



NICULOSO FRANCISCO PISANO Y EL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA

Alfonso Pleguezuelo

Universidad de Sevilla

El Real Alcázar es un conjunto monumental extraordinario en muchos aspectos y uno de ellos es el del valor histórico y estético de sus revestimientos cerámicos. Desde los alicatados del siglo XIV que forran los zócalos del Patio de las Doncellas hasta las cerámicas historicistas de los siglos XIX y XX, la densa historia de sus azulejos constituye hoy tanto una fértil perspectiva de lectura del edificio como una síntesis del propio devenir de la cerámica sevillana, integrando algunos de sus hitos más relevantes.

En esa larga y densa historia de la que nos quedan numerosas evidencias documentales y materiales, hay un ceramista cuya actuación destacó por la calidad y la novedad de sus aportaciones: Niculoso Francisco, llamado por su origen, el Pisano¹. De las obras que hizo para el Alcázar en sus hornos de la calle Pureza, en Triana, ha quedado, sobre todo, una muy conocida que causa asombro a visitantes locales y foráneos; a observadores profanos y a especialistas internacionales: el *Retablo de la Visitación* que pinta en 1504 para el oratorio de la reina Isabel la Católica. Pero, con independencia de esta renombrada obra, la tarea que Niculoso desarrolló para este viejo palacio real fue más extensa aunque también sea hoy prácticamente desconocida para el gran público. Por esta razón, considero de cierto interés divulgarla a conocer para que seamos conscientes no sólo del alcance real de la obra de este artista italiano que eligió Sevilla para practicar su arte sino también para que reflexionemos sobre la escasa atención —e incluso me atrevería a escribir, el inconsciente desprecio— del que su obra ha sido objeto en algunos periodos no demasiado remotos de nuestra historia local.

Por distintas fuentes, sabemos que Niculoso hizo en 1504, al menos, tres importantes conjuntos de azulejos: un gran escudo real, el citado retablo para el oratorio de Isabel I de Castilla y otro para Fernando II de Aragón. De estas tres obras sólo se ha conservado, como se ha mencionado antes, una de ellas y por ello convendrá tratar del triste destino de aquellas otras dos que desaparecieron —aquí veremos si de forma total o parcial— y especular sobre cuál pudo ser el aspecto aproximado y la significación histórica de ambas.

1.- ESCUDO REAL PARA EL ALCÁZAR

Sabemos de su existencia gracias a una noticia documental referente al último pago, en 1504, por un escudo real destinado a ser colocado en algún lugar de la fortaleza palacial. El tenor del libramiento es: “dos mil e quinientos maravedis que se pagaron a Francisco Niculoso, a cumplimiento de 5000 maravedis que ovo de aver de un escudo de armas de varro bedriado, con sus leones vedriados e su aguila e corona”².

Del texto se deduce que el artista, antes de cobrar los 2500 maravedies que en ese momento se le abonaban, habría ya percibido otra cifra similar, esto es, la primera mitad de los 5000 que importaba el precio total y ello habría tenido lugar, probablemente, cuando le fue hecho el encargo un tiempo antes. Igualmente, indica el documento el asunto de la obra: las armas de los Reyes Católicos que entonces ocupaban el trono de España y promovían importantes obras en su palacio sevillano. Nada se indica respecto de la ubicación del conjunto y apenas se sugiere de forma genérica la técnica en que había sido ejecutado.

Pero lo más llamativo de esta información es el elevado precio de la obra lo que obliga a buscar alguna justificación. Pensemos que los azulejos más caros que hacía el artista eran los pintados a pincel con variados colores a la manera italiana por los que cobraba a 10 maravedies cada pieza. Si este panel hubiese sido hecho con esa novedosa técnica, habría estado compuesto por 500 azulejos, lo que, traducido en dimensiones y formando un rectángulo en posición vertical, daría una anchura de unos dos metros por más de cuatro de altura. Semejante tamaño no debe sorprender demasiado ya que sabemos que en Castilla, a fines de la Edad Media, se otorgaba un enorme protagonismo a los emblemas heráldicos en los programas ornamentales de los edificios señoriales. Pero otra posibilidad de interpretación de tan elevado precio podría ser que el referido escudo no hubiese sido pintado sobre azulejo plano sino hecho con alguna otra técnica aún más costosa, por ejemplo, el relieve de terracota esmaltada. De hecho, ese mismo año había ejecutado Niculoso unos escudos con emblemas religiosos, sostenidos por ángeles tenantes, para la portada de la iglesia del monasterio de Santa Paula. Tal vez por esta razón

el pago describe la obra como de “varro vedriado con sus leones vedriados e su águila e corona”, expresiones que encajan forzosamente con unos azulejos lisos y pintados a pincel. No sabemos si, como aquel conjunto monacal jerónimo, también este del Alcázar tendría partes pintadas imitando reflejos dorados, lo que hubiera justificado también un incremento del precio de la obra.

No tenemos otras noticias de que en el Real Alcázar hubiera un escudo de armas de los Reyes Católicos hecho en terracota aunque sí parece que hubo uno pintado con la técnica de la “cuerda seca” del que hoy se conservan sus dos cuarteles superiores en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, antigua Colección Osma (Figs. 1 y 2). Escribe Gestoso en 1903 lo siguiente sobre las mismas: “Posee el Sr. Osma en su rica colección dos notables placas de 0,44 de alto que debieron haber formado parte de otro gran escudo de los Reyes Católicos, a juzgar por el carácter heráldico de las empresas, que representan los reinos de Castilla y León, en una de aquellas, y los de Aragón y de Sicilia, en otra. Ambos cuarteles tenemos fundadas sospechas para estimarlos procedentes del Alcázar de esta ciudad donde se encontraron entre escombros y de sentir es que una mano imperita hubiese

destruido las demás partes del blasón que debió ofrecer hermoso conjunto y del cual solo nos quedan los mencionados cuarteles salvados de la segura pérdida por la inteligente diligencia del Sr. Osma”³.

Podríamos imaginar que el escudo del que proceden estos fragmentos pudiera haber estado compuesto por un campo central pintado a la cuerda seca y un marco, tal vez de relieve modelado y esmaltado, que no se habría conservado. Puesto que, además, estas dos piezas podrían ser datadas en 1504 por su técnica y su estilo, surge la tentación de identificar estos fragmentos con el escudo pagado a Niculoso en esa fecha. Pero debemos descartar por el momento esta hipótesis por varias razones; entre otras, porque ello obligaría a vincular al italiano con obras pintadas con la vieja técnica de la cuerda seca, lo que abriría la puerta a otras especulaciones que dejamos para una ocasión ulterior. Por otro lado, no deberíamos olvidar dos evidencias más, una documental y otra material. La primera, que en 1504 era proveedor oficial del Alcázar un ceramista ya anciano y de formación más medieval que Niculoso, llamado Fernán Martínez Guijarro, quien fallecería en 1509. Muy probablemente éste dominó, con más razones que el italiano, la vieja técnica con un es-



Fig. 1 Anónimo, ¿1504? Armas de Castilla-León. Placa cerámica de un escudo de los Reyes Católicos. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

Fig. 2 Anónimo, ¿1504? Armas de Aragón y Sicilia. Placa cerámica de un escudo de los Reyes Católicos. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).



Fig. 3 Anónimo, 1504. Escudo de la Alhóndiga del Grano. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

tilo pictórico que, aunque desconocido por el momento, fue con seguridad más medievalizante que el de Niculoso. El testimonio material se refiere al escudo de los Reyes Católicos que hoy forma parte de las colecciones municipales depositadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y que estaba originalmente situado sobre la puerta de la Alhóndiga del Grano de la ciudad, construida precisamente en 1504 por orden real, obra que pintaría un ceramista de nombre hoy desconocido pero del mismo estilo que muestran las citadas placas de la colección Osma (Fig. 3).

Otro gran encargo que ocupará a Niculoso en ese prodigioso año de 1504 es el de los retablos que pinta para los oratorios del rey y de la reina respectivamente en el palacio mudéjar del Alcázar. Las concretas circunstancias de este encargo son, sin embargo, por completo desconocidas dado que ni el contrato ni los pagos se han conservado, pero puede fácilmente imaginarse que las nuevas ideas sobre pintura cerámica traídas por Niculoso pronto captarían la atención de los monarcas y los animaría a solicitar sus servicios.

Resulta interesante que Ceán Bermúdez en su diccionario de artistas, publicado en 1800, llame a Niculoso pintor de los Reyes Católicos porque, aunque realmente lo fue si consideramos el trabajo pictórico que ejecutó para ellos, no hay testimonios documentales de la época que lo mencionen ocupando un cargo de ese título⁴.

Ya se ha comentado que sólo subsiste en la actualidad el retablo dedicado a la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, ya que el realizado para el rey desapareció en el siglo XIX. Podríamos pensar que ambos estuvieron siempre a la vista pero unas cartas cruzadas entre Antonio Ponz, Francisco de Bruna y el conde del Águila nos hacen pensar que en un momento que no podemos precisar, fueron ocultados por algunas obras de reforma y que a fines del siglo XVIII fueron “redescubiertos” no sabemos exactamente en qué grado ni tampoco en qué circunstancias. Lo cierto es que el último de estos personajes comenta a Ponz, en su carta 6^a desde Sevilla, a propósito del borrador del texto que éste prepara para el tomo IX de su *Viage de España*, lo siguiente: “Bien habría que añadir a la descripción del Alcázar ... el descubrimiento del Oratorio privado de los Reyes Católicos...”. Debieron, pues, hablar a Ponz de estas obras los dos eruditos,

coleccionistas y bibliófilos sevillanos: Miguel de Espinosa Maldonado y Tello de Guzmán (1715-1784), II Conde del Águila y Francisco de Bruna (1719-1807), Teniente de Alcaide del Alcázar. Sólo así se explicaría que Ponz respondiera en su carta de 22 de junio de 1781: “*El Sr. Bruna me ha escrito de los oratorios que ha encontrado en el Alcázar del tiempo de los Reyes Católicos*”⁵. Desconocemos la razón por la que Ponz no incorporó finalmente a su libro la referencia facilitada por sus informantes sevillanos y la noticia resulta enigmática por varias razones. En primer lugar, por desvelarnos una, hasta ahora desconocida, fase de ocultamiento en la historia de estas obras y en segundo lugar, por lo confuso de los dos párrafos ya que el conde del Águila habla de “oratorio” mientras que Ponz, tal vez malinterpretando su información, escribe en plural sobre los “oratorios”.

2.- RETABLO PARA EL ORATORIO DE LA REINA

Puesto que la reina católica fallece precisamente en 1504 en Medina del Campo, no llegó a conocer el retablo hecho para ella, obra que podemos considerar ambiciosa, como corresponde a su destino real, aunque de un modesto tamaño adecuado al pequeño espacio donde se ubica⁶. Tiene, en principio, el mérito de haber sido pionera dado que no se conocía hasta ese momento ningún retablo de pintura cerámica ni en España ni tampoco en Italia a excepción de los de terracota vidriada del taller de Luca della Robbia que probablemente Niculoso conoció. La creación de ésta fue posible por la confluencia de dos factores: una reina devota que sentía un enorme placer por la pintura y un “pintor de imaginaria” —como entonces eran denominados los “de pinceles finos”— que, además de eso, era un profundo conocedor de las novedosas técnicas de pintura cerámica policroma que traía aprendidas de su Italia natal⁷. Como buen pintor moderno, firma su obra sobre una cartela en forma de pergamino con el texto “NICULOSO FRANCISCO ITALIANO ME FECIT” y la fecha en otra del tipo *tabula ansata* en que se lee “ANNO DEL MIL CCCC III” (1504).

El análisis de esta obra testimonia, entre otras cuestiones, en qué medida el arte pictórico en

Sevilla, en los primeros años del siglo XVI, era un logrado mestizaje entre los restos de una tradición figurativa nórdica —respaldada por la presencia en la ciudad de numerosos flamencos y alemanes— y el lenguaje ornamental novedoso que llegaba de Italia a Sevilla hacia 1500, precisamente con la cerámica de Niculoso, antes de que lo hicieran los mármoles de Domenico Fancelli o viniera indirectamente desde Castilla con la arquitectura de Diego de Riaño. Un único pintor de óleo en Sevilla podía competir con Niculoso en la nueva cultura figurativa aunque no en el dominio de la cerámica: Alejo Fernández que, a buen seguro, hubiera sido el designado para pintar los retablos de los reyes si no hubiera pesado más para la parte comitente la preferencia por un cambio de soporte que resultaría ser el elemento más novedoso. Tal vez no sea inútil, por tanto, adentrarse en el comentario de este retablo pictórico al hilo de este doble lenguaje gótico y renacentista sin olvidar que el propio ambiente italiano en el que Niculoso pudo formarse denota con frecuencia esta misma influencia nórdica derivada del enorme alcance de la obra que los pioneros impresores alemanes ejercieron también sobre el arte de aquellas tierras.

Empecemos por comentar que los azulejos de este retablo revisten el muro de fondo del minúsculo oratorio, un nicho rematado en arco carpanel (Fig. 4.). Esto desaconsejó adoptar el habitual modelo de “batea” que probablemente se hubiera seguido en caso de disponer de un gran muro liso donde extenderlo. En el plano de fondo del nicho se ubica la escena central, rodeada de una embocadura de raigambre clásica y, a su vez, limitada ésta última por una orla en que se representa al Árbol de Jessé. El arco y los dos pilares laterales que flanquean este hueco se revisten también con azulejos que representan decoraciones de grutescos. Todo ello queda interrumpido en su parte baja por la mesa de altar que se adelanta del plano de fondo y se remata lateralmente con planos diagonales. Sobre su frente se despliegan motivos ornamentales clásicos, un medallón con la escena de la Anunciación, y en sus flancos, un motivo ornamental de lazo curvo. Todos estos planos tan simples sirven de soporte a una decoración figurativa de una considerable complejidad estética y simbólica.

Para alguien familiarizado con el arte italiano y con el nórdico, la visión de este retablo supo-



Fig. 4 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Vista general.

ne una curiosa experiencia de fusión de ambos, ya que muestra elementos concebidos con sendos estilos. Por una parte, tendríamos la escena de la Visitación y el Árbol de Jessé. Por otra, la embocadura de dicha escena, el revestimiento del arco, los dos pilares laterales que rodean el mencionado árbol genealógico y el frontal de la mesa del altar. Las dos primeras se dirían pintadas por un artista formado en Flandes o en la Baja Alemania. Las demás podrían haber sido pintadas por un artista formado en Roma o en Florencia. Sin embargo, todas están hechas por

Fig. 5 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Escena central.



Fig. 6 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Isabel y Zacarías.



el mismo individuo⁸. Podrían darse varias razones explicativas de esta aparente dicotomía estilística detrás de la cual podrían estar tanto las preferencias de quien hizo la encomienda como la formación del artista, pues es muy po-

sible que Niculoso en Italia fuese, principalmente un ornamentista.

En cuanto a la escena principal, la elección del tema: la Visitación de María a Santa Isabel, era lógica puesto que la reina de Castilla se llamaba precisamente como la prima de la Virgen y es conocida de todos la costumbre medieval de profesar una especial devoción al santo con quien se comparte nombre de bautismo (Fig. 5). El encuentro parece tener lugar en un escenario natural, a la orilla de un río en cuyas riveras se levantan arquitecturas de apariencia romana entre las que destaca un extraño puente de tres arcos de medio punto que conduce a una torre que se adentra en el agua sin cruzar el río. Al fondo se divisan cinco minúsculos barcos y en las orillas se agolpan frondosos árboles y acantilados de rocas cubiertas de verdes praderas.

A la derecha se agrupan la anciana Isabel y su marido, el profeta Zacarías, que muestra en el frente de su oriental tocado una ostentosa cartela con su nombre (Fig. 6). Tras él aparece un personaje que protege su rostro con la mano derecha, también lleva la cabeza tocada con un gran turbante y cubre sus hombros con un manto de armiño. Acompañan a estos personajes dos jóvenes damas ataviadas con llamativos y suntuosos trajes y abalorios. Por la izquierda se acercan María y José, seguidos de una dama y un caballero de desconocida identidad (Fig. 7). Los cinco personajes que acompañan a los cuatro protagonistas parecen pertenecer al más alto rango social por sus sofisticados trajes, de ricos tejidos, y sus lujosos complementos. Diríase, incluso, que algunos de ellos son de estirpe real si atendemos a las pieles de armiño que completan su atuendo. ¿Son acaso miembros de la propia familia real?

La concreta interpretación de este tema no debió ser inventada por Niculoso sino que, como era costumbre entre los pintores del momento, tal vez fue tomada de alguna estampa o de la página iluminada de un libro de horas que pudiera, incluso, pertenecer a la encargante. Frothingham sugirió que tal fuente iconográfica pudiera haber sido una obra publicada por Thielman Kerver en París⁹. No obstante, no hemos podido localizar ninguna ilustración que se corresponda con la escena del retablo, de manera que hemos de conformarnos de momento pensando genéricamente en una fuente nórdica.

La pintura de Niculoso respira, en todo caso, un aire germánico evidente en sus personajes de ovalados rostros y crispadas expresiones, en el caso de los jóvenes, y de arrugadas pieles en el de los ancianos si las comparamos con los dulces, tersos y apolíneos rostros de la pintura italiana del Quattrocento.

Ante la verdadera barrera humana que forman estos nueve personajes se alza una especie de embocadura teatral compuesta por dos pilares sobre pedestales que soportan un sencillo arco carpanel muy rebajado. El aire germánico de la escena contrasta bruscamente con el tono romano del marco que la contiene. Las esquinas inferiores de los pedestales se protegen con esfinges aladas y los frentes de las pilastras se decoran con grutescos, organizados simétricamente en candelabros en los que se ensartan máscaras, cogollos, cartelas, collares de perlas, grullas y cuernos de abundancia. Sobre el trasdós del rebajado arco aparecen dos ángeles niños que ciñen su cintura con una corona de laurel y tensan con sus manos una cinta de la que pende un mazo de frutos.

Pero un nuevo contraste estético surge entre este marco y la ancha franja que lo rodea y en la que Niculoso representó un tema que fue muy de su preferencia y de la de sus clientes a tenor



de los varios ejemplos que nos han quedado: el Árbol de Jessé o, lo que es lo mismo, la genealogía temporal de Cristo, tema que fue muy común en el arte medieval aunque el Renacimiento pronto lo haría pasar de moda. Del pecho de la figura recostada de Jessé, con rostro melancólico, brota una cepa que se divide en dos ramas que ascienden por ambos lados formando roleos florecidos de los que brotan reyes de Judá, ramas que se unen de nuevo en el punto más alto don-

Fig. 7 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. María y José.

Fig. 8 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Virgen con el Niño.

Fig. 9 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Profeta David.

de aparece como fruto final de la estirpe, la imagen de la Virgen María con el Niño en sus brazos 816.). Es imposible por el momento precisar la fuente grabada que pudo inspirar esta composición de Niculoso aunque es muy probable que también fuese nórdica. Gestoso, y algún autor posterior que lo sigue, sugirió que tal fuente pudiera ser la Crónica de Nüremberg de 1495 aunque, reconocida directamente esta obra, sólo hemos podido constatar que en ella aparece una estampa con este tema pero interpretado de forma completamente diferente¹⁰. No obstante, con independencia del origen de su composición para la que Niculoso pudo tener a la vista numerosos ejemplos, dada la frecuencia de su interpretación a fines del siglo XV, lo que demuestra nuestro pintor aquí es ser un excelente retratista, pues, vistos de cerca, los rostros denotan rasgos fisionómicos y expresiones de lo más variadas (Fig. 9).

El busto de la Virgen María que remata el árbol sostiene en sus brazos a su hijo Jesús al tiempo que, en clara alusión al tema de la Inmaculada Concepción, se apoya en una luna creciente. La escena central vinculaba a la reina Isabel con la prima de María, y a su malogrado hijo, el príncipe heredero Juan que había muerto prematuramente, con el ser que la santa aún llevaba en ese momento en sus entrañas, San Juan Bautista, curiosa coincidencia para nada gratuita. Al mismo tiempo, la estirpe real de María, evidenciada en los Reyes de Judá, establecía con la reina católica un nuevo vínculo no ya nominativo sino de naturaleza social puesto que, según esta genealogía, Cristo mismo era descendiente de reyes. ¿Se escondía tras este asunto la intención de reafirmar el origen divino de una monarquía que bajo el cetro de Fernando e Isabel experimentó un espectacular fortalecimiento frente a otros niveles de la nobleza?¹¹

Pero, retomando cuestiones de estilo, si observamos los elementos que rodean el Árbol de Jessé, entramos en un ámbito figurativo muy diferente cuando vemos las decoraciones de grutescos que tanto protagonismo adquieren en esta obra. Ya hemos citado cómo decoran estos motivos las pilastras del frontispicio de la escena central aunque de forma incompleta al estar cortados en su eje. Adquieren, sin embargo, un desarrollo mucho más completo en el revestimiento del intradós y del trasdós del arco, en

las mochetas laterales, en el frente de los pilares que albergan dicha escena central y también en el frontal de la mesa del altar.

Estos grutescos y los motivos similares que se ven en la portada de Santa Paula no son sólo los ejemplos más tempranos del género en la obra de Niculoso sino también en el Renacimiento sevillano. Los *candelieri* de los pilares pudieran estar inspirados directamente en estampas italianas, dado que muestran el mismo tipo de simetría axial que aquellos y una relativa contención en el diseño de sus motivos pero es arriesgado por el momento mencionar como fuente un concreto grabador aunque el tratamiento a gran escala de los roleos podría ser indicio de algún vínculo con la obra de Zoan Andrea como ya algún autor ha señalado¹². Los grutescos más semejantes que he podido reconocer son los que diseña Pinturicchio (1454-1513) en algunas de sus obras, lo que deja suponer algún contacto de Niculoso con su círculo durante su primera fase biográfica.

Algunos de los motivos ensartados en estos candelabros son parte del repertorio genérico derivado de la Antigüedad: bucranios, máscaras de teatro, cartelas con el SPQR, faunos que hacen sonar cuernos de caza, machos cabríos, geniecillos que tocan violas o blanden mazas con las que golpean a los animales, dragones alados o jarras con asas en forma de delfines. Pero también se observan otros motivos menos convencionales de cuya inclusión pudiéramos deducir algunas intenciones comunicativas relacionadas con las creencias de su comitente. De estos últimos, las figuras alegóricas situadas junto a las impostas del arco son las que ofrecen más interés aunque la interpretación de su significado no esté del todo clara.

El de la izquierda es un *memento mori*, esto es, una alegoría de la conciencia de la muerte: “recuerda que has de morir”, personificada por un niño que se apoya, meditabundo, sobre una calavera (Fig. 10). Este tema, de raíces clásicas, se incorporó al arte renacentista durante el siglo XV y, combinado con creencias del Cristianismo, se convirtió en motivo recurrente en oratorios y, sobre todo, en sepulcros. De hecho, Niculoso lo usa en este retablo y lo hará años después en los azulejos para el enterramiento que envió a Flores de Ávila (Ávila). Frothingham hace derivar la interpretación de Niculoso de una xilografía, basada en una medalla acuñada por

el escultor veneciano Giovanni Boldu en 1458 y comenta que fue usado frecuentemente en las oraciones dedicadas a los Oficios de Difuntos de los Libros de Horas del siglo XVI¹³. El diseño de la anatomía de la figura infantil es muy renacentista a diferencia del aire germánico del Niño Jesús sostenido por la Virgen en el Árbol de Jessé o los dos ángeles situados sobre la escena de la Visitación, de torsos excesivamente alargados y musculados.

La otra figura alegórica, al lado opuesto del arco, es un hermoso caballo que lleva un collar de perlas, figura que Frothingham interpretó como un unicornio a pesar de la carencia del cuerno frontal (Fig. 11). Como es bien sabido, el unicornio es un mítico animal bien conocido del arte medieval como símbolo de la pureza de la Virgen, razón por la cual hubiera sido realmente apropiado en este retablo. Por el contrario, Lleó y Morales sugieren que el animal representa el *amor lujurioso*, lo que, puesto en relación con el *memento mori*, podría constituir la frecuente dicotomía que se establece en el pensamiento humanista entre Eros (Amor) y Thanatos (Muerte), aunque en este caso no dejaría de sorprender una metáfora tan pagana en el oratorio de Isabel la Católica¹⁴. Con independencia de su discutido valor simbólico, el caballo pintado por Niculoso es una elegante interpretación de este animal y un nuevo testimonio de su habilidad como ornamentista. Debajo de estas figuras alegóricas se encuentran los emblemas de los Reyes Católicos: el yugo de Fernando, el haz de flechas de Isabel y el mote TANTO MONTA.

El otro elemento insertado entre los grutescos e inscrito en una clásica corona de laurel situada en la clave del arco sobre la escena de la Visitación es El paño de la Verónica (“vera icona” o verdadera imagen del rostro de Cristo), constituyendo no sólo otro punto focal del retablo sino también una correspondencia con la otra corona del mismo tipo que enmarca, más abajo, la Anunciación de la mesa de altar (Fig. 12). No dejan de llamar la atención tanto la elección de este motivo de sentido “pasionista” en un retablo de asunto “glorioso” así como el hecho original de que el rostro de Cristo se vea enmarcado por una clásica corona del mítico laurel de Apolo y, sobre todo, que dicha corona aparezca flanqueada por dos cornucopias, símbolo pagano de la abundancia, y dos míticos delfines de



ostentosas dentaduras, malévolas expresiones y ofídicas colas de escamas.

El frontal de altar muestra una similar incongruencia aparente en términos de “decorum” con una escena central de la Anunciación del ángel San Gabriel a María, inscrita en otra corona de laurel y flanqueada por grandes esfinges grotescas, con colas de escamas, que hacen de heraldos tenantes de la corona y se sitúan bajo dos escudos que muestran las iniciales góticas de los nombres de los reyes “F” e “Y”, escritas sobre escudos con forma de “testa di cavallo”, de claro origen italiano (Fig.

Fig. 10 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Alegoría.

Fig. 11 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Alegoría.



Fig. 12 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Paño de la Verónica.



Fig. 13 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Frontal del altar.

13). Estas llamativas figuras juegan un importante papel en la composición general del retablo, pues concentran la atención en la zona central y apuntan con la dirección de sus antorchas hacia las figuras de Virgen y de Santa Isabel. Tres escudos más recuerdan que se trata de un encargo real: al centro, las armas de los reinos de la monarquía hispánica, y en los extremos laterales, de nuevo, los emblemas personales de los reyes: el yugo y el haz de flechas.

Por su lado, la escena central representa la Anunciación y sus figuras muestran un aspecto muy nórdico, pero también aquí Niculoso ha procurado colocarlas en una caja escénica de perspectiva cónica renacentista, construida a base de recursos tales como las vigas del techo, dispuestas en abanico, el pavimento en damero y los sillares de los muros aunque hay que reconocer que los encuentros de tales elementos están resueltos con una torpeza difícil de explicar en tanto que los rostros y las manos de los personajes están meticulosamente representados¹⁵.

Un vínculo con el mundo textil refleja el diseño de esta mesa de altar tanto en su parte frontal como en sus flancos y su encimera, pues toda ella podría ser entendida como la versión cerámica de un revestimiento de tejidos. El frente recuerda trabajos de *bordado de realce* y de *punto de oro de matiz* a colores, labores propias de nuestro Renacimiento. Su borde superior muestra un fleco de hilos de colores alternos azules, verdes y morados, concebido como remate de un paño que cubriera la mesa con un motivo de enorme interés que también revestiera los flancos de la misma (Fig. 14). Se trata de un lazo curvilíneo que imita cordoncillos azules que van formando dos tipos de registros, ocupados por motivos vegetales destacados sobre colores de fondo liso verde, ocre anaranjado y morado. A pesar de tratarse de lacerías no se derivan del arte mudéjar local —que suele usar más bien el lazo recto y quebrado— sino del repertorio “arabesco” que también invade el arte italiano en el siglo XV. Niculoso repetirá este mismo motivo, en los azulejos de arista que fabrica y envía a Roma para los pavimentos de las estancias papales de León X de Médici en Castel’ Sant Angelo. Es preciso hacer notar la similitud de este motivo con el que suponemos compuso el zócalo —y tal vez la mesa de altar— del reta-

blo hecho para el rey. Todos estos azulejos, a diferencia de los del retablo y los del frente de la mesa, son del formato pequeño (13 x 13 cms). ¿Tendría este oratorio un zócalo de azulejos hoy perdido, compuesto por azulejos de este tipo? No sé si debido a ello, los azulejos de esta mesa de altar parecen denunciar dos hornadas diferentes en su ejecución. La diferencia más notoria es el tipo de verde empleado en distintas par-

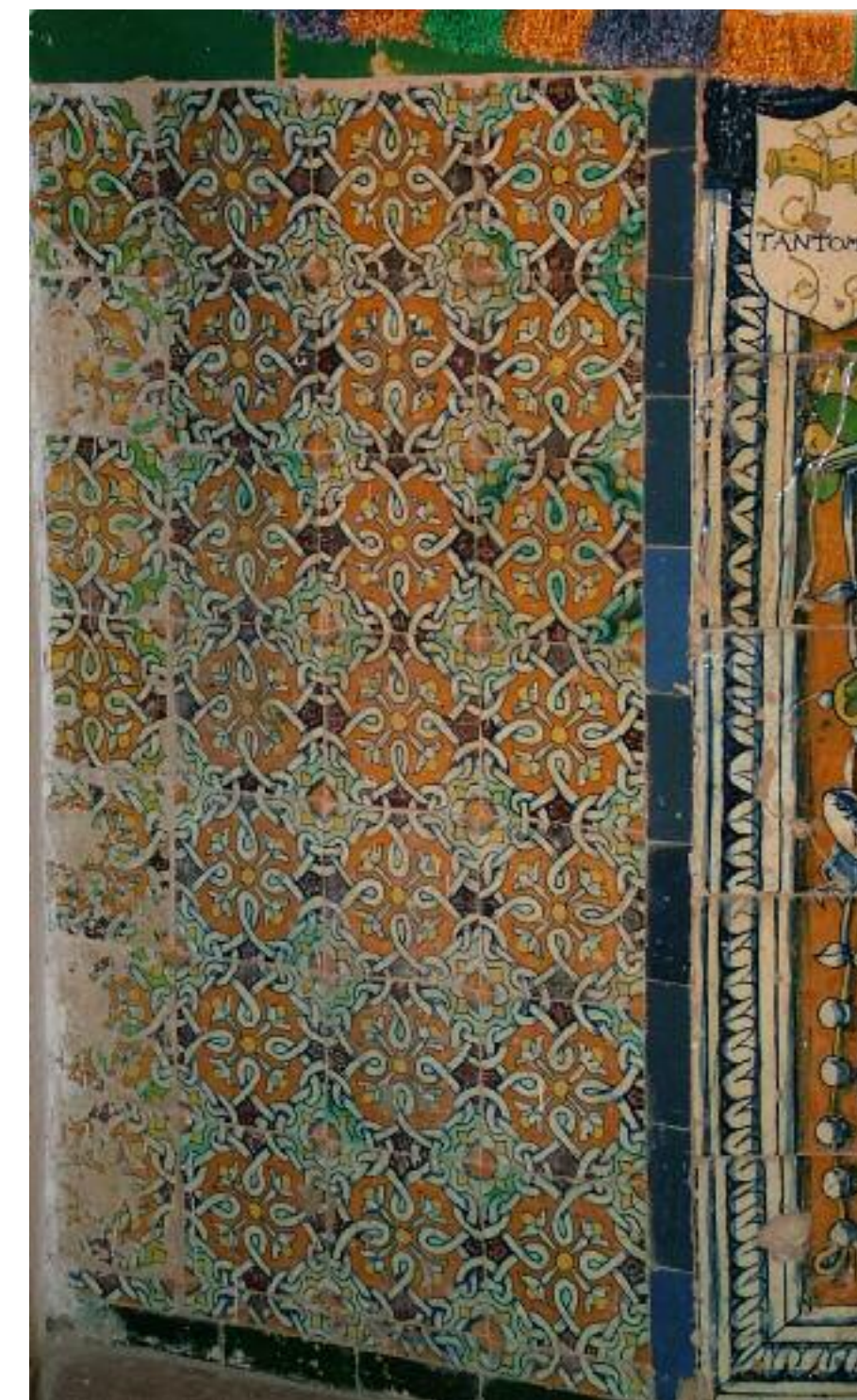


Fig. 14 Niculoso, 1504. Retablo de la Visitación. Real Alcázar de Sevilla. Motivo de lacería.

tes. La encimera del altar y la franja de los flancos laterales en contacto con la pared del fondo muestran el verde claro formado por la mezcla del azul y el amarillo en tanto que el resto de los flancos usó el más común verde-mar hecho de óxido de cobre. Queda lanzada la hipótesis a la espera de nuevos datos que la confirmen o la rechacen. Que hubo más azulejos de este motivo queda claro por la presencia de algunos de ellos en colecciones privadas.

3.- EL RETABLO PARA EL ORATORIO DEL REY

Peor suerte corrió el retablo hecho para el rey. La primera noticia de su existencia la debemos a Ceán Bermúdez y el detalle de mayor interés lo constituye la somera descripción de su iconografía, su firma y su fecha. Lo describe así este autor: “Y el otro (retablo) figura tres asuntos de la vida de nuestra Señora, la santísima Trinidad coronándola y abaxo los dos S. Juanes, y tiene también esta firma. Nicolaso (probablemente una lectura errónea de Niculoso) Pisan me fecit anno de 1504”¹⁶. Queda claro, en primer lugar, que la obra fue hecha al mismo tiempo que el escudo y el retablo de la reina y también, que la firma del pintor ya incluye en esta temprana fecha, como había hecho el mismo año en la portada del Monasterio de Santa Paula, el gentilicio *Pisano* por el que sería conocido desde el principio y que él mismo asumiría a veces como firma propia¹⁷. En segundo lugar, es de notar la mayor complejidad iconográfica de este retablo respecto del realizado para la reina dado que poseía, al menos, los seis registros mencionados.

Es de lamentar que se hayan perdido las referencias arquitectónicas de este oratorio que, según parece, estaba situado en la planta baja del palacio del rey don Pedro, concretamente en la que ahora denominamos Sala del techo de Carlos V, ubicado en el extremo oriental donde hoy se sitúa su alcoba.

Ignoro si a su mayor complejidad iconográfica acompañaba también un mayor tamaño pero es muy posible que así fuera. La sala, después de ser el escenario de la misa de esponsales del emperador Carlos I con Isabel de Portugal, debió sufrir obras considerables al instalarse su espléndido artesonado renacentista en 1542.

También desconozco en qué momento se produjo su desmontaje y la dispersión de sus azulejos y estoy tentado de imaginar que tan lamentable operación sólo pudo llevarse a cabo en un período de máximo abandono del conjunto monumental, momento que habría que situar entre 1844, año en que González de León lo menciona en su *Noticia Artística de Sevilla* y 1865, fecha en que el Barón Davillier publica su artículo sobre el ceramista omitiendo toda referencia a esta obra¹⁸. No hay, pues, noticias posteriores de este retablo hasta que a finales del siglo XIX comenta Gestoso que había llegado a conocer antes de 1869 una veintena de azulejos que pudieran ser procedentes de aquella obra y que vio instalados en la solería del patio y bancos del jardín de la casa nº 3 del Patio de Banderas, junto al mismo Alcázar¹⁹. Añade unos años después: “Tres o cuatro de las dichas losetas forman hoy parte de la rica colección del Sr. Osma”²⁰. En efecto, el hecho de que aparezcan en dos azulejos de esta colección, hoy Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, el emblema de los Reyes Católicos, nos lleva a identificarlas con las mencionadas en este comentario al igual que algunas más de la misma colección que parecen coincidir con las descritas en el texto de Gestoso como: “fragmentos de grandes laureas, otros de guardillas con círculos y tarjetas, en que se veían repetidos haces de flechas con el lema Tanto Monta, jarritas con claveles, y algunos que, a juzgar por sus dibujos, formaron parte de edificios colocados en el fondo de un cuadro”²¹.

Es forzoso reconocer que la proporción conservada hoy de este retablo es mínima y es de lamentar, además, que no nos hayan quedado azulejos relacionados con las seis escenas representadas en el retablo sino tan sólo elementos marginales a las mismas. El formato de pieza usado en este retablo (13 x 13 cms) no coincide con el usado en el de la Reina (16 x 16 cms) aunque sí con otros conjuntos como el retablo que hará en 1518 para el monasterio de Tentudía (Badajoz). Son seis los motivos y siete los azulejos (de uno de los motivos hay dos ejemplares) que hoy reconocemos en la antigua colección Osma que pueden proceder de este retablo.

A uno de los motivos que menciona Gestoso como “fragmentos de grandes laureas” debe responder el que, en efecto, reproduce un sector de una de estas coronas vegetales (Reg. 4042) (Fig.

15)²². Por la carencia de sombras proyectadas en su perfil exterior, detalle que Niculoso colocaba en la parte derecha al iluminar siempre desde la izquierda, es probable que este azulejo correspondiera al sector superior izquierdo del motivo. En él, las hojas del verde laurel se combinan, como en el frontal de altar del oratorio de la reina, con manzanas y granadas. Es probable por ello que esta laurea fuese el marco de la escena principal del mismo, elemento que ningún autor describe²³. Apenas se perciben rasgos del tema que contendría en su interior pero sí se observa que estaba pintado en azul y su exterior muestra el acostumbrado fondo ocre sobre el que destacan los trazos azules con que serían interpretados los motivos grotescos y vegetales con que Niculoso rodearía este elemento central.

La pieza que Gestoso describe como “guardillas con círculos y tarjetas, en que se veían repetidos haces de flechas con el lema Tanto Monta” no ha podido ser identificada de forma literal con ninguna del grupo del citado instituto aunque posee algún rasgo común con un azulejo que muestra un trozo de arco y en su enjuta un cuerno de abundancia cuyas ramas curvas rodean un disco donde se representa un yugo y bajo él, el lema “MONTA” (Reg. 4040) (Fig. 16)²⁴. Por encima de la enjuta aparece un trozo de moldura denticulada y se remata por su perímetro la composición por una bordura verde que recorre el costado derecho del azulejo y su canto superior. Se desconoce la forma en que terminaba la pieza por la izquierda dado que es-



Fig. 15 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Fragmento de laurea.

Fig. 16 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Enjuta de arco.

tá mutilada a pesar de lo cual no es difícil imaginarla mostrando el resto del arco y los frutos que el cuerno derramaría. Se trata, en suma, del ángulo superior derecho de un frontispicio clásico que pudo estar desarrollado por completo en un panel de cuatro azulejos de ancho y seis de altura. La enjuta simétrica mostraría otro disco con un haz de flechas y la primera parte del mote “TANTO”. La estructura total de la hornacina que se adivina es muy parecida a las que enmarcan las escenas de la Vida de la Virgen en el retablo del Monasterio de Tentudía (Badajoz), pintado por Niculoso en 1518, con el que, suponemos, tendría esta obra perdida cierto parecido aunque tal vez menor dimensión.

El tercer motivo descrito por Gestoso debe corresponder con los que muestran un par de



Fig. 17 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Remate de zócalo.

Fig. 18 Niculoso, 1504. Real Alcázar de Sevilla. Sala de la Cantarera. Azulejos reinstalados.



azulejos con jarras de pie poligonal, caldero semiesférico marcado por finas molduras paralelas y cuello con dos asas enfrentadas, en forma de eses (Reg. 4039) (Fig. 17)²⁵. De la jarra salen, como este autor comenta, tres claveles. Bajo sus pies nacen ramas que se enroscan y se atan con las simétricas de las piezas contiguas que también muestran alternadamente haces de flechas y yugos bajo los que se lee el repetido lema “Tanto Monta”.

Muy recientemente he podido comprobar que en el alto zócalo de azulejos de la Sala de la Can-

tarera que Cristóbal de Augusta hace hacia 1575 para el Palacio Gótico del Alcázar, se encuentran, incluidos de forma inesperada, dos azulejos semejantes a estos dos antes mencionados de la colección madrileña, lo que nos confirmaría que aquellos proceden en efecto, del palacio sevillano (Fig. 18)²⁶. No podemos saber qué lugar ocuparon eventualmente estas piezas en el retablo aunque su desarrollo horizontal y el carácter alterno de los emblemas de los reyes hacen pensar en un friso de cierta longitud. Es posible que estas piezas, más que proceder del mismo retablo, pudie-



Fig. 19 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Azulejo de lacería.

Fig. 20 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Fragmento de filacteria.

ran haber servido de remate superior a un zócalo que lo pudo complementar formado, además, por motivos repetitivos que pudieran ser del tipo de los que describo a continuación.

En efecto, forman parte de la antigua Colección Osma un par de azulejos decorados con lazo curvo que en virtud de su diseño y su colorido, deben proceder también de alguna obra de Niculoso (Reg. 4060) (Fig. 19)²⁷. Si a esto unimos que uno similar a estos dos pudimos hallarlo hace años, al realizar el inventario de materiales cerámicos —guardados en los Baños de Doña María de Padilla del Alcázar y expuestos desde entonces en unas vitrinas del Cuarto del Asistente²⁸—, me atrevería a sugerir que este



Fig. 21 Niculoso, 1504. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fragmento de Árbol de Jessé.

Fig. 22 Niculoso, 1504. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Fragmento de *candelieri*.

Fig. 23 Niculoso, 1504. Real Alcázar de Sevilla, Balcón del Apeadero. Azulejo reinstalado.



Fig. 24 Niculoso, 1504. Real Alcázar de Sevilla, Estanque del Jardín de las Flores. Azulejo reinstalado.



motivo pudo formar parte del perdido retablo del oratorio del Rey. Es muy probable que el encuentro de este motivo con el del supuesto remate del zócalo, descrito más arriba, se resolviera con algún otro motivo que no se ha conservado.

No se tiene certidumbre de que las piezas que son descritas a continuación formasen parte del retablo aunque su estilo, vinculable a Niculoso, y aunque Gestoso escribe antes de 1903 que Osma conservaba “Tres o cuatro”, es posible que consiguiera alguna más por lo que veremos.

Uno de estos muestra una filacteria en capitales romanas con un texto incompleto en que se lee: “...E. ORTA – Ê – STE...” (Reg. s/nº) (Fig. 20). El fragmento correspondería al texto completo: “GERMINAVIT RADIX JESS(E ORTA EST STE)LLA EX JACOB VIRGO PEPERIT SALVATOREM TE LAUDAMUS DEUS NOSTER”²⁹, texto que formaba parte de una Antifona de las Segundas Vísperas y que solía estar incluido en los libros de Horas de la época, fuente literaria ésta última de lógica elección para un retablo dedicado a la Virgen María. Las bandas moradas que limitan el azulejo superior e inferiormente inducen a imaginar que se trataba de una especie de friso. El colorido ocre dorado del fondo y los trazos algo descuidados con que se interpreta la hoja de acanto, recuerdan muy de cerca

el estilo seguido por el artista en la portada de Santa Paula. La inscripción alusiva a la genealogía de la Virgen y de Cristo permite suponer que el retablo pudo contar, al igual que el de la reina y que el pintado más adelante para el monasterio de Tentudía, con un Árbol de Jessé. En este sentido, tal vez convenga comentar que en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se ha conservado un azulejo del mismo formato y estilo que los aquí comentados, que reproduce, sobre fondo blanco, la fina mano de uno de los personajes que componían habitualmente estos conjuntos (Sig. CE0249C) (Fig. 21). La pregunta lógica que surge es: ¿es éste del Museo el único azulejo conservado de aquel árbol de Jessé? No podemos dar una respuesta convincente a esta incógnita pero quede aquí sugerida la posibilidad. La calidad del azulejo, a pesar de ofrecer una imagen tan fragmentaria del tema, es, desde luego, merecedora de un destino real.

Otra pieza, de indudable atribución a Niculoso que también pudo, como las anteriores, haber formado parte del retablo del rey representa un fragmento de *candelieri* con una corola de flor bajo la cual aparece una cartela romana *tabula ansata* en que se lee la palabra “ANA” y de la pende una sarta de perlas que deja ver el vástago entorchado que hace de eje (Reg. s/nº) (Fig. 22). Si la pieza correspondiera al retablo del rey, habríamos de añadir, a los elementos que ya hemos imaginado, una decoración de candelabros que pudieran haber enmarcado algunas de las escenas o la estructura general del conjunto. No deja de sorprender la gran semejanza de esta pieza con un azulejo similar, integrado de forma irregular en la portada de Santa Paula que contiene la fecha 1508 y con otros tres semejantes que, conservados hoy en el Museo Nacional de Cerámica, de Valencia, se suponen el único remanente del retablo que Niculoso hiciera para el palacio de los Condes del Real de aquella ciudad. Al igual que todos ellos, también éste forman una pilastra clásica organizada como un candelabro; como aquéllos, decora su fondo con ocre a la derecha y amarillo a la izquierda y como dos de los valencianos, incluye la inscripción en una cartela de tipo *tabula ansata* de la que cuelga un collar de perlas con broche central³⁰. Es muy posible que todos ellos formasen pilastras de algún retablo aunque no forzosamente de la misma obra³¹.

Estos dos últimos azulejos son, entre todos

los antes mencionados, los únicos que podrían ser vinculados con la concreta advocación del retablo. Considerando que hacia 1500 y en el entorno de la corona española el Árbol de Jessé era una alusión al tema de la genealogía temporal de la Virgen y no sólo, como en siglos anteriores a la de Cristo, y, sobre todo, una alusión a la defendida Inmaculada Concepción de María por San Joaquín y Santa Ana, no es descabellado pensar que fuera el tema inmaculista el asunto de la escena principal del retablo. En ese caso, la alusión a Santa Ana en el azulejo antes comentado se correspondería con una simétrica alusiva a San Joaquín y apuntaría en este mismo sentido lo que no se contradice con la genérica descripción de escenas que nos dejó Ceán. También sería indicio esta elección del interés de Fernando II quien, siguiendo una arraigada tradición de sus antecesores aragoneses, puso un gran empeño en la difusión y fomento de esta advocación que tanto futuro tendría en España. Considerando que harían falta varias semanas o meses para ejecutar este retablo, el encargo pudo ser hecho a inicios de 1504 o a finales del año anterior y en este sentido, no debemos olvidar, como recuerda Stratton, que fue en 1503 cuando Fernando el Católico anuncia en la Cortes de Barcelona que en su reino se celebraría, entre otras cuatro fiestas que menciona, la de la

Inmaculada Concepción, adelantándose en esto a otros reinos peninsulares³².

Con independencia de estos azulejos antes mencionados del Instituto Valencia de Don Juan, he hallado en diferentes partes del Real Alcázar otros tres azulejos que pueden ser atribuidos a Niculoso o a su obrador y que tal vez pudieran estar vinculados al retablo del rey.

En una localización realmente inesperada: el pavimento del balcón en la portada del Apeadero que se construye en 1607-1608, se encuentra uno de ellos, inserto entre otros que fueron encargados a Hernando de Valladares en esa misma fecha y multitud de piezas respuestas posteriormente Fig. 23. Se trata del busto incompleto de un rubicundo *putto* que estaría ensartado en algún roleo junto a otros grutescos tal vez en el retablo del rey pintado por este ceramista³³.

En otro lugar del conjunto, no menos inesperado que el anterior, el muro exterior del estanque del viejo Jardín del Risco, hoy Jardín de las Flores, justo inserto entre azulejos de procedencia variada que parecen suplir los que faltan del revestimiento original hecho por el taller de los Valladares, a principios del siglo XVII, aparece el fragmento de otro azulejo que no dudamos en considerar también obra de Niculoso y que quizás pudiera haber formado parte de la

Fig. 25 Niculoso, 1504. Real Alcázar de Sevilla. Cuarto del Almirante. Azulejos por tabla reinstalados.



mencionada obra desaparecida (Fig. 24). Se trata de un pequeño fragmento cortado para ser incluido en este revestimiento. Muestra restos de una pilastra representada en perspectiva, rematada en un dado de entablamento en cuyo frente aparece un querube y una *tabula ansata* de la que cuelga una sarta de perlas. Se limita este entablamento con molduras de hojas y por detrás de este elemento empieza a verse un arco carpanel de motivos similares a los de las mencionadas molduras renacentistas. En suma, parece que se tratara de un pequeño detalle de un frontispicio que enmarcaría la escena de un retablo³⁴.

Finalmente, fuera de su ignorado contexto original, hallamos dos parejas de los llamados *azulejos por tabla* de los usados en techos de vigas que también pueden ser adscritos a la producción del taller de Niculoso (Fig. 25)³⁵. El motivo que los decora es muy similar a uno que conocemos ejecutado con la técnica de arista, habitual en este tipo de azulejos. Al estar pintados a pincel, con tinta azul y con un motivo muy semejante a los usados por Niculoso, podríamos considerarlos el primer testimonio de que Niculoso hizo azulejos para este fin, pintados a pincel y no sólo fabricados con matrices para arista.

Aunque, como ha podido comprobarse por este escrito, fueron muchos más los azulejos perdidos que los conservados de todos aquellos que pintó Niculoso para el Real Alcázar, no debemos perder la esperanza de que de ahora en adelante su obra será valorada en la justa medida que su importancia exige. No olvidemos, sobre todo, que aquel pintor ceramista venido de Italia convirtió Sevilla en los primeros años del siglo XVI en vanguardia cerámica de Europa con unas obras que aún en el presente nos permiten gozar con su belleza, admirar la destreza de su ejecución y, sobre todo, nos obligan moralmente a cuidar de su mejor preservación y a legarlas al futuro.

NOTAS

¹ Considérese que “pisano” no significaba en el siglo XVI, natural de Pisa, sino, genéricamente, de Italia. No se olvide que Pisa fue uno de sus puertos marítimos más importantes del que partían muchos de los productos y personas que de Italia venían a la península Ibérica.

² Rafael Domínguez Casas: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pág. 87.

³ José Gestoso y Pérez: *Historia de los Barros vidriados*, Sevilla, 1903, pág. 122.

⁴ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Vol. IV, pág. 100. Esta noticia nos plantea la posibilidad de que Niculoso no sólo pintase sobre cerámica sino que también hiciese obras al óleo sobre tabla. Formación para ello no le faltaba a tenor de lo que puede apreciarse por sus azulejos.

⁵ Carriazo, J.M., “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1929: 14 y 16.

⁶ La obra mide 236 x 297 cms. en total y 156 x 112 cms. la escena central.

⁷ Su completa formación no sólo afectaba al terreno académico sino también a su competencia técnica. Sus amplios conocimientos de la química de los colores le permitió superar la limitada gama de los cinco básicos que se empleaban en la Sevilla mudéjar (blanco, negro-morado, azul, verde cobre y melado) y llegar a usar el doble de esa cifra pues además de los cuatro primeros (el melado no lo usó), también usó el amarillo, el ocre anaranjado, el ocre tierra, el verde claro y dos tonos de rojo.

⁸ Suzanne Stratton, apoyándose en comentarios de Gestoso y de Dieulafoy, llegó incluso a pensar, con cierta lógica aunque desconociendo el habitual bilingüismo estilístico de este artista, que la obra había sido realizada por dos manos diferentes. Cfr. Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989, pág. 16.

⁹ Frothingham, Alice W. *Tile panels of Spain*, Nueva York, 1969, pág. 6.

¹⁰ José Gestoso y Pérez, *Historia de los Barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1904, pag. 205. He consultado el ejemplar de esta obra que se custodia en la Biblioteca Centrla de la Universidad de Sevilla.

¹¹ Lleó ha aportado pruebas convincentes de este fenómeno y de cómo tuvo en Sevilla manifestaciones claras en los años iniciales del siglo XVI. Véase, Vicente Lleó, *Nueva Roma, Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 2001 (reedición), págs. 223 y ss.

¹² Frothingham, A.W., “Tile altars by Niculoso At Tentudía, Spain”, *The Connoisseur*, enero, 1964, pág. 32.

¹³ Frothingham, A.W., *Tile panels of Spain*, New York, 1969, fig. 6.

¹⁴ Una lectura iconográfica más completa sobre este motivo en Vicente Lleó, “Eros y tánatos en Sevilla: variantes sevillanas de un tema humanista” En *Actas del Congreso de Historia de Andalucía*, Sección: Andalucía Moderna, Tomo II, 1978, pp. 165-178. y también Morales Martínez, Alfredo J., *Francisco Niculoso Pisano*, Excma. Diputación, Sevilla, 1977, pág. 51.

¹⁵ No abordo en este artículo aspectos de esta obra relacionados con su estado de conservación ni tampoco aquellos que provocan dudas sobre la pericia de este artista tanto en términos técnicos como compositivos, asuntos que tal vez serían interesantes de analizar en otro momento no sólo para adentrarnos más críticamente en el terreno de los logros y los fracasos de Niculoso sino también como información de utilidad para una eventual operación de limpieza de esta obra de valor tan excepcional.

¹⁶ Ceán Bermúdez, Juan A., *Diccionario...*, Madrid, 1800, Vol. 4, pág. 100.

¹⁷ Ya se ha comentado que el retablo para la reina lo firma con el gentilicio “italiano”.

¹⁸ González de León, Félix, *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla 1844, pág. 134. Resulta, no obstante algo sospechoso que este autor reproduzca literalmente la descripción que ya hiciera Ceán en su *Diccionario* lo que induce a sospechar si verdaderamente lo vio o sólo recogió la noticia del autor precedente.

¹⁹ Gestoso, José, *Sevilla, Monumental y Artística*, Sevilla, 1889, Vol. 1, pág. 323.

²⁰ Gestoso, José, *Historia de los Barros vidriados*, Sevilla, 1903, pág. 205.

²¹ El frecuente empleo del plural en la redacción del párrafo deja entrever que eran más de 3 o 4 los azulejos que llegó a reunir Osma y como se comprobará más adelante, hemos localizado en la misma colección otros cuatro motivos más que, aunque no mencionados por Ges-

oso, probablemente pertenecieran al mismo conjunto.

²² Mide este azulejo 120 x 123 x 18 mm y muestra la triple huella del atifle de cocción y sus cantos raspados y escafilados.

²³ Podemos descartar que este fragmento correspondiese a una laurea del tipo que en el retablo de la reina hace de marco a los emblemas de la corona ya que aquellos muestran una estructura algo diferente.

²⁴ El azulejo, que está mutilado por la izquierda, mide 130 x 100 x 35 mm. Muestra las marcas de los atifles, los cantos raspados y escafilados y se percibe por su abrasión superficial que ha sido reutilizado como pavimento.

²⁵ Mide este azulejo que está completo, 130 x 130 x 20 mm. Muestra idénticas características al anterior.

²⁶ Ambos azulejos son del formato pequeño, esto es, de 130 x 130 mm. aunque han sido recortados al ser insertados en este zócalo.

²⁷ Mide cada azulejo 135 x 135 x 21 mm.

²⁸ Alfonso Pleguezuelo, Fco. J. Luis Ángeles Herrera y Mercedes López, “Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla”, *Rev. Aparejadores*, n 44, enero-marzo, 1995, págs. 19-29. El azulejo mide 130 x 130 mm.

²⁹ La traducción al español podría ser: “El árbol de Jessé ha florecido; una estrella ha nacido de Jacob; la Virgen ha traído un Salvador; te alabamos oh Señor”.

³⁰ Frothingham, *Tile Panels of Spain*, 1969, pág. 11, Fig. 19.

³¹ Niculoso pudo haber repetido composiciones de este tipo en más de una obra.

³² Suzanne Stratton, *ob. cit.*, pág. 1. Las otras fiestas celebraban la Purificación, la Anunciación y la Asunción. Como se comprueba, todas ellas relacionadas con la Concepción sin mancha de María.

³³ Mide 105 x 80 mm aunque parte del mismo está empotrado en el muro al que se adosa.

³⁴ Mide 120 x 40 mm.

³⁵ Cada azulejo mide en la actualidad 28 x 13 cms. y las cuatro carecen de las habituales pestañas de apoyo.