

**DE TRIANA A ÉVORA: EL RASTRO DE NICULOSO EN PORTUGAL**

**Alfonso Pleguezuelo Hernández**

**Pieza del Mes: Abril, 2020. ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA CERÁMICA NICULOSO PISANO**

## DETRIANA A ÉVORA. EL RASTRO DE NICULOSO EN PORTUGAL.

Alfonso Pleguezuelo

Universidad de Sevilla

Los vínculos de Niculoso Pisano con Portugal han sido ya apuntados por varios autores desde que Gestoso lo hiciera a inicios del siglo XX, a propósito de los azulejos de cuerda seca y de arista que desde Triana se enviaban a nuestro país vecino en los siglos XV y XVI<sup>i</sup>. Más recientemente, algún autor portugués y quien esto escribe hemos insistido desde diferentes posiciones en esa relación que debió ser mucho más importante de lo que hasta ahora se ha señalado<sup>ii</sup>. Los testimonios confirmados, son muy escasos: un solo documento escrito y dos únicas obras, una de ellas firmada, que hoy se encuentra en un museo de Amsterdam, y otra sin firmar que, por fortuna, se ha conservado en la misma ciudad para la que fue hecha en origen: Évora. Es de la segunda obra de la que nos ocuparemos en esta ocasión.



**Fig. 0. Vista del templo romano y al fondo el Museo Regional de Évora. Foto: Cortesía de José Ramón Pizarro.**

### FORTUNA CRÍTICA

Se trata de un pequeño pero delicado panel de seis azulejos de 55,5 x 37 cm (Inv. ME-231) que representa una escena de la *Anunciación del arcángel Gabriel a María* (Fig. 1), obra que entró en la historiografía a fines del siglo XIX, cuando fue trasladada por primera vez muy lejos del lugar donde había permanecido desde el siglo XVI: el convento de São Bento de Castris, en Évora, Portugal) en cuyo claustro estaba según Frothingham colocada “sobre una puerta”<sup>iii</sup>. En efecto, en 1881, la obra fue

exhibida en el Museo Victoria y Alberto de Londres<sup>iv</sup>. La ocasión fue una muestra temporal sobre artes ornamentales españolas y portuguesas, comisariada no sólo por algunos especialistas británicos, sino también por el granadino Juan Facundo Riaño, asesor de dicho museo quien, unos años más tarde, sería profesor de Historia del Arte, del propio José Gestoso, en la Escuela Nacional de Diplomática de Madrid. En aquella ocasión, fue también exhibido, junto a este panel de la *Anunciación*, el de mayor tamaño que representa la *Visitación de María a su prima Santa Isabel*, obra, al parecer procedente de un edificio de Lisboa, firmada por “NICULOSO ITALIANO”, que hoy forma parte de las colecciones del Rijksmuseum de Amsterdam. Justo al año siguiente, la obra de Évora fue nuevamente mostrada al público en el Museo de Bellas Artes de Lisboa, en una exposición de similar título a la de Londres puesto que estaba prevista desde que se proyectó la de aquella ciudad<sup>v</sup>. A la inauguración de esta segunda exposición asistieron SS.MM. los Reyes de España<sup>vi</sup>. En 1889 fue exhibida por tercera vez, ahora en la propia ciudad de donde procedía, Évora<sup>vii</sup>. Desde muy poco después, según refiere al año siguiente Gabriel Pereira<sup>viii</sup> y confirma cuatro años más tarde Antonio Barata<sup>ix</sup>, la obra quedó incorporada a las colecciones permanentes del museo de esa ciudad que en ese momento tenía el título de Museu Archeológico de Évora y era un anexo de la Biblioteca Municipal de la misma ciudad. Es de suponer que la obra habría llegado a la Biblioteca en un momento que no podemos determinar aunque debió ser posterior a la desamortización portuguesa, hecho que tuvo lugar en 1834<sup>x</sup>.

Es preciso aclarar que en todas estas ocasiones referidas fue presentada como obra anónima y en ningún momento fue asociada a la labor de Niculoso Pisano como lo sería muchos años después. No es extraño este anonimato ya que este ceramista, a pesar de haber sido dado a conocer por el Barón Davillier, en una publicación francesa, en 1865<sup>xi</sup>, no fue realmente divulgado ampliamente sino a partir de 1904 cuando se publica la obra de Gestoso<sup>xii</sup> quien, por cierto, tampoco menciona la obra en su libro.

Lo cierto es que el primer autor que asocia este panel con el pintor ceramista italiano, fue el ingeniero portugués João Miguel dos Santos Simões, en 1945<sup>xiii</sup>. No obstante, según escribirá once años más tarde, en 1969, después de haber reconocido personalmente las obras que el artista dejó en Sevilla y el panel que ya examinó en Amsterdam, pone en duda su propia atribución y deja el asunto pendiente de un estudio más detenido que no llegó a hacer posteriormente.

En 1957, Reynaldo dos Santos, conociendo la previa atribución de Santos Simões aunque no así sus posteriores dudas, no la contradujo e incluso expresa una breve pero aguda y positiva valoración estética de la obra, impresionado por su finura y su cromatismo, aspecto este último que comenta y reproduce ya que fue el primer autor que publicó una fotografía a todo color<sup>xiv</sup>.

Quien por primera vez dejó por escrito un comentario más desarrollado sobre esta obra fue Alice W. Frothingham, en 1969<sup>xv</sup>, autora que apoya con argumentos la atribución a Niculoso lanzada por Santos Simões en 1945. Pero, a pesar del apurado análisis en que la autora norteamericana apoya su atribución y tal vez por la autoridad científica que el ingeniero Santos Simões ejerció posteriormente entre los estudiosos portugueses, varios de éstos últimos han seguido manteniendo las dudas del maestro sobre la paternidad e incluso sobre la técnica con que esta obra fue ejecutada, asuntos ambos que retomaremos más adelante.



Fig. 1. ¿Juan Bautista Pisano? *Anunciación del arcángel Gabriel a María*. Museu Regional de Évora (Portugal) (Inv. ME 231).

A la vista de la obra, cuesta trabajo imaginar qué razones llevaron a Santos Simões a escribir comentarios en los que llega, incluso, a dudar de que las seis piezas que componen el panel sean azulejos y a comentar ambigüamente que le parecen: “...un conjunto de seis placas ... de grande espesura, com desenho vincado por estilete, ao efeito de corda seca”<sup>xvi</sup>. He analizado esta obra en varias ocasiones e incluso con una lente y no he hallado en sus azulejos más que las características habituales de los de Niculoso y de su obrador familiar. En todos ellos se percibe que la capa de esmalte estannífero sobre la que se pinta es muy delgada lo que provoca una textura algo rugosa en algunas partes. Por el contrario, es muy considerable la espesura de algunos de los esmaltes con los que pinta, especialmente en el azul que es tan denso que produce un relieve en la superficie de la pieza. Tal vez fue esto lo que desconcertó al especialista portugués más familiarizado con la pintura de mayólica portuguesa posterior a la segunda mitad del siglo XVI de superficie más tersa y de capa de esmalte más gruesa y cristalizada. Por tanto, creo que las piezas que componen este panel son azulejos convencionales y que la técnica con que fueron decorados fue la misma que observamos en las demás obras de Niculoso y de su hijo Juan Bautista, es decir, la que el primero de ellos trajo de Italia. Desde que en 1969 Santos Simões y Frothingham publicaran respectivamente sus contrastadas opiniones, nada nuevo relevante se ha comentado de esta obra aunque sí ha sido exhibida en alguna otra ocasión lo que ha brindado de nuevo ocasión para observarla con detalle<sup>xvii</sup>. Se trata, realmente, de una obra de enorme interés y que muestra rasgos indudables que indican que procede del obrador familiar que Niculoso mantuvo abierto en Sevilla.

## DIBUJO, SOMBREADO Y COLORIDO

En principio, el pintor que ejecutó esta obra delineó las figuras y la escenografía en la que se sitúan, en color azul, al igual que acostumbraban a hacer Niculoso y su hijo, según sabemos por obras firmadas y atribuidas con seguridad. En ese color también resolvió el sombreado con que daba volumen a los elementos figurativos y a los arquitectónicos del marco que rodea la escena principal. Con un azul profundo y oscuro, casi negro, colorea el manto que cubre a María y el fondo en el que destacan los querubines del intradós del arco que limita superiormente la escena. En un azul más diluido, simulando las sombras de un tejido blanco, logra dar relieve a los pliegues de la túnica que viste el arcángel Gabriel que saluda a María y le anuncia su futuro alumbramiento. También resuelve con el mismo azul sobre un fondo blanco dominante, la representación del Espíritu Santo que aparece descendiendo desde el cielo hasta la protagonista de la escena. También usa este color para delinear el mueble para sostener los libros que aparece detrás de María, un elemento de tales proporciones que más parece un facistol de coro de monasterio que un atril de uso doméstico. Finalmente, también en ese mismo color dibuja el rico paño que cuelga del dosel de la cama de María en el que el pintor imitó ornamentos frecuentes en el arte textil de finales del siglo XV e inicios del XVI. Se trata de un tejido colgado del mismo dosel del que penden las verdaderas cortinas que en aquel tipo de cama tenían la misión de evitar a quien en ellas descansaba la entrada de luz y la pérdida del calor corporal. La oportuna colocación de este visillo lo convierte en el fondo sobre el que la silueta de María queda resaltada y diferenciada dentro del verdadero marasmo de elementos que componen esta densa escena.

Pero además del azul, uno de los rasgos que en esta obra llama poderosamente la atención es la variedad de colores que el artista usa. El verde es abundante y lo vemos en dos tonalidades diferentes en las que domina el más claro, poco frecuente en las obras de Niculoso aunque más habitual en las

que atribuimos a su hijo Juan Bautista. Llama la atención en esta obra la decisión con que el pintor ha usado dicho verde claro, muy diluido y de una delicadeza notable que produce el efecto de una suave veladura. Lo habitual era usar el verde que se logra con el óxido de cobre, color que ofrece una notable brillantez cromática pero que se descontrola fácilmente al cocerse, contaminando su entorno al vaporizarse con facilidad. En este caso, aunque no es homogéneo en todo el panel, en algunas partes de éste, el pintor ha debido alterar la composición química del color, tal vez añadiendo algo de antimonio ya que el tono final logrado se acerca a veces al amarillo. Según se observa, al mezclarlo, lo ha hecho más estable y se aprecia que al alcanzar la fusión, no se ha extralimitado de las zonas en que el pintor lo ha aplicado. Ha usado ese tono de verde no sólo en los prados del paisaje de fondo sino en el elaborado pavimento, en la figura de Gabriel, como fondo de los querubes del arco y, sobre todo, en los fustes de las columnas, pintados de forma que imitan el mármol verde vetado en su variedad serpentina, tan de moda a finales del gótico e inicios del renacimiento.

Usa, igualmente, el ocre tanto en los fondos de algunos frisos como para imitar el tono de la madera con que están fabricados el banco de asiento y la mesa en que María apoya su libro de oraciones, así como las encuadernaciones de los libros sobre el atril, el friso de *boiserie*, que cubre el zócalo del fondo de la estancia y otros detalles menores. El tono de este ocre también es particularmente suave y menos saturado de lo habitual en las obras de Niculoso.

Un amarillo muy homogéneo e igualmente suave en su grado de saturación, aparece en varias zonas de la representación, al igual que sucede con el color oscuro logrado con el manganeso que fluctúa entre el morado de berenjena del fondo de las pilastras interiores del arco, y el morado más claro de las cortinas del dosel de la cama.

Resulta también llamativo que el pintor no usó, como era costumbre, un solo color de fondo para resaltar los motivos tallados en los cajeados de los frisos, las enjutas de los arcos y las pilastras de la arquitectura. En ellos combina el amarillo, el ocre, el verde claro, el negro-morado y el azul oscuro, es decir, toda la gama disponible. El uso del color se convierte en una suerte de exhibición cromática que parece ir más allá de la simple imitación de la policromía que los artistas acostumbraban a dar a la arquitectura de los retablos y a los propios edificios de la época. En realidad, esta gama de colores coincide literalmente con la usada por Niculoso Francisco Pisano y por Juan Bautista Pisano en sus obras firmadas pero aplicada con una variedad y riqueza desacostumbrada.

Un detalle que llama la atención es la cantidad de colores que ha usado para las alas del ángel, pintando las plumas de amarillo, ocre, verde y morado. En ninguna obra de las conocidas, usó Niculoso tanta variedad de colores para representar las alas angélicas, rasgo algo arcaizante que recuerda la pintura de tono áulico propia del gótico internacional y del arte flamenco del siglo XV. En suma, como ya apuntó escuetamente Reynaldo dos Santos, el uso intenso y variado de los colores produce en este panel una sensación de suntuosidad especialmente notable que no se percibe tan claramente en las demás obras de Niculoso.

## COMPOSICIÓN E ICONOGRAFÍA

El tema de la Anunciación tiene su base literaria en el Evangelio de Lucas (1, 26-38) en el que se narran de forma explícita o implícita todos los detalles del episodio: la llegada del ángel que saluda a María, el anuncio de que se quedará en cinta a pesar de no haber tenido trato con varón, la bajada del Espíritu Santo por deseo de Dios, las noticias de que dará a luz un varón al que deberá ponerle de

nombre Jesús, que Dios le dará a éste el trono de David, que reinará sobre la casa de Jacob y que su reinado no tendrá fin.

Muchos de esos mensajes quedaron representados en la escena puesto que en ella aparecen María, el Ángel, el Espíritu Santo, el saludo duplicado en la filacteria junto a Gabriel donde se lee de forma incompleta: "AVE [MARIA] GRACIA [PLENA]", y en la cartela sobre la escena en la que lee el fragmento de la salutación que suele ser la versión abreviada del completo: "AVE MARÍA [GRATIA PLENA]". Pero, además de los elementos esenciales, la escena está llena de otros anecdóticos y marginales que le otorgan una riqueza inusitada: la galería que la enmarca, el rico mobiliario, el fondo de paisaje etc. La composición de esta escena de la Anunciación es, por tanto, llamativamente compleja y bien resuelta a pesar de algunos pequeños detalles de aparentes incongruencias.

No sabemos si el ceramista que la pintó la compuso él mismo o si tal vez se inspiró, como era habitual entonces, en alguna estampa grabada o en alguna miniatura de un Libro de Horas. Frothingham sugiere que esta última posibilidad pudo ser la más probable e, incluso, lanza la hipótesis de que lo hiciera tomando como modelo la misma escena que aparece en las *Horae Beatae Virginis Mariae sec. Usus Romanum*, que publica en París el impresor Thielman Kerver, en 1512<sup>xviii</sup> (Figs. 2 y 3). Se basa para ello en la semejanza entre esta escena y la que aparece en dicho Libro de Horas en el que se habría inspirado Niculoso para la de la escena de la Circuncisión del retablo de Tentudía. Verificada esta posible inspiración, nos hemos encontrado con que, a diferencia de la escena de la Circuncisión en que el parecido es muy notable, la de la Anunciación no muestra más paralelo con esta obra de Évora que la posición de los dos personajes pero en nada coinciden los elementos del entorno arquitectónico ni el mobiliario ni tampoco su construcción espacial en perspectiva; central en la obra de Évora y lateral derecha en la estampa. Incluso, las dos figuras protagonistas difieren notablemente en la manera de representarse sus rasgos faciales o los ropajes que visten ya que en el grabado, éstos últimos muestran mucho más volumen y pliegues más numerosos y quebrados a la manera flamenca que los del panel. Los rasgos faciales germánicos y los pliegues quebrados de amplias prendas son comunes en el grabado con el lenguaje de Niculoso en las escenas de la Anunciación del Alcázar (1504) o en Tentudía (1518) aunque muy diferentes a la esbeltez de las figuras de este panel y a sus prendas de vestir, de tejidos ligeros, con pliegues verticales y rectos. Por otro lado, si esta escena guarda una relación de semejanza muy discutible con la referida estampa, en muy poco se asemeja también a las escenas de la Anunciación que Niculoso interpreta en las dos obras citadas del frontal del retablo para la reina Isabel de Castilla y de Tentudía y ello también nos hace plantear de nuevo la hipótesis de que esta obra pudiera deberse a su hijo Juan Bautista Pisano más que a su padre.

Estas diferencias con el grabado y con las otras dos interpretaciones que de la misma hace Niculoso, también nos impiden ver en esta escena ese arcaísmo que cree observar Frothingham. Nos parece, por el contrario, una interpretación estilísticamente más evolucionada y propia de un pintor que trabaja en Sevilla en la década de los años treinta o cuarenta cuando las fórmulas plenamente renacentistas ya estaban en práctica en los obradores más avanzados como pudiera ser, por ejemplo, el de Alejo Fernández, el gran pintor de ese momento, en la ciudad.



**Fig. 2 Thielman Kerver, *Horae Beatae Virginis Mariae sec. Usum Romanum*. Paris, 1512.**

**Fig. 3 ¿Juan Bautista Pisano? *Anunciación del arcángel Gabriel (Detalle de la escena central)*. Museo Regional de Évora (Portugal).**

## ARQUITECTURA

Ese mismo tono avanzado de la escena se corresponde con el carácter plenamente renacentista del marco arquitectónico. Ningún resto de gótico se aprecia en esta arquitectura a diferencia de lo que veíamos en el retablo más tardío de Niculoso (1518) quien, si bien ornamentó sus estructuras con grutescos y candelabros, mantuvo el modelo de retablo de batea, propio del mundo medieval. Esta arquitectura, sin embargo, simula ser una galería, compuesta por un basamento continuo en el que se apoyan columnas con basas molduradas, fustes cilíndricos y capiteles compuestos, columnas que aparecen antepuestas a los pilares que sostienen los tres arcos rebajados que sobre ella cabalgan. Todo ello se remata superiormente por un friso continuo de orden corintio con relieves y molduras denticulares. Se trata de una arquitectura profusamente cubierta por ornamentos de inspiración romana, del tipo que se hicieron en Lombardía y fueron representadas en la pintura del primer Renacimiento de la Italia del norte, mucho más ornamentado que el sobrio Renacimiento florentino al que Frothingham vinculaba esta obra. Recordemos que en Florencia, durante el siglo XV, prevaleció la visión sobria y apenas definida cromáticamente en blanco y gris con que Filippo Brunelleschi forjó su visión de la clasicidad romana, sobriedad que continuó Donato Bramante en Roma después de su etapa más ornamentada lombarda. Precisamente esa versión ornamentada de origen lombardo es la que dominó la primera fase del Renacimiento de Flandes y también de Castilla y a la que parece adherirse el pintor de esta obra y los pintores sevillanos de la primera mitad del siglo XVI (Fig. 4).



**Fig. 4. ¿Juan Bautista Pisano? Anunciación del arcángel a Gabriel a María. Museu Regional de Évora (Portugal) (Inv. ME 231).**

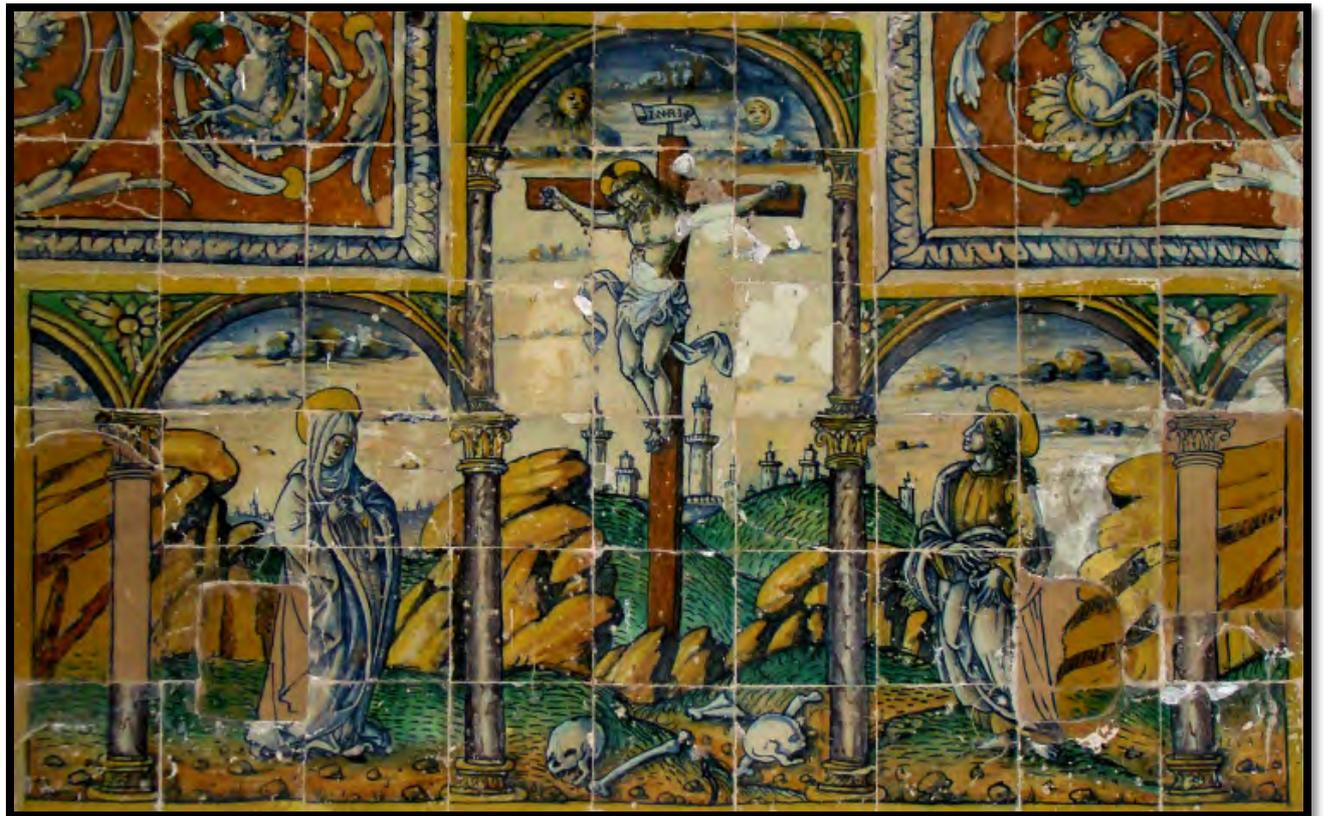
Se aprecia en el diseño de esta arquitectura un considerable dominio de la perspectiva cónica ya que, si prolongamos virtualmente las líneas de fuga, coinciden todas ellas de forma bastante exacta en un punto central, situado en un costado del atril y coincidiendo con la línea divisoria entre los tres azulejos de la derecha y los tres de la izquierda. Observando los detalles, también se aprecia que el punto de vista adoptado por el pintor es elevado por lo que permite, entre otros efectos, la visión detallada del pavimento del espacio en que la acción se desarrolla. En ese pavimento, vemos tres tipos sucesivos desde el plano más cercano hasta el fondo de la estancia. En el primer plano, que ocupa la anchura del muro que forma la galería, ha reproducido el pintor uno de los diseños preferidos de la Italia del siglo XV y también del mundo hispano-flamenco, compuesto por una cuadrícula que simula los efectos perspectivos de un conjunto de puntas de diamantes, representadas en fuga lateral lo que provoca un potente efecto óptico de profundidad. Este tipo de pavimento fue de los reproducidos en azulejos, por ejemplo, en el taller de la familia della Robbia, en Florencia, y es de los denominados en Italia “a scacchi prospettici”<sup>xix</sup>. El plano medio en el que se sitúan las dos figuras del episodio narrado y que, por tanto, corresponde al dormitorio de María, muestra otro tipo de pavimento, formado

por baldosas cruzadas por dos diagonales que las dividen en cuatro triángulos coloreados alternamente de blanco y verde o de blanco y ocre. Se trata de otro modelo que fue usado, en versión cerámica, tanto en la Italia del Renacimiento como posteriormente en la propia España, por ejemplo, en Valladolid se ejecutaron de este tipo con técnica de arista en el siglo XVI<sup>xx</sup>. El tercer y último plano es un pavimento continuo, verde claro, y de límites algo difusos.

El pintor ha simulado que el dormitorio de la Virgen María se encuentra, sorprendentemente, instalado en una galería abierta al paisaje. Es obvio que el recurso a esta circunstancia imposible sólo se debe al interés del autor de la imagen por dar profundidad a la escena representando un paisaje de fondo en que sitúa una ciudad que debería ser Nazaret según la narración evangélica.

Es precisamente el marco arquitectónico de esta obra el que nos suscita una pregunta que sólo dejaremos aquí planteada ya que, por el momento, no tenemos para ella una respuesta clara. La incógnita que, extrañamente ningún autor ha planteado hasta el momento es la siguiente: ¿fue esta escena de la Anunciación parte de un conjunto de otras que podrían contemplarse a su derecha y a su izquierda? La pregunta surge por la inusual y brusca forma de terminar los arcos laterales que arrancan de los capiteles pero que no llegan a desarrollarse por completo.

Enmarcar una escena bajo un arco era algo habitual en un ambiente artístico en que los retablos pictóricos y también los escultóricos siempre resolvían su estructura con fórmulas arquitectónicas. Pero en las demás ocasiones, vemos usado este tipo de hornacina rematada en arco, como una estructura cerrada en un registro incomunicado con las que quedan a su derecha e izquierda y que contienen otras escenas. El único caso que podemos traer a colación en el que vemos arcos encabalgados, y esto es interesante, es el del ático del retablo de Tentudía en el que Niculoso pinta a Cristo crucificado en el centro, alojando a María y a San Juan Evangelista en los arcos colaterales.



**Fig. 5. Niculoso Fco. Pisano. 1518. Retablo (detalle). Monasterio de Tentudía. Calera de León (Badaloz).**

Esto nos hace plantearnos la posibilidad de que esta escena no fuera sino una de un grupo de varias, cada una bajo su arco (Fig. 5). A la sospecha de que estamos ante una composición incompleta por la inusual forma que adopta la terminación lateral habríamos de unir que el límite inferior de los azulejos deja ver apenas una línea azul que parece ser el inicio de un pavimento que no encuentra espacio para ser representado.



**Fig. 5 ¿Juan Bautista Pisano? Anunciación del arcángel Gabriel a María. Museu Regional de Évora (Portugal) (Inv. ME 231). Reconstrucción hipotética.**

### **ESCALA**

Llama también la atención en esta obra la menuda escala de la representación lo que debió obligar a su autor a pintarla casi como un miniaturista ya que a pesar de la escasa superficie disponible en sólo seis azulejos, no renuncia a un nivel de detalle sorprendente. No es esta la escala usada en las obras firmadas por Niculoso. Se acerca, por el contrario, a la única obra firmada por su hijo Juan Bautista; los apóstoles procedentes de la capilla de Santa Ana, de la Cartuja de las Cuevas, en Sevilla (Fig.6). Igual o menor escala es la empleada en tres obras que consideramos podrían ser también de este hijo de Niculoso: la placa del Nacimiento que salió hace años a subasta en el comercio y está hoy en lugar desconocido y dos escenas de la Quinta Angustia, una de ellas, una placa que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y otra, un panel de nueve azulejos que forma parte de las reservas del Folkwang Museun, de Essen (Alemania)<sup>xxi</sup>.



**Fig. 6.- Juan Bautista Pisano. Panel de Santiago, procedente de la Capilla de santa Ana, Cartuja de las Cuevas (Sevilla). Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)**

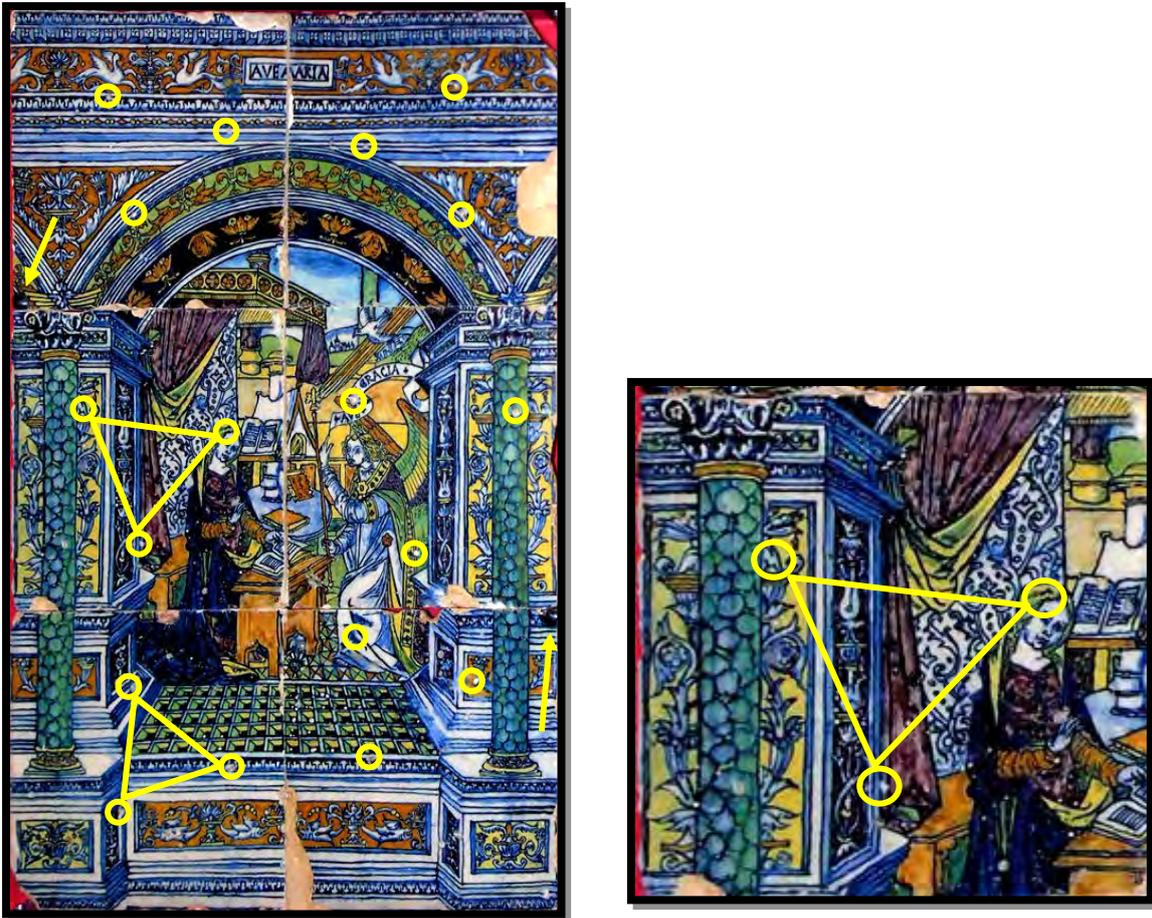
### **ASPECTOS TÉCNICOS**

Si nos fijamos en los aspectos más procedimentales de estos seis azulejos, se constata que la pasta es, a simple vista, muy similar a la usada por Niculoso en sus obras conocidas y la habitual en los azulejos de Triana del siglo XVI: barro de aspecto calcáreo, de tono crema, muy claro en la superficie y levemente rosado en corte.

Por otro lado, todos los azulejos muestran haber sido escafilados antes de la segunda cocción al igual que mostraron los azulejos de su primera obra datada, la *Laude Sepulcral* de Íñigo Lopes, cuando fueron analizados con motivo de su restauración<sup>xxii</sup>. Esto parece indicar que era la costumbre en el taller de Niculoso y tal vez la que seguían en Triana los demás fabricantes si llegáramos a aumentar en número los testimonios de este pequeño detalle. La prueba evidente que demuestra el hecho es que a veces la superficie escafilada aparece manchada de vidriado cuando éste llega a gotear de forma imprevista durante la cocción.

Vistos de cerca los azulejos, se aprecian en ellos, las huellas de trípodes que se usaban para separar las piezas en su segunda cocción tal y como era el procedimiento habitual en Triana en el siglo XVI. Así separados para que no quedasen adheridos, eran cocidos con la superficie pintada hacia abajo y la no pintada, hacia arriba. Ello se percibe en que cuatro gotas de vidriado verde de otros objetos que se cocieron en la misma hornada, cayeron sobre los reversos de estos azulejos. Dos de ellas, que lo hicieron sobre las juntas de dos azulejos, sin apenas dejar huella en los reversos, se deslizaron por el canto de los mismos de forma que en su recorrido llegaron hasta el anverso donde se aprecian con toda claridad como puntos verde oscuro, casi negros. Ambas son visibles en dos esquinas de dos

azulejos diferentes. Una de ellas en el ángulo inferior izquierdo del azulejo situado arriba en ese mismo lado del panel. La otra gota aparece en el ángulo superior derecho del azulejo colocado abajo, en ese mismo lado (Figs. 7, 8 y 9).



**Fig. 7.- Situación en los azulejos de las marcas de apoyo de los trípodes separadores**



**Figs. 8 y 9. Gotas de vidriado verde caídas accidentalmente en los reversos durante la cocción y deslizadas hasta los anversos.**

Otras dos cayeron sobre la superficie plana del reverso de uno de los azulejos habiendo dejado sendas manchas muy visibles. Estas dos últimas más que un par de gotas, fueron varias caídas sobre dos puntos concretos lo que hizo que las manchas se expandieran de forma muy ostensible. Por suerte este reconocimiento lo pudimos realizar hace años, cuando la obra estaba desmontada y custodiada en los almacenes de reservas del Museo donde, gracias a la amabilidad de su responsable, pudimos

tomar foto de esa parte habitualmente fuera del alcance de la vista (Fig.10).



**Fig. 10. Reverso del panel con las manchas de vidriado**

Parece que la práctica de cocer al mismo tiempo obras delicadas como estos azulejos, y obras probablemente más groseras como podían ser piezas de alfarería vidriada de verde, era habitual en Triana a principios del siglo XVI ya que también la hemos podido documentar en los platos de loza dorada fabricados en Sevilla en esa misma época<sup>xxiii</sup>.

Ello nos confirma la posición en que se cocían los azulejos en el obrador de Niculoso, detalle que ya pudimos comprobar al estudiar la Laude Sepulcral de Íñigo Lopes, primera obra suya conservada en Sevilla (1503)<sup>xxiv</sup>.

Igual coincidencia con otros azulejos de Niculoso se produce cuando los medimos ya que los de Évora miden algo más de 18 centímetros de lado, es decir, el formato de mayor tamaño de los dos que usaba habitualmente Niculoso Pisano en sus obras.

Si hubiéramos de extraer algunas conclusiones de este breve análisis podrían ser varias:

1.- Partiendo del dato conocido relativo a la dedicación a la pintura cerámica de Juan Bautista Pisano, uno de los dos hijos de Niculoso, es evidente que está pendiente de hacerse una revisión detallada de su posible participación en las tareas del taller y, sobre todo, a partir de la única obra firmada por él, un estudio comparativo con algunas de las atribuidas a su padre entre las que se perciben ciertas diferencias estilísticas que tal vez podrían ser justificadas con posibles re-atribuciones a su hijo.

2.- No se justifican las dudas de Santos Simões en relación al procedimiento técnico de ejecución de estos azulejos que vemos, por el contrario, dentro de lo ya conocido del pintor italiano y de su taller.

3.- Así como el análisis técnico y material permite adjudicar la obra al ámbito de Niculoso Francisco, no sucede lo mismo cuando se analiza el estilo de su pintura que parece, por el contrario, mostrar diferencias sustanciales con su estilo conocido. Este hecho y la semejanza con algunas otras obras del ámbito de Niculoso que presentan parecidas discordancias, tientan a atribuir éstas, provisionalmente, a su hijo Juan Bautista Pisano aunque será necesario en el futuro dar mayor firmeza a esta hipótesis ahondando en el estudio de su personalidad y su estilo.

4.- Determinados rasgos de la arquitectura que enmarca la escena conducen a plantear la duda sobre si el estado actual de la obra responde a su estado original o si, por el contrario, lo que vemos es sólo una parte de la obra primitiva y ello explicaría la apariencia inacabada de algunos de sus elementos.

5.- Si esta obra, tan especial por su procedimiento “al modo pisano” fue hecha por el taller de Niculoso para el citado convento de Évora y sabemos por documentos publicados que no fue la única de este tipo que salió de su obrador, destinada a una institución de esa misma ciudad portuguesa como el retablo que está documentado en 1515 y que por su descripción no coincide con esta obra, nos podríamos preguntar cuántos de los conjuntos de azulejos de arista que hay tanto en esa ciudad como en multitud de ciudades portuguesas pudieron proceder de su negocio.

Alfonso Pleguezuelo Hernández

---

<sup>i</sup>José GESTOSO, *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, pp. 150, 158 y 263-269.

<sup>ii</sup>Rui André A. TRINDADE, “D. Isabel Henriques, marquesa de Montemor-o Novo mecenas de Francisco Niculoso Pisano”, *Tritão. Revista de História, Arte e Património de Sintra*. Publicación digital de la Cámara Municipal de Sintra, diciembre, 2012, nº 1, pp. 1-17 [www.revistratritao.cm-sintra.pt](http://www.revistratritao.cm-sintra.pt); Alfonso PLEGUEZUELO, “Niculoso Pisano y Portugal” en Fernando QUILES, Manuel FERNADEZ CHAVES y Isabel FIALHO CONDE, (Coords), *Actas en el Congreso Internacional Sevilla lusa. La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*. Universidad de Sevilla-Universidad Pablo de Olavide-Universidad de Evora. Sevilla, 2018, pp.170-183.

<sup>iii</sup>Alice W. FROTHINGHAM. *Tile pannels of Spain*, Nueva York, 1969, p. 10.

<sup>iv</sup>ROBINSON, Sir John Charles, *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, South Kensington Museum, London, 1881 (Reedición del Victoria & Albert Museum, London, 2011). Nº cat. 199, con el texto siguiente: PANEL of six tiles of majolica, forming a frame subject of the Annunciation, surrounded with fine Renaissance ornament in the Florentine style of 1510, inscribed “Ave María-Ave Gratia”. *Convent of S. Bento de Castris, Evora*. Al tratarse de un préstamo internacional, debió autorizarlo probablemente el Museo Nacional de Arte Antiga y así aparece en la lista de objetos prestados por dicho museo, según consta, junto a otros tres objetos más, de materia textil, que también se tomaron en préstamo en 1881 procedentes del convento de São Bento de Castris. Archivo Nacional da Torre do Tombo, “Registo dos objectos destinados á Exposição de Arte Ornamental”. Libro 4. Localización: 00002, Objetos encontrados na Cassa Forte da Academia Real das Belas Artes . PT-MNAA-EAO-001-0001-000002\_m00 36 TIF. Pag. 27, <https://digitarg.arquivos.pt/viewer?id=4713937>. Debo esta información a la amabilidad de mi amigo Jesús Marín a quien agradezco su ayuda en esta búsqueda que realizó el 20 de marzo de 2020.

<sup>v</sup>*Exposição Retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola*, Lisboa. Plus Ultra. Imprensa Nacional. Lisboa, 1882.

<sup>vi</sup>Sobre esta exposición véase el artículo de Antonio Manuel Gonçalves, “A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola de 1882”, *Boletim do Museo Nacional de Arte Antiga*, Vol. IV, Fascículo 2, enero-diciembre 1959, pp. 23-28. El trabajo había sido una comunicación presentada por su autor en el XXIV Congreso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências. Madrid, Noviembre de 1958, en representación del Centro de Estudos de Arte e Museología.

<sup>vii</sup>Dato citado por Frothingham, 1969, nota 14, p. 87.

<sup>viii</sup>Gabriel PEREIRA, “Exposições de arte ornamental”, *Estudos Eborenses*, Evora, Minerva Eborensis, 1890, nº 25, p. 8.

<sup>ix</sup>Antonio Francisco BARATA, *Catálogo do Museu Archeologicoda cidadede Evora: Anexo da sua Biblioteca*, Imprensa Nacional, 1903, p. 65. Menciona la obra como la nº 172 de las colecciones del museo y la cita como exhibida en la Sala L del mismo.

<sup>x</sup>En el ya citado catálogo de Londres, de 1881, el panel fue citado como procedente del convento de São Bento de Castris pero es muy posible que esa fuera la referencia al monumento del que procedía en tiempos pasados ya que al carecer de bienes por haber sido desamortizado, dicha institución religiosa no podía ser mencionada a título de prestadora y propietaria.

<sup>xi</sup>Jean Charles DAVILLIER, “Niculoso Francisco, peintrecéramisteitalien, établi a Seville”, *Gazette des BeauxArts*, Tomo XVIII, 1865, pp. 217-228.

<sup>xii</sup>Gestoso llegó a consultar un artículo Gabriel Pereira, publicado en 1884 (citado en una nota de Gestoso, 1904: nota 2, p. 270) en el que suministra noticias de otros azulejos de la localidad pero no menciona el panel

---

de la Anunciación. Seguramente el erudito sevillano no llegó a consultar el posterior artículo de este mismo autor en que refiere la existencia de la obra que aquí nos ocupa que fue publicado en 1889.

<sup>xiii</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, "Azulejos Arcaicos em Portugal" en *Actas del 18º Congreso de la Asociación para el Progreso de la Ciencia*, Córdoba. Madrid, 1945.

<sup>xiv</sup> Reynaldo dos SANTOS, *O azulejo em Portugal*, Editorial Sul Lda. Lisboa, 1957, pp. 55-56.

<sup>xv</sup> Alice W. FROTHINGHAM, *ob. cit.*, pp.10-11.

<sup>xvi</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *Azulejariaem Portugal nos séculos XV e XVI*. Introdução Geral. Lisboa 1969, pp 84-85.

<sup>xvii</sup> Alfonso PLEGUEZUELO y João CASTELBRANCO (Comisarios) *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo*, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013, nº cat. 117, p. 276.

<sup>xviii</sup> Alice W. FROTHINGHAM, *ob. cit.* p. 11.

<sup>xix</sup> Francisco QUINTERO, *Maiolicanel' architettura del Rinascimento italiano (1440-1520)*, Cantini Editori, Florencia, 1990, p. 60.

<sup>xx</sup> Manuel MORATINOS, *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, Consejería de Cultura. Junta de Castilla y León, (edición digital), Valladolid, 2016, pp. 74, 87, 112 y 163.

<sup>xxi</sup> Agradezco muy sinceramente a mi amigo Carsten Plätzer, gran coleccionista y estudioso de nuestros azulejos, las eficaces gestiones que realizó para facilitar mi visita al citado museo y el acceso a sus reservas. Igualmente, vaya mi gratitud también dirigida a los conservadores de dicho museo.

<sup>xxii</sup> Vease Alfonso PLEGUEZUELO: "Niculoso y el sepulcro de Íñigo Lopes. Historia y leyenda" en *Laude sepulcral de Íñigo Lopes. Obra de Niculoso Pisano. Historia y restauración*. José Ramón PIZARRO (Editor). Real Maestranza de Caballería. Sevilla, 2019, p. 21 e imagen en p. 89.

<sup>xxiii</sup> Alfonso PLEGUEZUELO, "Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI. Testimonios documentales, analíticos y materiales", *Actas del Congreso Internacional A Herança de Santos Simões*, Universidad de Lisboa, Noviembre, 2010, Lisboa, Edições Colibri, 2014, pp. 313-329

<sup>xxiv</sup> Vease Cristina GARCÍA, José Ramón PIZARRO Y Carmen RIEGO, Restauración de la laude sepulcral de Íñigo Lopes, en *Laude sepulcral de Íñigo Lopes. Obra de Niculoso Pisano. Historia y restauración*. José R. PIZARRO (Editor). Real Maestranza de Caballería. Sevilla, 2019, imagen en p. 89.