

Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis

Alfonso Pleguezuelo

Universidad de Sevilla (España)

Resumen

Niculoso Francisco Pisano, activo en Sevilla, al menos, entre 1503 y 1526, fue un famoso ceramista que trajo de Italia a España una nueva técnica de pintar cerámica y un nuevo repertorio ornamental renacentista. El nuevo procedimiento permitía a los artistas pintar sobre cerámica de forma muy similar a la que usaban sobre madera o sobre el muro. Pero en su taller fueron producidos no solo azulejos pintados sino también otros muchos de arista y también terracotas vidriadas. Muchos de estos productos fueron enviados desde Sevilla a Portugal durante las tres primeras décadas del siglo XVI como sabemos por ciertos documentos españoles y por algunas evidencias materiales portuguesas. Sus documentadas relaciones con la importante comunidad de portugueses en Sevilla debieron constituir la mejor vía para hacer llegar allí sus obras. Algunas de ellas ya han sido identificadas y otras esperamos que puedan serlo en el futuro.

Palabras clave: Niculoso, azulejo, arista, terracota

Abstract

Niculoso Francisco Pisan, active in Seville at least between 1503 and 1526, was a famous ceramic painter who brought from Italy to Spain a new technique of painting pottery and a new Renaissance ornamental repertoire. This new procedure allowed artists to paint on a ceramic surface in a very similar way as they did on wood or on the wall. In his workshop were produced not only painted tiles but also many arista tiles and glazed terracotta. Many of these products were sent to Portugal during the first three decades of the sixteenth century as we know from certain Spanish documents and from some Portuguese material evidences. His relationship with the important Portuguese community in Seville may have been a good way to send his works there. Some of them have already been identified and hopefully many others could be in the future.

Keywords: *Niculoso, tile, arista, terracotta*

Partamos del hecho comprobable de que la azulejería es un producto particularmente importante en la cultura material de los pueblos ibéricos y, por tanto, un elemento de unión entre Portugal y España. Y dejemos también constancia de un segundo hecho como es que el primer artista del Renacimiento que practica fuera de Italia la pintura cerámica policroma –perfeccionada en aquel país a fines del siglo XV– es Niculoso Francisco Pisano quien se instala en Sevilla previsiblemente en esas fechas y trabaja desde aquí para ambos reinos. No fue Niculoso el primer ceramista que desde Sevilla envió azulejos a Portugal. De hecho, se conservan en aquel país numerosos conjuntos de ellos, decorados con el más antiguo procedimiento de la cuerda seca, azulejos que datan tanto de los primeros años del siglo XVI como también de los últimos del siglo XV, previsiblemente antes de su llegada a Sevilla y fabricados por artesanos de Triana desconocedores aún de arte italiano.

Aunque la mayoría de las obras conservadas de Niculoso se encuentran en territorio español, la presencia en Portugal de obras suyas es también un hecho probado por varias evidencias: unas materiales y otras documentales aunque nunca hasta ahora habían sido reunidos los datos –tanto publicados como inéditos– de que disponemos en la actualidad y por ello los ofreceremos como novedad en esta ocasión. Tan sólo un trabajo ha planteado la relación entre Niculoso y Portugal pero defendiendo una teoría que, por el momento, considero algo forzada por falta de evidencias que pudieran apoyarla firmemente. Según esta hipótesis, Niculoso habría llegado a Sevilla desde Portugal, como ayudante de Jacopo Sansovino, y habría logrado sus encargos importantes gracias a su relación con Isabel Henriques¹. Pero aunque

1. Trindade, Rui Alves, “D. Isabel Henriques, marquesa de Montemor-o-Novo mecenas

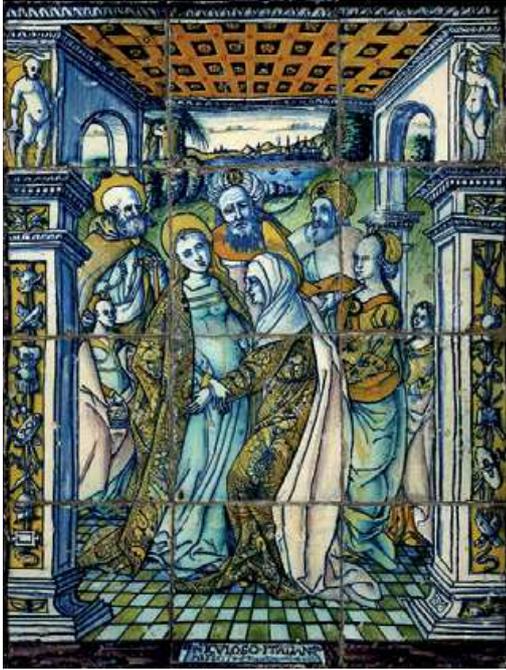


Fig. 1 Panel de la *Visitación*, (51 x 39 cm), Rijksmuseum. Amsterdam (nº 727). Foto del autor.

tenemos evidencias de obras de Niculoso en Portugal, no hay una sola de su presencia en aquel país. Tampoco conviene olvidar que antes de que Niculoso trabajara para la noble portuguesa en el monasterio de Santa Paula ya había trabajado para el duque de Medinasidonia en una obra que lamentablemente no se ha conservado aunque está documentada².

La obra más conocida de Niculoso con una procedencia portuguesa es el panel de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* que hoy se conserva en las reservas del Rijksmuseum de Amsterdam (Holanda) aunque sabemos que estuvo colocado en un edificio de Lisboa que fue demolido en 1882, el mismo año en que fue expuesto en una muestra temporal celebrada en la capital portuguesa (Fig. 1)³.

Cuando la demolición del edificio tuvo lugar, el panel, parece que fue rescatado por Fernando de Saxe-Coburgo y Gotha, II rey de ese nombre en Portugal, pasando más tarde a propiedad de Maria Antonia de Bragança, duquesa de Sajonia y princesa de Hohenzollern, en cuyo palacio de Sigmaringen (Alemania) la conservó durante varios años. De allí pasó por venta a un anticuario parisino en 1902 quien, a su vez, la vendió al Rijksmuseum. Nada sabemos de este panel antes de 1882; tampoco de ese desconocido edificio lisboeta del que procede; ni siquiera conocemos si se trataba de un edificio real como podemos suponer. Por tanto, sólo estamos en condiciones de imaginar que estaba allí desde su llegada a inicios del siglo XVI, descartándose por el momento que sea una obra comprada en época moderna.

La escena es una simplificación de la que Niculoso pinta con el mismo asunto para el retablo de Isabel la Católica en su oratorio del Alcázar de Sevilla y presenta algunas diferencias con aquella obra además del menor tamaño de sus azulejos (13 x 13 cm), de su mayor sencillez y su menor grado de detalle. La más llamativa de las diferencias es la arquitectura en que aparecen los personajes que forma una especie de

de Francisco Niculoso Pisano”, *Tritão*, nº 1, diciembre, 2012, págs. 2-17.

2. Galoppini, Laura, “Alcuni Documenti su Francesco Niculoso Pisano”, en *Sardegna, Mediterraneo e Atlántico tra Medioevo ed Età Moderna. Studi Storici in memoria di Alberto Boscolo* (a cura di Luisa D’Arienzo). Volumen Terzo. Cristoforo Colombo e la sua época. Cagliari, 1993, pág. 300.

3. Anónimo. *Exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola em Lisboa/...* Typographia universal de Thomaz Quintino Antunes, impresor da Casa Real. Rua dos calafates, 110. Lisboa, 1882, pag. 25.

templete o baldaquino trazado con una especial insistencia en los recursos perspectivos que reflejan el pavimento de baldosas de dos colores alternos y el techo de case-tones igualmente cuadrados. Se trata de dos tramas cuadriculadas con líneas de fuga confluyentes, con las que el pintor ha pretendido dar profundidad a la representación haciendo uso del recurso de moda en el arte italiano desde el Quattrocento: la perspectiva cónica o artificial. También resulta interesante –por lo inusual en la obra de Niculoso– que el fondo sobre el que se destacan los triunfos militares que forman los candelabros que decoran el frente de las pilastras, se haya coloreado en amarillo cuando lo más habitual para este fin en su obra conocida es el ocre dorado o el azul.

Se trata de un panel indudablemente pintado en el taller de nuestro artista ya que está firmado en una cartela en que se lee “NICULOSO ITALIANO ME FECIT”⁴. No obstante, a pesar de esta firma, sus calidades cromáticas y dibujísticas, comparadas con el citado panel pintado para el oratorio de Isabel la Católica, en 1504, hacen pensar que se trate de una obra firmada por Niculoso pero con bastante intervención de algún colaborador, tal vez su hijo Juan Bautista cuyo estilo, algo más débil que el de su padre, conocemos por alguna obra firmada que hizo en la capilla de Santa Ana, en la Cartuja de las Cuevas, de Sevilla⁵.

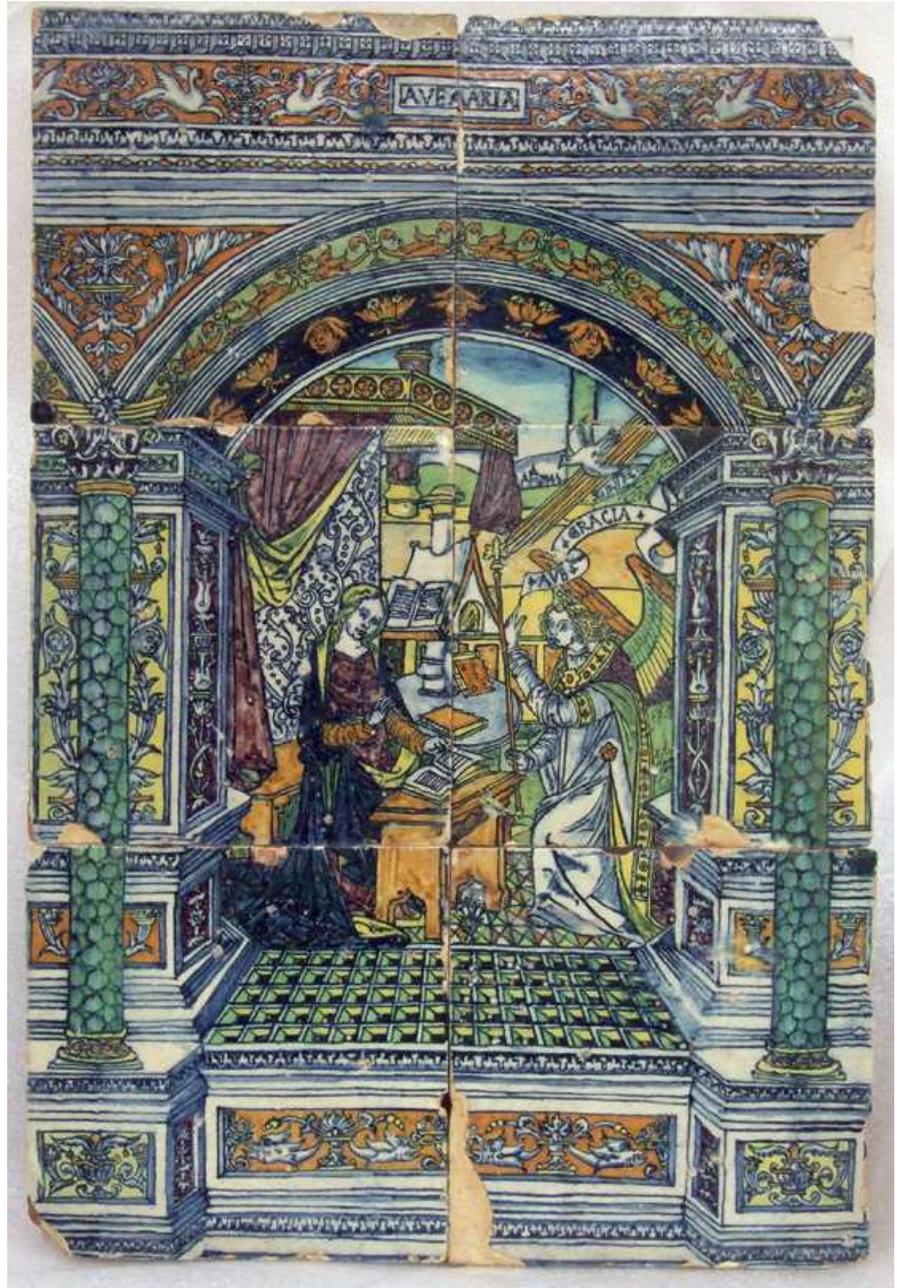


Fig. 2 *Anunciación* (54,8 x 36,2 cm). Museu de Evora (Inv. ME. 231). Foto del autor.

4. Gestoso y Pérez, José, *Historia de los Barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, págs. 272-273.

5. Gestoso y Pérez, José, *Historia de los barros ...*, pág. 207.

Una nueva evidencia material del rastro de Niculoso en Portugal la tenemos en otro panel que hoy se encuentra en el Museo de Evora y que tiene también una procedencia segura pues según el dato publicado por Barata, estuvo en el convento de São Bento de Castris, cercano a esta ciudad, hasta el momento en que fue llevado al Museo (Fig. 2)⁶. En este caso, las dos figuras que protagonizan el episodio, María y Gabriel, aparecen ubicadas simétricamente en una habitación repleta de elementos mobiliarios y cuya pared de fondo se abre con una galería de columnas que dejan ver un paisaje. María, bajo un dosel de ricas telas, lee su libro de horas sobre colocado sobre el atril y por detrás, aparece otro soporte para más libros que por su escala más parece un facistol de coro o un atril de *scriptorium* monacal que no un mueble doméstico. La arquitectura que la enmarca, se forma con arcos carpaneles apoyados sobre gruesos pilares precedidos por columnas de fuste que simulan estar labrados en jaspe almendrado de color verde. Tras las columnas se ven pilastras cajeadas y decoradas con candelabros de jarras y cornucopias que destacan sobre fondo amarillo claro. Las pilastras del intradós, por el contrario, muestran un fondo morado. El resto de los cajeados de los pedestales, los basamentos, los intradoses y las albanegas de los arcos o los frisos del entablamento se ven poblados por más jarras, cuernos de abundancia y delfines. Destacan todos estos elementos decorativos sobre fondos pintados de amarillo, azul, verde muy claro, morado y ocre.

La obra no parece estar completa ya que, al analizar la arquitectura de esta escena, se percibe que lo conservado es apenas una parte de un conjunto más amplio. Ello puede observarse en varios detalles. Por ejemplo, el friso que remata la composición queda aparentemente interrumpido en sus extremos, sin solución de acabado, lo que induce a pensar que continuaba en los azulejos adyacentes. En segundo lugar, también resulta algo extraño el hecho de que a cada lado aparezcan los arranques de nuevas arcadas que en el panel conservado quedan, como el friso, incompletas. No obstante, no debe ser tomado este segundo rasgo como argumento del todo condicionante porque una solución muy parecida de arcadas aparentemente inconclusas adopta Niculoso en la escena del Calvario que remata el retablo de Tentudía (Badajoz) que pintaría en 1518. Pero, fuesen escenas contiguas o situadas por debajo o por encima de ésta, es casi seguro que en este retablo habría más episodios representados aunque nada podemos especular sobre el aspecto general del conjunto del que sólo nos ha quedado este fragmento.

6. Barata, Antonio Francisco, *Catálogo do Museu Arqueologico da cidade de Evora*, Lisboa, 1903, pág. 65.

La obra no está firmada aunque no albergo la menor duda de que saliera del taller de Niculoso, tal vez, como en el caso anterior, no de manos del maestro sino, de nuevo, quizás de su hijo Juan Bautista Pisano, único colaborador suyo documentado por el momento. Una simple comparación con la escena del mismo tema, ejecutada por su padre en 1518 para el retablo del monasterio de Tentudía deja en evidencia que ambas escenas responden a manos diferentes. Sin embargo, colocada al lado de otras obras que también atribuimos a Juan Bautista, se perciben semejanzas.

Por tanto, y como primera conclusión, disponemos de datos seguros de que del obrador de Niculoso Pisano salieron dos paneles de azulejos pintados con destino a Portugal, ejecutados con un lenguaje renacentista y con la novedosa técnica que éste trajo de Italia y que, según nuestros datos, sólo él y su hijo dominaban en la península ibérica en esas tempranas fechas comprendidas entre 1500 y 1530 aproximadamente.

Por desgracia, no disponemos de documento alguno, escrito en la época del artista, que nos suministre información sobre el panel de la Visitación de Lisboa (hoy en Amsterdam) ni tampoco el de la Anunciación de Evora pero, hay un documento escrito que informa de una nueva obra de Niculoso destinada a Portugal, testimonio que a continuación desglosaremos. En este nuevo caso acontece todo lo contrario de los dos anteriores ya que disponemos del documento relativo a esa importante obra pero, lamentablemente, la obra misma no parece haberse conservado. Se trata de un retablo desaparecido pero cuyo simple contrato resulta ser un testimonio de enorme interés histórico por varias razones. El documento es un contrato protocolizado hallado por Juan Gil y cedido para su previa publicación a Laura Galopini quien reproduce la transcripción completa del mismo⁷. El contrato notarial está firmado el 29 de enero de 1515 y en él, Niculoso se compromete con el bachiller Rui López, “*estante en Sevilla*”, a fabricar 400 azulejos, a pintar en ellos tres escenas del mismo número de piezas y a entregar un relieve de terracota esmaltada de la Virgen con el Niño.

Cada una de las tres escenas se compondría de 133 azulejos (tal vez en paneles de 19 x 7 azulejos cada uno) que representarían

7. Gil, Juan, *El exilio portugués en Sevilla. De los Braganza a Magallanes*. Fundación Cajasol, Sevilla, 2009, pág. 157, transcrito en lo esencial en nota 13 pág. 166. Galopini, Laura, *Alcuni documenti...* págs. 307-308.

respectivamente la Anunciación, la Quinta Angustia y San Jerónimo. Es posible que los azulejos fueran del mayor de los dos tamaños que Niculoso usaba: (19 x 19 cm aproximadamente) dado que su precio era de 15 maravedis cada uno en tanto que el de los azulejos que en 1518 pintará para Tentudía, esto es, solo tres años más tarde, será de 10 maravedies y sabemos, porque se conservan in situ, que éstos miden 13 x 13 cm. igual que el panel de Amsterdam mencionada al principio. De las tres escenas nada se ha conservado aunque de dos de los tres temas representados en las mismas tenemos paneles del taller de Niculoso que nos pueden dar una idea aproximada de cómo pudieron ser. De la Anunciación han quedado tres interpretaciones del artista. Una de ellas es la que centra el frontal de altar del retablo de la Visitación, hecho en 1504 para la reina Isabel de Castilla y pintada en azulejos de los grandes; una segunda versión fue la pintada para el citado retablo de Tentudía, en 24 azulejos del tamaño pequeño, y también conocemos la ya mencionada del Museo de Evora, pintada en 6 del tamaño mayor. Del tema de la Quinta Angustia poseemos una interesante pieza de un solo azulejo de 19 x 19 cm que procede de un edificio de Sevilla. Fue comprada a principios del siglo XX por el coleccionista Guillermo de Osma y se encuentra hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Es también obra probable de Juan Bautista Pisano pero, al menos, puede darnos una idea de cómo se interpretaba la escena en el taller de su padre aunque el tamaño y la complejidad de la obra perdida de Evora sería superiores a esta modesta placa. Lamentablemente no conocemos como procedente del taller de Niculoso ninguna interpretación de la escena de San Jerónimo, un tema tan querido por las comunidades de clausura al ser considerado éste uno de los padres del monacato eremítico y de la vida retirada.

Pero el simple documento de este contrato es de enorme interés porque también ofrece datos que permiten confirmar la importancia de los clientes portugueses en la obra que conocemos de Niculoso. En el contrato de este retablo de 1515 transcrito de forma completa por Galopini no se menciona el destino concreto de la obra sino tan sólo que se le entregará al bachiller Rui López. Pero Juan Gil, descubridor inicial del documento, afirma que se hizo "*para un monasterio cercano a Evora*" aunque lamentablemente no especifica su nombre⁸. El más interesante en las cercanías de esa ciudad, en aquel momento, era el ya mencionado más arriba monasterio de monjas cistercienses de São Bento de Cástris, edificio que aún se conserva por fortuna aunque ningún resto del retablo de Niculoso ha quedado allí a la vista. Es curiosa la coincidencia de que

8. Gil, Juan, *El exilio portugués...*, pág. 155.

sea también de este convento de San Benito de donde proceda el citado panel de la Anunciación hoy en el Museo de Evora. Si la noticia dada por Gil fuera cierta, Niculoso habría hecho, al menos, dos obras para esa institución de la bella ciudad portuguesa.

La interpretación del texto del documento no está exenta de algunas otras dudas. Una de ellas deriva de la forma de mencionar la obra encargada pues se describe como un conjunto de 400 azulejos para “tres altares” lo que podría conducir a pensar que pudieran ser tres retablos independientes. No obstante, no creo que así fuera ya que es probable que los tres paneles acompañaran al relieve que se contrata en la misma escritura y que lo entendemos como la imagen principal del conjunto que ocuparía el registro central, dejando dos de los paneles a sus lados, dispuestos en posición vertical, y el tercero, en horizontal, formando el ático.

Con independencia de la estructura general de la obra, hay otro dato de enorme interés en este documento como es la identidad del contratante que firma el acuerdo con Niculoso. Como se ha mencionado más arriba, se trata del bachiller don Ruy Lopez, que era precisamente el mayordomo de don Jorge de Portugal⁹. Y este don Jorge, I Conde de Gelves, a su vez, era sobrino carnal de Isabel Henriques, marquesa de Montemayor, que había encargado a Niculoso, 11 años antes, las portadas del monasterio de Santa Paula. Ello también vincularía esta obra con la familia de los Braganza. La marquesa era la viuda de Juan de Portugal, marqués de Montemor o Novo (llamado en Sevilla marques de Montemayor) y II duque de Braganza, uno de los tres hermanos de esa estirpe portuguesa exiliados de su país por graves motivos políticos que enriquecieron notablemente la vida artística de nuestra ciudad y que en 1498 por clemencia del rey don Manuel I de Portugal, recuperaron sus títulos, los vínculos con su país y parte de su patrimonio.

No olvidemos tampoco que don Jorge de Portugal fue alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla desde que así lo decidiera la reina Isabel la Católica el 7 de octubre de 1503, esto es, en un momento muy cercano a aquel en que Niculoso es encargado de pintar sus retablos de azulejos para la reina y para el rey, obras que, obviamente don Jorge conocería desde el momento de su contratación.

9. Gil, Juan, *El exilio portugués...*, pág. 157.

Desconocemos realmente los vínculos concretos de don Jorge de Portugal con el edificio de Evora donde este retablo sería instalado aunque sí sabemos que su familia estaba estrechamente vinculada a la importante ciudad del Alentejo donde precisamente había sido ejecutado por traición su tío Fernando II de Braganza en 1483. También sabemos de los vínculos de este monasterio femenino con la familia real portuguesa a través de Pero Diaz, confesor de Catarina da Áustria, reina de Portugal, y procurador del Convento de São Bento de Cástris quien estaría en Lisboa en argado pocos años más tarde, de contratar con el pintor Diogo de Contreiras el retablo de pinturas al óleo sobre tabla para la misma iglesia del monasterio.

Además del dato histórico del contratante, también hay en este documento un último dato de enorme interés –en este caso artístico– dado que el ceramista se comprometió no sólo a entregar los “tres altares” de azulejos sino también: “*una Imajen de bulto de Nuestra Señora con Ihesú en los braços e con su bordadura alderredor de la manera de una imajen que se dice la Señora de las Yebras*”¹⁰. Galopini completa la transcripción añadiendo al final de la frase: “*...que está en el monasterio de San pablo desta çibdad que se dize la Señora de las yembres*”¹¹.

Esta imagen así citada –o, al menos, así transcrita o tal vez escrita en origen de forma inexacta– como nuestra “*Señora de las Yebras*” (por Gil) y “*de las Yembres*” (por Galopini) debía ser Nuestra Señora de las Fiebres, imagen que, en efecto, recibía culto en San Pablo hasta que quedara destruida por la ruina sobrevenida a esta iglesia conventual a fines del siglo XVII, imagen que, según Ortiz de Zúñiga comenta en el siglo XVII, era antigua y de terracota aunque no sabemos si fue cocida en el taller de Niculoso. La que heredó su advocación es de madera estofada y fue ejecutada por Juan Bautista Vázquez, obra que vemos hoy en la iglesia de dicho convento y que formaba parte de un retablo que ejecutó en la segunda mitad del siglo XVI. Nada es de extrañar que el conde de Gelves encargara a Niculoso una imagen de terracota esmaltada puesto que el artista ya había demostrado capacidad para que en su taller se cocieran esculturas de este material. La que menciona el contrato debió ser de gran tamaño y de considerable interés si pensamos que su precio de 6000 maravedís equivalía al mismo que cobraría por los 400 azulejos de los tres altares.

10. Gil, Juan, *El exilio portugués...*, pág. 166.

11. Galopini, Laura, *Alcuni documenti...*, pág. 307.

Lamentablemente este relieve de la Virgen con el Niño, al igual que los tres paneles de azulejos, no se ha conservado pero esto nos conduce a otra imagen de este tipo –también copiada de otra sevillana de gran devoción– que sí ha llegado al presente –aunque sin documentar– y que desde hace años ha despertado mi interés por hacerme sospechar que se trata de una obra sevillana tal vez cocida en el horno de Niculoso. Está representada también, como la del contrato, en un medio relieve de terracota vidriada. Los colores son blanco y azul –como el medallón central de Santa Paula– y se encuentra actualmente en la pequeña capilla de São Lourenço, de Azeitão (Setúbal), aunque procede de un convento de esa misma localidad que fue desamortizado y demolido en el siglo XIX.



Fig. 3 *Virgen de la Antigua* (tamaño natural). Capilla de São Lourenço. Azeitão. Foto del autor.

Ha sido considerada tradicionalmente por autores portugueses obra florentina del taller de la Robbia como otras que llegaron a Portugal a inicios del siglo XVI. Ante mis sospechas de que no se trataba de una obra italiana sino sevillana, solicité hace unos años a mi amigo y colega portugués el profesor Pedro Flor, de la Universidad Nova de Lisboa, que promoviera la toma de datos de sus materiales para que fuesen analizados químicamente y comparados con los de las piezas italianas. Así se hizo y los análisis dieron como conclusión que la tradicional hipótesis de un origen italiano quedaba descartada¹² (Fig. 3).

12. Díaz, Maria Isabel y otros, “Técnicas analíticas e de luminiscencia aplicadas ao universo Della Robbia em Portugal”, en Pedro Flor, M. Isabel Dias (Organizadores)



Fig. 4 *Virgen de la Antigua* (tamaño natural). Capilla de São Lourenço. Azeitão. Foto del autor. Detalle.

Este alto-relieve está formado por siete fragmentos diferentes; cuatro de ellos son segmentos cortados en sentido horizontal, igual que las obras de Mercadante de Bretaña y también de forma semejante a los de la figura yacente del prior Pero Vazquez de Aracena (Huelva), obra de terracota vidriada que también podría adscribirse, según considero, al binomio Niculoso-Millán. Las tres piezas superiores del relieve fueron divididas en sentido radial con objeto de que los rostros de María y del Niño no quedasen surcados por las juntas divisorias (Fig. 4).

El esmalte usado es de un blanco impuro, alejado del más limpio habitual de las obras toscanas y mucho más cercano al de las sevillanas de Aracena o de Santa Paula; el del fondo está teñido de azul celeste pero más oscuro y espeso que el delicado y luminoso azul florentino. Como era costumbre en la fórmula italiana, aquí se usó para cubrir el fondo sobre el que destaca la imagen blanca y también para dar color a la túnica del Niño Jesús que, de esa forma, queda claramente destacado respecto del cuerpo de su madre. El negro sólo se ha usado para dar algunos toques de viveza a la mirada de los personajes. En numerosos puntos de la túnica de la Virgen se percibe que las hojas de roble, en gran parte desdibujadas, que salpican el tejido, estuvieron originalmente doradas con pan de oro como sucede en otras representaciones de esta misma iconografía. Esta somera descripción sólo pretende recordar que sería de enorme interés que esta imagen fuese estudiada con mayor detalle por si pudieran ser despejadas las incógnitas que aún nos plantean su datación exacta o la identidad de quien encomendó su ejecución. Al igual que nos ocurre con el medallón central de Santa Paula o con la imagen

Robbiana. Esculturas della Robbia em Portugal- Historia Arte e Laboratorio, 29 Maio de 2015, Auditorio do Museu Nacional de Arte Antiga.

contratada por Niculoso en 1515, nada sabemos del posible autor de la obra que, desde luego, era un escultor de formación renacentista.

En la actualidad, la imagen se conoce localmente como Nuestra Señora del Rosario aunque siempre sospeché que no era esa su advocación primitiva. Pienso, por el contrario, en la posibilidad de que se trate, en origen, de una imagen de Nuestra Señora de la Antigua a la que faltaría tan sólo su atributo, una rosa en la mano que tal vez en su origen pudo ser de plata y posteriormente podría haberse extraviado por avatares de esta obra desde su primitiva ubicación. De hecho, la delicada posición de los dedos pulgar e índice de su mano derecha hace pensar en que sostenía con delicadeza algún objeto similar. El niño Jesús conserva su atributo, un pajarillo, sostenido por su mano izquierda y hecho de cerámica. En este segundo caso, el atributo coincide con el del niño Jesús de la Virgen de la Antigua. También se percibe una coincidencia entre el relieve y la pintura original en el color claro y motivos dorados de la túnica y manto de María y en el color oscuro de la túnica del Niño.

La Virgen de la Antigua, pintada sobre un pilar, fue la imagen principal de la primitiva mezquita mayor de Sevilla que hizo las veces de templo cristiano desde 1248, año en que se reconquista la ciudad a los musulmanes, hasta inicios del siglo XV en que se comienza la construcción de la nueva catedral gótica¹³. Por esta razón, la pintura de la imagen, obra de tradición sienesa, fue objeto de una enorme devoción y de infinitas réplicas en las que no siempre se imitaba la original de forma literal sino que sus rasgos se adaptaban al estilo artístico de cada lugar y de cada momento.

Algunos vínculos portugueses se suceden en relación con esta advocación ya que la misma imagen femenina que aparece a sus pies como donante ha sido tradicionalmente identificada con Leonor de Albuquerque, también conocida como Leonor Urraca de Castilla (1374-1435), hija de Sancho de Castilla y de Beatriz de Portugal y también madre de Leonor de Aragón (1402-1445) –mujer de D. Duarte de Portugal (1331-1438)–. Es curiosa la coincidencia de que Leonor de Albuquerque fuera la fundadora del extinguido Convento dominico de Nossa Senhora da Piedade, en Azeitão (1435-1834) del que, según se dice, procede el relieve de la Virgen de la Antigua¹⁴. No obstante, esta obra de terracota

13. Medianero, José María, *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen “decana de Sevilla”*, Diputación de Sevilla. Col. Arte Hispalense, 2008.

14. Comunicación personal de Pedro Flor en email de 10/11/2014.

no pudo ser donación de doña Leonor ya que parece datar de inicios del siglo XVI en tanto que la fundadora del convento muere a mediados del siglo XV. Queda, pues, esta incógnita por resolver.

Sabemos también que Isabel de Portugal, en 1526, con ocasión de las bodas celebradas en Sevilla con el emperador Carlos, acudió a rezar ante la imagen de la catedral, lo que parece indicar una cierta predilección por la misma¹⁵ ya que había más imágenes de María en el templo, entre otras, la de la propia Capilla Real, la Virgen de los Reyes. E incluso la misma Isabel Henriques, marquesa de Montemayor, viuda del Condestable de Portugal hizo reparar el frontal del altar de la Virgen de la Antigua de la catedral, noticia que deja suponer que también ella, a pesar de su origen portugués, debía sentir una especial devoción por esta advocación¹⁶.

Pero volvamos sobre los varios vínculos que Niculoso mantuvo con este grupo de nobles portugueses al que pertenecían don Jorge de Portugal y su tía doña Isabel Henriques. El más conocido es el lazo profesional que debió establecerse entre el pintor y la marquesa al ejecutar las portadas de la iglesia del monasterio de santa Paula que ella misma costeaba. Pero los vínculos debieron ser más íntimos si consideramos que una de las damas de Isabel Henriques que la acompañó en su exilio sevillano, su sobrina Violante Godinho, es mencionada en los documentos como madrina de bautismo de Juan Bautista, hijo de Niculoso que sería, tras su muerte, su continuador en el obrador familiar y tal vez colaborador de su padre en los paneles que más arriba hemos analizado¹⁷. La otra dama de compañía de la marquesa, llamada Catalina Madureira, dejó dispuesto en su testamento que cubrieran su tumba de azulejos aunque no sabemos si éstos fueron finalmente fabricados en el taller de Niculoso¹⁸. Si así fuera tal vez formaron una laude sepulcral como la que en 1503 había pintado el artista para Iñigo López, conservada hoy en la iglesia de Santa Ana de Triana o la que hizo en 1520 para Diego Flores en Avila.

Por tanto, con independencia de quién encargara el panel de la Visitación de Lisboa, hoy en Amsterdam, Niculoso trabajó para la viuda del Condestable de Portugal en Santa Paula, tuvo una relación casi familiar con su primera dama de compañía y también fabricó al menos

15. Medianero, José María, *Nuestra Señora de la Antigua...*, pág. 33.

16. Gil, Juan, *El exilio portugués...*, pág. 158.

17. Gestoso, José, *Historia de los barrocos...*, pág. 172.

18. Gil, Juan, *El exilio portugués...*, pág. 157.

una obra para su sobrino preferido, don Jorge de Portugal, hijo de su cuñado don Álvaro de Braganza.

Y todo lo comentado aquí sólo son algunas notas sobre un sector de la clientela portuguesa de Niculoso que le encargaba obra muy selecta y costosa, pintada a pincel, siguiendo la nueva moda italiana. Pero contemplando la cantidad de conjuntos de azulejos de arista sevillanos que se conservan en Portugal, es probable que Niculoso recibiera otros encargos de ese tipo de azulejos de tradición mudéjar, que eran más económicos que los de técnica italiana. Tal vez sean esos azulejos y no los lisos los responsables de que la palabra “azulejo” entrara a formar parte de la lengua portuguesa por esta vía comercial de exportaciones ya que antes de 1500, el término que designaba los ejemplares góticos que en ese país se conservan, era “ladriho” o “ladriho vidrado”. Al ser un género semi-industrial y, por tanto, más barato, el sector de mercado que representaba este tipo de producto fue, cuantitativa y económicamente, mucho más importante que el pintado a pincel por el enorme volumen de su producción y de su consumo. Sabemos que Niculoso fue un gran renovador de este tipo de azulejo de tradición mudéjar en el que introdujo un nuevo repertorio de motivos más actualizado que el geométrico usado de forma exclusiva en Sevilla hasta ese momento. Los datos hallados en los restos de sus hornos de Triana y los del conjunto de Tentudía así lo documentan si los comparamos con los conjuntos de azulejos de arista anteriores a la llegada de Niculoso¹⁹. Pero de ese terreno del azulejo de producción más mecanizada es mucho menos lo que sabemos aunque es infinitamente mucho más lo que se conserva en Portugal, un país cuyo territorio está, literalmente, sembrado de conjuntos de este tipo de azulejos producidos en Triana. Tal vez si fuese promocionado un proyecto específico que lograra datar en las tres primeras décadas del siglo XVI algunos de tales conjuntos de azulejos de arista sevillanos localizados en Portugal, podríamos seguir aumentando la huella de Niculoso en nuestro país vecino al que Niculoso hizo partícipe de esta novedad que convirtió en vanguardia cerámica a la península ibérica por unas décadas. Pero ese importante capítulo de nuestra azulejería es preciso dejarlo para ocasión futura.

19. Pleguezuelo, Alfonso, “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”, Faenza *Bolletino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza*. Annata LXXXVIII. Faenza, 1992, n 3-4, págs 171-191.