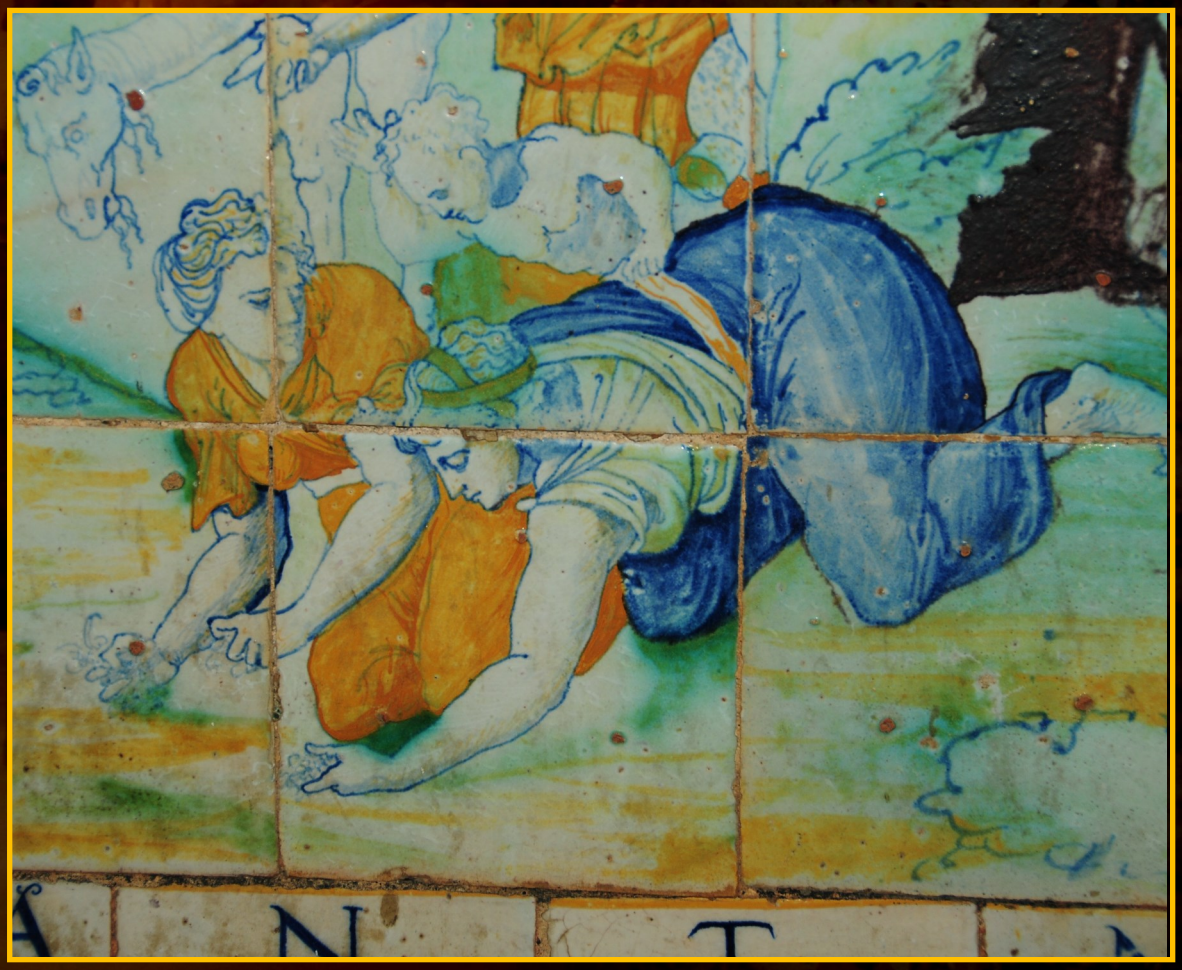
ESCENA DE LA CAÍDA DEL MANÁ

FRONTAL DE ALTAR y AZULEJERÍA

CAPILLA DE LA ASUNCIÓN – CATEDRAL DE CÓRDOBA



..."hazer de las colores de la dicha loça y azulejos de piza"...

PIEZA DEL MES: ENERO 2020

Asoc. Amigos de la Cerámica

"Niculoso Pisano"

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

LOS AZULEJOS DE LA CAPILLA DE LA ASUNCIÓN EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA. HIPÓTESIS Y ALGUNAS PREGUNTAS.

Alfonso Pleguezuelo - Universidad de Sevilla

Es indiscutible que José Gestoso fue el primer historiador de la cerámica sevillana y que su obra *Historia de los barros vidriados sevillanos*, publicada en 1903, es el testimonio de su carácter pionero en este terreno y de su valía como investigador. No obstante, en su brillante acercamiento a esa primera panorámica que dibuja de nuestra historia cerámica, algunas de las ideas que lanza no han sido confirmadas por las investigaciones posteriores sino más bien puestas en cuarentena. Una de ellas que aún sigue vigente entre muchos sevillanos e incluso en la mente de algunos especialistas, es el considerar a Niculoso Francisco Pisano como el personaje del que deriva toda la producción posterior de cerámica pintada a la manera italiana que se ha hecho en Triana hasta el presente. La idea parte de un párrafo suyo en que afirma lo siguiente: "*Este procedimiento extendiose rápidamente y Niculoso dejó establecido en Sevilla un verdadero plantel de artífices que desde los albores del siglo XVI extendieron por dentro y fuera de España el renombre de nuestros alfares*" (Gestoso, 1903: 56). A pesar de esta afirmación, Gestoso, no se cegó del todo ante esta hipótesis más cargada de entusiasmo patriótico que de certidumbre científica y, sin duda, lanzada con demasiada precipitación. Él mismo reflexiona sobre el asunto en unos párrafos más delante de su obra y escribe: *partiendo, pues, de 1530 se nos ofrece una laguna de treinta años sin poder consignar documento alguno de interés*, palabras en las que reconoce ante el lector que faltaban evidencias documentales y materiales para sustanciar su anterior teoría (Gestoso, 1903: 223). Por lo que hoy sabemos, Niculoso fue el pionero pero no así el maestro de los posteriores ceramistas de Triana pues todo parece indicar que se llevó su secreto profesional a la tumba.

Niculoso fue el pionero pero no así el maestro de los posteriores ceramistas de Triana pues todo parece indicar que se llevó su secreto profesional a la tumba.

En efecto, el propio Gestoso dio a conocer en la misma obra un interesantísimo documento muy posterior a 1529, año aproximado del fallecimiento de Niculoso, en el que un nuevo ceramista venido de fuera, en este caso, un tal Frans Andríes, procedente de Amberes, firma un contrato de compañía con un ceramista de Triana llamado Roque Hernández, comprometiéndose a enseñarle a *"hazer de las colores de la dicha loça y azulejos de piza"* y a repartir las ganancias de todo lo que durante el periodo de vigencia de la compañía se vendiera como producto del alfar del socio sevillano, obrador que compartirían ambos desde el 19 de junio de 1561 durante un año y medio (Gestoso, 1903: 224). El texto del acuerdo mutuo, por sus clausulas de exclusividad, deja suponer que Hernández se convertiría en el único ceramista local que, después de esa experiencia, sabría pintar a la manera italiana lo que, a su vez nos lleva a deducir que probablemente nadie en la ciudad podía en ese momento enseñarle lo que Andríes había aprendido en Amberes. Eso explicaría por qué no se ha conservado ni una sola obra datable en las citadas décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta que ya Gestoso advertía como vacías de obras del tipo de las que Niculoso había pintado en las tres primeras del siglo XVI.

A pesar de este contrato y como declaraba Gestoso, no hallamos en Sevilla y su comarca azulejos pintados con este procedimiento que estén datados antes de 1575, es decir, catorce años después de ser firmado el contrato. Esa última fecha es la que se consignó en el zócalo de azulejos de la iglesia del convento de Santa Clara de Sevilla, firmado con las iniciales "ALº" que Sancho Corbacho interpretó como correspondientes a un ceramista llamado Alonso García de quien no conocemos ninguna obra segura aunque sí varias atribuidas a él por este mismo autor (Sancho, 1948: 13-22). Esta diferencia de años entre 1561 y 1575 ya plantea una primera pregunta ¿qué azulejos pintó Andríes en Sevilla o también cuáles de este tipo hicieron durante esos catorce años los alfareros que con él aprendieron el novedoso procedimiento? Y también suscita otra incógnita para definir ese vacío temporal ¿cuánto tiempo llevaba Frans Andríes en Sevilla cuando firma el contrato de junio de

1561? Para la primera cuestión tenemos alguna idea vaga que por razones de espacio no desarrollaré en esta ocasión. Para la segunda, tenemos al menos un dato ofrecido por Dumortier quien documenta que Frans Andríes es mencionado en un documento de Amberes de 1556 como residente en el extranjero lo que deja pensar que ya podía estar en Sevilla desde ese año (Dumortier, 2002: 52 y 225).

Pero si en Sevilla no hallamos nada datado antes de esa fecha, sí se encuentra una obra en Córdoba datada en 1558: los azulejos de la capilla de la Asunción de la catedral de esa ciudad, concretamente el frontal de altar de la misma en que se representa la Caída del Maná. La obra, por tanto data de dos años después de que Andríes dejara Amberes, tres años antes de que firmara el pacto con Roque Hernández y nada menos que diecisiete años antes del conjunto de Santa Clara. Por el momento no hay explicación para un vacío de obras tan prolongado.



Panel de la Caída del maná. Capilla de la Asunción. Catedral de Córdoba. Fot. retabloceramico.net

Resulta llamativo, en principio que Gestoso ignorara la existencia de esta obra tan temprana e interesante pero también sabemos que nuestro erudito, quien conocía Sevilla como la palma de su mano, era muy poco aficionado a viajar. Fue en 1959 cuando otro gran especialista en nuestra cerámica peninsular, João Miguel dos Santos Simões, descubre la riqueza cerámica de las capillas de la catedral cordobesa y da a conocer este frontal (Santos Simões, 1959). Simões, hombre de notable perspicacia, antes de llegar a Córdoba, había estudiado ya en Portugal dos conjuntos de azulejos también muy importantes y tempranos: los del Palacio Bragança en Vila Viçosa, datados en 1557, es decir, hechos un año antes que nuestra obra aunque importados directamente de Amberes, y los de la Quinta de Bacalhoa, fabricados muy seguramente en algún lugar de la península ibérica que hoy está en debate, y datados en 1565. Por tanto, Santos Simões, poniendo en relación a uno de los firmantes del citado contrato de compañía de 1561 con el frontal de la Caída del Maná, lanzó la atractiva hipótesis de que éste pudiera ser una temprana obra hecha en Sevilla por Frans Andríes, teoría, en principio, plausible que otros investigadores hemos apoyado después y que, por tanto, sigue vigente aunque no hayamos avanzado nada en los argumentos y pese a que, como se verá, el análisis de la obra suscita algunas dudas. En efecto, Alice W. Frothingham, años más tarde, recoge esta atribución del autor portugués y la sostiene plenamente (Frothingham, 1969, 22). Andríes era ya en 1552 miembro de la Hermandad y del gremio de San Lucas y, por tanto, un pintor plenamente formado que practicaba su arte sobre soporte cerámico aunque también pudo haber pintado sobre tabla y al óleo o con otros procedimientos. Considera la autora americana que el frontal de la Caída del Maná tiene todo el aspecto de los trabajos cerámicos hechos de Amberes bajo la influencia de Italia. Y, en efecto, la obra revela la formación de su autor como la de un pintor educado en el manierismo italiano derivado de Rafael, arte que pudo haber aprendido de su padre Guido Andríes, llamado en Italia Guido di Savino por proceder de esa localidad del ducado de Urbino.

… Santos Simões, (…) lanzó la atractiva hipótesis de que éste pudiera ser una temprana obra hecha en Sevilla por Frans Andríes...

Guido, quien se había establecido en Amberes en 1512, había fallecido en 1544, y debió ser un personaje importante en su Italia natal puesto que fue mencionado en el tratado manuscrito de Cipriano Picolpasso *I tre Libri dell´arte del vasaio* (los tres libros del arte del ceramista), escrito hacia 1557 (Laurent, 1922: 293). Afirma Dumortier que Frans Andríes, una vez en Sevilla y cuatro años después de su acuerdo con Roque Hernández, se asoció de nuevo en 1565 con otro ceramista local llamado Jorge Henríquez del que tampoco conocemos más información (Dumortier, 1995: 51-60). Esto parece indicar que Andríes permaneció en nuestra ciudad sin alfar propio durante varios años, tal vez entre 1556 y 1565, casi una década, a lo largo de la cual pudo enseñar su arte a más ceramistas locales con los que fue compartiendo obrador y equipo de colaboradores. También parece que al menos durante un tiempo hacía traer desde su tierra natal algunas de las materias primas especiales que debía usar para su arte. Eso hace pensar un documento mencionado por Dumortier según el cual, Frans tenía en 1563 una deuda de 200 florines con su hermano Joris Andríes por mercancías que éste le había enviado desde Amberes (Dumortier, 2002: 52).

En conclusión, los especialistas en este campo, han aceptado genéricamente la atribución de esta obra a Frans Andríes aunque en alguna guía general sobre el patrimonio cordobés se atribuye por error a Roque Hernández, sin duda, confundiendo este frontal con el cercano de la Natividad, conservado en otra capilla de la misma catedral cordobesa. Esta atribución sería complicada de justificar considerando que Roque Hernández no conoce los procedimientos de pintura cerámica a la manera italiana sino a partir de 1561 cuando firma con Andríes el contrato de compañía para que éste se lo enseñe (Villar, Dabrio y Raya, 2006: 75)



Fig. 1 Vista general del retablo de la capilla de la Asunción (foto de www.retabloceramico)

LA CAPILLA, SU FUNDADOR Y SUS ARTISTAS

Los azulejos que en esta ocasión nos interesan fueron aplicados como revestimiento a una capilla del lado Este de la Catedral, acondicionada por un patrono conocido y proyectada y ejecutada por unos artistas también muy notables. El fundador de la misma en 1551 fue un importante canónigo de la catedral de Córdoba llamado don Pedro Fernández de Valenzuela. El arquitecto que diseña el interior de la capilla, su retablo y su reja fue, según noticia dada por Ramírez de Arellano y aceptada por autores posteriores, el entonces joven Hernán Ruiz II, antes de trasladase a Sevilla donde se convertirá en el arquitecto más importante de la ciudad. El retablo, en su parte arquitectónica, lo ejecutan en 1552, siguiendo supuestamente sus trazas, Juan de Castillejo y Martín de la Torre. El relieve principal de la Asunción de María y la imagen de Cristo crucificado, situado en el ático son obras anónimas por el momento y las pinturas del banco y de las calles laterales se atribuyen a Juan Fernández Guijalvo, un pintor importante activo en Córdoba que muestra un estilo también deudor de Rafael y, especialmente, de los grabados de sus obras hechos por Marcantonio Raimondi (Fig. 1) (Raya, 1988: 49 y Urquizar, 2001: 68).

LOS AZULEJOS DE PATRÓN

Todos los autores mencionados, al tratar de esta obra cerámica se refieren exclusivamente a la parte más importante de este conjunto cerámico: la escena de la Caída del Maná que decora el frontal del altar pero no deberíamos olvidar que los azulejos de esta capilla también revisten el zócalo de su frente sobre el que se apoya el retablo y su pavimento. Una serie de guardillas pintadas fueron destinadas por el arquitecto a resaltar la estructura compositiva del delicado orden toscano que dio al zócalo que sirve de apoyo a la predela del retablo. También fueron usados los azulejos, las guardillas y los verduguillos para revestir el pavimento de la capilla, pavimento que en su mayor par-

te se ha conservado, lo que constituye un caso excepcional puesto que esta es la parte de los revestimientos que más se desgasta por el uso y, por tanto, la que más frecuentemente se renueva. Tan sólo en una parte central del mismo se percibe que los azulejos antiguos han sido sustituidos modernamente por réplicas que imitan los originales ya que es muy probable que su decoración estuviera totalmente desaparecida como hace pensar el enorme desgaste que se aprecia en las partes laterales del pavimento y en la solería de su estrecho presbiterio. A pesar de todo, se puede apreciar la organización de todo el pavimento de la capilla, los motivos que lo decoraban que son verduguillos de color liso azul celeste, guardillas pintadas a pincel y azulejos para formar patrones (Fig. 2). Los dos primeros tipos de piezas sirven para formar los recuadros en que el frente arquitectónico y el mismo pavimento están divididos. También se distinguen en varias zonas del revestimiento la alternancia de dos patrones diferentes de casetones, uno de ellos ochavado (Fig. 3) y el otro, cuadrilobulado (Fig.4).



Fig. 2. Parte lateral izquierda del zócalo bajo el retablo. Verduguillos y guardillas. Foto: Pleguezuelo



Fig. 3. Revestimiento hecho con azulejos del basamento de la reja de la capilla. Patrón del casetón ochavado. Foto: A. Pleguezuelo.



Fig. 4. Revestimiento hecho con azulejos del basamento de la reja de la capilla. Patrón casetón cuadrilobulado. Foto: Pleguezuelo.

Estos tres modelos ornamentales para la guardilla y los patrones tienen su importancia por dos razones. La primera es que son, después de los escasos azulejos de patrón pintados por Niculoso, los más antiguos de los muy numerosos que serían producidos en Triana en la segunda mitad del siglo XVI. La segunda es que pueden ser de gran utilidad para averiguar la filiación artística de su autor ya que, a diferencia de las escenas narrativas, frecuentemente inspiradas en estampas ajenas, los diseños ornamentales pueden ser testimonios más directos y espontáneos de su matriz estilística y, por tanto, de la procedencia geográfica del pintor. A propósito de esta segunda lectura, es preciso comentar que tanto la guardilla como los dos patrones reproducidos, contra lo que cabría esperar de un autor supuestamente formado en Amberes a mitad del siglo XVI, tienen muy poco de flamencos y más bien hacen pensar en un artista de formación italiana. De hecho, el patrón de casetón ochavado tiene una semejanza muy literal con el que atribuimos a Niculoso y que se conserva en el Museo de Bellas Artes (Fig. 5)

Por su parte, el casetón ochavado se relaciona muy estrechamente con uno de los diseños usados en los azulejos de arista sevillanos para zócalos y para techos desde principios del siglo XVI (Fig. 6).

Este carácter italiano es una de las cuestiones que, sin ser determinante, nos han hecho dudar en alguna ocasión de la atribución de la obra a Frans Andríes. No podemos descartar la posibilidad de que la elección de los patrones fuese hecha por el cliente o por el propio arquitecto ideador artístico de toda la capilla. Pero es preciso recordar que los originales patrones flamencos que diseña Cornelis Floris y transmite a su hermano ceramista Hans Floris (Juan Flores en España), ya se conocen en 1558 puesto que, incluso, son ya reproducidos el año anterior en los azulejos que lle-

gan de Amberes para revestir el palacio de Vila Viçosa e, incluso en el panel de la Conversión de San Pablo datado en 1547 que se conserva en el Museum Vleeshuis de Amberes.



Fig. 5 Niculoso Francisco. Casetón ochavado. Museo de Bellas Artes de Sevilla. (Foto: A.Pleguezuelo)



Fig. 6. Par de azulejos por tabla. Patrón de casetón cuadrilobulado. Colección Berardo. Estremoz (Portugal). Foto suministrada por cortesía de la Fundación Berardo.

EL PANEL DE LA CAÍDA DEL MANÁ

La escena de la Caída del Maná es, sin duda, la parte más interesante de todo el conjunto. Por el momento desconocemos si el origen de su iconografía podría estar derivado de alguna estampa pero su estructura compositiva y sus detalles están dentro de los cánones que seguían los pintores flamencos de mediados del siglo XVI que, por otro lado, eran muy deudores del arte italiano contemporáneo (Fig. 7).

Es interesante hacer constar que el tema elegido no guarda una especial relación doctrinal con la Asunción de María, advocación de la capilla en que se encuentra aunque sí está muy acorde con la órbita ideológica de la Iglesia de Roma que en esos momentos pretendía afianzar el culto al Sacramento frente a las teorías protestantes que negaban el misterio de la Transustanciación. La caída del Maná está relacionada tanto con la Eucaristía, el rito que precisamente tendría lugar sobre este altar en que se celebrarían misas por la salvación de las almas de los allí enterrados, como también con el concepto de la misericordiosa Providencia divina.

...Y Jehová dijo a Moisés. He aquí yo os haré llover pan del cielo; y el pueblo saldrá, y recogerá diariamente la porción de un día….” (Éxodo, 16, 4). “Y cuando el rocío cesó de descender, he aquí sobre la faz del desierto una cosa menuda, redonda, menuda como una escarcha sobre la tierra” (Éxodo, 16.14)

La definición formal de la escena deriva de forma muy directa de las fuentes bíblicas contenidas en los libros de Éxodo y Números. La escena tiene lugar en un espacio natural aunque algo menos estéril del desierto del Sinaí que pretende representar pues está poblado de algunos árboles y de rocosas y picudas montañas. El momento elegido para la representación es aquel en que tras las protestas y el desánimo del pueblo de Israel al sentir las primeras necesidades de su peregrinaje, Dios decide suministrar cada día el alimento preciso para que el pueblo sobreviva. Los textos describen, en efecto, cómo Dios proveyó a su pueblo de carne por las tardes y de agua y de pan por las mañanas: ”Y venida la tarde, subieron codornices que cubrieron el campamento y por la mañana descendió rocío en derredor del campamento” (Éxodo, 16.13). En efecto el campamento de los israelitas aparece representado por varias tiendas de campaña a la derecha de la escena. El texto bíblico continúa: “Y Jehová dijo a Moisés. He aquí yo os haré llover pan del cielo; y el pueblo saldrá, y recogerá diariamente la porción de un día….” (Éxodo,

16, 4). “Y cuando el rocío cesó de descender, he aquí sobre la faz del desierto una cosa menuda, redonda, menuda como una escarcha sobre la tierra” (Éxodo, 16.14) Y Moisés les dijo “**Esto es lo que Jehová ha mandado. Recoged de él cada uno según lo que pudiere comer; un gomer por cabeza conforme al número de vuestras personas cada uno para los que están en su tienda” (Éxodo, 16.16).**



Fig. 7. Panel de la Caída del Maná. Capilla de la Asunción. Catedral de Córdoba. Foto www.retabloceramico.net.

En efecto, el artista que compuso la escena representa, situado entre los dos grupos de mujeres que se agachan al suelo a recoger el maná, un grupo de personajes masculinos que parecen ser protagonistas de la acción. Es muy posible que el representado a la izquierda y en primer término, de perfil y en actitud parlante, sea Moisés (Fig. 8).



Fig. 8. Moisés dirigiéndose a un hombre para recoja el maná en su cesto.

Se dirige Moisés a un personaje masculino que lleva un cesto lleno de Maná y junto a él, un niño desnudo que lleva en su hombro un jarro con forma de aguamanil en el que probablemente se introducirá el gomer (dos kilogramos en nuestro sistema de medidas) de maná recogido. La escena parece estar representando uno de los momentos que se describe en el texto bíblico: “***Y dijo Moisés a Aarón: toma una vasija y pon en ella un gomer (de Maná) y ponlo delante de Jehová para que sea guardado para vuestros descendientes” (Éxodo, 16. 33).*** Probablemente, Aarón, hermano mayor de Moisés, es la figura que aparece detrás de él y la orden es ejecutada por el hombre joven y el niño. Obsérvese que el jarro en que se introducirá el maná simbólico que servirá de recordatorio futuro del apoyo recibido de Dios, es una pieza de metal precioso, elegante diseño y ornamentada superficie: un objeto poco propio de un pueblo pobre y en plena emigración aunque un detalle muy característico del refinado estilo manierista que practica el pintor. En el extremo izquierdo de la escena aparece otro varón que lleva otro cesto lleno de Maná y en el lado opuesto, llegando al campamento vemos otro hombre con un jarro del mismo tipo, al hombro, en actitud de llevar el alimento recogido a dos mujeres que permanecen sentadas en el suelo con sus hijos lactantes en los brazos. Éstas mujeres aparecen tocadas con un amplio sombrero plano y circular que era muy común en la Italia de este momento.



Fig. 9. Detalle. Aarón y Moisés. Foto: retabloceramico.net



Fig. 10. Detalle de personajes secundarios confundidos con el paisaje. Foto: retabloceramico.net

El pintor de esta obra demuestra poseer una formación artística nada habitual entre los pintores de cerámica españoles si exceptuamos precisamente a Niculoso y a Floris; el primero formado en Italia y el segundo en Amberes. Ni siquiera Cristóbal de Augusta al que reconocemos como un gran ornamentista, alcanza la calidad de esta obra en sus escenas pictóricas. Sólo algún pintor de Talavera posterior a Floris como Jusepe de Oliva cuyas circunstancias de formación desconocemos aunque imaginamos alcanza estos niveles de excelencia y de elegancia.

***El artista que delineó esta obra demuestra ser un gran dibujante que traza líneas muy precisas y vivaces que logran dar a las figuras una vitalidad, una gracia y una corrección sorprendentes*.**

El artista que delineó esta obra demuestra ser un gran dibujante que traza líneas muy precisas y vivaces que logran dar a las figuras una vitalidad, una gracia y una corrección sorprendentes (Fig. 9).

También demuestra el autor ser un excelente colorista aunque el verde de cobre que usa se le vaporiza y dispersa manchando su entorno como ocurre con frecuencia con este pigmento. La escena se desarrolla, según las fuentes bíblicas al amanecer razón por la cual el pintor ha representado un cielo que en su horizonte aparece teñido de un luminoso color naranja. Decide el autor combinar los colores de forma que provoca a veces una cierta confusión. Por ejemplo, el azul y el ocre con que pinta el cielo también los usa para representar el suelo, las montañas del fondo y la vegetación lo que establece poca diferencia cromática entre la tierra y el aire. Incluso usa en un mismo árbol el azul, el ocre y el verde. Todo ello, que parece responder a un hábito personal, desdibuja los límites entre los elementos que forman el paisaje aunque este tipo de licencias está muy dentro de las costumbres manieristas (Fig. 10).

Es preciso hacer notar que toda la escena, al igual que los tres motivos que hemos mencionado que componen el pavimento, están delineados con tinta azul de cobalto, la misma que usaba Niculoso a principios del siglo y la misma que usaban también los colegas de Andríes en Amberes. Esto no es un asunto menor ya que la inmensa mayoría de los azulejos sevillanos datados a partir de 1575 están delineados en negro, con un pigmento compuesto con manganeso. Todo parece indicar que el uso del azul era una costumbre italiana que llegó a Sevilla con Niculoso y a Amberes con Guido Andríes a comienzos del siglo y también a Lisboa con João de Gois (Mangucci, 1996,

Pais y otros, 2019, Bilou, 2018) , a Talavera con Juan Flores (Pleguezuelo, 2000) y a Sevilla con Frans Andríes (Dumortier, 1995 Y 2002) a mediados del mismo como hemos visto en este conjunto y en otros azulejos sevillanos que pueden asociarse a este temprano periodo. Sin embargo, también parece que en un momento determinado este hábito cambia en Triana aunque se mantiene en Italia, en Amberes, en Lisboa y en Talavera. Es éste un detalle del procedimiento de trabajo que deberíamos tener más presente al analizar los vínculos entre diferentes centros.





Fig. 11 y 12. Detalles de las mujeres y niños recogiendo el maná del suelo. Fotos: retabloceramico.net

Si abordamos el asunto relativo a la forma de cocción, es preciso señalar que los azulejos de este conjunto revelan haber sido separados durante la segunda cocción con la ayuda de trípodes, un sistema que se usaba tanto en España como en los Países Bajos aunque no era el más frecuente en la Italia del Renacimiento que cuidaba de hacer este proceso con la mayor delicadeza para no dañar la superficie pintada con igual esmero.



Fig. 13. Detalle en el que se aprecian los puntos y señales dejadas por el atifle en la cocción. Foto: retabloceramico.net.net.

Con independencia de ello, hay un aspecto de este conjunto no comentado por autores anteriores que nos llama la atención y afecta a la composición de toda la escena o, más bien a su descomposición ya que hay faltas de correspondencia entre once de los contactos entre azulejos adyacentes (Fig. 14-15).

Estas discontinuidades trazan dos líneas. Una de ellas discurre en sentido vertical y separa del conjunto los cuatro azulejos del extremo derecho del frontal. Ninguno de ellos se corresponden con los cuatro adyacentes a su izquierda e incluso alguno ni siquiera está colocado en el sentido que le corresponde. La otra línea es escalonada y separa todo un bloque de azulejos, situados a la derecha del panel que suman trece. Si desplazamos todo este último bloque hacia la derecha en la dimensión de un azulejo, los nuevos contactos entre ellos son ahora coherentes dejando cuatro huecos vacíos que son los que le corresponden a los cuatro desubicados en el flanco derecho. No sabemos si estos errores se deben al albañil que los colocó en origen o a una colocación imperita posterior. Si el error fuese del primero se nos plantea la pregunta: ¿es que no están marcados los reversos como era costumbre para evitar este tipo de errores? No podremos saber la respuesta hasta que en alguna ocasión sea restaurado este conjunto y se pudieran reconocer los reversos antes de proceder a darles su correcta posición en el conjunto.



Fig. 14-15. Panel de la Caída del Maná. Capilla de la Asunción. Catedral de Córdoba. Foto original de www.retabloceramico.net. Reconstrucción digital facilitada amablemente por Jesús Marín.

Uno de los rasgos originales de este frontal de altar que sólo se repite en el de la cercana capilla de la Natividad, es que la escena que en él se representa queda rodeada en todo su perímetro por una inscripción. Ello parece indicar que el pintor no pretendía, como sería costumbre en una fase posterior, imitar un frontal de tipo textil de los que habitualmente cumplían esta función sino que su objetivo era narrar una historia como hacen los pintores de cuadros al óleo sobre tabla. En suma, se trata de un frontal más pictórico que textil.



La leyenda parece estar pensada para facilitar la comprensión de la historia descrita y tal vez para dar un toque de erudición a este elemento que sirve de base al programa iconográfico del retablo. En este caso, en la citada inscripción puede leerse el siguiente texto: **PARASTI IN CONSPECTV MEO MENSAM ADVERSUS EOS QVI TRIBVLANT ME AÑO 1558.** Se trata de la primera parte de una frase más larga del Salmo 22, versículo 5 cuyo texto bíblico completo es: **PARATI IN CONSPECTV MEO MENSAM ADVERSVS EOS QVI TRIBVLANT ME INPINGVASTI IN OLEO CAPUT ET CALIX MEVS INEBRIANS PRAECLARUS EST.** Su traducción completa del latín al castellano podría ser la siguiente: “Se prepara una mesa delante de mí, en contra de mis adversarios, en mi cabeza (ungida) con aceite, mi copa cuán grande es”. Se trata de un salmo al que se respondía con la sentencia “El señor me guiará, nada me falta” y su contenido alude a la providencia divina y a la ayuda que siempre dice recibir de Yahvé el pueblo de Israel. Llaman la atención en esta inscripción escrita en perfectas capitales romanas, los menudos motivos vegetales y animales –reales y fantásticos- que separan algunos de los caracteres o indican el final del texto.

Lástima que este excelente pintor cerámico que se entretuvo en introducir estos menudos detalles anecdóticos no sintiera la tentación de habernos dejado el testimonio de su autoría en algún rincón de esta obra que, como espero haber logrado transmitir en este breve texto, es una de las más importantes de la cerámica renacentista de la península ibérica.

Alfonso Pleguezuelo Hernández, enero 2020

BIBLIOGRAFÍA

- BILOU, Franscisco2018, "Os irmãos flamengos João e Filipe de Goes, oleiros de azulejo de malega na Lisboa quinhentista (1553-1578)", mayo 2018 (consultado en diciembre 2019 en https://www.academia.edu/36559411).
- DUMORTIER, Claire, 1995, "Frans Andríes, ceramista de Amberes en Sevilla" en *Laboratorio de Arte* (Universidad de Sevilla), pp. 51-60
- DUMORTIER, Claire, 2002, *Céramique de la Renaaissance à Anvers. De Venice à Delft*. Editiopns Racin, Burxelles.

- FROTHINGHAM, Alice W., 1969, *Tile Panles of Spain*, New York.

- GESTOSO, José, 1903, *Historia de los barros vidriados*, Sevilla.

- LAURENT, Marcel, 1922 "Marcel Laurent, Guido di Savino & the earthenware of Antwerp", *Burlington Magazine*, December, vol. 41, pp. 293-294.

- MANGUCCI, Antonio Celso, 1996, "Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-velho", al-madam, IIª Serie, nº 5, (octubre), pp. 155-168.

- SANCHO CORBACHO, 1948, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PAIS, Alexandre, MIMOSO, João Manuel, ESTEVES, Maria de Lurdes, SILVA, Miguel Ângelo, CARDOSO, Ana Margarida, ANTUNES, Augusta, PERERIRA, Sílvia R. M., CANDEISAS, António, 2019, "Study of the azulejo panels in Graça church signed by João de Góis" en Varios Autores, Studies in Heritage Glazed Ceramics. On the origin of majolica azulejos production in Portugal, No. 1 (February), Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, pp. 47-66.
PLEGUEZUELO, Alfonso, 2000, "Juan Flores (1520-1567), azulejero de Felipe II", Reales Sitios, nº 146 (4º trimestre), Madrid, pp. 15-25.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles, 1988, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

- URQUIZAR HERRERA, Antonio, 2001, *El Renacimiento en la periferia, La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba.

- VILLAR, Alberto, DABRIO, Teresa y RAYA, María de los Ángeles, 2006, *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Fundación José Manuel Lara. Córdoba