

ESCRITURA Y SOCIEDAD:
BURGUESES, ARTESANOS Y CAMPESINOS

JAVIER DE SANTIAGO FERNÁNDEZ
JOSÉ MARÍA DE FRANCISCO OLMO
(editores)

Dykinson, S.L.



SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE CIENCIAS Y TÉCNICAS HISTORIOGRÁFICAS

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art.270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información véase www.dykinson.com/quienes_somos

Colección de Historia del Derecho y de las Instituciones

DIRECTOR

JAVIER ALVARADO PLANAS, Catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia

COMITÉ CIENTÍFICO

FELICIANO BARRIOS PINTADO, Catedrático de Historia del Derecho de la Universidad de Castilla-La Mancha y Académico Secretario de la Real Academia de la Historia

ALBERTO DE LA HERA PÉREZ-CUESTA, Catedrático de Historia de América de la Universidad Complutense de Madrid

JUAN CARLOS DOMÍNGUEZ NAFRÍA, Catedrático de Historia del Derecho de la Universidad CEU-San Pablo y Académico de Número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación

JOSÉ MARÍA VALLEJO GARCÍA-HEVÍA, Catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

© Copyright by

Los autores de sus respectivos trabajos

Madrid, 2018

Imagen de la portada: San Jerónimo (Escuela de Durero), cortesía de Jesús Vico, S.A.

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 – Madrid

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-9148-973-3

Depósito Legal: M-585-2019

Índice

Presentación	5
Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ y José María DE FRANCISCO OLMOS	
Visibilidad de las clases no privilegiadas en la edad media	9
María de la Encarnación MARTÍN LÓPEZ	
Ecos literarios en el escribir cotidiano entre la Edad Media y el Renacimiento	41
M ^a Luz MANDINGORRA LLAVATA	
Mujeres y escritura en el espacio urbano. Cataluña, siglos XIV-XV	69
Mireia COMAS VIA	
Burgería y Moneda: una unión indisoluble. Las series monetarias durante los reinados de Fernando III y Alfonso X. Un intento de ordenación	85
José María DE FRANCISCO OLMOS	
Documentos y archivos de mercaderes del siglo XVI en Medina del Campo	137
Mauricio HERRERO JIMÉNEZ	
Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso	171
Natalia RODRÍGUEZ SUÁREZ	
Algunos epígrafes funerarios de mercaderes y artesanos de época bajomedieval y moderna: el contexto de su producción	183
Francisco J. MOLINA DE LA TORRE	
Burgueses, artesanos y escritura a través de los fondos parroquiales: una aproximación	211
Diego BELMONTE FERNÁNDEZ	
De la matriz manuscrita a la imprenta: la escritura cortesana en un protocolo de Medina del Campo de 1519	223
María HERRANZ PINACHO	
Familias y escribanos. Los Guillén de Barat en Sanlúcar de Barrameda como ejemplo de patrimonialización notarial y aristocratización del linaje en la Edad Media	241
Javier E. JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA	
Una muestra de la pequeña burguesía malagueña a mediados del siglo XVIII: los maestros de primeras letras y los preceptores de gramática	253
Lorena C. BARCO CEBRIÁN	

<p><i>¿Analfabetos, rústicos e idiotas?</i> Niveles de alfabetización de jueces y agentes de comunicación en el señorío gallego de As Pontes de García Rodríguez durante la primera mitad del siglo XVIII Mónica F. ARMESTO</p>	263
<p>Un acercamiento al comercio del libro: Diego Ureña, librero de Salamanca Sofía PIZARRO RIÑÓN</p>	281
<p>Los alfareros hispalenses. La escritura en la cerámica de la Sevilla de los siglos XV y XVI Pablo ALBERTO MESTRE NAVAS</p>	297
<p>Monedas en el Más Acá y en el Más Allá en el Norte peninsular: el caso de Górliz Fátima MARTÍN ESCUDERO; Paula GRAÑEDA MINÓN; Teresa CAMPOS LÓPEZ</p>	313
<p>Entre la libertad de comercio y la representación del fraude: mercaderes, artesanos y circulación de moneda falsa en el norte de Castilla durante el reinado de Carlos II Ángel GÓMEZ PAZ</p>	339
<p>El fenómeno escriturario en una colonia de mercaderes establecida en una urbe extranjera: <i>A casa da Feitoria Portuguesa em Bruges e Antuérpia</i> (1411-1794) Néstor VIGIL MONTES</p>	349
<p>Niveles de cultura gráfica de mercaderes y artesanos portugueses (siglos XVI -XVII) Maria João OLIVEIRA E SILVA</p>	361
<p>Los cambios en la cultura escrita bajomedieval: sociedad burguesa e interculturalidad entre Cristiandad e Islám José Luis GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO</p>	371

Los alfareros hispalenses. La escritura en la cerámica de la Sevilla de los siglos XV y XVI

Pablo Alberto Mestre Navas

Universidad de Sevilla

Desde finales del siglo XIX, la cerámica española y su producción a lo largo de la Edad Media y Moderna, han suscitado entre los estudiosos un particular interés, procediéndose a la identificación y datación de piezas desde perspectivas arqueológicas o artísticas. A pesar de la abundante producción bibliográfica existente en la actualidad para el caso sevillano, ningún trabajo ha tratado de estudiar las piezas desde un análisis epigráfico, consignándose a lo sumo a reproducir sin más los textos inscritos o pintados en los paños cerámicos, sin añadir alguna noticia sobre el tipo de escritura, sus características u otros aspectos objeto de análisis de las disciplinas de las Ciencias y Técnicas Historiográficas.

De esta forma, este trabajo tiene como objeto recoger aquellas piezas cerámicas en las que la escritura juega un papel fundamental como elemento publicitario¹, teniendo como marco geográfico la ciudad de Sevilla y como segmento cronológico los siglos XV y XVI, dos centurias clave en las que los talleres hispalenses sufren una transformación interna sin precedentes. En este sentido, los alfareros debieron de hacer frente a una mayor demanda motivada por un acontecimiento de gran magnitud: el descubrimiento del Nuevo Mundo. Este hecho pudo motivar un aumento de la producción para satisfacer las necesidades de una ciudad que había crecido en población, pero también para socorrer a los nuevos núcleos poblacionales que se estaban fundando en América. Hay que suponer que la producción de las ollerías, en este caso, estaba más orientada a la fabricación de vasijas, ladrillos o tejas en gran cantidad, lo que provocó cambios sustanciales en los métodos de producción gremiales, incorporándose un mayor número de trabajadores y nuevas técnicas que agilizaron el proceso artesanal, introduciéndose el azulejo de cuenca o arista, que sustituyó la confección del dibujo a mano alzada por la utilización de una matriz sobre el barro fresco a modo de grabado en negativo².

¹ Sobre el empleo de la escritura en las inscripciones con este fin véase V. GARCÍA LOBO y M. E. MARTÍN LÓPEZ, "La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad", *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte*, 18 (1996), pp. 125-146.

² J. M^a. SÁNCHEZ CORTEGANA, *El oficio de ollero en Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, 1994, p. 22. La conexión entre la cerámica hispalense y el Nuevo Mundo se manifestó, primero, en una dependencia de los nuevos territorios con la metrópoli, produciéndose, además, un fenómeno migratorio de artesanos a las Indias que erigieron allí sus factorías y talleres siguiendo las pautas y gustos decorativos de sus lugares de origen. En el Archivo General de Indias (AGI) se conservan algunas licencias dadas por la Casa de la Contratación que confirman la salida de conocidos ceramistas, como Juan de Vilches,

Pero, además de los cambios en la producción y el auge considerable que experimentó el gremio en estos siglos, se produjo una renovación promovida por la asunción de nuevos gustos artísticos: el Renacimiento. Este viraje no solo afectó al modo de la decoración de los barros vidriados, sino que también a las caligrafías que se ejecutaban en ellos. De este modo, se ha podido observar en los primeros años del siglo XVI la introducción de modelos caligráficos que reproducían las capitales clásicas, compitiendo con la *littera textualis*, con la que coexistió, aunque ésta en franco desuso.

Con todo, a pesar de que los testimonios materiales indican la ineludible pujanza que adquirió el gremio durante los siglos XV y XVI, obteniendo cotas de calidad y fama por toda España y América, se desconocen, aún, muchos datos que permitan a los investigadores conocer en profundidad los pormenores del funcionamiento del gremio, sus características y otras particularidades que ayudarían notablemente a contextualizar las piezas que han sobrevivido hasta nuestros días, algunas de ellas verdaderas obras de artes dignas de encomio y aplauso.

Quizás, una de los motivos que aún impiden conocer los pormenores del gremio sea el hecho de que sus ordenanzas siguen sin conocerse, razón que ha llevado a que varios autores planteen varias hipótesis. José Gestoso Pérez³ subrayó a comienzos del pasado siglo la curiosa particularidad de esta ausencia, a la que se sumaba la inexistencia de algún tipo de cofradía gremial que los aglutinase, como en otros gremios, para dar culto a alguna advocación o santo que ejerciera el patronazgo del colectivo profesional. De la misma forma, tampoco pudo encontrar algún hospital u otra obra pía que sirviese como institución vertebradora de la actividad gremial, hecho que se constata al consultar la ingente documentación existente en la Diputación Provincial de Sevilla, en donde se custodian los fondos benéficos de la ciudad⁴.

oficial de alfarero y vecino de Sevilla, que partió a Lima en 1572 para reunirse con sus hijos Hernando y Sebastiana. Del mismo modo, se constata también la presencia en América de otros alfareros procedentes de Toledo, tales como Rodrigo Hernández en 1575, que obtuvo licencia para ir a Trujillo (Perú), o de Pedro Hernández en 1581, oficial de alfarero y vecino de Puente del Arzobispo, quien también logró el beneplácito de las autoridades para emigrar al mismo virreinato (AGI, Indiferente General, leg. 2085, nº 112; leg. 2087, nº 68 y leg. 2092, nº 9). Precisamente, fueron los de Toledo y Sevilla los modelos de cerámica más profusamente producidos en las Indias durante el siglo XVI, tal y como algunos autores han puesto de manifiesto (A. RAY, "Renaissance Pottery in Seville", *The Burlington Magazine*, CXXXII, 1.046 (1990), pp. 343-344).

³ José Gestoso y Pérez (Sevilla, 1852-1917), fue un escritor y ceramófilo que realizó una ingente labor investigadora, su personalidad y sus trabajos se encuentran íntimamente ligados a la historia de Sevilla, destacando sus estudios sobre Arqueología o Historia del Arte. Recientemente, se ha publicado una biografía que redimensiona su figura y obra (N. CASQUETE DE PRADO SAGRERA, *José Gestoso y Sevilla: biografía de una pasión*, Sevilla, 2016).

⁴ En efecto, en las nóminas de hospitales reducidos en tiempos del cardenal Rodrigo de Castro en 1587 no se menciona a ningún instituto piadoso o establecimiento de caridad

Aunque siguen sin conocerse el tenor de las ordenanzas de la alfarería, José Gestoso pudo encontrar algunas vagas noticias de carácter indirecto en la documentación que consultó, en concreto un proceso seguido contra el ollero Francisco Gómez a mediados del siglo XVI, en el que se indicaba, entre otros particulares, la existencia de un sello propio para marcar las obras hechas por los agremiados. Diferente circunstancia tuvieron los alfareros de lo basto, dedicados a la fabricación de ladrillo, canal y redoblón fundamentalmente, de los que sí se sabe que no tuvieron un código jurídico de reglamentación hasta 1765, año en el que el Conde de Mejorada ordenó que dispusiesen uno⁵.

Por su parte, José María Sánchez Cortegana, aunque destaca la anomalía de la inexistencia de los estatutos gremiales, sostiene que los olleros y alfareros pudieron regirse «por normas consuetudinarias» que les brindaron una mayor libertad de acción⁶. Todo lo contrario que Alfredo Morales, quien no duda que el gremio contaría desde fecha temprana con unas ordenanzas y con un ordenamiento específico, llegando a contar con una cofradía bajo la advocación de las santas patronas Justa y Rufina, devoción hispalense que se extendió a otros gremios de la alfarería como el de Talavera de la Reina o México⁷.

Sea como fuere, hay que suponer que la estructura del gremio debió ser análogo a los de otros, contemplando una estructura jerárquica parecida y presuponiendo un mayor aperturismo atendiendo a la demanda que hubo de producirse durante la Edad Moderna, contando con la participación de elementos extranjeros y moriscos, que aportaron un prurito de experiencia y saberes dispares.

Antes de entrar a analizar cada uno de los testimonios materiales que se han conservado, conviene aclarar una serie de cuestiones previas que permitan una mejor contextualización de los epígrafes. En este sentido, hay que distinguir entre *autor* y *rogatario*, pues como han afirmado Vicente García Lobo y Encarnación Martínez, el hecho de la *actio* y *conscriptio* en la ejecución de la labor epigráfica podría dar lugar a que sea una inscripción oficial, en el caso de que el *autor* tenga autoridad sobre el *rogatario* o, por el contrario, inscripciones privadas si ésta es inexistente⁸. El hecho de que la mayor parte de las obras esté sin documentar impide saber el grado de responsabilidad que el autor tuvo a la hora de realizar el encargo de la obra.

Empero, lo más interesante, en el caso que nos ocupa, es el acto de la *conscriptio*. De esta forma, el *rogatario*, como responsable de materializar la inscripción en el soporte –arcilla– rara vez dejó testimonio de su labor, pues la

regentado por este gremio, aunque se tiene por tradición que el que existió bajo la advocación de Santa Catalina, en Triana, lo fundaron los alfareros (F. COLLANTES DE TERÁN CAAMAÑO, *Los establecimientos de caridad de Sevilla*, Sevilla, 2009, p. 92).

⁵ J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barros vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, pp. 99-101.

⁶ J. M^a. SÁNCHEZ CORTEGANA, *El oficio de ollero...*, p. 21.

⁷ A. J. MORALES MARTÍNEZ, *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, 1991, p. 31.

⁸ V. GARCÍA LOBO y M. E. MARTÍN LÓPEZ, *De Epigrafía medieval*, León, 1995, p. 23.

Pablo Alberto Mestre Navas

mayor parte de alfares y de testimonios materiales que se han conservado han sido extraídos de yacimientos arqueológicos medievales y modernos, siendo en su mayoría piezas de ajuares domésticos muy descontextualizados. En estos casos, tan solo alguna marca o sello podrían permitir la identificación de la obra.

Una consideración muy diferente tuvieron aquellos ceramistas que erigieron importantes obras de arte por encargos de casas nobiliarias, monasterios o la propia Corona. Desde esta perspectiva, el artesano adquiere conciencia de su trabajo, más como artista que como alfarero. Por esta razón, varias de las obras que van a ser estudiadas cuentan con la suscripción del *rogatario* como medio de vindicarse y publicitarse, pues los sepulcros y retablos cerámicos constituían una forma excepcional de promoción al tratarse de obras de arte expuestas a la consideración del pueblo.

Uno de los primeros en dejar constancia de la autoría de su trabajo fue Diego Quixada, a quien se debe la decoración cerámica de la portada ojival del Monasterio de San Isidoro del Campo mediante el alicatado de lacería, alternando aliceres esmaltados con ladrillos cortados. Sobre la puerta, en la clave de la archivolta aparece la inscripción en *littera textualis formata* “Diego Quixada i su ermano” (Fig. 1).



Fig. 1 Detalle del azulejo con la suscripción del artífice.
Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla)

Para José Gestoso este azulejo constituye el único ejemplo procedente del siglo XV que se ha conservado en Sevilla, descartando la posibilidad de que fuese del siglo anterior, cuando se dio principio a la construcción del templo –«no creemos que la portada... proceda del siglo XIV»⁹.

La importancia de este azulejo estriba en que la técnica de la inscripción sigue idénticas pautas a las empleadas por Diego Quixada en la decoración de la portada, esto es, mediante alicatado o cortes de los vidrios que eran encajados con

⁹ J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro...*, p. 108.

posterioridad. Aunque José Gestoso ya lo pudo observar en el estado en el que actualmente se encuentra, hay que suponer que la inscripción estuviese rellena de otro azulejo de diferente coloratura que facilitase su lectura, ya que las letras aparecen cóncavas y desprovistas de cualquier otro aparejo, pudiéndose ver el ladrillo de atrás.

Esta técnica fue la empleada tradicionalmente en Al-Andalus y permaneció durante buena parte de la Edad Media como uno de los métodos predilectos para embellecer las paredes de palacios y templos cristianos. De hecho, en la Mezquita-Catedral cordobesa existe un epitafio sepulcral con la *intitulatio* del finado, indicando el nombre y el cargo que desempeñó como arcediano de Córdoba, hecho con la técnica de alicatado y esgrafiado. En este caso, los caracteres se lograron mediante buril, cortando el esmalte negro de manganeso hasta el soporte de barro¹⁰.

En la inscripción se empleó la *littera textualis formata* y existe cierta inclinación hacia la derecha de algunos caracteres que responden a la adecuación de éstos a la direccionalidad de algunos de los ladrillos, inclinado en la misma dirección. En este sentido, el artífice anónimo debió acomodarse al espacio y las circunstancias del pilar del lado del Evangelio, en el transepto. El espacio pudo también motivar que los trazos superiores de algunas “d” hacia la izquierda se acortasen sensiblemente, sobre todo los de las palabras “don” y “Córdoba” (fig. 2).

La inscripción apenas detalla el nombre y cargo del finado, indicando el año del fallecimiento (1455):

sepultura § de don Antón Sán-
chez § arcedyano § de Córdoba b-
achyller en Decretos que Dyos
aya § ano de § cccclv anos pos xs



Fig. 2. Epitafio sepulcral de Antón Sánchez, arcediano de Córdoba (Mezquita-Catedral de Córdoba, 1455)

¹⁰ J. M., DOS SANTOS SIMOES, “Frontales de altar de azulejo en la Mezquita Catedral de Córdoba”, *Archivo español de arte*, 32 (1959), p. 42.

Pablo Alberto Mestre Navas

Otro de los autores que suscribió alguna de sus obras fue Cristóbal de Augusta, encargado de la ejecución de la azulejería y zócalos del cenador de Carlos V en los Reales Alcázares de Sevilla. De este autor se conserva un retablo cerámico de Nuestra Señora del Rosario fechado en 1577 y procedente del Convento de Madre de Dios. Tras la desamortización de 1868 pasó al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde en la actualidad está expuesto¹¹. En este particular, el autor empleó la capital, ejecutando la escritura a pincel tras concluir la obra, por cuyo motivo se observa una disminución del tamaño del módulo de las letras “-sta” para acomodarse al espacio resultante bajo la túnica de una de las santas dominicas, cuyo atributo –corona de espinas– responde a los utilizados para la representación plástica de Santa Catalina de Siena. En la suscripción del artífice se empleó la tradicional fórmula *faciebat*, que aparece abreviado “Fat”, así como el año de su conclusión. Como quiera que parte del esmalte está deteriorado se desconoce si pudo existir alguna palabra más. Como se ha indicado, puede considerarse una suscripción improvisada, en la que el escribiente ha ido trazando las letras sin una preparación previa, adaptándose a la composición artística del retablo cerámico y no observándose, como en otros casos, la existencia de una justificación de márgenes horizontales y verticales¹² (Fig. 3)

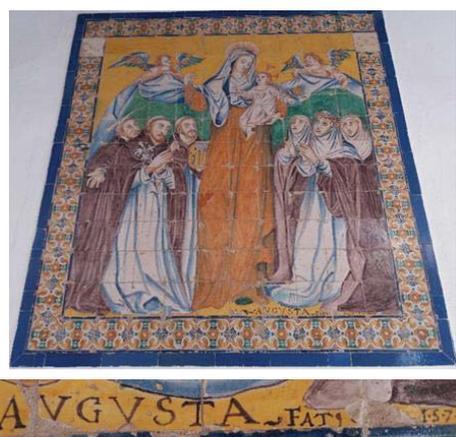


Fig. 3. Retablo cerámico de Nuestra Señora del Rosario y detalle de la suscripción del artífice (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1577)

¹¹ J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro...*, p. 226.

¹² Todo apunta a que Cristóbal de Augusta tenía por costumbre realizar la suscripción, como en otras obras de artes, al concluir la pintura, acomodándola en los espacios que habían quedado libres. De este modo, consta que existió otro retablo –hoy desaparecido– en la collación de San Vicente de Sevilla en el que se representaba primorosamente a Cristo Resucitado y bajo sus pies la leyenda “R. ALLA. A” (*Resurrexit allelluya, amen?*), figurando fuera de la orla de la composición la suscripción AVGVSTA PXC, abreviatura que José Gestoso reconoce desconocer y que vendría a significar *Augusta picatrix* (J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro...*, p. 234).

De todos los ceramistas existentes en la Sevilla del siglo XVI, sería el italiano Francisco Niculoso Pisano, del que se tratará de forma pormenorizada, el que más trabajos suscribió, empleando siempre para su intitulación la capital cuadrada “FRANCISCO NICULOSO PISANO” o “FRANCISCO NICULOSO ITALIANO”. A diferencia del anterior, el italiano tenía por costumbre realizar la suscripción dentro de la composición artística, introduciéndola a pincel en algún casetón u orla previamente hecha.

Como colectivo, es obvio que en los encargos podían trabajar varias personas de manera simultánea, aunque en la suscripción de las obras apareciera el nombre del maestro. De este modo, hay constancia de la colaboración de algunos pintores con los alfareros; así, en 1561, ante el escribano público Gonzalo de la Becerra, el ollero de Triana Roque Hernández hizo escritura de compañía con el flamenco Francisco Andrea, quien se obligó a pintar todos los azulejos que salieran de su taller¹³. Por ello, aunque la suscripción sea la firma que el artífice hace en la obra, ésta no tiene por qué responder a su mano, si bien la suscripción suele aparecer, como se ha indicado, en obras de carácter artístico en el que el *rogatario*, como ejecutor de la misma, tiene interiorizado su condición de artista más que de artesano.

Como se ha indicado, los tipos gráficos que aparecen en la cerámica artística de este período se corresponden a dos modelos: la *littera textualis formata* y otro del gusto renacentista que apela a reminiscencias más clásicas. Hubo una coexistencia de ambas, aunque se observa la paulatina desaparición de la primera en detrimento de la segunda. La *littera textualis* quedó reducida a monumentos funerarios, mientras que la capital clásica se empleó para retablos, altares y azulejos de censo.

Uno de los epígrafes cerámicos más interesantes es el que existió en la alhóndiga de Sevilla y que debe considerarse tipológicamente como un *monumenta aedificationis*, ya que su inscripción está vinculada a la finalización de las obras del pósito de trigo de la ciudad de Sevilla¹⁴, que se encontraba en la collación de Santa Catalina.

El epígrafe fue hecho y colocado en 1503, figurando sobre el texto las armas heráldicas de los Reyes Católicos, quienes reformaron la institución dotándolo con un ordenamiento específico¹⁵. Aunque se desconocen los pormenores del *rogatario*, es posible que la autoría se deba al maestre Jerónimo Suárez, quien dejó constancia de su nombre en el texto como artífice de la reforma del edificio. El azulejo, compuesto de dos partes, estuvo allí hasta la demolición del complejo arquitectónico, siendo depositado en 1895 en el Museo Arqueológico de Sevilla¹⁶

¹³ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSE), Protocolos notariales, leg. 2.318, s.f.

¹⁴ M. E. MARTÍN LÓPEZ, “Las inscripciones diplomáticas en el período gótico”, en *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León, 2010, p. 105.

¹⁵ A. MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587, p. 20.

¹⁶ J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barroos...*, p. 119.

Pablo Alberto Mestre Navas

hasta que pasó al Museo de Artes y Costumbres Populares, en donde hoy está expuesto:

Iesu + Christos
esta es la obra del p-
ósito fecho por m-
aestre Ierónimo
Suáres, y acabó-
se año de IUDIII
años, Deo gra-
cias

La técnica empleada para la realización de las armas de los Reyes Católicos fue la de la cuerda seca plana, método por el que se procedía a decorar un dibujo hecho a mano alzada con pincel esparciendo una materia grasa mezclada con óxido de manganeso que impedía la mezcolanza cromática.

Diferente procedimiento se observa en la inscripción, donde se aprecian incisiones hechas mediante un útil punzante por parte del *ordinator* cuando el soporte aún estaba blando. Las incisiones sirvieron para que, posteriormente, se aplicase a pincel el color negro, pasando luego a su cocción para el vidriado cerámico. Con el pincel se decoraron algunos de los caracteres, figurando ciertos rasgos en forma de voluta.

A pesar de que la materia arcillosa, en su estado blando, permitiría su borrado por fricción o por aplicación de una nueva capa de barro, por cuyo motivo sobre el mismo soporte se podían hacer varios borradores o minutas, se aprecia una falta de previsión a la hora de ejecutar la inscripción al espacio reservado para ella en la loza. De esta forma, en cada una de las ocho líneas existe un aumento del módulo de la letra de forma constante, figurando al final varios signos de puntuación para rellenar el espacio sobrante. Además, no hay una preparación del soporte previo mediante el pautado o impaginación, motivo por el que son frecuentes las inclinaciones de las letras, la desigualdad del tamaño, y el carácter ascendente de algunas líneas del texto.

El epígrafe está inscrito en gótica minúscula *-littera textualis formata-* y presenta ligaduras en las “-st”, usándose abreviaturas solo en la invocación. Como particularidad se aprecia la existencia de una “-A” mayúscula de módulo reducido en la palabra “gracias” (Fig. 4).



Fig. 4. *Monumenta aedificationis de la alhóndiga del trigo de Sevilla* (Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, 1503)

Alfonso Pleguezuelo pudo comprobar de primera mano esta obra, figurando en el dorso de ella unos dibujos hecho a mano alzada que representaban en tinta negra unos leones rampantes, circunstancia que, hasta su análisis, habían sido considerados como unos «ensaios de pincelada, apontamentos, divertimentos de aprendizes sen cualquier preocupação representativa»¹⁷ y que pueden ser hoy considerados como marcas identificativas de alfares sevillanos¹⁸.

El procedimiento de la cuerda seca también fue el empleado en el escudo heráldico del monumento funerario erigido para León Enríquez en el sevillano Monasterio de Santa Paula. El epígrafe, en *littera textualis formata*, no resulta sencillo de clasificar dentro de las inscripciones funerarias. La amplia tipología existente y la evolución y complejidad que se produce en la transición de la Edad Media a la Moderna dificulta enormemente su catalogación atendiendo al tenor de los textos epigráficos¹⁹. La inscripción en cuestión da testimonio de que en aquel lugar descansan los restos del caballero León Enríquez, quien había huido de Portugal, poniéndose al servicio de los Reyes Católicos y participando activamente en la guerra de Granada, en donde falleció²⁰.

¹⁷ J. SANTOS SIMOES, “Azulejos de Beja”, *Archivo de Beja*, 1 (1944), p. 315.

¹⁸ A. PLEGUEZUELO HERÁNDEZ, “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejo (SS. XV-XVI)”, *Atrio*, 4 (1992), pp. 19-20.

¹⁹ Hace algunos años el profesor Vicente García Lobo ya estableció una tipología a partir de la colección existente en la Catedral de León (V. GARCÍA LOBO, “La catedral de León, centro de producción publicitaria”, *La catedral de León en la Edad Media*, León, 2004, pp. 59-75). Por su parte, María Encarnación Martín López ha continuado señalando esta particularidad en sus diferentes investigaciones (M.E. MARTÍN LÓPEZ, “Las inscripciones...”, pp. 109-120).

²⁰ A. DE SALAZAR MIR, “Heráldica en el Monasterio de Santa Paula de Sevilla”, *Revista de Hidalguía*, 304 (2004), pp. 442 y ss.

El texto inserta tres datos importantes que ayudarían a clasificar el epígrafe cerámico; así, tras indicar el lugar de la sepultura y el nombre del finado mediante la cláusula notificativa “Aquí están los huesos” –*epitaphia sepulcralia*–, se hace constar que fueron trasladados –*translatione*– por su hermana Isabel Enríquez, de la que se afirma ser “edificadora desta iglesia” –*monumenta aedificationis*–:

AQUÍ ESTÁN LOS HUESOS DEL GENEROSO CAUALLERO DON LEÓN ENRÍQUEZ, TRASLADADOS POR LA MUY MAGNÍFICA Y GENEROSA SEÑORA DOÑA YSABEL ENRÍQUEZ, / MARQUESA DE MONTEMAYOR, SU HERMANA, EDIFICADORA DESTA IGLESIA, DESCENDIENTE DE LAS REALES CASAS DE CASTILLA Y PORTUGAL, MURIÓ EN SERUICIO DE SU REY.

Del carácter sepulcral del monumento no hay duda. Ahora bien, el hecho de que Isabel Enríquez hubiese obtenido el patrocinio del monasterio por sus continuas ayudas y dádivas, con las que se edificó la iglesia, implicó que su papel en la inscripción fuese tanto o más relevante que la de su hermano, del que no se llegó a dar noticia del año de su fallecimiento, erigiéndose el monumento en 1592 (Fig. 5).

La azulejería hispalense conocería una renovación a comienzos del siglo XVI, momento en el que célebre Niculoso Pisano comenzó a realizar sus primeros trabajos en la capital andaluza, relanzándose como uno de los artistas más importantes del momento.

La obra de este alfarero es tan prolífica como excelente, y así coinciden todos los especialistas que han tratado sobre el particular²¹. Al «peritísimo pintor ceramista», como le denominó José Gestoso, se le puede situar en Sevilla hacia 1482, siendo el sepulcro de Íñigo López, en 1503, su primera obra conocida²². Su maestría le brindó importantes encargos por parte de los Reyes Católicos para realizar un retablo cerámico para los Reales Alcázares de Sevilla, palacio en el que se dieron cita otros afamados maestros ceramistas como Fernán Martínez Guijarro, del que se ha podido encontrar alguna documentación en la que aparece asociado a las obras que se estaban ejecutando a finales del siglo XV en las atarazanas y en los alcázares²³.

²¹ Ya, en 1865 el barón Charles Davillier dedicó un artículo sobre su producción (J. CH. DAVILLIER, “Niculoso Francisco peintre ceramiste italien etablí a Seville (1503-1508)”, *Gazette des Beaux Arts*, XVIII (1865), pp. 217-228). Sobre este particular coleccionista y estudioso puede consultarse M. J. SÁNZ, “El barón Davillier viajero y coleccionista”, *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pp. 223-240.

²² J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro...*, pp. 166-169.

²³ Archivo General de Simancas (AGS), Registro General del Sello, leg. 150.009, nº 11, s.f.



Fig. 5. *Sepulchro de León Enríquez*
(Monasterio de Santa Paula de Sevilla, 1592)

Desde un punto de vista técnico, su aportación supuso una gran novedad al usar el llamado azulejo de superficie plana o «pisano». La loza se obtenía con arcilla secada antes al sol, sobre la que se calcaba un dibujo, pasando posteriormente a policromarse, cociéndose en una primera horneada. Una vez pintado, se recubría con barniz, introduciéndose nuevamente en el horno. Como sostiene Alfredo Morales «el largo procedimiento requería una gran pericia artística»²⁴.

Desde un punto de vista paleográfico, la importancia de Francisco Pisano reside en desechar en sus obras la escritura gótica, que se encuentra residualmente en su primer trabajo fechado en 1503, y que puede responder a un deseo expreso del que encargó el sepulchro. Su predilección por la capital cuadrada pudo estar motivada por su procedencia italiana. De este modo, exceptuando el citado sepulchro, la escritura que Francisco Pisano asoció a sus obras reproducen el modelo gráfico canonizado de la antigua Roma. El ollero italiano empleó la escritura en sus obras, sobre todo, para la suscripción de las mismas, así como para algunas *explanationes* y textos insertados en filacterias y otros elementos de carácter decorativo, usando siempre el pincel como útil de escritura.

Por lo tanto, de 1503 procede su primer trabajo conocido, el sepulchro de Íñigo López en la iglesia de Santa Ana de Triana. Por José Gestoso se sabe que estaba ubicado en la parte baja del muro de la nave de la Epístola, a modo de zócalo y casi a ras del suelo, permaneciendo casi oculto hasta después de 1844. El autor lo describe de la siguiente manera:

...una figura yacente de varón vestido con amplia túnica amarilla, birrete azul oscuro, medias verdes y zapatos negros. Por dos aberturas laterales de la sotana, aparecen los brazos cuyas mangas son de tela morada. Con sus manos cruzadas sobre el pecho sujeta una cruz, y apoya la cabeza en una blanca almohada, que ofrece por adornos, dos sencillos golpes de lacería moriscas, que figuran bordadas

²⁴ A. J. MORALES MARTÍNEZ, *Francisco Niculoso...*, p. 21.

Pablo Alberto Mestre Navas

en ella, así como un trozo visible de la cenefa que le rodeara. Una estrecha guardilla compuesta de hojas góticas serpeantes, rodea la imagen, interrumpida en dos partes, en la lateral derecha con el siguiente letrero... Y a continuación hay un espacio en que está saltado el esmalte, donde debió haber otra palabra ¿la de esclavo? Según la tradición²⁵ (Fig. 6).

En efecto, popularmente se pensó que se trataba de un negro esclavo a tenor del color de su tez y manos. Sin embargo, la vestimenta apunta a que se tratase de algún personaje del estamento clerical. Con todo, aún se ha podido hallar algún documento que arroje algo de luz sobre el finado.



Fig. 6. Sepultura de Íñigo López (Iglesia de Santa Ana de Sevilla, 1503)

La inscripción epigráfica en gótica minúscula se circunscribe entre dos líneas que sirven de marco para el desarrollo de la misma, empleando la *littera textualis formata* y con presencia de una ligadura, como en casos anteriores, en la “-st”. La pericia desarrollada en la caligrafía por el italiano a pincel indica que, posiblemente, emplease el sistema de calcado para su ejecución, práctica que usó para el pintado de loza plana. Carente de toda solemnidad, solo se notifica en el texto que es la «figura i sepultura de Íñigo López». Como quiera que el esmalte final no se conserva desde que se halló en el siglo XIX, se desconoce si pudo albergar algún tipo de cargo o dato que añadiese alguna noticia más a la *intitulación* sepulcral. No hay que obviar la posibilidad de que la rotura del azulejo, en esa parte, pueda deberse a una acción intencionada –*damnatio memoriae*–, aunque parece improbable, ya que se habría roto o tachado el nombre completo del finado y, quizás, su rostro²⁶. Por otra parte, la expresión «figura» indica que el artista reprodujo los rasgos anatómicos y vestimenta de Íñigo López.

²⁵ J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia de los barro...*, p

²⁶ José María Asencio, haciéndose eco de la tradición popular por la que se le conocía –la sepultura del negro–, pensó que en la parte que falta el esmalte tuvo que poner *esclavo*,

Aparecen en la sepultura la suscripción que confirma la autoría de Niculoso Pissano «ME FECIT» y el año de factura –«EN EL AGNO DEL MIL CCCC III»–. Una de las particularidades de la suscripción del artista, siempre en azul²⁷ que se encuentra en medio de una filacteria, es el segundo trazo de la “N”, que se hace de manera opuesta a la habitual, apareciendo también en la palabra «AGNO» (Fig. 7).



Fig. 7 Detalle de la suscripción de Niculoso Pisano

Con todo, Niculoso Pisano no parece haber empleado ningún tipo de plantilla para el calco de las suscripciones de sus obras; de esta forma, existen multitud de ejemplos que ponen de manifiesto que debió hacerlo de forma improvisada con el pincel a mano alzada. En la portada del mencionado Monasterio de Santa Paula, hecha en 1504, se conserva una de sus más importantes obras. En ella, en una de las cartelas hizo la suscripción, añadiendo su apellido y la procedencia, así como el año de conclusión. En este caso, el italiano no calculó bien el espacio y debió de salirse del mismo para concluir el texto, concretamente en la palabra “del”, en el tercer renglón (Fig. 8).



Fig. 8 Detalle de la suscripción de Niculoso Pisano
(Monasterio de Santa Paula de Sevilla, 1504)

añadiendo que la vestimenta y la sobriedad del crucifijo confirmarían lo confirmarían (J.M. ASENCIO, *Arqueología. Azulejos de Triana, sepulcro notable*, Sevilla, 1880, pp. 12-13).

²⁷ Recientemente, se ha publicado un estudio de los componentes químicos que empleaba Niculoso Pisano para la elaboración de los colores, primando el azul y celeste para la suscripción y el relieve de las figuras. Según parece, se trata de un pigmento artificial de la época obtenido por adición a un vidrio transparente de pequeñas cantidades de cobre, por medio de arseniuros y/o sulfuros complejos de cobre, níquel y hierro, tales como eskuterudita, eritrina, siegenita o cobaltina que eran tostados por calor (A. GÓMEZ MORÓN, “Cerámicas de Niculoso Pisano y análisis cuantitativo de vidriados por FRX portátil”, *PH. Investigación*, 1 (2013), p. 21.

Pablo Alberto Mestre Navas

En la portada de este imponente templo sevillano, Niculoso Pisano trabajó conjuntamente con el artista Pedro Millán, a quien se debe buena parte de la producción escultórica en barro cocido de la ciudad en este momento. A diferencia del italiano, Pedro Millán estampillaba la suscripción –«Pedro Millán, maestro»– en la arcilla antes de su horneado, usando la *littera textualis formata* para la misma. La suscripción del artista es visible en uno de los tondos de la portada, en el que se representa en un bajorrelieve policromado y vidriado a los santos Cosme y Damián atendiendo a un enfermo (Fig. 9).

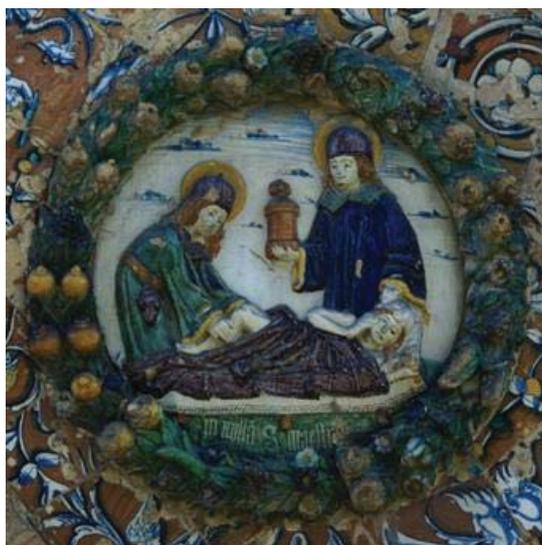


Fig. 9 Suscripción de Pedro Millán en el tondo de San Cosme y San Damián hecho por presión mediante estampillado (Monasterio de Santa Paula de Sevilla, 1504)

La obra de Niculoso sobrepasó los límites de Sevilla, recibiendo otros encargos por la geografía española. Sin embargo, en todos los casos la escritura siempre aparece asociada a algunas *explanaciones* en filacterias de retablos, como el ejecutado para el oratorio de los Reales Alcázares de Sevilla en 1504 o en el sepulcro conservado en la capilla de San Zoilo en la Iglesia de Santa María de las Flores de Ávila, fechado en la década de los años veinte del siglo XVI y repleto de leyendas latinas que dan sentido al monumento funerario.

A finales del siglo XVI la producción cerámica continuó sirviendo como elemento decorativo para templos y palacios, aunque no se hicieron obras de la magnitud de antaño. Los azulejos de censos, nombre que se emplea para referirse aquellos que marcaban la propiedad de un inmueble²⁸, constituyen uno de los mejores ejemplos. Estos azulejos de pequeño formato solían representar las armas

²⁸ A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, “Cerámica”, en *Manual de documentación de patrimonio mueble*, Sevilla, 2014, p. 125.

heráldicas de la institución propietaria del inmueble, indicándose algún acrónimo y dígito que hacía referencia al asiento del libro de la hacienda²⁹. Obras menores que aún quedan en algunos inmuebles del caserío local como testimonio de su pasado.

Junto a ellas algunos zócalos y retablos, que se siguieron encargando durante los siglos XVII y XVIII, sin novedades en los tipos de escritura. Habría que esperar al siglo XIX, momento en el que romanticismo trajo consigo la recuperación de la escritura gótica y uncial, usada para epígrafes cerámicos conmemorativos o retablos devocionales callejeros.

²⁹ P. A. MESTRE NAVAS, *Los libros protocolos de bienes de los hospitales sevillanos: la administración de propiedades en el Antiguo Régimen*, Sevilla, 2017, p. 198.