Niculoso que fue excavado en Triana en 1987 y en el que aparecieron piezas de esta técnica.⁶

La fabricación revela una cierta rusticidad que se detecta, por ejemplo, en la textura irregular de la superficie decorada. Una luz rasante aplicada a la pieza denuncia estas discontinuidades, visibles a pesar de que la cubierta de esmalte las dulcifica en parte (Fig. 7).



Fig. 7. Superficie del azulejo bajo luz rasante.

Esta misma luz rasante denuncia de forma evidente que, después de haber sido bizcochada en una primera cocción, bañada en esmalte blanco de estaño y pintada con óxidos colorantes con pinceles, fue cocida por segunda vez junto con otras piezas. La que fue colocada sobre ella en el horno durante la cochura quedó separada de este azulejo con uno de aquellos habituales trípodes de barro que se usaban en los obradores de tradición mudéjar, y de ahí que estén visibles las tres heridas dejadas por el arranque del elemento separador. Se aprecia igualmente que el azulejo se curvó durante la primera cocción, accidente que era relativamente frecuente en producciones sevillanas de este momento y que suele producirse durante la primera cocción por una pérdida de humedad a ritmo desigual en anverso y reverso (Fig. 8).



Fig. 8. Huellas dejadas por el arranque del trípode separador.

⁶ Los datos básicos de esta excavación fueron publicados por sus autores LORENZO MORILLA, J.; VERA REINA, M., y ESCUDERO CUESTA, J., «Intervención arqueológica en c/Pureza, 44 de Sevilla», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1987, Sevilla, 1990, pp. 574-580. Un primer análisis de los materiales aparecidos en dicha excavación en PLEGUEZUELO, A., «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *Faenza. Bolletino del Museo Internazionale di Faenza*, Annata LXXVIII (1992) N. 3-4, pp. 171-191.

Fue cocido, por tanto, este azulejo, con igual método al seguido para otros ejecutados por Niculoso en este tamaño, como evidencian, por ejemplo, los del altar de la Visitación en el Real Alcázar. En realidad, éste era el método empleado para todo tipo de azulejos (arista, cuerda seca y planos) durante la

primera mitad del siglo XVI por alfareros mudéjares, método que adopta Niculoso a su llegada y que no cambiaría de forma generalizada en Sevilla hasta pasada la mitad del siglo cuando los ceramistas genoveses y flamencos implantan otro de origen italiano y que no deja señales por el anverso ni en azulejos ni en piezas de vajilla.⁷

4. ¿Cómo fue decorada?

Respecto de la forma en que fue decorado este azulejo, haremos algunas consideraciones en varios aspectos.

4.1 Línea



Fig. 9 Detalle del dibujo a línea.

Toda la representación está dibujada con el mismo pincel y en color azul muy oscuro. Llama la atención la extraordinaria finura de la línea que forma dicho dibujo. No obstante, a pesar de esta finura, el artista no ha querido ocultarla cuando ha aplicado los colores, e incluso hace cierta discreta ostentación de su diestra forma de dibujar, ágil, resuelta y de primera intención. En cierta medida, este azulejo, más que una pintura, es casi un dibujo coloreado (Fig. 9).

4.2 Luz

Como se sabe, uno de los rasgos por los que se distingue la pintura moderna renacentista, tanto italiana como flamenca, es la concepción de la imagen definida por una luz real que crea sombras. En este caso, el pintor ha determinado que la

luz provenga de la parte superior izquierda, de tal forma que todas las zonas opuestas a esta dirección quedan más o menos sombreadas, lo que dota a los elementos representados de una volumetría muy verosímil. Esta orientación del foco lumínico es la misma que se percibe en las otras dos representaciones mencionadas de la Virgen con el Niño; la de 1504, en el Real Alcázar, y la de 1518, en el retablo del Monasterio de Tentudía, respectivamente.

4.3 Sombras

Respecto de las sombras, se aprecian de dos tipos, una intensa y otra más ligera, ambas logradas con el mismo azul usado para el dibujo pero empleado en disoluciones de diferente concentración (Figs. 10 y 11).



Figs.10 y 11. Sombras profundas y profundas.

A pesar de la importancia concedida a la línea se percibe que no es intención del artista hacer un simple dibujo que ofrezca una representación plana del tema. Hay un escrupuloso cuidado en la proyección de las sombras. Es

⁷ El propio Niculoso ya empleaba en sus azulejos de 130 x 130 mm. un sistema de cobijas protectoras a modo de grandes escudillas sin solero que harían innecesarios los trípodes, aunque no sabemos de momento por qué hacía esta distinción, tal vez porque los grandes no cabían en dichas cobijas protectoras, que conocemos por haber aparecido algunas de ellas entre los desechos de su horno de Triana.

especialmente ostensible el sombreado intenso del hombro y el costado izquierdo de la Virgen, cubierto por el manto. Mucho más tenue es el sombreado delicado que define los pliegues de su túnica, en tono azul claro, y del paño blanco sobre el que reposa el Niño. Un procedimiento más complejo emplea para las sombras de las carnaciones, mezclando aguadas azules con amarillo y ocre, de forma que precipitan finalmente en tonos algo verdosos que dan a las carnaciones tonalidades lívidas. Este sí es un rasgo que se percibe en la cerámica italiana contemporánea y en las obras de Niculoso, como se comprueba en el grupo del Alcázar, donde se emplea más intensamente el azul, y en el de Tentudía, en el que domina el ocre. También los elementos vegetales proyectan suaves sombras sobre el fondo y sorprende comprobar con qué maestría ha dado las pinceladas de todas estas sombras que parecen estar realizadas con aguadas de acuarela, efecto difícil de lograr en pintura cerámica.

4.4 Espacio

No se sitúa el grupo en un ámbito arquitectónico como fue frecuente en otras composiciones más amplias de Niculoso, y a pesar de ello, los elementos de esta pequeña pintura se representan con una gran lógica espacial, lo que revela una concepción sistemática de la representación tridimensional, propia de un artista bien informado de los avances del renacimiento.

El grupo está concebido como un relieve "schiacciato", en seis planos sucesivos pero muy cercanos entre sí: las hojas que forman el cáliz del que surgen las figuras ocupan el plano más cercano al espectador; el Niño Jesús se sitúa en el siguiente, centrado en la escena; la Virgen María permanece detrás, en un tercer plano y, a su vez, se encuentra delante de la vegetación que la rodea que ocupa así el cuarto nivel. Dicha vegetación se superpone al marco que rodea la escena que forma por ello el quinto plano y este último elemento, junto con todos los demás, quedan por delante del fondo neutro, de color verde.

Esto es, el artista, sin aplicar literalmente el método lineal recomendado por Alberti, ha meditado la ubicación de cada uno de los elementos, aplicando una lógica derivada de la perspectiva cónica inventada por Filippo Brunelleschi a inicios del siglo XV.

4.5 Formas

Obviamente, este apartado es el de mayor complejidad y en él podrían ser incluidos elementos de distinta naturaleza como la forma del marco exterior, la del marco interior,

los rasgos fisonómicos de las dos figuras o sus atributos iconográficos por abordar algunos de los esenciales.

4.5.1. El marco exterior

La imagen está delimitada exteriormente, como ya se apuntó más arriba, por una bordura continua de tono morado, color de berenjena que cierra la composición por sus cuatro lados. Esta misma bordura sencilla la vemos en otras obras de Niculoso como, por ejemplo, en la lauda sepulcral de Íñigo López (1503); en el retablo de la Visitación del Alcázar (1504); en los azulejos recuperados en las excavaciones del antiguo convento del Carmen, de Sevilla; en el conjunto conservado en la parroquia de Flores de Ávila (1520) o en la escena de la Visitación de Ámsterdam. Niculoso acostumbró a pintar, como límites de otras composiciones suyas, borduras simples de este tipo, a veces combinadas en diferentes colores como el blanco, el amarillo, el azul y el verde (Fig. 12).

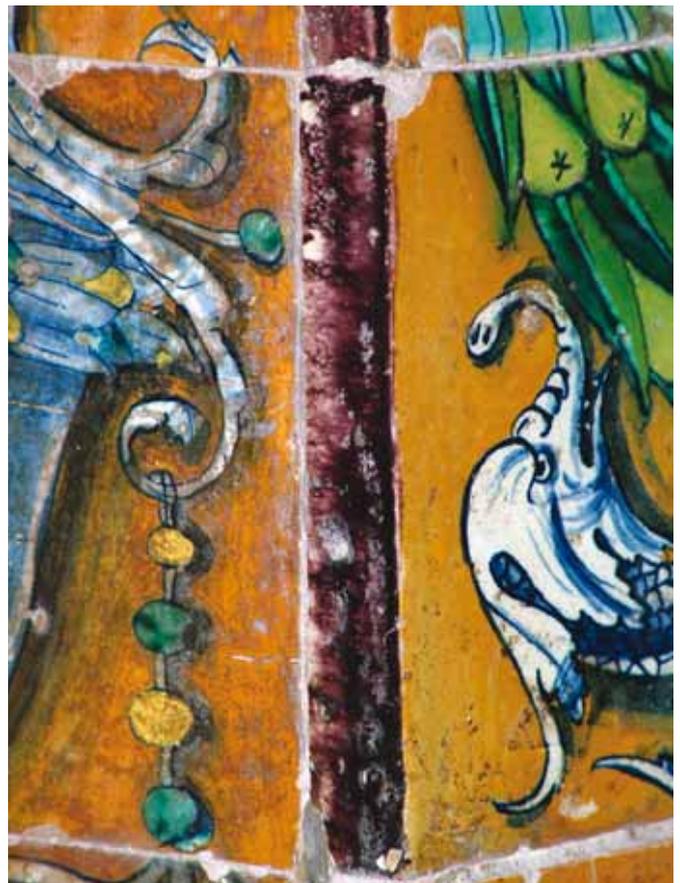


Fig. 12. Niculoso. Altar de la Visitación (detalle bordura). Real Alcázar. Sevilla.

4.5.2 Formas vegetales

Pero el verdadero enmarcamiento de las figuras es la formación vegetal que hace de base de la imagen y de la

brotan dos ramas florecidas que la flanquean. Es una solución compositiva semejante a la que Niculoso adopta la para la Virgen con el Niño que remata el Árbol de Jessé del altar de Tentudía.⁸ Las dos ramas, en este caso, se curvan en forma de S contrapuestas, formando una especie de lira, y de ellas nacen hojas, tallos menores, brácteas y racimos de bayas esféricas. A pesar de una cierta estilización observable, la planta puede identificarse con la que vulgarmente conocemos como Acanto. La representación de esta especie vegetal tiene sus raíces lejanas en el arte romano, y su elección es indicio de que Niculoso debió disponer de las estampas que, a fines del siglo XV, se imprimen, circulan y difunden el repertorio clásico de la *Domus Aurea* de Nerón y, sobre todo, el del *Ara Pacis* de Augusto, por entonces, recientemente descubierta en sus primeros fragmentos, reproducidos en estampas de Agostino Veneziano en 1536. Las hojas y flores de acanto aparecen aquí, además, copiadas muy literalmente de tales monumentos romanos, sin el dibujo más duro y algo goticista que revelan las vegetaciones pintadas por Niculoso a principios del siglo (Santa Paula y Real Alcázar) y que no se reflejan en las que emplea en sus obras tardías (Tentudía o Flores de Ávila). En esos dos últimos conjuntos, este tipo de vegetación y, sobre todo, la profusión de perlas de colores y de frutos formados por ellas, están muy presentes.

4.5.3 Formas anatómicas

Pero es en la concepción del rostro de los dos personajes donde se percibe un cambio más sorprendente en la obra conocida de Niculoso; donde hallamos un argumento más contundente para justificar la calidad extraordinaria de este azulejo y también para datarlo en un momento avanzado de la obra de este artista (Fig 13).



Fig. 13. Rostros de la Virgen en el Alcázar (1504), Tentudía (1518) y Museo Bellas Artes.

El rostro de la virgen, comparado con las figuras femeninas de la Visitación, resulta de una dulzura muy notable. Mansa es la mirada de María en esta obra frente a la adusta expresión y duro dibujo del conjunto del Alcázar que respira, además, un aire germánico cercano a Durero por completo ausente en esta italianizante imagen del museo. Es también meticulosa su ejecución si la comparamos con la de carácter sumario y rápido de la pintura de Tentudía⁹.

El rostro de María en nuestro azulejo es de perfil suave,

⁸ En el caso del Alcázar, aunque el grupo remata el árbol, no nace de ningún brote del mismo sino que queda flanqueados por dos últimos roleos.

⁹ No es este el lugar de suscitar asuntos tan sólo conectados con esta pieza de manera colateral, pero siempre me resultó muy llamativa la diferencia de estilo entre el trabajo del Alcázar y el de Tentudía, dos obras que están firmadas por el artista y en las que sospecho que, con independencia de la posible evolución de su obra a lo largo de los catorce años que separan ambos conjuntos, habría que pensar en la eventual intervención de sus ayudantes. Es importante tener en cuenta este estilo "mutante" de las obras que salen del obrador de Niculoso al enmarcar, con las debidas cautelas, cualquier obra que incluyamos en su catálogo como la que aquí tratamos.

facciones redondeadas y sombras muy leves. Las cejas son dos líneas arqueadas; los párpados, marcados como en la pintura flamenca de tradición gótica en la que se acentúa el volumen de las esferas oculares; la mandíbula, apenas indicada; el mentón, fino y poco prominente; la boca, menuda; los labios, carnosos y el cabello, rubio, tendente al castaño claro.

El rostro del niño también respira una placidez ausente en obras anteriores y sus rasgos son de una mórbida blandura muy alejada de las durezas de los dos niños del Alcázar y de Tentudía respectivamente (Fig.14).



Fig. 14. Rostro del Niño Jesús en el azulejos del Museo de Bellas Artes.

Muestra un collar, apenas definido con unos puntos que simulan perlas de color pretendidamente dorado. Este recurso del collar lo emplea también Niculoso al representar geniecillos ensartados en los grutescos del retablo de Tentudía. El cuerpo del niño Jesús revela también los cambios que experimenta la obra de Niculoso en el terreno de la anatomía, presumiblemente al final de su vida. Mientras la de las figuras más tempranas son duras, de músculos marcados y antinaturales, en esta obra se vuelve todo blandura infantil. Es como si Niculoso hubiese cambiado sus fuentes de inspiración y, aún manteniéndose fiel al arte nórdico, hubiese cambiado los grabados alemanes por los de artistas flamencos más italianizados. En el Alcázar y en Tentudía aparece esta figura infantil completamente desnuda en tanto que en el azulejo del museo, el pañal tapa ligeramente el bajo vientre y los muslos. En los dos conjuntos firmados, la Virgen mira a la derecha y el niño, que la contempla, a la izquierda. En nuestro azulejo, la postura de ambos es la contraria (Fig. 15).



Fig. 15. El Niño Jesús en los conjuntos del Alcázar, Tentudía y Museo de Bellas Artes.

4.5.4 Formas simbólicas: los atributos

Un primera identificación formal hemos realizado ya más arriba al describir en el apartado 2 el tema representado en este azulejo. Este diagnóstico, no obstante, ha sido emitido

como conclusión final del proceso de análisis detallado de las formas presentes en la obra. De manera especial, debe atenderse a los atributos iconográficos que de una forma convencional suelen aludir a la identificación concreta de los personajes. Por ello, ya se ha comentado que la ausencia de la media luna y del resplandor ha conducido a descartar la identificación de esta representación con la prefiguración del tema de la inmaculada concepción de María.

Sólo los nimbos dorados de María y de Jesús nos comunican que no se trata del retrato de una madre y su hijo, inspirado en un universo profano y doméstico sino de la representación de personajes divinos. Este laconismo iconográfico, que debemos interpretar como un rasgo de naturalismo renacentista, se refuerza por el hecho de que ni la madre ni el hijo muestran, como sucede en otras ocasiones, objeto alguno en las manos, ni siquiera el cetro que presenta frecuentemente a María como "Regina Coeli" o el globo terráqueo que a veces sostiene el Niño y que alude a su condición de "Salvator mundi".

Los nimbos de la Virgen María y del Niño Jesús constituyen, pues, los dos únicos elementos que podemos describir y analizar en detalle. Forman sendos círculos amarillos que simulan ser dorados y se somborean levemente por la zona inferior derecha. En su interior, el pintor ha pretendido acentuar el fulgor radiante de este aura divina dibujando en el caso de la Virgen haces de rayos paralelos que forman destellos con perfil estrellado (Fig. 16).



Fig. 16. Azulejo del Museo de Bellas Artes (detalle del rostro de la Virgen).

En el caso del Niño, este tipo de rayos alternan con flores de lis, enfatizando con estos elementos formales, a veces interpretados como simbólicos, la jerarquía divina en la

que Jesús antecede a su madre¹⁰.

4.6 Color

En esta obra está presente la gama de colores que Niculoso trae a Sevilla a fines del siglo XV y que desaparece prácticamente tras su fallecimiento en 1529 o, a lo sumo, a la muerte de su hijo que ha dejado una obra firmada y que si llegó a sobrevivir a su padre, debió hacerlo por pocos años. En cualquier caso, los ceramistas que en la segunda mitad del siglo XVI vuelven a emplear la pintura policroma son depositarios de una tradición algo distinta, implantada hacia 1560, en Sevilla, por Frans Andries, un flamenco que la había aprendido en Amberes de su padre, Guido Andries o, como se hacía llamar en su Italia natal, Guido di Savino, un personaje paralelo Niculoso que se establece en Amberes en lugar de hacerlo en Sevilla. Los pintores de esta segunda generación no dibujan con línea azul como lo hace Niculoso y otros ceramistas italianos y flamencos de principios del siglo XVI, sino con línea negra. Por otro lado, la paleta se restringe en ese segundo periodo y, sobre todo, los pintores sevillanos de cerámica no son capaces de matizar los colores de la forma delicadísima en que lo hacía Niculoso.

La gama empleada por este último en todas sus obras está compuesta por cinco colores puros, además del blanco, y uno más obtenido por mezcla. El azul, tanto oscuro como diluido en celestes más claros es el usado para la línea del dibujo, los paños y las carnaciones; el negro-morado lo usó para la bordura exterior, algunos frutos y para provocar leves sombras en las figuras; el amarillo es empleado en los nimbos, algunos frutos, el galón del manto, los puños de la Virgen y las cuentas del collar del Niño; el ocre lo empleó en los cabellos y el verde esmeralda es el color del fondo neutro de la escena y de las cuentas del collar del Niño, en tanto que el verde hierba es empleado para algunos frutos.¹¹ Sólo falta en esta obra un color que emplea en algunas obras: un rojo tendente al

¹⁰ Las tres potencias han sido a veces identificadas con las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) aunque el hecho de constituir atributos generales del ser humano, fijados, además, por la filosofía clásica pagana, excluiría esta hipotética asociación con la iconografía religiosa. La otra interpretación, a veces aludida, es al misterio de la Trinidad, la triple personalidad de Dios (Padre, Hijo y Espíritu Santo), aunque el hecho de que estos tres elementos aparezcan sólo en los nimbos medievales y modernos pero no en los de la iconografía bizantina donde eran cuatro, gracias a la colocación de los nimbos por encima de la cabeza de los personajes, obliga a pensar que esta asociación deber haber sido hecha *a posteriori* y que no estaba en su origen.

¹¹ Lamentablemente no han sido realizados aún, aunque están en proyecto, análisis de los esmaltes usados por Niculoso, lo que suministraría una base firme no sólo para conocer sus elementos químicos o para detectar posibles evoluciones en este aspecto de su práctica profesional sino para confirmar eventualmente obras atribuidas a su labor.

tono del vino tinto diluido, que no volverá a ser usado por los ceramistas sevillanos posteriores hasta el siglo XX.

5. ¿Cómo ha sido manipulada?

Careciendo de noticias directas relativa a este aspecto, sólo podemos analizar posibles indicios dejados por los sucesivos montajes y desmontajes a que la obra ha sido sometida a lo largo de sus cinco siglos de vida.

5.1. La puesta en obra original

Incluso observando la obra con detenimiento, resulta extraordinariamente inexpresiva en lo relacionado con su primera puesta en obra, y ello por varias circunstancias en parte comprensibles. Por ejemplo, no se observan en su reverso restos de numeración como la que se ha visto empleada en conjuntos sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI. Es obvio que ese sistema no se empleaba cuando se trataba de una pieza única como muy probablemente fue ésta que, en consecuencia, no planteaba dudas respecto a su colocación.

Por la misma razón, tampoco se percibe que este azulejo haya sido sometido al procedimiento llamado en Sevilla, el *escafilado*, esto es, la operación que provoca, por percusión de maza y cincel, el desprendimiento de lascas de terracota de los cuatro cantos de la pieza para que entre más mortero entre los azulejos y para que su superficie irregular haga ganar en adherencia la unión entre terracota y mortero de agarre que lo une al muro. Tampoco se aprecian indicios del habitual raspado de cantos al que eran sometidos frecuentemente en Sevilla los azulejos como herencia del tratamiento que se daba a los alicatados hispanomusulmanes y mudéjares. Ello se hacía con el fin de disimular al máximo las uniones entre piezas y lograr una superficie lo más lisa posible.

5.2. La extracción de la obra

Estas tres operaciones mencionadas (*marcaje*, *escafilado* y *raspado*) hubieran correspondido a la puesta en obra original y no fueron realizadas pero el desmontaje del azulejo de su ubicación original sí ha dejado, por el contrario, huellas muy ostensibles. Las lascas de vedrío saltadas a lo largo de los bordes del azulejo que se aprecian en la fotografía de la obra antes de ser restaurada indican que el azulejo fue desmontado a golpe de maza y cincel. No parece que preocuparan estos daños a la personas que han poseído la obra hasta ahora, puesto que su enmarcado con una moldura de madera ocultaba la mayor parte de tales daños periféricos (Fig. 17).



Fig. 17. Azulejo antes de su restauración.

Queremos imaginar que un procedimiento tan agresivo de desmontaje es muy probable que se adoptara por algún imperativo ineludible, por ejemplo, que la pieza no estuviese rodeada de un mortero fácil de eliminar sino integrada en incluso empotrada con cierta profundidad en un muro formado por molduras de piedra tallada o de ladrillo fino que no quisieron dañar.

Una vez desmontada la pieza de su colocación original, fue sometida a una operación de *desbravado*, proceso mediante el cual es desprovista de los restos de mortero que permanecen adheridos a sus cantos y su reverso. Este *desbravado*, que a veces se realiza por medios mecánicos pero de forma cuidadosa, fue realizado en este caso de manera algo grosera, empleando probablemente una gradilla dentada golpeada con maza sobre la pieza lo que ha dejado algunas huellas estriadas (Fig. 18).



Fig. 18. Reverso del azulejo con las huellas del desbravado.

Esta operación arrasó literalmente la superficie del reverso de la pieza e incluso sus cantos laterales, a excepción de una pequeña superficie del canto vertical derecho, lo que nos priva de una visión clara del color y la textura de las partes de terracota no decoradas. Para una probable exposición doméstica, una vez desmontado, el azulejo fue enmarcado con una moldura de madera ebonizada y dorada que ha llegado a nosotros y que ha sido almacenada en las reservas del museo al renovarse su montaje. Sobre la tabla de madera de castaño que cubría el respaldo del cuadro fueron adheridas dos etiquetas de papel en una de las cuales, manuscrito con pluma y tinta azul se lee: "Azulejo de Trian...(roto)... / la fabricación es / tablecida por Niculoso / Pisano y Pedro Millán / autores del famoso / retablo de los Reyes / Católicos de el Alcázar / de Sevilla y de la Portada de Santa / Paula". El texto debió ser redactado por el coleccionista o por el anticuario y tanto la moldura como las etiquetas ofrecen un aspecto que las podría datar hacia 1900 (Fig. 19).

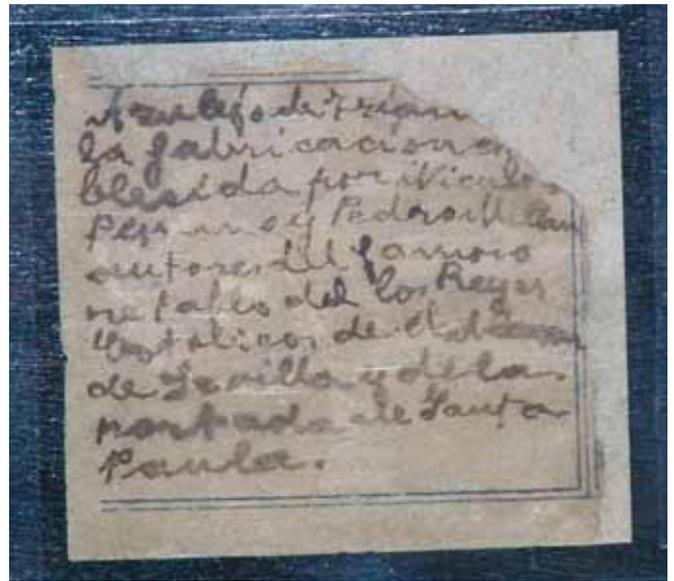


Fig. 19 a, b y c. Antigua instalación de la obra.



La sencilla instalación ha que ha sido sometida la obra tras su cuidadosa restauración, permite contemplarla ahora con toda comodidad, habiendo quedado montada al aire, como una pequeña alhaja, y sujeta por cuatro garras o pletinas con almohadillas amortiguadoras de la presión con que se sujeta al soporte.

6. ¿Dónde fue realizada?

Las respuestas que hemos dado al cómo, especialmente las evidencias del proceso de fabricación, inclinan a considerar que la obra fue fabricada por un artista que conocía la tradición local y también las novedades italianas, tradiciones que convivieron, por ejemplo, en Sevilla a inicios del siglo XVI. Las otras dos posibilidades: Italia o Flandes son dos hipótesis pueden ser descartadas, en principio, por razones técnicas y estilísticas, pero que deberían ser confirmadas por pruebas analíticas de la pasta cerámica, pruebas que no han sido aún practicadas a la pieza.

7. ¿Para qué se hizo?

Formularse esta pregunta equivale a plantearse para dónde fue hecha o también, cuál pudo ser su función primitiva. Por la disposición ortogonal de las figuras y por su total carencia de zonas abrasionadas por el roce, es pieza que fue hecha y ha sido usada para ser colocada en vertical, es decir, un azulejo mural, no pavimental.¹² Por otro lado, la menuda proporción de sus motivos no hubiera favorecido una contemplación a gran distancia sino que aconseja una distancia corta, tal vez de no

¹² Estas dos cuestiones deben ser analizadas siempre al expertizar un azulejo pues son indicativas de su uso primitivo.

más de un par de metros. Por todo ello, deducimos que es una obra destinada al ámbito doméstico, aunque bien pudiera haber sido fabricada para un palacio o para un convento.

Datable en periodos posteriores encontramos numerosos azulejos de función devocional que, habitualmente, eran colocados sobre las puertas de acceso a una estancia. Pero con esta pieza estaríamos ante una de las más antiguas de este tipo en la azulejería sevillana. Las únicas obras semejantes del ambiente de Niculoso, de su hijo o, al menos, de su taller, son dos azulejos de un tamaño similar a nuestra pieza en los que representan sendas escenas de la Natividad, pieza que pasó por el comercio madrileño hace unos años, y el *Llanto en el Calvario por la muerte de Cristo*, conservado éste último en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid (nº reg. 4.058). A pesar de esta semejanza en las medidas y en su concepción como escena pictórica en placa única, difiere considerablemente la calidad de ambas piezas respecto de la que comentamos aquí, que presenta mayor calidad y un estilo más evolucionado.

8. ¿Para quién fue hecha?

Lamentablemente, ningún rastro ni indicio puede contemplarse en la obra que nos informe de este importante dato.¹³ Tan sólo suponemos que debió ser hecha para un cliente de importancia muy notable, a tenor del cuidado que puso el artista en su ejecución, un cuidado similar sólo al de la ejecución del retablo del Alcázar para la Reina Católica.

9. ¿Cuándo fue hecha?

Como se comentó al comienzo, la obra no está datada, esto es, no hay fecha explícita en ella, por lo que es preciso deducirla de forma genérica, en principio, por las evidencias técnicas que hemos constatado. Aceptando, en principio, un origen sevillano, el hecho de estar cocida con tripodes separadores permite adjudicarle una cronología comprendida dentro de la primera mitad del siglo XVI.

Para dar más precisión a esta datación aproximada es necesario acudir al análisis de las evidencias estilísticas, más arriba sugeridas, según las cuales habríamos de datar esta obra en un momento muy avanzado de la labor de Niculoso, probablemente entre 1520 y 1529. La primera de las fechas corresponde a la obra más tardía de las datadas de este autor: el conjunto de Flores de Ávila y la última, a la fecha aproximada de su fallecimiento (Fig. 20).



Fig. 20. Niculoso. Azulejos de Flores de Ávila (detalle).

Matizar la cronología con mayor precisión sería demasiado arriesgado, pero podría afirmarse que se trata, eso sí, de la obra estilísticamente más evolucionada que conocemos de Niculoso.

10. ¿Quién la realizó?

Por lo analizado hasta este momento y como se ha adelantado ya en el mismo título y en párrafos anteriores, no albergo dudas de la identificación de su desconocido autor con Niculoso Francisco Pisano.

Mi opción es que se trata de una obra de Niculoso, realizada probablemente en los últimos años de su producción. No teníamos hasta obras claramente datables en la última década de su vida y sería fácil ceder a la tentación de pensar que es el de esta obra el estilo del final de su vida. De hecho, es muy evidente el aire renacentista de los dos niños de Flores de Ávila respecto de obras más tempranas. Ello nos conduce a pensar que la obra de Niculoso fue haciéndose paulatinamente más renacentista aunque no le conocemos ningún viaje de regreso a Italia y ello a pesar de que hay en Roma obra suya, como el pavimento de las estancias de León X en Castel Sant'Angelo hecho por encargo especial.¹⁴

Espero con este trabajo haber contribuido a difundir la obra de este excelente ceramista de nuestro siglo XVI e, indirectamente, haber suministrado un esquema de cierta utilidad para abordar el análisis de una obra de azulejería, experiencia en la que a veces se olvida la riqueza de información que podemos obtener de una simple observación atenta.

¹³ Lamentablemente y a pesar de nuestros esfuerzos, no nos ha sido revelada la identidad de los antiguos propietarios de la obra, lo que hubiera sido una posible vía para seguir el rastro de su historia.

¹⁴ RAY, A., «Francisco Niculoso and the Medici tiles from the Castel Sant'Angelo», *Apollo*, Mayo, 2004, pp. 13-20.