

FRANCISCO NICULOSO PISANO: DATOS ARQUEOLOGICOS *

Sobre éste conocido ceramista italiano que se instala en Sevilla a fines del siglo XV, se poseían hasta ahora algunos datos, todos procedentes de los archivos locales y de su escasa producción conservada "in situ". El objetivo de este artículo es dar a conocer nueva información sobre su obra cerámica, ésta vez procedente de una excavación arqueológica realizada en un solar del barrio de Triana (Sevilla) que, tras una confirmación documental y el análisis de los materiales rescatados, podemos considerar como perteneciente a sus talleres.

No nos detendremos en describir aspectos concretos de la excavación que ya se especifican en el informe publicado por los arqueólogos que realizaron la misma (1). Sólo queremos insistir en la importancia del hallazgo en este sector excavado, de un horno del tipo tradicional "árabe". Su estructura se ha conservado parcialmente, y en el interior de su caldera fue hallado un conjunto de materiales de desecho que debieron quedar sepultados, al parecer, por el derrumbamiento de la cámara de cocción superior que no se ha conservado. Este hecho accidental queda confirmado por la coherencia del material hallado, tanto dentro como fuera de la caldera. El horno es datable en el siglo XVI; el material que en su interior y sus alrededores ha aparecido y que a continuación comentamos en sus aspectos más importantes, nos permitirá confirmar esta datación y concretarla algo más (2).

1. LOCALIZACION DEL TALLER DE FRANCISCO NICULOSO

Antes de pasar a describir el material cerámico hallado en el yacimiento, podemos examinar, desde un punto de vista documental, qué relación puede establecerse entre el solar del mismo y el domicilio del citado ceramista. Desgraciadamente no disponemos de suficientes datos para reconstruir el parcelario de Triana en el siglo XVI y mucho menos para conocer a los inquilinos de las casas pero algunos datos publicados pueden servir de ayuda.

En 1508 Niculoso y su mujer Elena del Villar declaran haber comprado «... unas casas con sus palacios (cuartos, habitaciones) e casa puerta (vestíbulo) e arboles (corral, jardín) que son en la calle de santa agna que han por linderos casas de los herederos de

(*) El contenido de este artículo es resultado de la colaboración del autor en el proyecto: *Procedencia de la Mayólica hispana de exportación en los siglos XV y XVI*, realizado por la Smithsonian Institution de Washington (U.S.A) y la Universidad de Sevilla (España) en 1987 y co-financiado por el Comité Conjunto Hispano Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa. Nuestro agradecimiento hacia estas instituciones que han permitido la elaboración de este trabajo y a los demás componentes del equipo investigador: Jaquelin Olin, Emlen Myers y Fernando Amores. También queremos expresar nuestra gratitud a nuestro colega José Meco, al Prof. Anthony Ray, y al Sr. Gian Carlo Bojani por sus ayudas y sugerencias. Los dibujos que ilustran este artículo fueron realizados por la licenciada M^a Dolores Maestre a quien agradecemos su paciente y meticuloso trabajo.

(1) JOSÉ LORENZO MORILLA, MANUEL VERA REINA Y JOSÉ ESCUDERO CUESTA, *Intervención arqueológica, en c/Pureza, 44 de Sevilla*, «Anuario Arqueológico de Andalucía 1987», Sevilla 1990, pp. 574-580.

(2) Un avance de los resultados de este proyecto fueron dados a conocer por los autores F. AMORES, E. MYERS, J. OLIN y A. PLEGUEZUELO, *Determinación de la procedencia de la mayólica española de exportación*, en «46º Congreso Internacional de Americanistas», Amsterdam 1988.

juan de ... que dios haya e de la otra parte casas de don alfon ... viejo e por delante la calle del rey ...» (3). Como puede leerse, el deslinde es bastante incompleto en los nombres de los vecinos medianeros pero suministra algún dato útil como el de la calle y los espacios a cielo abierto, probablemente en la trasera. Años despues, en 1529, la viúda de Niculoso vuelve a recordar que ella y su marido habían comprado una casa en la calle de Santa Ana (4). Tambien en el mismo año, estando Niculoso ya fallecido, en otro documento referente a un pleito por una casa vecina, se citan como límites de ésta en la misma calle ancha de Santa Ana, las «casas del Pisano que dios aya...» (5). En el Padrón de vecinos de Triana de 1533 (6) aparece viviendo en la "calle ancha" (de Santa Ana) un "francisco nycolaso" que muy probablemente sea uno de los hijos del célebre ceramista pues, además, figura junto a él otro azulejero que fue conocido de su padre; Diego Rodriguez de San Román.

La calle ancha de Santa Ana es la que conocemos por Pureza desde 1875 (7). La "calle del rey" que se cita "por delante" de las casas de Niculoso en el documento de 1508, se refiere a esta misma vía pública (terreno del Rey) en contraposición al carácter privado de los otros dos solares colindantes (8). Harían falta más datos que lamentablemente no poseemos para conocer las estructuras arquitectónicas del solar excavado y deducir aspectos más puntuales de distribución y funcionamiento; sólo podemos conjeturar que esta documentación citada confirma la hipótesis a la que nos llevará la lectura de los propios materiales del yacimiento y que conduce a la idea de que el sector excavado con toda seguridad formó parte de los talleres de Francisco Niculoso.

2. EL MATERIAL

Terracota esmaltada

Entre el material hallado en el yacimiento se encuentran tres trozos de terracota modelada cubiertos por esmalte estannífero de tono marfil. El mayor de ellos puede identificarse como la parte inferior de una imagen de Cristo Crucificado (PU 419-2024). Adosados al cuerpo cilíndrico del vástago vertical de una cruz, se observan los pies de la figura, apoyados en un taco inclinado (Lam. XXXIV a: tav. XXXIV a).

Hemos encontrado una imagen completa que debe pertenecer al mismo tipo y tamaño de la figura de la que procede el resto hallado en la excavación (Lam. XXXIV b: tav. XXXIV b). Se conserva en la iglesia de San Bartolomé de la localidad de Villalba del Alcor (Huelva) (9).

Por otro lado, en la crestería que remata la portada de la iglesia del convento de Santa Paula, obra firmada por Niculoso, pudo existir una imagen de este mismo tipo (10). En efecto, la crestería compuesta por balaustres y querubines alternados, muestra

(3) J. GESTOSO, *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla 1903, p. 171.

(4) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 180.

(5) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 180.

(6) M. MACÍAS, *El padrón de las viúdas. Año de 1533, «Triana», n°18* (julio, 1986), pp. 39-49.

(7) J.M. DE MENA, *Las calles de Sevilla*, Sevilla 1973, p. 199.

(8) Comunicación personal del Prof. Alberto Oliver.

(9) La imagen procede del ático de la portada de la ex-iglesia de la Misericordia del mismo pueblo, una simplificación del modelo de la Portada del monasterio de Santa Paula (Sevilla). Una foto de esta obra fue publicada en ABC de Sevilla de 5 de julio de 1983.

(10) Sugerencia personal del Dr. F. Amores.

todos los elementos salvo la cruz, realizados en terracota esmaltada en el mismo blanco marfileño. En el centro, sobre un monte calvario de rocas con una calavera del mismo material, se alza hoy una cruz flordelisada hecha de piedra, material y diseño que distorsionan el carácter unitario del conjunto. Examinado de cerca, hemos comprobado que se trata de un elemento añadido con posterioridad.

La coincidencia en la medida de los respectivos diámetros: el de la huella dejada por la antigua cruz desmontada de la crestería, el de la imagen de Villalba y el del fragmento hallado, lleva a pensar que se trataba de tres imágenes del mismo tipo y taller.

Además de estas correspondencias en medidas y características materiales, también coinciden otros rasgos estilísticos entre los tres ejemplos. La cruz de Villalba es de sección cilíndrica y se remata en sus extremos con brazaletes de hojas del tipo que Pisano dibuja en azul como marco de algunas de sus escenas (11). Los cuatro extremos se rematan con piezas cónicas esmaltadas en verde al igual que la corona de espinas de la misma imagen; también es verde el esmalte dado al monte calvario de la crestería. En los ángulos exteriores del crucero, consolidando estructuralmente la obra al servir de escuadras, aparecen unos elementos triangulares adornados con finos roleos vegetales que se enroscan en torno a unas flores. El paralelo entre este motivo de la cruz de Villalba y las eses y flores que aparecen en las peanas de los querubes en la crestería de Santa Paula, es total.

A pesar de un modelo de cruz tan renacentista, el tipo iconográfico de la imagen está anclado en los esquemas del gótico flamenco que dominaba la escultura sevillana hacia 1500. El paralelo más cercano lo hallamos en las imágenes de Cristo crucificado que en otro lugar hemos vinculado al círculo de Pedro Millán (12), precisamente el escultor que colabora con el ceramista italiano en las partes escultóricas de la portada de Santa Paula. Estudios realizados sobre la obra de Francisco Niculoso constatan que el artista combinaba con la mayor fluidez estos dos lenguajes: el gotizante flamenco para las figuras y el renacentista italiano para las ornamentaciones. Esta obra, igual que el resto del conjunto de las terracotas de la portada de Santa Paula, se encuadra en dicho panorama.

Varias ideas se deducen de todo esto: En primer lugar, ya disponemos de otro argumento más para pensar que el material de Pureza pertenece al taller de Pisano.

En segundo lugar, la curiosa y afortunada conexión Villalba-Santa Paula-Pureza y el hallazgo del fragmento de imagen en este último lugar impulsan a considerar que las tres imágenes de Cristo se realizaron en el taller de Francisco Niculoso, tal vez modeladas por Pedro Millán.

En tercer lugar, es interesante la idea de que las terracotas de los conjuntos de Niculoso se trabajaron en el mismo taller donde se hicieron sus azulejos. Esta evidencia arqueológica viene a confirmar lo que ya se podía deducir, aunque sin seguridad, por un documento de 1510 por el que un tal Claudio de la Cruz, imaginero francés, daba poder a Gyralte Veles para que cobrara de Niculoso una cifra de maravedises «de todo el tiempo que le serví en el dicho su oficio en el que le fiçe una figura al natural a la

(11) Puede verse una reproducción de este motivo en A. PLEGUEZUELO, *Azulejo Sevillano*, Sevilla 1988, fig. 277.

(12) A. PLEGUEZUELO, *Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán*, «Archivo Hispalense», 169 (1987), pp. 75-83.

jeniençe (sic) (¿fayençe?) del dicho Niculoso...» (13).

No obstante, aunque quede demostrado que en su mismo taller se hacían también las terracotas, permanecen aún sin aclarar otros aspectos importantes como, por ejemplo, el grado de responsabilidad que él mismo tuvo en el diseño de estas obras. El tema de las terracotas esmaltadas de Niculoso, que estos fragmentos hallados vuelven a suscitar, está aún bastante confuso. Ultimamente Ray ha realizado interesantes consideraciones al respecto dejando suponer y apoyando con argumentos, una vinculación directa del Niculoso joven con el taller de la Robbia (14). Según este autor, el artista debe ser considerado como el ejecutor de las piezas más renacentistas de sus conjuntos. La hipótesis es muy verosímil por la evidente vinculación técnica de las obras de Pisano y del florentino y por otros argumentos que este autor aporta, pero si él dominaba el modelado en barro ¿cómo explicar entonces el hecho de que acuda a un escultor como Pedro Millán para que realice la mayor parte de estos trabajos en Santa Paula? o ¿qué explicación tendría que en sus escenas pintadas no recurriese a modelos iconográficos italianos sino flamencos?. Es algo que hace pensar aunque también es cierto que el arte de esta época en Sevilla era abiertamente bilingüe o, mejor, trilingüe (15). También podría argüirse para justificar esta aparente contradicción que el hecho de admitir una formación italiana para Niculoso no excluye totalmente este factor nórdico no sólo presente en la pintura sevillana de ese momento sino incluso detectable en obras cerámicas italianas (16).

Uno de los argumentos que se han aducido con cierta frecuencia para apoyar la idea de un Pisano escultor en barro ha sido una expresión empleada en el citado documento de Claudio de la Cruz, quien llama a Niculoso, en un momento dado, *ollero de ymaginería* (17).

Dos datos, hasta ahora no citados por la bibliografía, nos dan idea de la importancia que en los primeros años del siglo XVI debieron tener las imágenes de este tipo y material. La primera corresponde a una noticia de la existencia en la Cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz) de un crucero de terracota esmaltada y dorada encargado a principios del siglo XVI y que no se conserva en la actualidad (18). La otra noticia se refiere a "50 imágenes esmaltadas de color" que se embarcan en Sevilla en la flota de

(13) J. GESTOSO, *ob cit.*, p. 173. El texto es confuso y exigiría una lectura crítica que no queremos abordar aquí.

(14) A. RAY, *Francisco Niculoso, called Pisano*, en «Italian Renaissance pottery», Edited by Timothy Wilson, London 1991, pp. 261-266.

(15) Nos referimos al italiano, al flamenco y al mudejar autóctono.

(16) T. WILSON, *Ceramic Art in the Italian Renaissance*, London 1987, p. 41.

(17) A este respecto, queremos aportar un pequeño matiz de tipo semántico. El término *imaginería*, que ha quedado actualmente limitado al mundo de la escultura religiosa procesional, es preciso entenderlo inmerso en su contexto histórico. En el siglo XVI la expresión *de ymaginería* se aplicaba a aquellos artistas que empleaban un lenguaje que hoy llamaríamos *figurativo*. La oposición se establecía entonces respecto del lenguaje abstracto de raíz musulmana igual que hoy lo oponemos al arte abstracto moderno. De ahí que los policromadores renacentistas que representaban grotescos, vegetales, animales, figuras mitológicas y humanas, se hicieran llamar *pintores de ymaginería* con independencia de si pintaban sobre tabla plana o sobre soporte tridimensional (escultura policroma). El caso de Niculoso debió ser novedoso por cuanto su pintura unía dos elementos tradicionalmente desvinculados hasta entonces: el soporte de barro (ollero) y el lenguaje figurativo (de ymaginería). De ahí la original denominación de un perfil profesional sin precedentes locales. En conclusión, la expresión *ollero de ymaginería* no debe hacer forzosamente alusión a obras de volumen sino al carácter figurativo de la obra de un pintor de cerámica.

(18) Refiriéndose al Prior Pedro de Córdoba (1505 -1523) se afirma «Hizo otra cruz de barro cocido dorada con muchas imagines para el çimenterio. Costó 40 ducados». (M. ESTEVE), *Noticias extraídas del Protocolo primitivo de la fundación de la Cartuja jerezana*, Jerez de la Frontera 1934, p. 2).

Diego Colón en 1509 con destino a Santo Domingo (19). No podemos evitar la tentación de pensar que en ambos casos se tratase de obras del taller de Niculoso.

La vajilla

La cerámica de uso doméstico no arquitectónico que ha suministrado el yacimiento ha sido muy abundante y relativamente variada. Dada la cronología de la mayor parte del material: siglo XVI, el grupo dominante es el de la vajilla "mudejar" o "morisco ware" según la taxonomía de Goggin (20) con todos los tipos que en él se comprenden. El hecho de que aparezcan restos de estas series en el supuesto taller de Niculoso hace pensar que también en él se fabricaron cerámicas comunes de tradición local y no solamente azulejos policromos, su producción más original y la única estudiada a partir de la documentación conocida. Este género modesto debió constituir parte de la oferta de sus "tiendas".

En este apartado, sin embargo, por seguir con el criterio adoptado en principio, sólo trataremos de los fragmentos que pueden ser vinculados más estrechamente a la labor personal de Niculoso como ceramista de formación italiana excluyendo las series de tradición local y aquellas otras que consideramos más tardías y derivadas de las innovaciones de Niculoso.

Tal vez el fragmento más interesante desde este punto de vista, sea un resto de plato, esmaltado sólo por el anverso (PU 421-2104), en el que, junto a dos motivos de difícil identificación, se observa una filacteria con inscripción donde se lee en letras capitales contraídas "DIS* DE GAULA" (Lam. XXXV a: tav. XXXV a). Es evidente que el texto completo haría alusión al nombre del conocido personaje protagonista de la novela de caballería española medieval "AMADIS DE GAULA". Sobre el esmalte blanco de estaño, la inscripción está realizada en azul y los motivos a su alrededor, en el mismo color y en verde, este último algo volatilizado.

Es extremadamente interesante comprobar cómo la cerámica sevillana se hizo eco en fecha tan temprana de esta fundamental obra literaria con la que se inicia en España la época dorada del género de caballería que culminaría décadas más tarde con el "Don Quijote" de Miguel de Cervantes.

La obra original, de autor castellano desconocido, data, al parecer, de hacia 1300 y desde mediados del siglo XIV se encuentra citada en otros textos (21). La edición de 1508 o la de 1496 que no ha llegado a nosotros, es la que impulsó la difusión de la obra por España, el resto de Europa y América (22). Sevilla, ciudad muy actualizada en esa fecha en lo relativo a publicaciones nacionales y extranjeras, debió conocer pronto las primeras ediciones y, como se comprueba por este fragmento de plato, debieron existir series decorativas que reproducían los personajes y/o los episodios de esta conocida obra

(19) F. Y R. LISTER, *Andalusian Ceramics in Spain and New Spain*, Tucson 1987, p. 312.

(20) J.M. GOGGIN, *Spanish Maiolica in the New World*, New Haven 1968.

(21) Se conocen sólo cuatro hojas de un manuscrito de hacia 1420 pero en 1492 la obra es vertida a un castellano actualizado y aumentados sus tres libros originales con un cuarto. Esta versión manuscrita es la primera completa que ha llegado a la actualidad. Se realizaron diversas adiciones impresas desde la primera conocida, que vio la luz en Zaragoza en 1508. (A. ROSEMBLAT, Introducción y adiciones a la edición de *Amadis de Gaula*, Madrid 1987, pp. IX-XV)

(22) B. Benassar, (B. BENASSAR, *El siglo de Oro*, Madrid 1983, p. 295) citando a M. Chevalier a propósito de la lecturas habituales de los pasajeros a Indias, señala el Amadis de Gaula como una de las más frecuentes.

(23) que terminaría formando parte de la cultura popular.

No es de extrañar, pues, que en el taller de Niculoso, sin duda el de más alto nivel de la ciudad, se pudiesen haber realizado las primeras series decorada con este tema caballeresco. Recordemos que un azulejo que atribuimos al mismo Francisco Niculoso y que se conserva en el convento de Santa Paula, reproduce un retrato de Eneas de Troya al que se le reconoce por una filacteria del mismo tipo de la que aparece en este fragmento de plato (Lam. XXXV b: tav. XXXV b). Los paralelos de estilo, cronología, colorido etc. entre ambas obras inducen a pensar que la coincidencia no sea puramente casual.

Lamentablemente no conocemos, sin embargo, ninguna pieza completa de vajilla cerámica sevillana que presente estas características. En 1865 el Barón Jean Charles Davillier cita, en un artículo dedicado a Francisco Niculoso Pisano, unas bandejas ovaladas en la Colección de Sir Anthony de Rothschild en Londres decoradas con temas extraídos de la misma novela de caballería (24) y cuyas leyendas aparecen en castellano a pesar de atribuir las piezas al taller de Orazio Fontana en Urbino. En 1953 Marçal Olivar cita de nuevo estas obras, que entonces se encontraban ya en el Museo Metropolitano de Nueva York. En el mismo trabajo menciona un jarrón y un plato de su propia colección, todos ellos, según él, pertenecientes a un mismo servicio de mesa que pudo haber sido encargado por el Duque Guidobaldo II di Urbino (1538-74) para Felipe II (25). En un exhaustivo trabajo más reciente sobre cerámica italiana del Renacimiento (26), se comenta y valora esta serie reproduciendo otro plato más de la misma y manteniendo la atribución al taller de Guido Durantino u Orazio Fontana, Urbino.

Aunque el fragmento encontrado en el yacimiento de Triana es muy pequeño y no permite adivinar la estructura decorativa del plato completo, sí se pueden hacer algunas afirmaciones. En primer lugar, no parece pertenecer a la misma serie de los platos italianos; ni el trazo de la pincelada, menos delicada que en los ejemplares de Urbino, ni el hecho de dejar el reverso sin esmaltar, permiten vincular ambas series sevillana y urbinesa. Es probable que en la primera el plato estuviese decorado sólo con el retrato del personaje a diferencia del carácter narrativo historiado de los platos italianos que reproducen escenas completas, sistema más propio de series tardías. Por otro lado, no debemos olvidar que los grabados que, al parecer, sirvieron de modelo iconográfico a la serie italiana son posteriores a la obra de Niculoso, con lo que hay que deducir que sus respectivas fuentes de inspiración debieron ser también diferentes.

En cualquier caso, lo único que resulta lícito mantener, si consideramos acertada la atribución a Francisco Niculoso de este fragmento, son las siguientes hipótesis:

1ª Según los datos actuales, en el taller del conocido ceramista instalado en Sevilla, no sólo se hicieron azulejos con la técnica italiana sino también servicios de mesa, dato que, de confirmarse, resultaría totalmente nuevo según lo conocido hasta ahora sobre su obra.

(23) B. Benassar (*ob. cit.*, p. 284) refiere la historia sorprendente de Ramón Ramírez, curandero morisco procesado por la Inquisición quien, a pesar de ser casi analfabeto, era capaz de recitar capítulos completos de la referida novela de caballería.

(24) J. CH. DAVILLIER, *Niculoso Francisco, peintre céramiste italien établi a Séville (1503-1508)*, «Gazette des Beaux Arts», Tomo XVIII (Marzo, 1865), pp. 217-228.

(25) M. OLIVAR, *Su alcuni esemplari urbinati con iscrizioni spagnole della bottega di Orazio Fontana*, «Faenza», XXXIX (1953), 1, pp. 119-122.

(26) T. WILSON, *ob. cit.*, pp. 63-64.

2ª Al menos algunos de estos servicios, fueron decorados con temas extraídos de la célebre novela de caballería "Amadis de Gaula". Considerando que los materiales del yacimiento los datamos entorno a 1513-1529, habría que concluir que, según los datos disponibles, la serie de *Amadis* sevillana sería anterior a la de Urbino. Wilson data un plato de ésta última hacia 1560-70 (27), es decir, varias décadas después del fallecimiento de Niculoso.

3ª Si consideramos esta serie como datable en las tres primeras décadas del siglo, se adelanta la fecha en que pudo iniciarse la fabricación de vajilla italianizante en Sevilla. Hasta ahora se situaba este hecho hacia 1560 al instalarse en Sevilla varios ceramistas de procedencia genovesa. El primer testimonio documental indudable data del año 1579 en que se cita la copia sevillana de la loza de Pisa que se realizaba en la «Puerta de Goles» y que hasta el momento no ha sido identificada con total seguridad (28).

Azulejos planos policromos

Entre todos los materiales encontrados destacan por su importancia histórica cuatro fragmentos de azulejos policromos que no dudamos en atribuir al taller de Francisco Niculoso Pisano. No aparecieron totalmente juntos ni tampoco dentro del horno pero sus respectivos contextos son muy parecidos y en todos los casos se asociaban tipos cerámicos similares, lo que nos llevó a pensar que todo el paquete de desechos poseía una datación aproximadamente uniforme.

Uno de estos fragmentos, (PU 412-1736) no sólo presenta todas las características de otros azulejos de Niculoso en cuanto a grosor, pasta, esmalte, colores o estilo, sino que pertenece a una serie concreta: los artesones octogonales que diseñó Pisano para su conjunto de 1518 en la iglesia conventual de Tentudía (Badajoz) (29) (Lam. XXXVI a: tav. XXXVI a). Sólo se conserva un ángulo del azulejo que muestra la cuarta parte de una flor de ocho pétalos que ocuparía los espacios residuales dejados por los artesones (Lam. XXXVI b: tav. XXXVI b), pero la evidencia es suficiente como para considerar segura esta atribución.

En otro de los fragmentos encontrados (PU 422-2165) aparece parcialmente representada un hacha y unas cintas que la atarían a un escudo que aparece incompleto (Lam. XXXVII a: tav. XXXVII a). Ambos motivos deben pertenecer a uno de los trofeos militares con que este artista acostumbraba a componer los fondos ornamentales, especialmente las pilastras de *candelieri*. No hemos hallado otro motivo decorativo exactamente igual entre las obras conservadas aunque sí otras hachas en diversos trofeos muy similares. La descripción de un conjunto ya perdido nos asegura que empleó este motivo.

Es el caso del templete clásico en que aparecía la imagen de Santa Paula que realizó para la portada exterior del convento sevillano de esa advocación y que conocemos

(27) T. WILSON, *ob. cit.*, p. 64.

(28) E. SCHÄFER, *Spaniens koloniale Warenausfuhr nach eine Preisliste des 16 Jahrhunderts*, «Iberoamerikanische Archiv», Berlin, vol. 12, nº3, pp. 313-332 citado por J.M. GOGGIN, *ob. cit.*, p. 212. Sobre la loza sevillana del siglo XVI ha sido publicado recientemente un interesante artículo de Anthony Ray, (A. RAY, *Renaissance pottery in Seville*, «The Burlington Magazine», may 1990, pp. 343-344).

(29) Pueden verse reproducidos estos azulejos en A.W. FROTHINGHAM, *Tile Panels of Spain (1500-1650)*, New York 1969, p. 17, fig. 26).

sólo por la descripción del Barón Davillier (30).

El tercer fragmento (PU 447-2911-12) es de un azulejo de tamaño superior aunque la mayor escala a la que se representaría el motivo completo hace dificultosa la identificación de este pormenor (Lam. XXXVII b: tav. XXXVII b). La parte conservada da la medida del azulejo completo lo que nos permite comprobar que la pieza era del formato más grande de los dos que acostumbraba a usar Pisano. Es difícil identificar los motivos representados aunque recuerdan a los tallos vegetales del árbol genealógico de Gessé, tema que le sirvió en más de una ocasión para enmarcar sus escenas de retablos dedicados a la Virgen María.

El cuarto azulejo que podemos vincular a Pisano es uno del mismo tipo que los anteriores desde el punto de vista técnico pero el fallo en su cocción ha hecho perder gran parte de la decoración de modo que sólo sus características materiales y el contexto en que apareció nos indican que puede pertenecer al mismo autor de los anteriores.

Alizares y azulejos monocromos

En el mismo contexto ha aparecido un conjunto relativamente numerosos de alizares vidriados en verde. Como se sabe, eran utilizados como protectores y batientes para rematar los ángulos de los muros y pavimentos. Esta pieza complementaria debió usarse durante el siglo XV. Pisano lo adopta en sus conjuntos de azulejos pintados y también en los de arista, campo en el que se seguirán usando estas piezas monocromas al menos hasta 1560. A partir de esos años se usarán preferentemente pintados a pincel ya en azul ya en policromía sobre esmalte opaco blanco.

También han aparecido bastantes fragmentos de azulejos lisos esmaltados en blanco y otros en azul. Sabemos que Pisano fabricó en 1511 azulejos blancos y verdes respectivamente para revestir el trasdós del cimborrio de la Catedral de Sevilla (31).

Los azulejos de arista

Pero el material de mayor trascendencia es el constituido por la espléndida colección de azulejos de arista que ha aparecido en el mismo contexto de las piezas anteriores. Este hallazgo nos confirma que Niculoso produjo tal tipo de azulejos y nos replantea el problema aún no resuelto de su origen. Nosotros consideramos la posibilidad de contemplar a Francisco Niculoso como el gran difusor, si no el propio inventor, de la versión más depurada de esta técnica. A continuación exponemos sintéticamente algunas opiniones anteriores vertidas sobre este tema y los argumentos que nosotros aportamos al debate.

El origen de este tipo de azulejería, es aún desconocido aunque creemos que es un producto autóctono. La posibilidad de vincular a algún autor concreto la implantación de la nueva técnica, es asunto complicado aunque Niculoso podría ser una posible respuesta.

Gestoso, apoyándose en la importancia del azulejero Ferrán Martínez Guijarro (ha. 1423 - ha.1509) considera que pueda ser éste el iniciador de la técnica de arista.

(30) J. CH. DAVILLIER, *ob. cit.*, p. 226.

(31) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 181.

Guijarro era el proveedor oficial de azulejos de las obras de los Reales Alcázares y considerado en un documento de 1479 (probablemente no había llegado Pisano a Sevilla) como el mejor artesano de esta especialidad. Gestoso, apoyándose en un documento de 1503 que refleja cómo Martínez exportó azulejos "de labores" a Coimbra, llega a pensar que éstos sean los de la Catedral de esa ciudad (32). Lamentablemente no hay ninguna obra identificada de este ceramista ni de su hijo Pedro de Herrera, que nos permita salir de dudas.

Es muy probable que a partir de la llegada a Sevilla de Niculoso y hasta 1509 en que fallece Guijarro, alguna relación debió existir entre ambos, al menos de conocimiento mutuo ya que habitaron en la misma calle y tuvieron relación con los mismos azulejeros. Es sospechoso, sin embargo, que no aparezcan juntos en ningún documento. ¿Es posible que se creara un clima de competencia entre el viejo artista firmemente afianzado y el joven y competitivo recién llegado? ¿Podría pensarse que los contratos que Guijarro firma en los últimos años de su vida con químicos especialistas en esmaltes (33) estén relacionados con un último intento de superación? Por otro lado, desde 1492 hasta 1503 se documenta la compra por Martínez Guijarro de seis o siete casas en lugares muy cercanos al domicilio de Pisano aunque estas noticias son difíciles de interpretar (34).

Lo que sí está claro es que a raíz del descubrimiento de América se produce una verdadera revolución técnica, artística y comercial en el ambiente cerámico sevillano. De los logros de estos años y muy probablemente animados por las expectativas de comercio del puerto fluvial, arranca lo que sería la primera gran expansión de la cerámica sevillana hacia el Mediterráneo, el resto de Europa y, sobretodo, hacia América: esto afectaría tanto a las piezas de mesa como a la cerámica arquitectónica.

Por otro lado, Francisco Niculoso, la otra gran figura de esos años, si bien es conocido por su producción más novedosa de azulejos lisos policromos, es posible que complementara la oferta de su taller con otros tipos de azulejos de carácter menos exclusivo y que pudiesen cubrir la demanda de niveles medios. Gestoso dedujo una eventual producción de arista del italiano de la lectura de un documento de 1518 en que el ceramista contrata con el Convento de San Pablo de Sevilla 6000 azulejos "de cuatro labores" - en el pliego de condiciones se describen tres de estos motivos - y 1000 alizares. Este autor, apoyándose de nuevo en la expresión "de labores" (35), deduce que la obra sería de arista (36). Más que la propia expresión, había una cláusula del documento de la obra de San Pablo que permitía, en caso de incumplimiento por parte del italiano, que el cliente encargase a costa de aquél los azulejos a otro ceramista. Si en 1518, como parece, Pisano era el único en Sevilla que dominaba la técnica de la pintura policroma sobre cerámica, tenemos que admitir que el contrato se refería a otro tipo de azulejos que podía ser suministrado por más de un artesano.

La hipótesis se confirma parcialmente por el material de Pureza ya que hay coincidencias de motivos entre las piezas lisas pintadas por Pisano y las de arista recuperadas en la

(32) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 150.

(33) J. GESTOSO, *ob. cit.*, pp. 159-162

(34) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 157

(35) A nuestro parecer la expresión *Azulejos de labores* no debe ser interpretada sólo como «azulejos de arista» sino más genéricamente como «azulejos decorados» con independencia de cuál sea la técnica para realizar esta decoración.

(36) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 178

excavación (Lam. XXXVIII a: tav. XXXVIII a).

Morales apoya la teoría de Gestoso aportando argumentos más convincentes al constatar cómo en otras obras de Pisano conservadas, aparecen azulejos de arista completando los conjuntos de azulejos planos como en Santa Paula, Flores de Avila y Tentudía, haciendo constar el carácter renacentista de algunos motivos (37).

Efectivamente, en varios conjuntos de Pisano se mezclan sus azulejos pintados a pincel con otros de arista. En el desaparecido del *Palacio de los Condes del Real* en Valencia, obra de 1511, según Gestoso, había tres salones de azulejos "de relieve" (38) entre los que, comenta, algunos mostraban las firmas de Pisano. Gestoso, que no llegó a conocer personalmente ninguno de estos azulejos, dio la noticia de forma confusa pues, si efectivamente debieron ser de arista los zócalos de los tres salones, los que mostraban las firmas eran planos y son los que después identificaría Frothingham (39) ya en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia. En el mismo museo, y tal vez no casualmente, se conserva un buen número de azulejos de arista quizá procedente del mismo conjunto.

Resulta forzada la idea de que para Santa Paula de Sevilla, Valencia y Flores de Avila se hicieran pedidos de azulejos de arista posteriores a los propios de Niculoso. Es más lógico pensar que en cada pedido se solicitasen al mismo tiempo planos para los retablos y de arista para zócalos.

Finalmente en el conjunto de *Tentudía* se conserva una buena colección de azulejos de arista que merecen aquí un comentario por los paralelos en diseños y en colorido con algunas de las piezas encontradas en el yacimiento de Pureza y en algún conjunto italiano ahora atribuible a Niculoso con más seguridad.

En los azulejos de *Tentudía* se compaginan los dos tipos citados como en las anteriores ocasiones. Gestoso, que no conocía la obra directamente, no repara casi en la existencia de los de arista, preocupado en corregir los errores de una descripción de Morgado referente a los azulejos planos (40). Frothingham pensó que los azulejos de arista de Tentudía fuesen de Guijarro sin reparar en que este ceramista en 1518 llevaba ya once años fallecido (41). Morales, por el contrario, los atribuye a Niculoso (42) por las razones aludidas más arriba. Nosotros apoyamos esta última idea (43).

Lane, estudiando los de *Castel Sant Angelo* en Roma, localiza varios diseños que ve repetidos en Tentudía y, considerando todos los azulejos de este último conjunto como de Pisano, atribuye también a éste los de Roma (44). Defiende la idea de un Pisano productor de arista, haciéndose eco de Gestoso, aunque tergiversando la teoría de éste por una lectura equivocada (45).

Su idea de vincular los motivos de lazos de algunos azulejos de arista de Castel Sant'Angelo a los que Niculoso emplea en los paños laterales de la mesa de Altar del

(37) A. J. MORALES, *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla 1977, p. 59.

(38) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 209

(39) A.W. FROTHINGHAM, *ob. cit.*, p. 11.

(40) J. GESTOSO, *ob. cit.*, p. 210.

(41) A. W. FROTHINGHAM, *ob. cit.*, p. 33.

(42) A. J. MORALES, *ob. cit.*, p. 59

(43) El conjunto de Tentudía, a pesar del trabajo de Frothingham (A.W. FROTHINGHAM, *Tile altars by Niculoso Pisano and others at Tentudía*, 'The Connoisseur', enero 1964, pp. 29-36), dista aún de estar totalmente claro especialmente en la cronología de las piezas de arista.

(44) A. LANE, *Mattonelle spagnole in Castel Sant'Angelo*, 'Faenza', XVII (1936), pp. 27-34.

(45) Gestoso, piensa que en la expresión "azulejos de labores" la segunda parte alude a la técnica de arista; Lane, interpreta que es la primera palabra, esto es, el término *azulejo* el que alude a la técnica de arista.

Alcazar (46) es muy acertada aunque, al contrario de Lane, somos partidarios de ver en este motivo una muestra de la formación italiana de Niculoso, - estos lazos curvos conectan con los arabescos italianos que recoge después Piccolpasso - más que una deuda del ceramista con la tradición de lacerías rectas hispano-musulmanas (Dib. 5 y 29).

Lane, aunque algunas de las bases en que apoya sus argumentos eran confusas, demuestra un gran intuición al vincular los azulejos de Roma a Triana y tal vez no iba descaminado al asociarlos al mismo Niculoso.

Gonzalez Martí que encontró en la región valenciana bastantes azulejos de arista no pensó en que fuesen importados de Sevilla y los asignó a los alfares valencianos, postura que han seguido algunos autores posteriores y que le llevó a él mismo a considerar de ese origen los de los pavimentos de Castel Sant'Angelo (47).

Un riguroso trabajo sobre este conjunto de Otto Mazzucato (48), al tratar de estos azulejos encargados por León X, se inclina a considerarlos como fabricación genovesa apoyándose en ciertas piezas halladas en excavaciones de aquella ciudad y consideradas copias ligures de modelos españoles por Panelli (49). Aunque no descartamos que esta copia se produjese, las piezas publicadas por este autor nos parecen originales sevillanas. Además, se dispone ya de suficiente información como para poder afirmarse que la mayoría de los azulejos de arista de edificios ligures, por no citar los de otras zonas de Italia, son sevillanos de importación. Los trabajos de Buscaglia han confirmado esta idea aportando argumentos (50).

Entre los azulejos de Castel Sant'Angelo que Lane examina se hallaba uno heráldico que presenta el escudo de la familia Médici a la que pertenecía León X, con las cinco bolas, dos llaves cruzadas y la triple corona. Lane identifica unos similares revistiendo el frente de un peldaño de la escalera que sube al presbiterio de Tentudía (Dib. 38) (51). Pero este autor, al establecer probablemente el paralelo a partir de las fotos del libro de Gestoso no pudo percatarse de que a pocos metros del presbiterio, en la capilla de San Agustín, había otros dos modelos de los que también se encuentran en el edificio papal: uno muestra un león (alusivo al nombre del Papa) (Dib. 39), el otro, un yugo (emblema de los Médici) (Dib. 40). En resumen, de los cinco azulejos de arista de tema heráldico de Castel Sant Angelo, (tipos M, N, O, P y U del trabajo de

(46) Lane, probablemente trabajó sobre las fotos algo deficientes de la publicación de Gestoso y pensó que los paños laterales de la mesa del altar que Niculoso hace para el Alcazar estaban compuestos con azulejos de arista. En realidad son lisos pintados como el resto del retablo aunque de un formato más pequeño. Este tamaño inferior llevó a Frothingham a pensar que no eran piezas de Niculoso sino de Augusta.

(47) M. GONZALEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante español*, Barcelona 1952, vol.2, p. 654.

(48) O. MAZZUCATO, *I pavimenti pontifici di Castel Sant'Angelo XV-XVI Sec.*, Roma 1985, p. 51.

(49) Para esta hipótesis se apoya en L. PANELLI, *Piastrelle del secolo XVI di fabbricazione genovese*, en «Actas del 2º Convegno Internazionale della ceramica di Albisola», Genova 1969, pp. 57-59.

(50) G. BUSCAGLIA, *I laggioni della Cassa di Risparmio di Savona e notizie sui rapporti ceramici liguri-Europa*, en «Actas del XV Convegno Internazionale della Ceramica», Genova 1987 (en prensa). Recientemente se ha publicado otra obra de este autor donde se reconoce este origen a numerosas piezas. (IDEM, *La ceramica savonese nella raccolta civica*, Savona 1990, pp. 38 y ss.).

(51) Existe una razón histórica que justifica la presencia de estos azulejos con la heráldica de León X puesto que fue una Bula promulgada por este Papa en 1514 la que eleva la fundación a categoría de Monasterio. Esto indicaría que los pavimentos de Castel Sant'Angelo podrían ser de algún momento anterior a esta fecha y que Niculoso aprovecharía los mismos moldes para este encargo menor que el romano y vinculado al mismo personaje. Un examen visual directo de una de las piezas con el escudo de los Medici citado, conservada en el British Museum de Londres y que pudimos analizar gracias a la amabilidad de su conservador Timothy Wilson, nos llevó a otorgarle un indudable origen sevillano y a considerarla de la misma serie de Tentudía.

Mazzucato) tres modelos (M, O y P) están presentes en Tentudía.

Afortunadamente, otro tipo más (N) (Dib. 5), que no hemos hallado en ese Monasterio, sí apareció, por el contrario, entre los del yacimiento de Pureza. Se trata de una pieza sin esmaltar que muestra un anillo con piedra preciosa del que nacen dos plumas. También aparecieron otras piezas con lazos curvos (Dib. 7) del tipo de los que rodean los cuatro motivos heráldicos y una olambrilla con motivo que se repite en el pavimento de Tentudía (Dib. 29). De los no heráldicos, el artesón octogonal (tipo Q para Mazzucato) es tal vez el más significativo. Este es el empleado para el frontal de la mesa de altar de Tentudía en blanco, azul y dorado. En versión polícroma, se aplicó en los frentes del presbiterio y, lo que es más importante, apareció este tipo entre los recuperados en el yacimiento de la calle Pureza (Dib. 12).

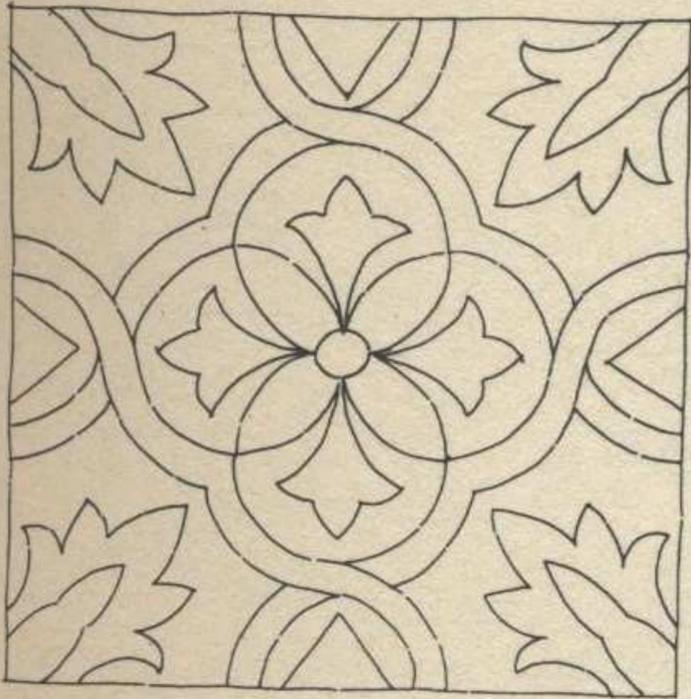
También llama la atención una coincidencia cromática significativa. Los motivos de Castel Sant'Angelo se colorean con un fondo dominante blanco y toques de azul y morado. Esta combinación de colores, con la salvedad de la mesa de altar y los azulejos heráldicos de Tentudía, es totalmente desconocida en los demás conjuntos sevillanos y tal vez se debió en el caso del encargo romano a la intención de entonar estos azulejos de arista sevillanos con los de Manises que completaban los pavimentos del castillo papal. Curiosamente, en el yacimiento de Pureza también han aparecido azulejos coloreados de esta peculiar manera (Lam. XXXVIII b: tav. XXXVIII b).

Todas estas coincidencias poseen un gran interés y nos permiten a partir de ahora con más argumentos que antes, considerar como obra del mismo Niculoso tanto los azulejos de arista de Tentudía, los de sus demás conjuntos conocidos y también los de Sant'Angelo (52). El encargo romano de León X a Niculoso tal vez se hiciese a través del mismo Duque de Gandía, al que lo fue el de los azulejos realizados para él en Manises. En el palacio valenciano de este aristócrata unido al Papa por lazos familiares, concretamente en su Sala de las Coronas, se conserva quizá no casualmente otro espléndido conjunto de azulejos de arista sevillanos (53).

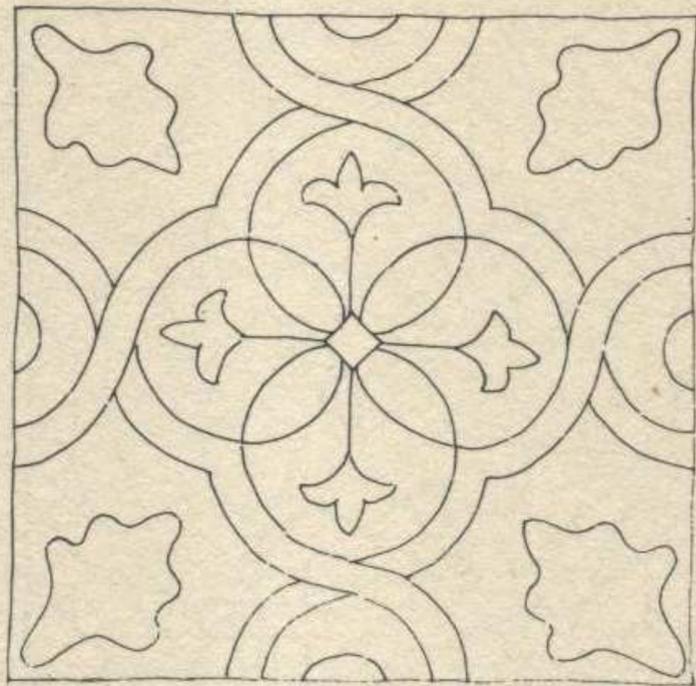
ALFONSO PLEGUEZUELO

(52) Estando en prensa éste artículo ha salido a luz el trabajo citado en la nota 14 de ANTHONY RAY, *Francisco Niculoso called Pisano*, en «Italian Renaissance Pottery: Papers Written in Association with a Colloquium at the British Museum», London 1991, pp. 261-266. En este sugerente estudio se aportan reflexiones de gran interés acerca de la figura de Niculoso. En lo referente al conjunto de Castel Sant'Angelo, el autor se muestra partidario de la atribución a éste ceramista del conjunto romano, atribución que también nosotros hemos defendido aquí aportando argumentos históricos y arqueológicos que pretenden completar los ya convincentes aducidos por Ray.

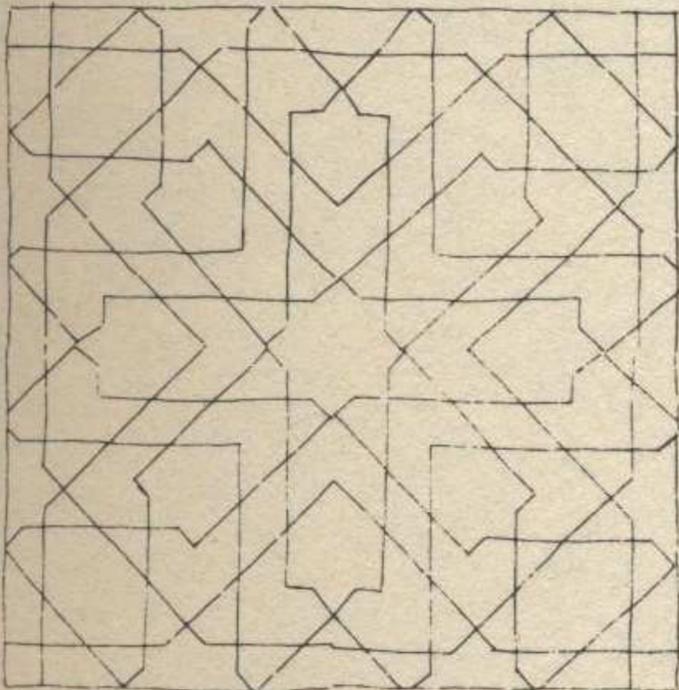
(53) A. RAY, *ob. cit.*, p. 265, sugiere la hipótesis de que la conexión pudiese proceder del posible paso del joven Niculoso por el taller de della Robbia donde pudo conocer a Luca della Robbia (el joven), a quien se le encargan otras partes del pavimento de la residencia de León X.



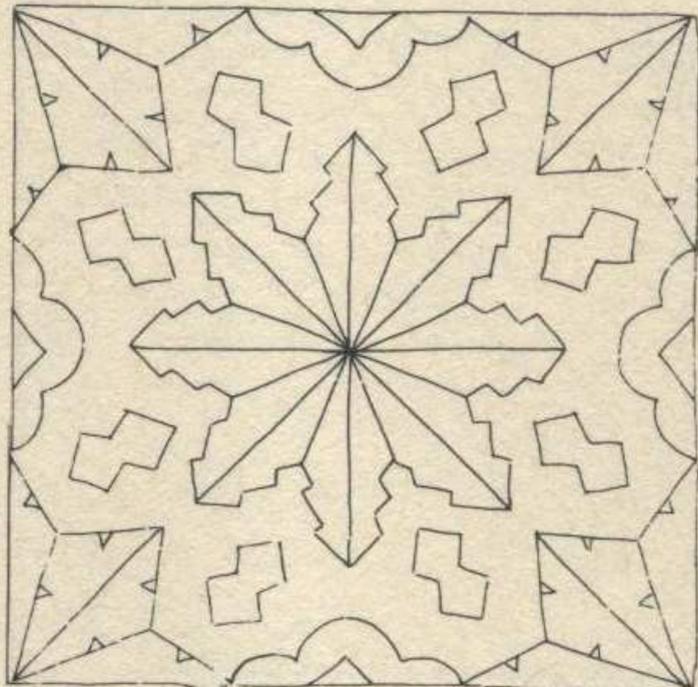
Dib. 1



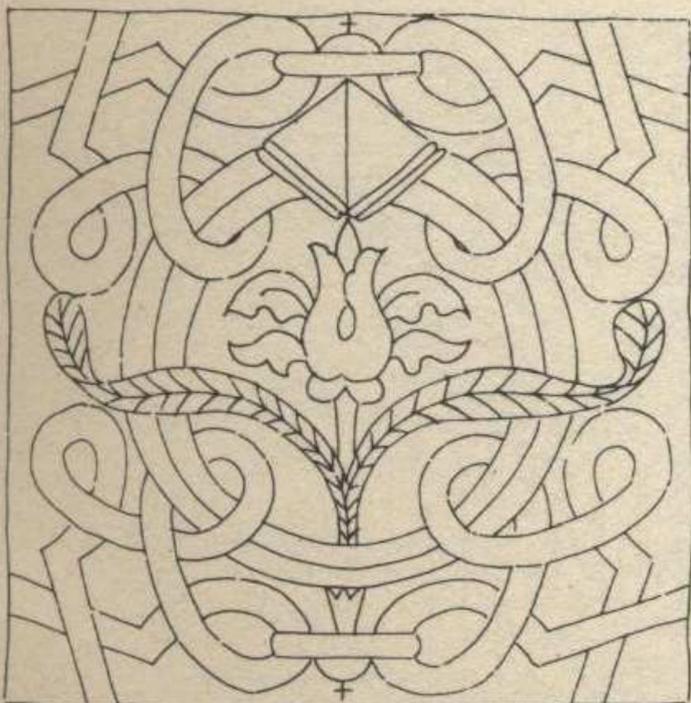
Dib. 2



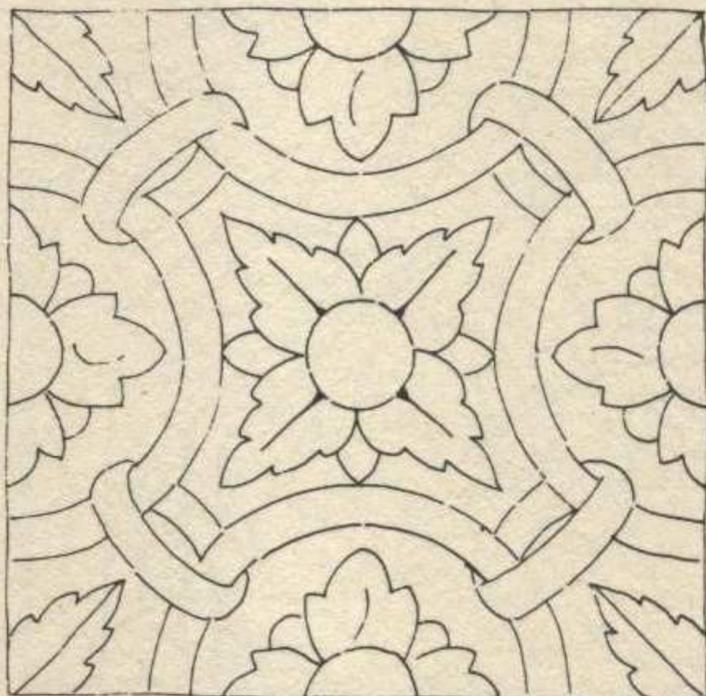
Dib. 3



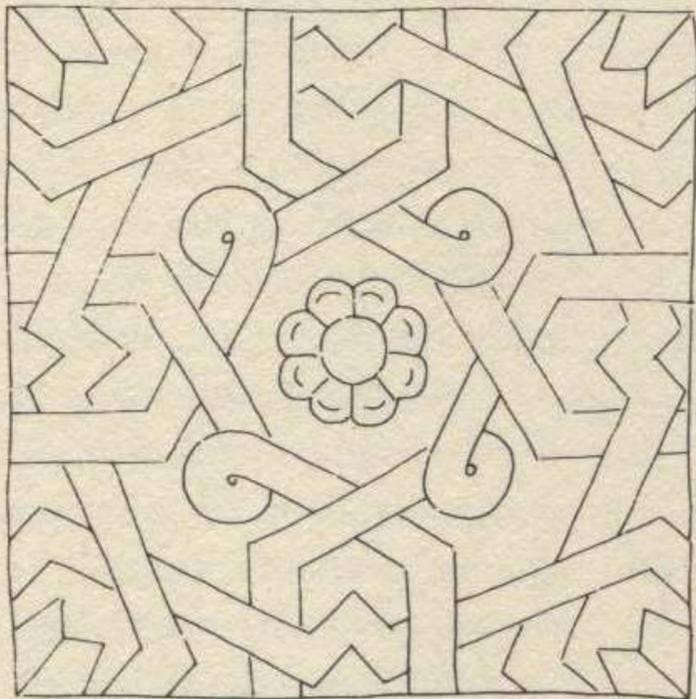
Dib. 4



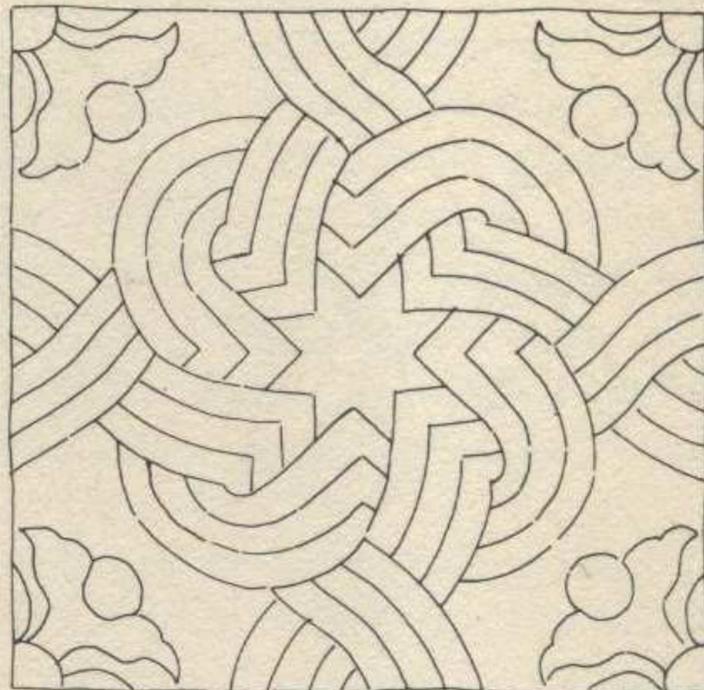
Dib. 5



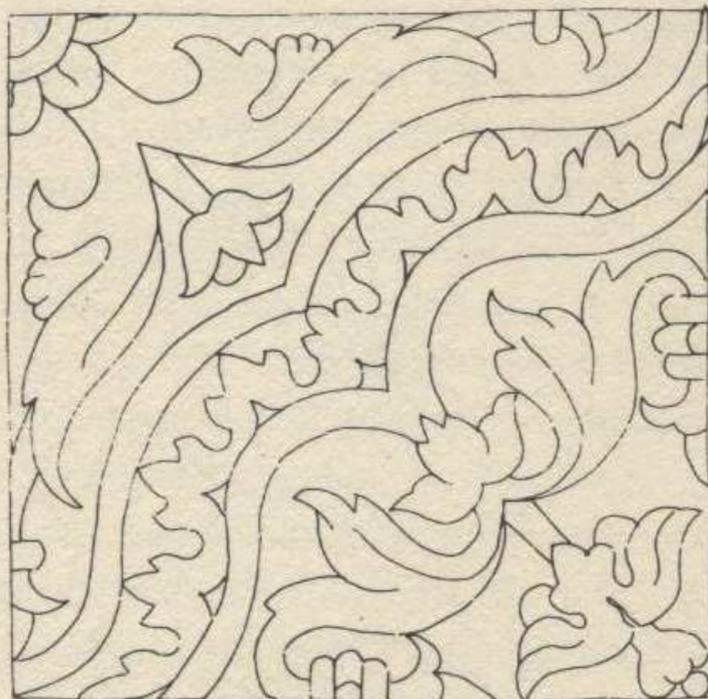
Dib. 6



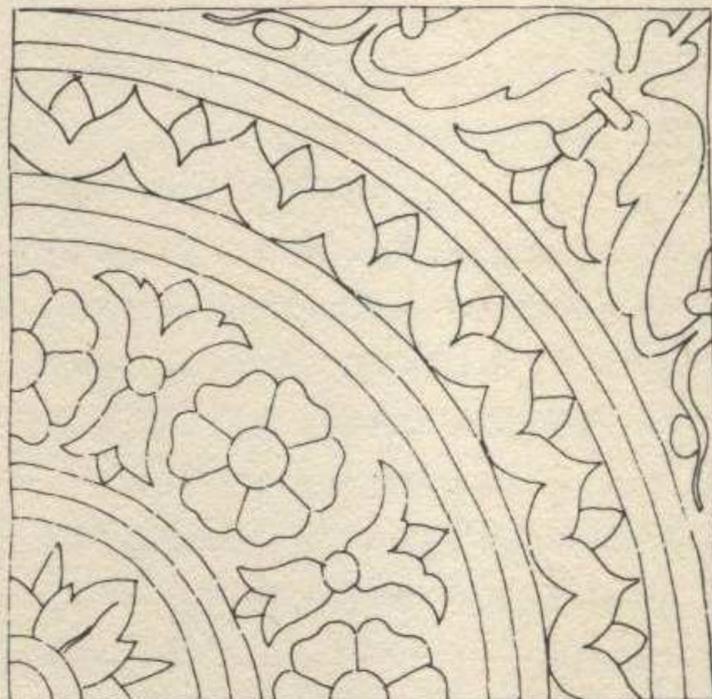
Dib. 7



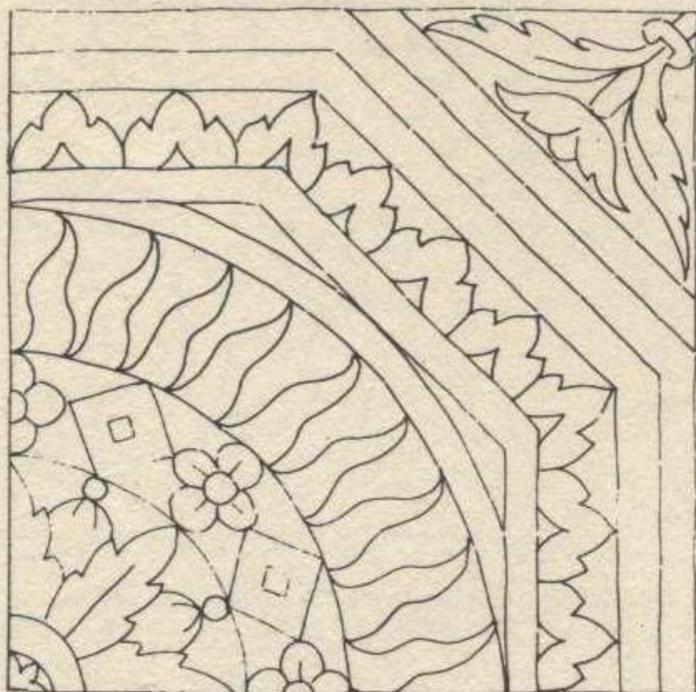
Dib. 8



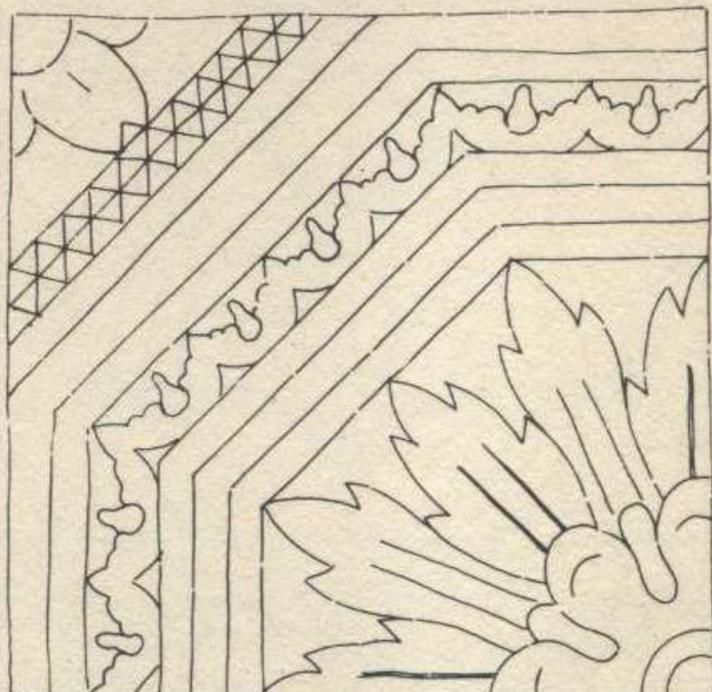
Dib. 9



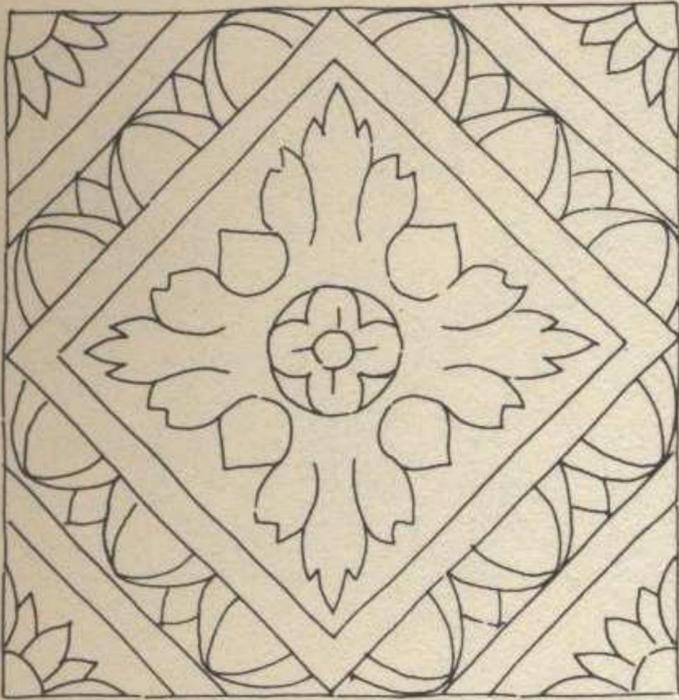
Dib. 10



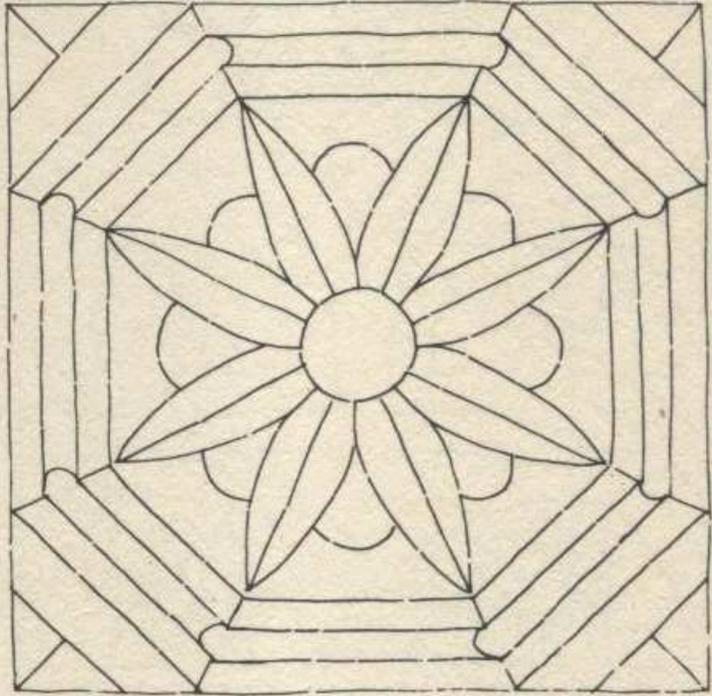
Dib. 11



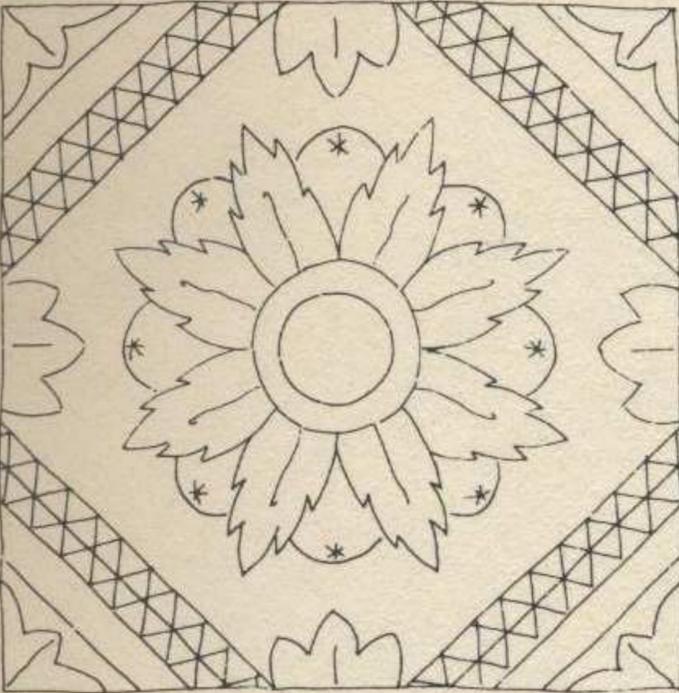
Dib. 12



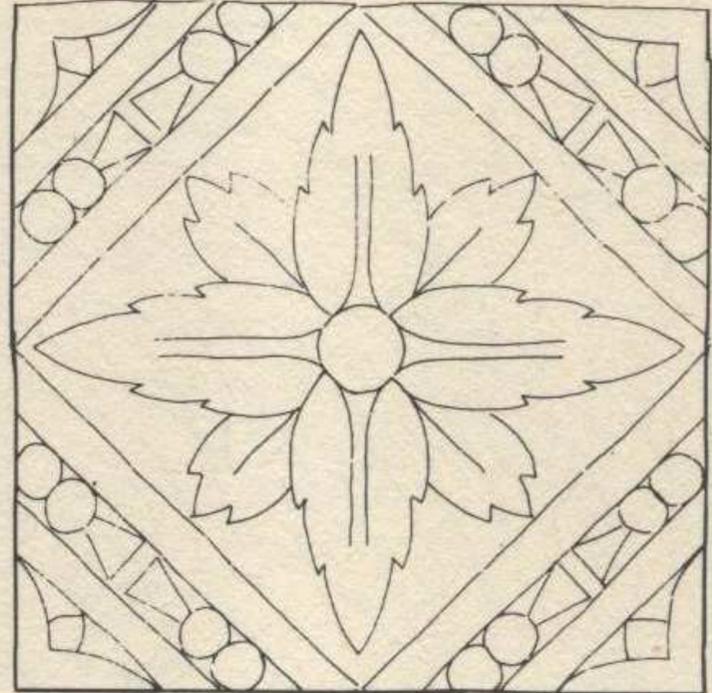
Dib. 13



Dib. 14



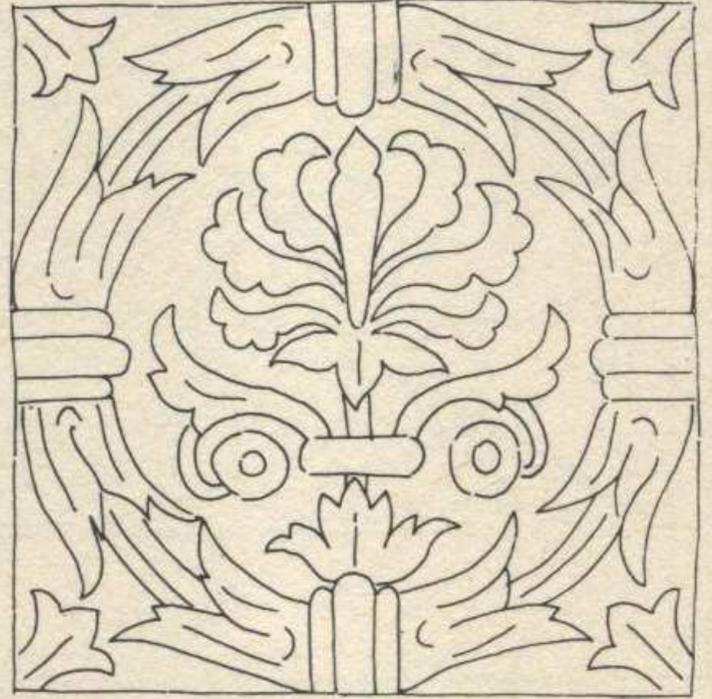
Dib. 15



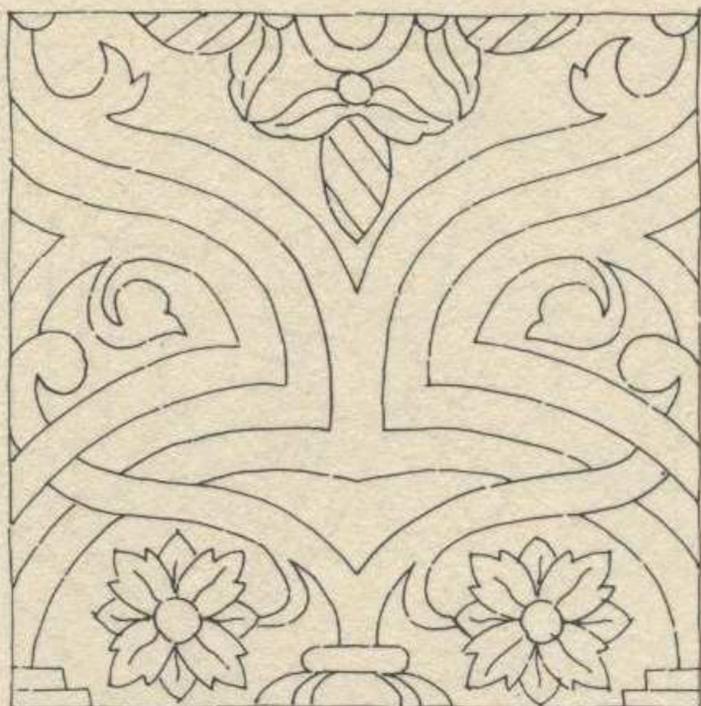
Dib. 16



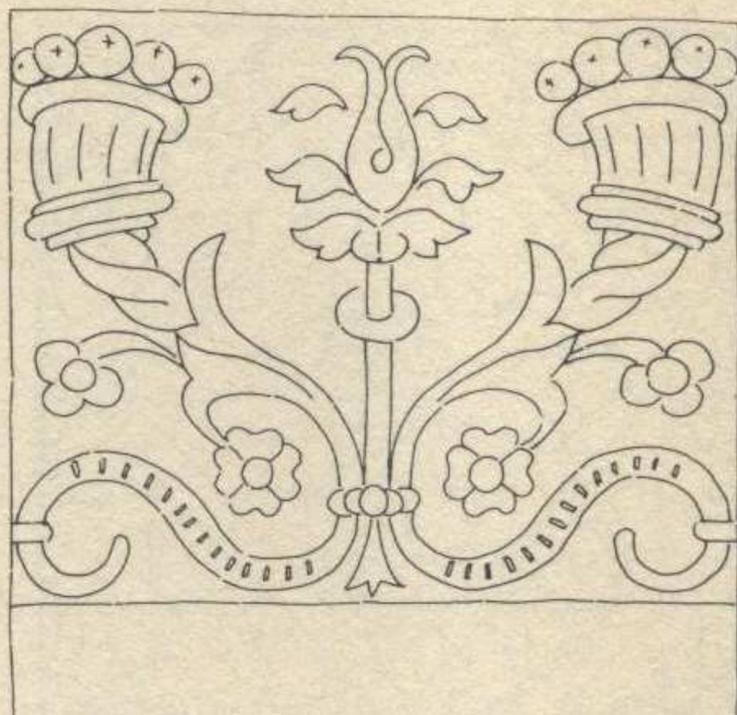
Dib. 17



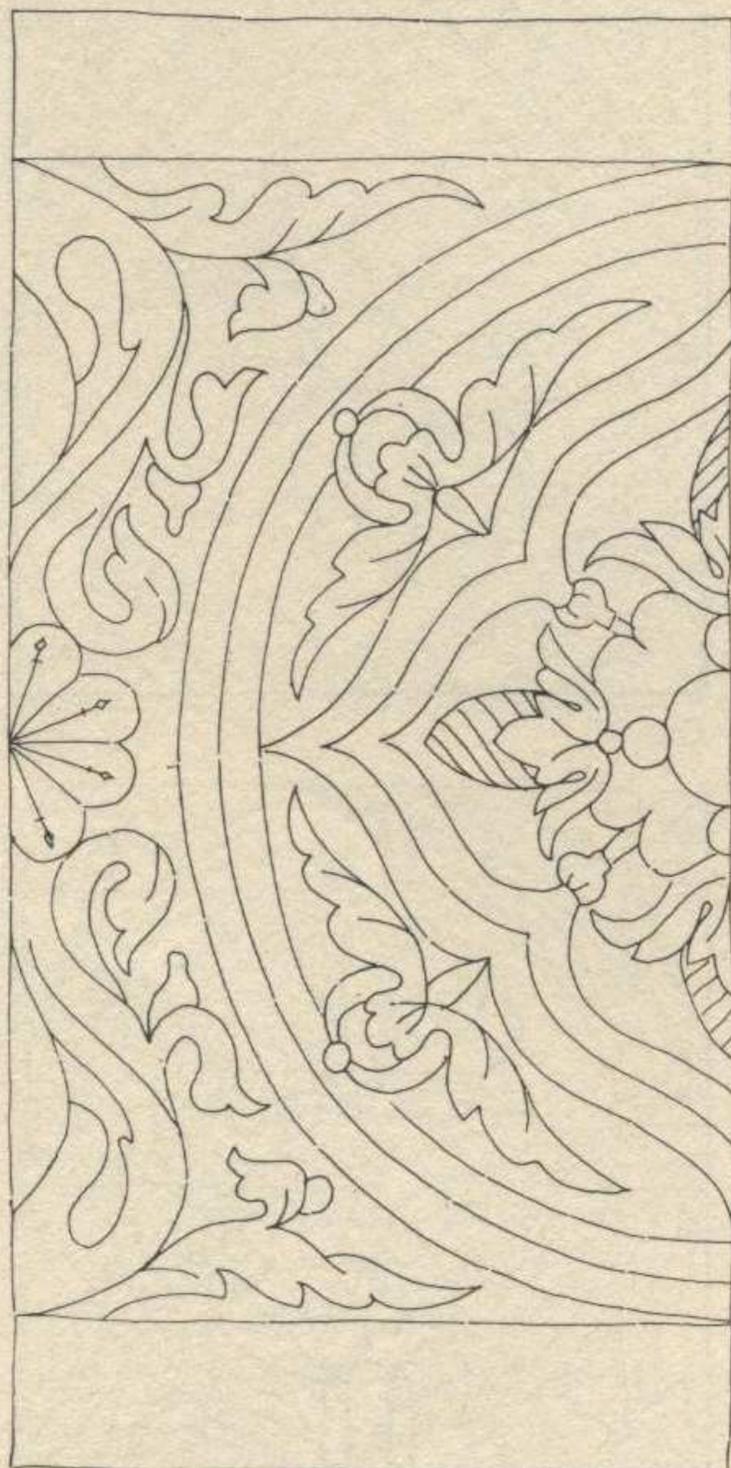
Dib. 18



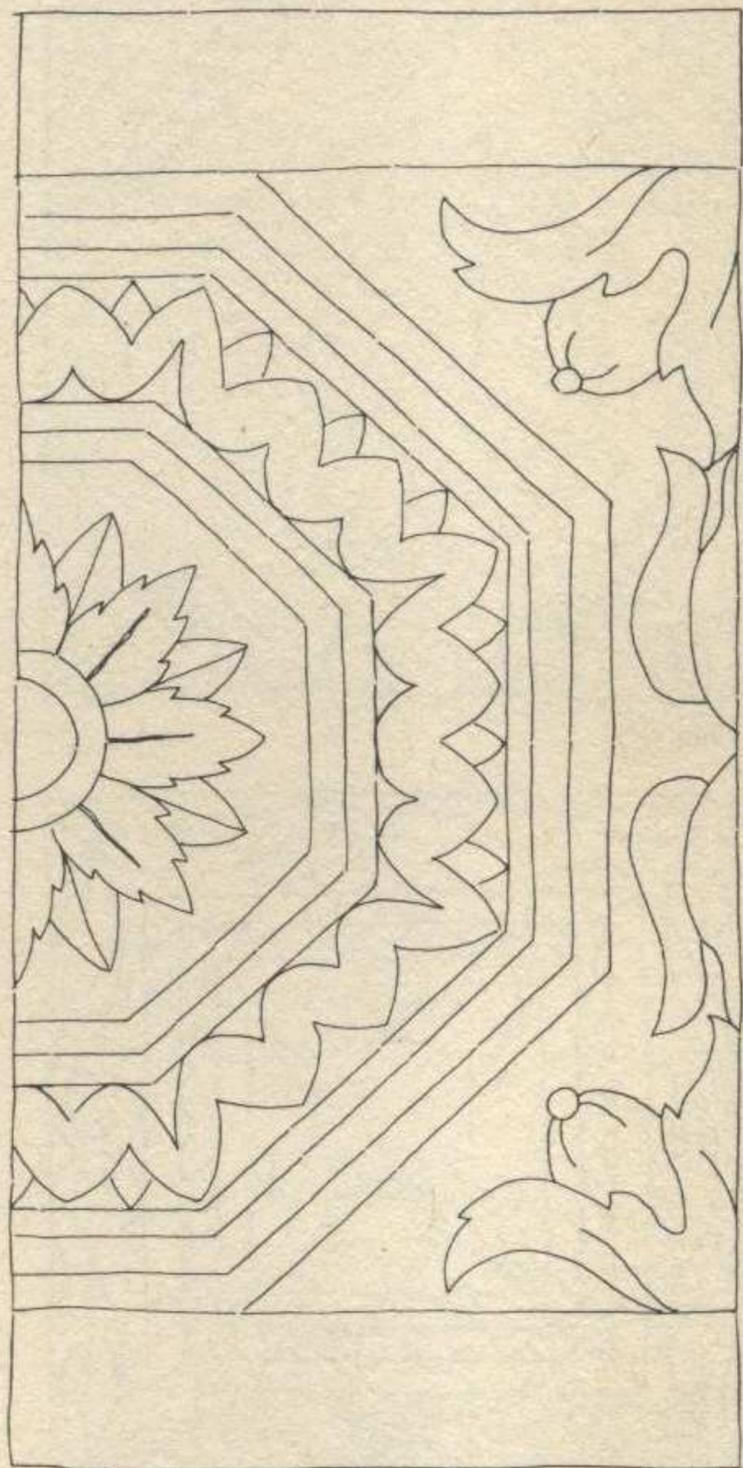
Dib. 19



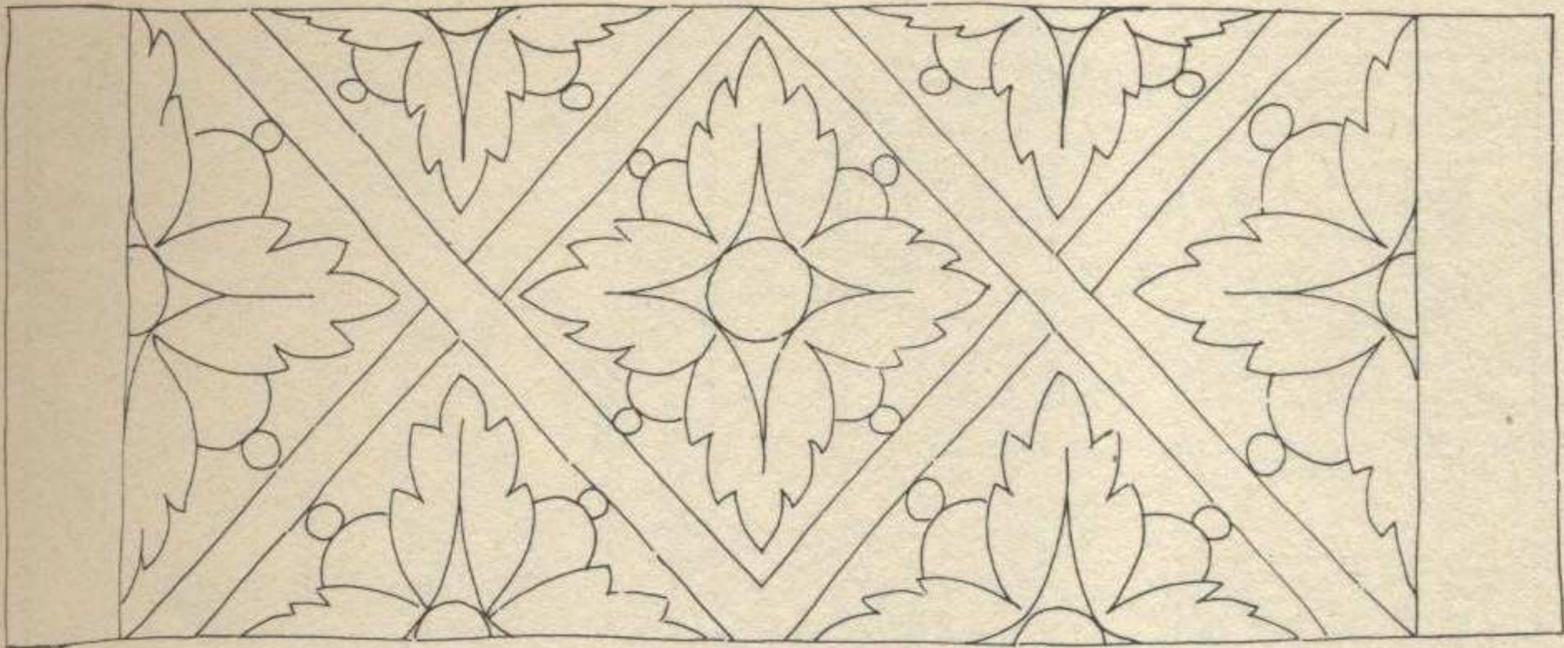
Dib. 20



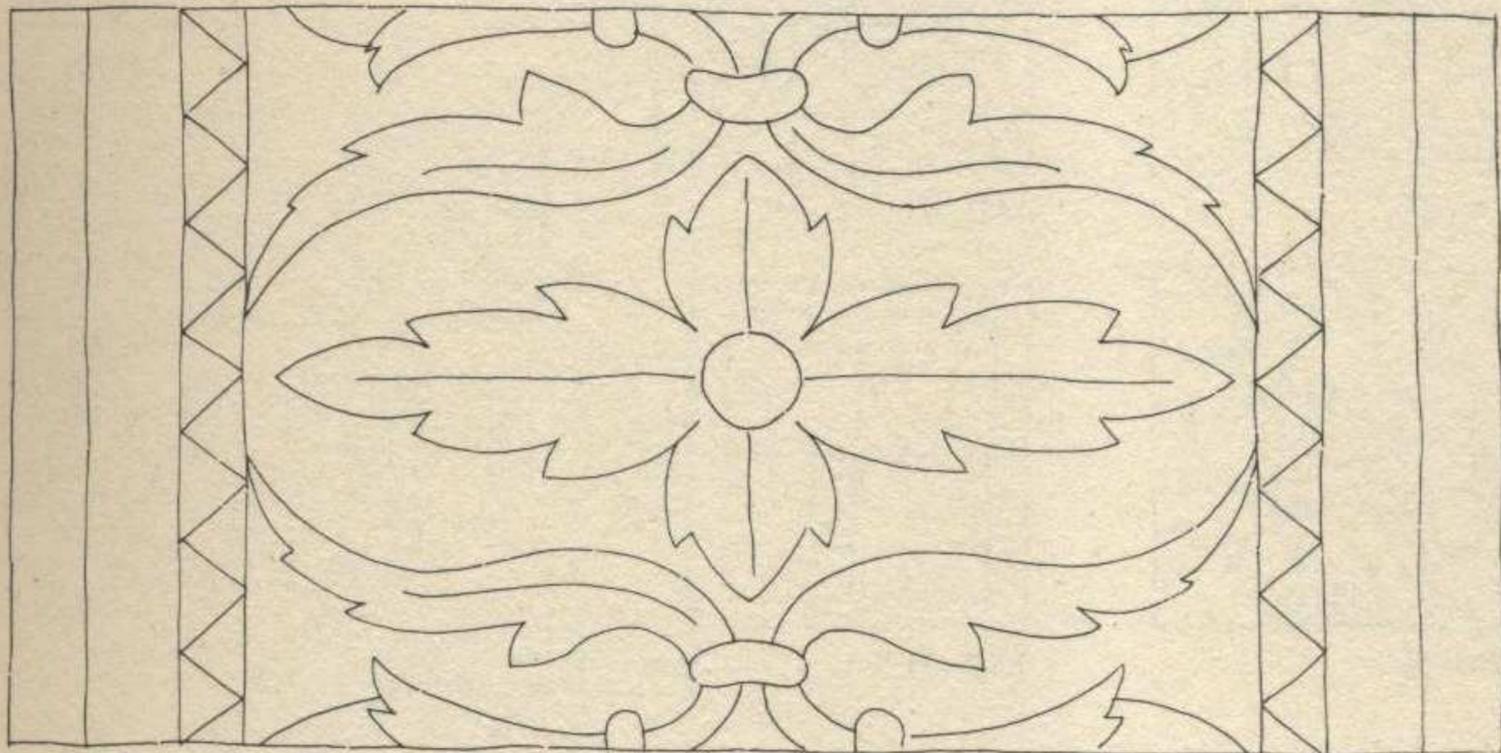
Dib. 21



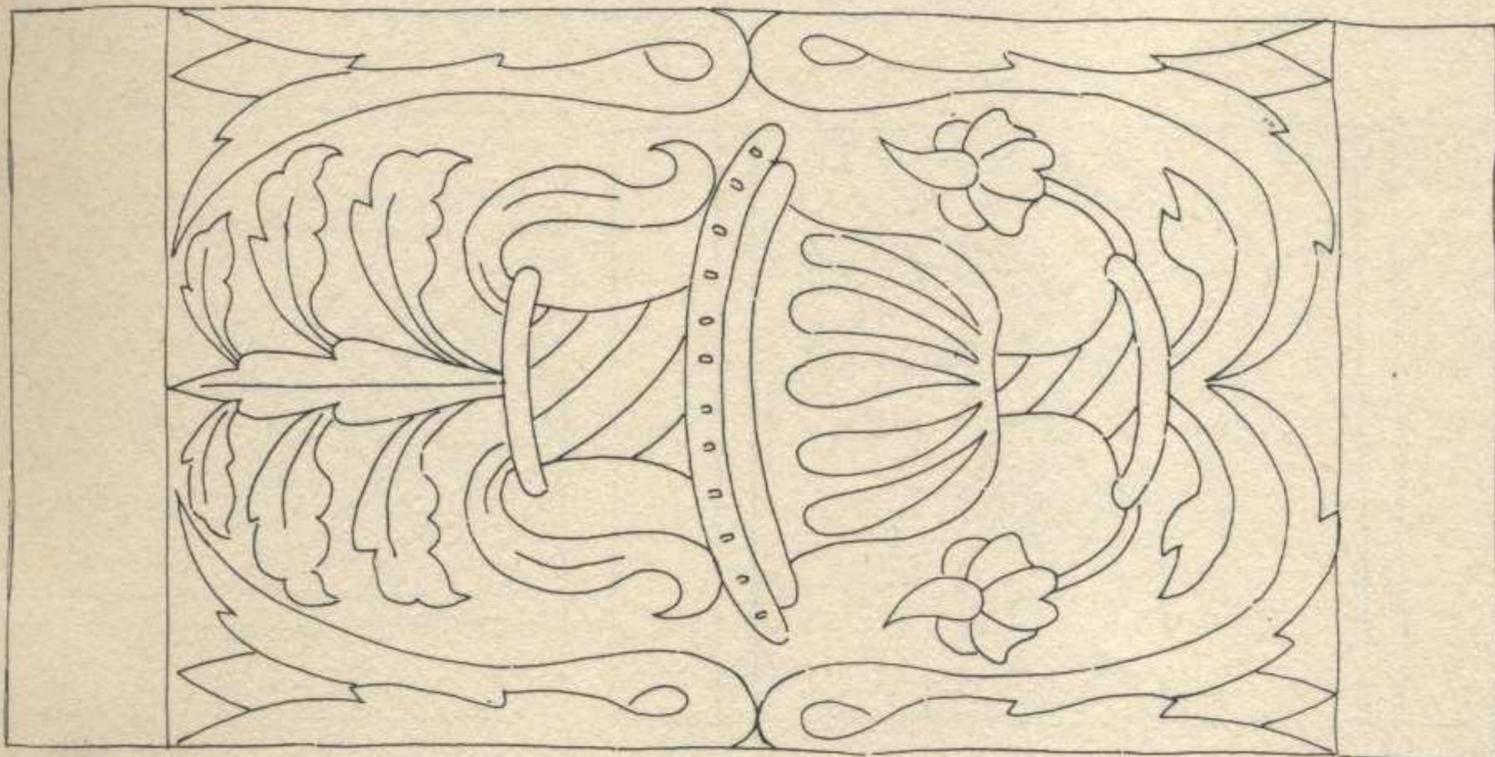
Dib. 22



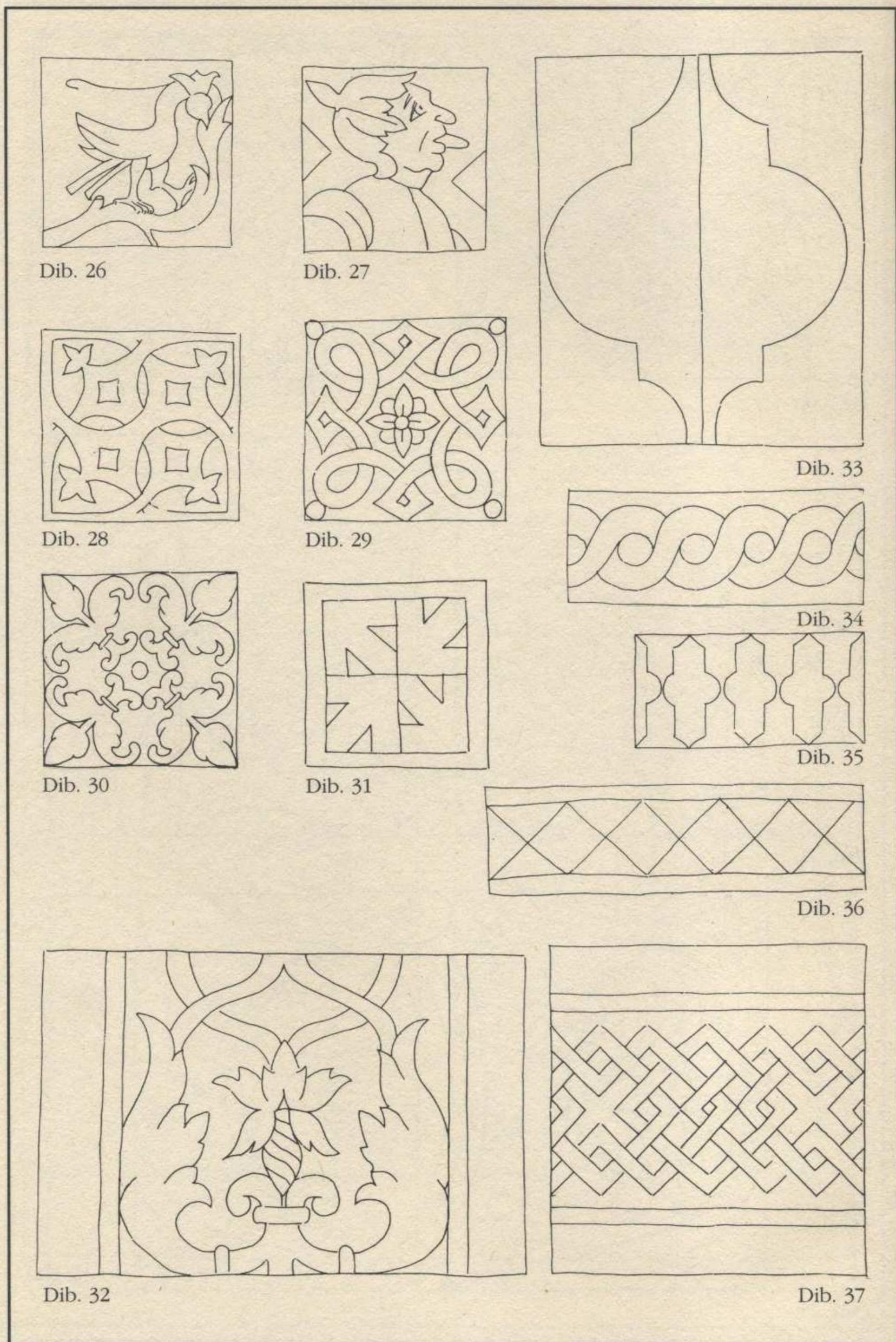
Dib. 23

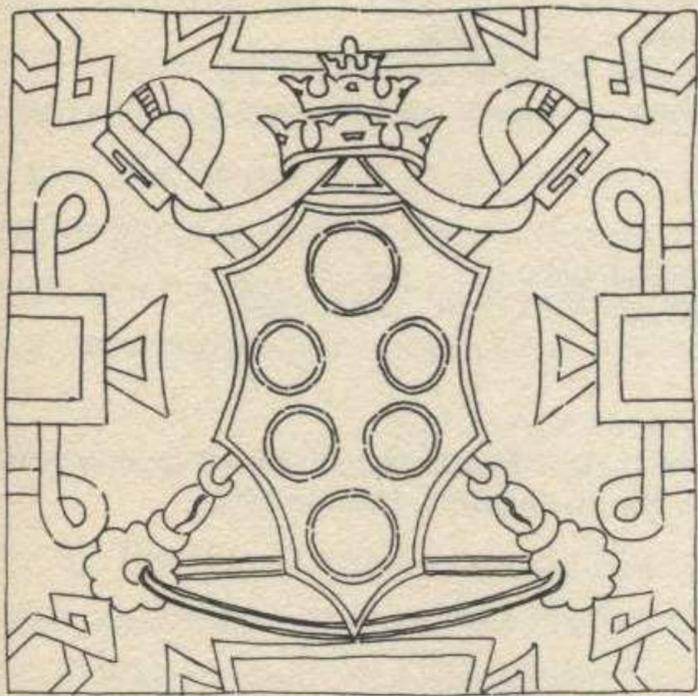


Dib. 24

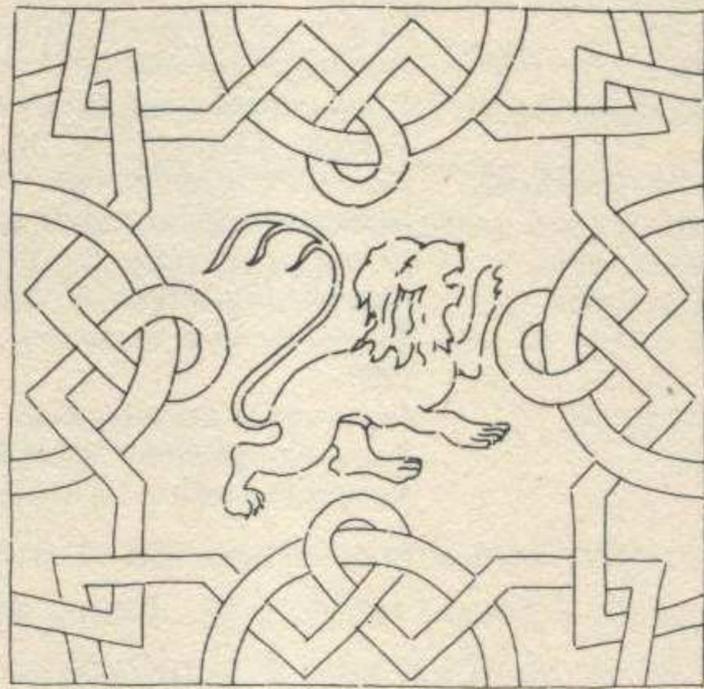


Dib. 25

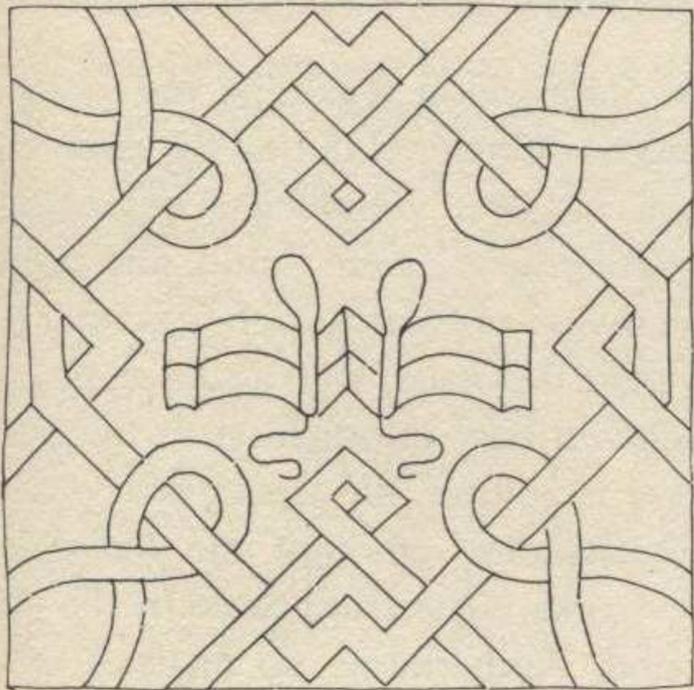




Dib. 38



Dib. 39



Dib. 40

NOTA BIBLIOGRAFICA

- | | |
|--------------------|---|
| J. GESTOSO, | <i>Historia de los barros vidriados sevillanos</i> , Sevilla 1904. |
| A. LANE, | <i>Mattonelle spagnole in Castel Sant'Angelo</i> , «Faenza», XVII (1936), pp. 27-34. |
| M. OLIVAR, | <i>Su alcuni esemplari urbinati con iscrizioni spagnole della bottega di Orazio Fontana</i> , «Faenza», XXXIX (1953), pp. 119-122. |
| A. W. FROTHINGHAM, | <i>Tile Panels of Spain</i> , New York 1969. |
| A. MORALES, | <i>Francisco Niculoso</i> , Sevilla 1977. |
| A. PLEGUEZUELO, | <i>Cerámica de Triana (ss. XVI-XX)</i> , Madrid 1985. |
| O. MAZZUCATO, | <i>I pavimenti pontifici di Castel Sant'Angelo XV-XVI sec.</i> , Roma 1985. |
| F. MARZINOT, | <i>Siviglia-Genova: la ceramica</i> , en <i>Genova e Siviglia, l'avventura dell'occidente</i> , Genova 1988. |
| G. BUSCAGLIA, | <i>La ceramica savonese nella raccolta civica</i> , Savona 1990. |
| A. RAY, | <i>Francisco Niculoso called Pisano</i> , en «Italian Renaissance Pottery: Papers written in Association with a Colloquium at the British Museum», London 1991. |

Francisco Niculoso Pisano: archaeological information.

The aim of this article is to provide new information regarding the works of Francisco Niculoso Pisano, deriving from the material discovered during the excavation of a kiln which, thanks to documentation available, has been identified as belonging to the artist in the Triana district. Fragments of glazed terracotta were found, and used to attribute to the artist a complete image of the crucifixion of Christ which was until now anonymous and little known. The fragments of a plate decorated with a subject inspired by the chivalrous tale of "Amadis de Gaula" allowed new information to be gained regarding the possible production of earthenware tableware, an aspect of Niculoso's work which until now went unrecognized. Outstanding amongst the Italian-style polychrome tiles are those which belong to known works, signed and dated by the artist. This was useful when dating the materials found. Furthermore, an analysis of the important collection of Provençal tiles unearthed by the excavations allowed scholars to prove the hypothesis that Niculoso was one of the first and most important makers of this type of Seville tile, and may have produced numerous collections, including the realization of a commission from Pope Leo X, for the paving of Castel Sant'Angelo in Rome.

Francisco Niculoso Pisano: archäologische Daten.

Der folgende Artikel soll neue Erkenntnisse über das Werk Francisco Niculoso Pisanos erläutern, die während Ausgrabungen in Sevilla gewonnenen wurden. Hierbei wurde ein Ofen gefunden, der aufgrund der vorhandenen Dokumentation der im Stadtteil Triana gelegenen Werkstatt des Künstler zugerechnet werden konnte. Die Ausgrabung brachte auch glasierte Terrakottascherben zu Tage, anhand derer dem Künstler eine bisher wenig bekannte und für anonym gehaltene komplette Darstellung von Jesus am Kreuze zugeschrieben werden konnte. Ein Fragment von einem Teller, welcher mit einer Szene aus dem Ritterroman "Amadis de Gaula" verziert war, lieferte weitere Informationen über die mögliche Herstellung von Tischgeschirr, ein bisher unbekannter Aspekt des Werkes Niculosos. Bei den mehrfarbigen Kacheln italienischen

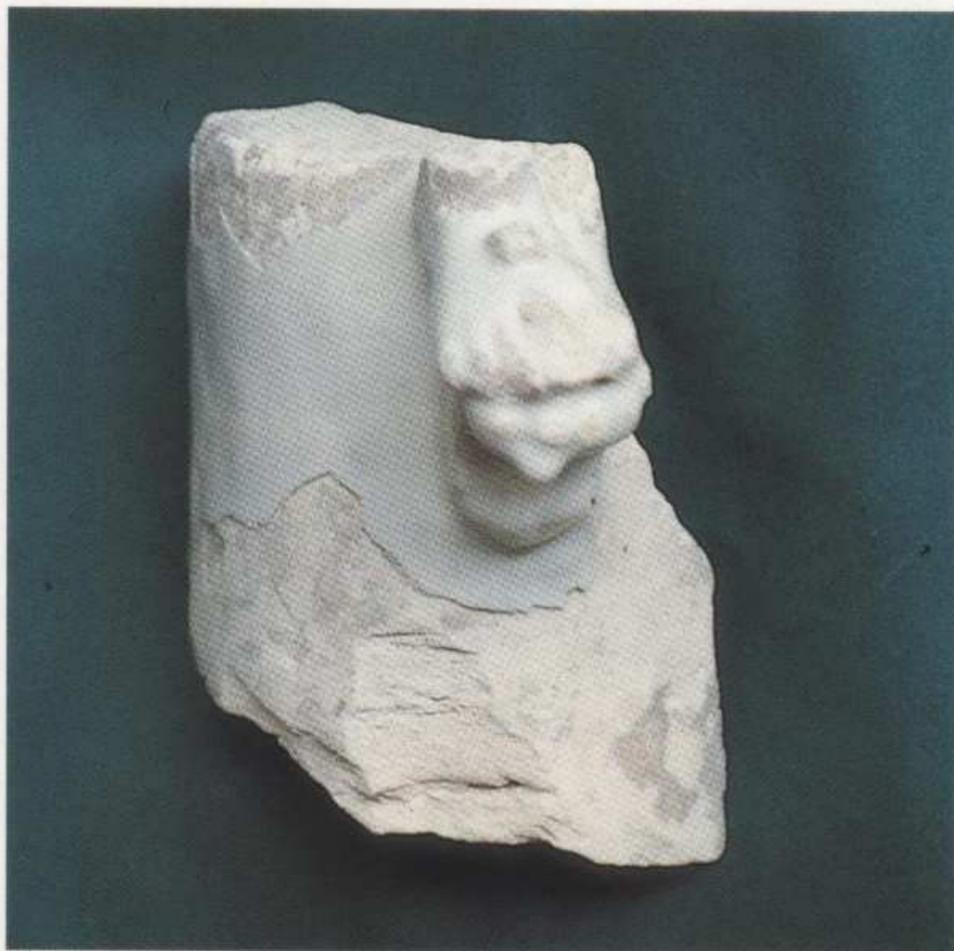
Stils befinden sich einige, die zu den bekannten, vom Künstler signierten und datierten Werken gehören. Dies half beim Datieren der neu entdeckten Fundstücke. Des weiteren hat die Untersuchung der während der Ausgrabungen entdeckten wichtigen Sammlung provenzalischer Kacheln die These bestätigt, daß Niculoso einer der ersten und wichtigsten Schöpfer dieser Art von sevillianischen Kacheln war und möglicherweise viele solcher Sammlungen angefertigt hat, zu denen auch diejenige zählt, die im Auftrag Papst Leos X. für den Boden des Castel Sant'Angelo in Rom verwendet wurde.

Francisco Niculoso Pisano: données archéologiques.

Le but de cet article c'est de faire connaître de nouvelles informations concernant l'oeuvre de Francisco Niculoso Pisano obtenues à partir du matériel trouvé à l'occasion de fouilles d'un four qui a été identifié et documenté comme faisant partie de ses ateliers dans le quartier de Triana. Parmi les déchets du four on a trouvé des fragments de terre cuite émaillée qui ont permis d'attribuer à notre artiste une image intégrale du Christ crucifié qui était jusqu'ici anonyme et inédite. Un fragment de plat décoré avec un sujet tiré de la nouvelle chevaleresque "Amadis de Gaule" propose des informations à propos d'une possible production de vaisselle de table jusqu'ici inconnue dans l'oeuvre de Niculoso. Parmi les carreaux polychromes de technique italienne il y en a quelques-uns qui se détachent des groupes de carreaux de l'artiste déjà connus, signés et datés. Tout cela s'est avéré utile pour dater les produits des fouilles du four. Et enfin l'analyse de l'importante collection de carreaux d'*arista* qu'on a trouvés parmi les déchets du four a permis d'avancer l'hypothèse que Niculoso ait pu être l'un des premiers et plus importants producteurs de ce type de carreaux de Séville et par conséquent l'auteur de différents groupes de carreaux dont ceux qu'il a produits sur commande du pape Léon X pour les pavements du Château Saint-Ange à Rome.

Francisco Niculoso Pisano: dati archeologici.

L'obiettivo dell'articolo è di far conoscere nuove informazioni sull'opera di Francisco Niculoso Pisano ottenute dal materiale recuperato negli scavi di un forno che è stato identificato e documentato come facente parte delle sue officine nel quartiere di Triana. Fra gli scarti del forno sono stati trovati dei frammenti di terracotta smaltata che hanno permesso di attribuirgli una immagine integra di un Cristo crocifisso fino a questo momento anonima e inedita. Un frammento di piatto decorato con un soggetto tratto dalla novella cavalleresca "Amadigi di Gallia" fornisce ragguagli circa una possibile produzione di vasellame da tavola finora ignota nell'opera di Niculoso. Fra le piastrelle policrome di tecnica italiana se ne distaccano alcune che provengono da gruppi già conosciuti dell'artista firmati e datati. Ciò è stato utile per datare i materiali del giacimento. Ed infine l'analisi della importante collezione di piastrelle *arista* rinvenute fra i materiali del forno, è servita per avvalorare l'ipotesi che Niculoso possa essere uno dei primi e più importanti produttori di questo tipo di piastrelle savigliane e perciò autore di vari gruppi, fra gli altri il lavoro dei pavimenti di Castel Sant'Angelo a Roma, eseguito per il papa Leone X.



a



b

- a) Fragmento de imagen de Cristo crucificado (PU-419-2024). c/Pureza, 44 (Sevilla).
b) Imagen de Cristo crucificado. Iglesia de Villalba del Alcor (Huelva).



a



b

- a) Fragmento de plato con inscripción alusiva al personaje «Amadis de Gaula» (PU, 42-12124). c/Pureza, 44 (Sevilla).
- b) Azulejo con busto de Eneas de Troya. Monasterio de Santa Paula (Sevilla).



a



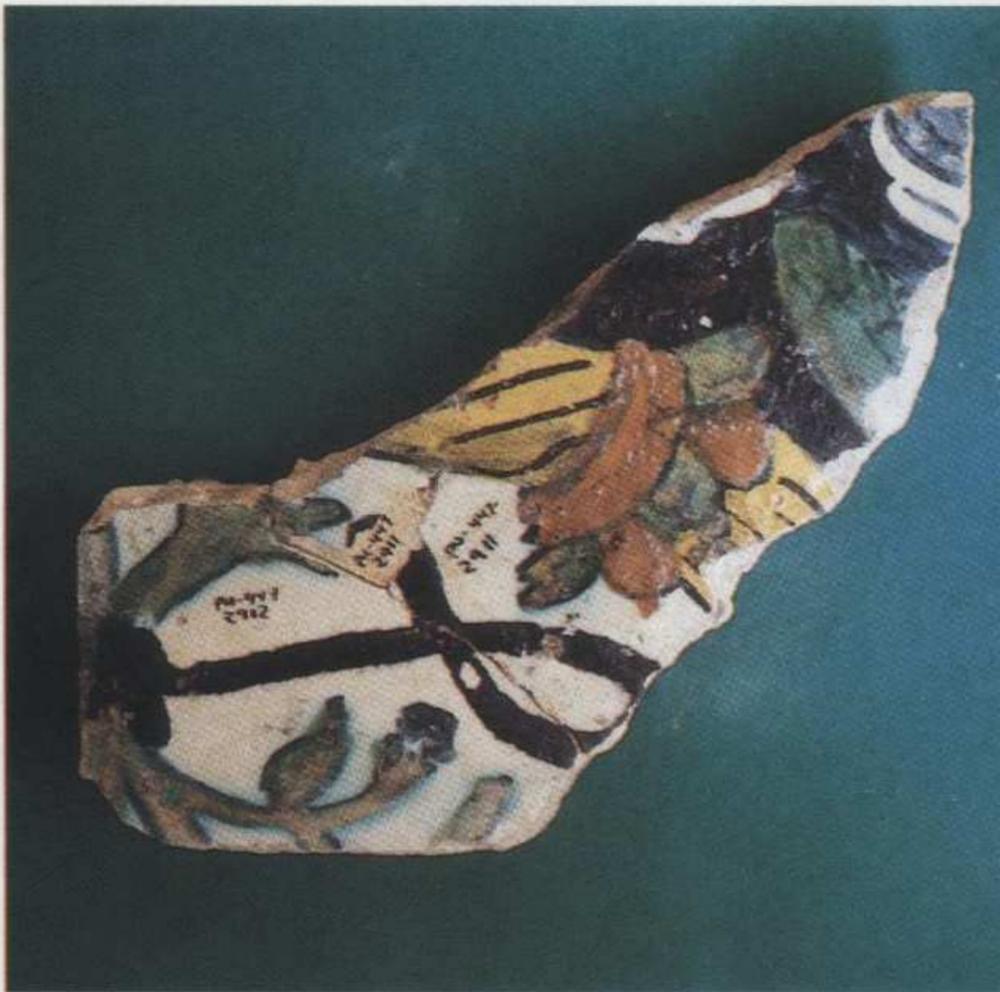
b

a) Frontal del presbiterio del Monasterio de Tentudía (Badajoz).

b) Fragmento de azulejo (PU, 412-1736). c/Pureza, 44 (Sevilla).



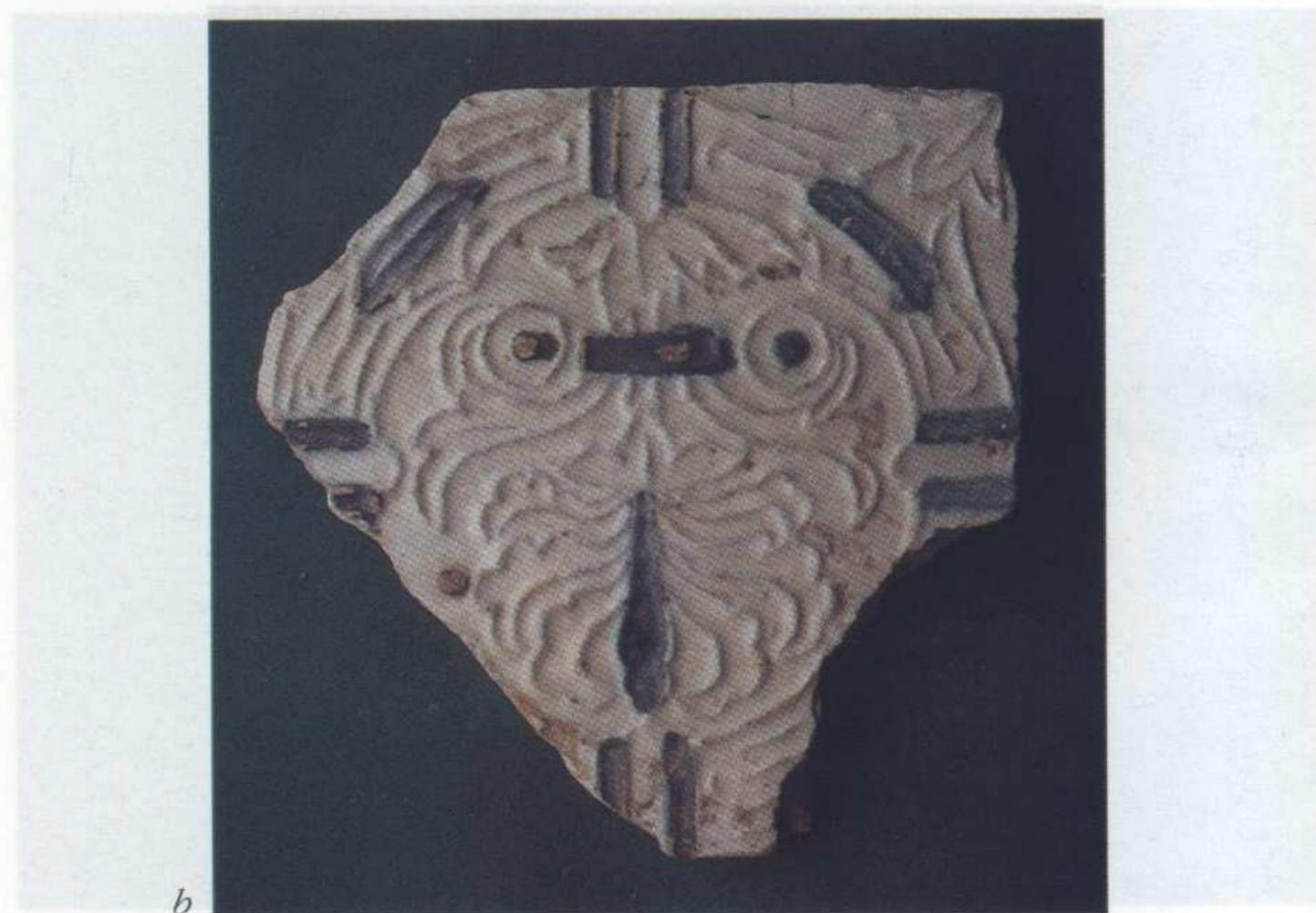
a



b

a) Fragmento de azulejo (PU, 422-2165). c/Pureza, 44 (Sevilla).

b) Fragmento de azulejo (PU, 447-2911-12). c/Pureza, 44 (Sevilla).



a) Azulejo de arista (PU, 451-2917). c/Pureza, 44 (Sevilla).
b) Azulejo de arista (PU, 422-2643). c/Pureza, 44 (Sevilla).