



LA ESTELA DE NICULOSO PISANO. LA CAPILLA DEL CONDE DE NIEBLA EN HUÉVAR DEL ALJARAFE (SEVILLA)

Por

ALFONSO PLEGUEZUELO
Universidad de Sevilla

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Huévar, revistiendo el zócalo de una capilla funeraria, se conserva un conjunto de azulejos que podemos vincular con el taller fundado en Triana por Niculoso Francisco Pisano (activo entre 1503 y 1529). Ningún especialista de los que hasta ahora se han ocupado de la figura del importante pintor cerámico italiano, había reparado antes en esta obra. Sin embargo, según estimo, la considero portadora de valores estéticos y, sobre todo, históricos muy notables de los que me ocuparé en las líneas que siguen. La intención que persigo con este breve artículo es añadir algo nuevo a lo que ya sabemos sobre Niculoso –que es bastante– pero, sobre todo, conocer más sobre de la huella posterior que su novedosa pintura sobre mayólica quedaría en Triana después de su fallecimiento, período, por el contrario, sobre el que nada sabíamos hasta ahora y del que esta obra tal vez constituya un primer y valioso testimonio.

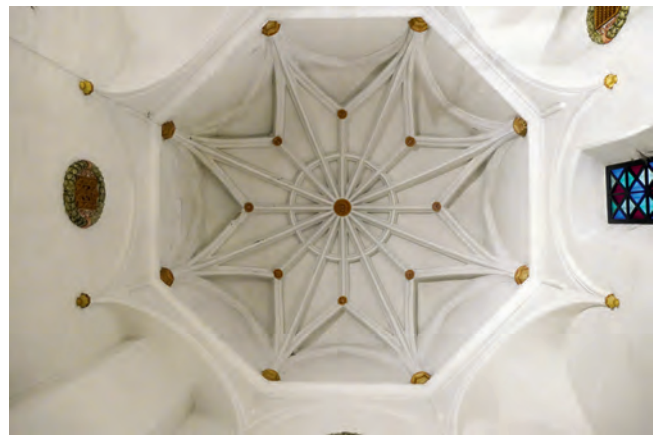
A primera vista, se trata de un zócalo de azulejos sevillanos, de arista, del tipo que hallamos en otros lugares de la geografía andaluza occidental y del que el ejemplo más conocido sería la Casa de Pilatos¹. Aunque, aparentemente, el conjunto de Huévar no puede competir en dimensiones y en marco arquitectónico con el del célebre palacio sevillano del marqués de Tarifa, posee, como comprobaremos, un elemento diferenciador de aquél que lo convierte en una obra especialmente importante y novedosa desde el punto de vista histórico por la conclusión que de su análisis puede desprenderse.

Para comenzar, la ubicación de este espacio funerario cuyos muros revisten los azulejos, denota que sus patronos debieron pertenecer a una familia de la alta nobleza, ya que está situada a un lado del presbiterio de la iglesia, es decir, en la posición de mayor privilegio por ser la más cercana al lugar donde se oficia la misa y donde se guarda la forma sacramentada².

Por otra parte, no se trata, como en otros casos, de un simple arco funerario, rehundido en el muro para alojar el enterramiento, sino de una amplia capilla, independiente de la iglesia desde un punto de vista espacial, aunque perfectamente integrada en su conjunto arquitectónico. Tiene planta cuadrada y está cubierta por una bóveda de finos nervios que forman ocho terceletes, cada uno con su clave, confluyentes en una clave central, rodeada por un nervio circular. El ocharvo de su base se apoya en los muros y en cuatro trompas situadas en las esquinas. Se trata, por tanto, de un tipo de capilla señorial, muy habitual en el mudéjar sevillano, de las que se conservan algunos ejemplares más, que datan de fines del siglo XV o, como ésta, del primer tercio del siglo XVI (fig. 1).

¹ Sobre este conjunto la obra fundamental es la de Antonio SANCHO CORBACHO, *La cerámica Andaluza. Casa de Pilatos. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca*. Laboratorio de Arte, Sevilla, 1953.

² Desde el siglo XIX esta capilla ha sido lugar de enterramiento de los miembros de otra familia sevillana afincada en Huévar y perteneciente a la nobleza titulada, los marqueses de Villavelviestre, título adjudicado en 1768 a Pedro Tiburcio Díaz-Trechuelo Vadillo. Una lápida colocada en tiempos del V marqués, en el pavimento así lo recuerda: «AQUÍ DUERMEN EN PAZ DE DIOS FELISA AGUIRRE Y FERNANDEZ DE RIBERA CON SU ESPOSO CAYETANO DIAZ-TRECHUELO Y OSTMAN MARQUÉS DE VILLAVELVIESTRE SUS HIJOS CAYETANO FRANCISCO MARÍA Y FAMILIA».



1. BÓVEDA DE LA CAPILLA (FOTO: JESÚS MARÍN).

La capilla está dedicada a Nuestra Señora de la Antigua, imagen pintada sobre lienzo y enmarcada por un clásico retablo de madera dorada, con rasgos que lo datarían en el segundo cuarto del siglo XVI. Se trata de un tabernáculo con dos columnas de orden compuesto, fuste acanalado salvo en su tercio inferior, labrado éste con roleos, edículo interior de finas pilastras con *candelieri* en los que se ensartan trofeos militares, rematado dicho edículo en un arco de medio punto, salpicado de querubines. Dos polseras flanquean el retablo externamente y un friso de roleos terminado en cornisa denticulada lo limita por arriba y, sobre éste, una medalla circular en la que aparece pintada la imagen de Dios Padre, custodiada por dos quimeras talladas en madera y doradas. La pintura de la Virgen de la Antigua reproduce fielmente el modelo de la original que se venera en la Catedral de Sevilla, aunque algunos detalles de la ejecución de esta réplica denuncian que fue realizada en el segundo cuarto del siglo XVI (fig. 2). Que la imagen que preside la capilla fuese precisamente esa, nada debe extrañarnos teniendo en cuenta la gran devoción que en aquella época despertaba en los creyentes de Sevilla y de su amplia área de influencia.

Se abre este espacio al presbiterio de la iglesia mediante un amplio vano, rematado en arco carpanel y cerrado con una potente reja de hierro forjado. Por encima del arco hay un alfiz, rematado superiormente en una elegante crestería de resabios aún góticos. Entre el arco y el alfiz vemos sencillos adornos tallados en yeso. Una clave de cardos de ascendencia gótica remata unos nervios que prolongan las líneas del arco carpanel de la entrada simulando ser un arco conopial. A ambos lados de esta clave, ocupando las albanegas, se observan dos tondos de laurel, atados con cintas, de aire plenamente renacentista, en el centro de los cuales se representan escudos con las armas de las casas nobiliarias a las que pertenecen los dos titulares de esta capilla de enterramientos. A la izquierda aparecen las de Guzmán y a la derecha, las de Sotomayor (fig. 3). Coronas de laurel con estas mismas armas decoran la zona alta de los cuatro muros interiores de la capilla, aunque, lamentablemente, todos ellos han perdido la policromía que debieron tener en su origen, habiendo sido restituida en época reciente.

Las mismas armas que vemos talladas en yeso, son las que muestran, integrados en el zócalo de azulejos de arista, cuatro escudos pintados sobre azulejos lisos que nos interesarán aquí de forma muy especial. Es precisamente la información heráldica que suministran los escudos de esta capilla la que nos permite identificar a los individuos para cuyos restos mortales fue levantada: Juan Claros de Guzmán y su mujer, Leonor de Sotomayor.

Juan Claros de Guzmán y Aragón, IX conde de Niebla (Sevilla 12 agosto 1519- Sanlúcar de Barrameda 24 enero 1556) era hijo de Juan Alonso Pérez de Guzmán (1502-1558), VIII conde de Niebla y VI duque de Medina Sidonia, y de Ana de



2. RETABLO DE Nª Sª DE LA ANTIGUA. (FOTO JESÚS MARÍN).



3. ARCO DE ENTRADA, REJA Y ORNATO DE YESO TALLADO (FOTO: JESÚS MARÍN).

Aragón y Gurrea, hija del arzobispo de Zaragoza, Alonso de Aragón, y nieta del rey Fernando el Católico (fig. 4).

Por su lado, su esposa Leonor era hija de Francisco de Sotomayor, V conde de Belalcazar (?-1544) y de Teresa de Zúñiga y Guzmán, Manrique de Lara y Castro (?-1565), II marquesa de Ayamonte y III duquesa de Béjar. Leonor fue hermana de nobles muy notables: Manuel, III marqués de Gibralfaró, Alonso, IV marqués de Gibralfaró, Francisco, IV duque de Béjar, Antonio, III marqués de Ayamonte, y Álvaro, I marqués de Villamanrique y virrey de Nueva España (fig. 5).

Juan Claros y Leonor fueron los padres de Alonso de Guzmán (10 septiembre 1550-26 julio 1615) VII duque de Medina Sidonia, Grande de España, uno de los más importantes miembros de esta familia y de los que más huella patrimonial dejó en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Una incógnita que puede suscitar la identificación heráldica de este hallazgo es acerca del motivo que indujo a la familia Guzmán a crear una capilla de enterramiento en una localidad modesta de su condado como Huévar y alejada Sanlúcar de Barrameda, capital de su ducado. En esto tal vez pudo influir el hecho de que Juan Claros de Guzmán, por circunstancias vitales, falleció joven, a los 37 años, y nunca llegó a ostentar el título principal de la Casa, el ducado de Medina Sidonia, razón por la cual pasó toda su vida con el que corresponde, por costumbre, a los herederos del ducado: el condado de Niebla, título que ostentó desde su nacimiento en 1519, un año después de que su padre accediera al ducado, hasta 1556, dos años antes de que éste falleciera.

El hecho de que aparezcan aquí asociados los escudos de Guzmán y Sotomayor, nos ofrece una fecha *post quem* para

datar este conjunto de arquitectura, yeserías, azulejos y retablo ya que el enlace entre Juan Claros de Guzmán y Leonor de Sotomayor y Zúñiga se produce en 1541, razón por la cual estos azulejos hubieron de ser fabricados después de ese año, aunque lamentablemente, no disponemos de una fecha *ante quem* tan nítida que nos pudiera cerrar con precisión el arco cronológico para su más exacta datación que probablemente no sería muy lejana a 1556, año en que fallece el conde.

Como se ha mencionado más arriba, el zócalo está formado básicamente por azulejos de arista, pero completado —y esto último es lo más llamativo— con cuatro escudos pintados con el procedimiento de la mayólica italiana. Cada escudo se compone de cuatro azulejos. Dos de ellos son de los Guzmán y están situados en lugares preferentes, como son el frontal del altar y el paño de azulejos situado frente a éste. Los dos de Sotomayor ocupan los paños centrales de los lados de la capilla, aunque el de la izquierda, por causa de una reparación bastante imperita, fue descompuesto y tres de sus cuatro azulejos fueron desubicados habiendo desaparecido el cuarto. A su alrededor, otros muchos azulejos de arista y los verdugillos monocromos tampoco se colocaron correctamente en esta descuidada intervención.

Se empleó en la pintura de estos escudos el azul oscuro para trazar las líneas y los colores negro, azul, verde, ocre y amarillo para rellenar figuras y fondos; es decir, la paleta esencial y los mismos tonos de dichos colores que usaba Niculoso en sus azulejos de mayólica. En las armas de Guzmán aparecen, formando la bordura, los habituales leones y castillos, y en el centro, los dos calderos de los que salen serpientes. Las franjas laterales que completan la forma cuadrada del paño están ocupadas por las tradicionales eses acuchilladas de extremos vegetalizados, tan frecuentes en el arte del primer renacimiento español, y se destacan éstas sobre fondos ocre y verdes alternos como también era costumbre en las obras de Niculoso. El escudo de armas de Sotomayor se compone de tres fajas jaqueladas por daderos de cuadrados rojos y amarillos, separados por una barra negra. Por la imposibilidad técnica que en aquellos años se experimentaba de obtener el rojo por un procedimiento cerámico, los cuadrados que deberían ser rojos son ahora blancos, aunque tal vez en origen, estuvieron sobrepintados de rojo por un procedimiento no cerámico, costumbre que fue frecuente como sabemos por otros casos en que se ha conservado.

Pero recordemos que los escudos heráldicos de la Casa de Pilatos con las armas de los Enríquez y los Ribera, están ejecutados en arista como sucede en la mayoría de los conjuntos que conocemos de este tipo en los que, tan sólo en algún caso, los hemos visto pintados a la cuerda seca pero nunca en mayólica salvo en las obras firmadas por Niculoso. Los escudos heráldicos ejecutados en arista son, de hecho, los más numerosos que se conservan en monumentos y en colecciones públicas y privadas. De ahí deriva el carácter excepcional del



4. ARMAS DE GUZMÁN (FOTO: JESÚS MARÍN).



5. ARMAS DE SOTOMAYOR (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).

caso de Huévar para el que fueron pintados sobre superficie lisa y «a la manera de Pisa» como se denominaba este procedimiento en el siglo XVI. Que el conde de Niebla conociera el taller de Niculoso nada debe extrañar dadas las relaciones sociales de alto nivel que el importante ceramista mantenía con la élite andaluza. Por otro lado, podemos recordar aquí que la primera obra que conocemos hecha por Niculoso fue realizada en 1502 para el VI duque de Medina Sidonia padre de Juan Claros, según sabemos por un documento publicado aunque la obra no se ha conservado³.

Si no fuera por la fecha tardía mencionada más arriba en que debieron ser ejecutados estos azulejos, los escudos pintados con la misma técnica y estilo de Niculoso, los habríamos atribuido al famoso ceramista italiano. Pero si consideramos que éste había fallecido hacia 1529, fecha en que su mujer es mencionada como viuda, debemos deducir que estos cuatro escudos no pudieron ser pintados por él, sino por un discípulo suyo, tal vez el único del que tenemos noticia, su hijo Juan Bautista Pisano, de cuya labor sólo conocemos con total seguridad una obra firmada de fecha bastante anterior a este conjunto: los apóstoles que decoraban un zócalo muy semejante a éste, conservado con algún deterioro hasta 1992, en la capilla de Santa Ana de la Cartuja de las Cuevas (Sevilla) espacio que en el siglo XVI era lugar de enterramiento de los restos de Cristóbal Colón⁴. Los de la Cartuja se fechan aproximadamente hacia 1523, es decir, cuando aún vivía Niculoso y su joven hijo le ayudaba en el obrador y, por el contrario, el zócalo de Huévar fue ejecutado entre 1541 y aproximadamente 1556, es decir, como mínimo, once años después de su muerte.

La vinculación entre el procedimiento usado al pintar estos escudos de armas y la información heráldica que en ellos aparece, nos obliga, por tanto, a replantear y revisar sobre esta nueva evidencia la hipótesis que hasta ahora se había mantenido sobre el momento en que los azulejos pintados a la manera italiana dejan de ser fabricados en Sevilla, fecha que todos situábamos a partir de que Niculoso Pisano falleciera, poco antes de 1529. La aparente carencia de ejemplos de azulejos de este tipo posteriores a ese año nos inclinaba hasta ahora a pensar que el procedimiento se habría perdido en la ciudad, pero estos nuevos hechos parecen contradecir esa idea y prolongar dicha práctica, al menos por una década más.

³ Consuelo VARELA GÓMEZ, *Colón y los florentinos*, Madrid, 1988, p. 18.

⁴ Hemos de lamentar amargamente que el zócalo de azulejo de esta capilla funeraria de los restos de Colón fue desmontado y sus piezas supuestamente guardadas en almacenes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Los dos paneles que se conservaban pintados por Juan Bautista Niculoso fue lo único que se libró del desmontaje y se mantuvieron *in situ*, aunque hace pocos años la propia Consejería de Cultura permitió que fuesen literalmente *emparedados* tras un tabique y, por tanto, ocultos a los ojos de los visitantes del monumento a pesar de la importancia que poseen estas dos obras de tan azarosa historia. Otros de los apóstoles están, por fortuna, custodiados y expuestos en algunos museos españoles y extranjeros.

Apoyaba también esta teoría el hecho documentado de que en 1561 un nuevo ceramista extranjero llegado desde Amberes, Frans Andriés, es mencionado en Sevilla firmando un contrato de compañía en que se compromete a enseñar a un ceramista local, Roque Hernández, a pintar con los colores de Pisa⁵. Este hecho parecía confirmar que la técnica ya no se practicaba en la ciudad e, incluso, que podría llevar desaparecida varios años. El descubrimiento del zócalo de Huévar pone en duda tal idea y reduce, al menos en una década, ese periodo de carencia. Es decir, la técnica italiana siguió siendo conocida en Sevilla por un discípulo de Niculoso entre 1529 (fecha aproximada de su fallecimiento) y, al menos, hasta 1541, fecha a partir de la cual pudieron pintarse los azulejos de Huévar o, tal vez, hasta 1556 en que fallece el conde de Niebla, por lo que el lapso de tiempo que separaría la obra de Juan Bautista Pisano y Fran Andriés parece reducirse considerablemente a la luz de este nuevo hallazgo.

Pero este descubrimiento también levanta de nuevo una cuestión que no se había planteado hasta ahora. ¿Qué obras de las numerosas que atribuimos a Niculoso y que no están firmadas ni documentadas, fueron pintadas realmente por él? O, dicho de manera más directa: ¿cuántas de ellas pudieron ser pintadas por su hijo Juan Bautista que dominaba su técnica como se comprueba por su citada obra firmada y por esta misma de Huévar que pudiera haber sido igualmente pintada por él? La clave para poder discriminar entre la obra de uno y de otro podría estar en las diferencias de estilo pictórico pero, lamentablemente, los rasgos estilísticos que de un artista podemos deducir de dos simples escudos de armas no son suficientes para identificar su forma de trabajar. Dejemos, por tanto, tan sólo planteada esta pregunta para retomarla cuando en un futuro se haga una revisión general del corpus de obras de Niculoso.

Y si los cuatro escudos de armas suscitan las cuestiones que han sido mencionadas en los párrafos anteriores, no son irrelevantes las que plantean los azulejos de arista que forman la inmensa mayor parte de este conjunto cerámico. En algunos trabajos anteriores he insistido en el papel importante que desempeñó Niculoso en la renovación de los azulejos de arista, un procedimiento que no debió practicar en su Italia natal, pero que él mismo revolucionó introduciendo en su repertorio los motivos renacentistas que se sumaron a los mudéjares que formaban el catálogo antes de su llegada. Ya conocemos algunos de esos nuevos motivos por los azulejos a medio fabricar que aparecieron en el hallazgo casual de uno de sus hornos,⁶ y también hemos podido estudiar en detalle, en un trabajo aún inédito, los que incluye su

⁵ José GESTOSO, *Historia de los barro vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, pp. 223-225.

⁶ Alfonso PLEGUEZUELO, «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *Faenza, Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Anata LXXVIII, Faenza, 1992, N. 3-4, pp. 171-191.



6. VISTA DE LA ZONA DERECHA DEL PRESBITERIO (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).



7. REMATE DEL ZÓCALO DE LA CAPILLA (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).

conjunto del Santuario de Santa María de Tentudía. Ahora podríamos añadir al repertorio de su taller, aunque en una fecha tardía, los patrones a que responden los azulejos de este conjunto en Huévar, que reproducimos más adelante.

Es de lamentar que no estén a la vista los azulejos y olambrillas que formaban en su origen, el pavimento de esta capilla. La superposición de un nuevo suelo nos lo impide en la actualidad, aunque el viejo tal vez esté bajo las baldosas de mármol que hoy vemos.

Sólo ha quedado, por tanto, el zócalo y éste también se presenta algo modificado en su muro izquierdo por causa de la mencionada torpe reforma, y oculto en todo su perímetro en su parte más cercana al pavimento por la superposición del actual. No obstante, lo que vemos es suficiente para comprobar que se trata de un zócalo trazado siguiendo la clásica estructura, compuesta por varios paños en los que varían los motivos de fondo y se repiten las guardillas que los enmarcan, los azulejos que forman el friso bajo, los que rematan superiormente el zócalo y lo recorren en todo su perímetro excepto en la mesa de altar, y los del basamento que estarían en contacto con el pavimento original y que hoy no están visibles.

El actual encuentro entre el nuevo pavimento y el revestimiento mural no sólo oculta el basamento del zócalo, sino que también permite deducir las variaciones de nivel del suelo original, transformadas por la reforma posterior. El pavimento actual muestra dos niveles, pero el original tuvo tres y de superficies diferentes a las actuales. El más bajo, donde se colocarían los asistentes a los cultos, estaría unos 20 centímetros por debajo del que ahora vemos para dicho uso. Esta dimensión la calculamos sumando los quince centímetros de altura que deben medir los azulejos del basamento, hoy enterrado, los tres centímetros del verduguillo separador y los seis o siete centímetros que permanecen también ocultos de los azulejos que forman el friso inferior, aún visible en la zona del presbiterio (fig. 6). Un escalón permitiría subir a un nivel intermedio y, por encima de éste, el más alto sería el que rodearía la mesa de altar y usaría el sacerdote y sus ayudantes durante los oficios. Es casi seguro que la parte hoy oculta del zócalo se conserva completa y también es probable que se conserve el primitivo pavimento. Si ello se confirmara, sacarlo a la luz permitiría restituir los revestimientos cerámicos completos de la capilla y, tal vez, hacer visible la propia lápida de enterramiento original. Recordemos que sólo conocemos como obra del taller de Niculoso el pavimento de la capilla mayor y coro alto del Santuario de Tentudía (hacia 1515), hechos ambos con ladrillos y olambrillas de arista. Como laude sepulcral sólo se conserva la pintada por Niculoso en 1503 para Íñigo Lopes, en la iglesia parroquial de Santa Ana, en Triana⁷.



8. VISTA GENERAL DEL ZÓCALO (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).

Un rasgo muy original de este zócalo que no hemos hallado en otros, es la crestería de yeso que lo remata en todo su perímetro, compuesta por tres niveles: un denticulado en el inferior, un friso de hojas arpadas en la banda central y una crestería gótica en su parte más alta (fig. 7). Este original remate con volumen –era más frecuentemente imitado en pintura mural– debió ser policromo, aunque hoy está cubierto por una pintura al aceite, convencional y envejecida artificialmente. Al contemplar este remate de yeso es inevitable recordar el que corona los zócalos de azulejos sevillanos del Palacio Nacional de Sintra (Portugal) aunque en el caso portugués, un encargo real de Manuel I, las formas son más complejas y el material no es yeso sino terracota vidriada en colores.

Las cuatro paredes de la capilla, con los quiebrós que producen la mesa de altar y las jambas de la entrada, están íntegramente revestidas por el zócalo que se divide en once paños de diferentes dimensiones, pero de composición uniforme (fig. 8).

Los patrones de diseño que decoran el campo central de los once paños son siete, aunque el número total de patrones si sumamos los de los paños, el basamento, el friso, el remate y las guardillas son también once. Cuatro de ellos están representados entre los bizcochos recuperados en las excavaciones del taller de Niculoso y casi todos pueden verse también en la casa de Pilatos cuyos azulejos habían sido fabricados varios años antes que los de Huévar (hacia 1536) por Diego y Juan Polido lo que demuestra que esta familia de ceramistas disponía de moldes de azulejos probablemente diseñados por

de Caballería. Sevilla, 2019. Por supuesto, no es seguro que la lápida de Juan Claros de Guzmán estuviese hecha de azulejos, pero tampoco sería extraño que así fuera porque las hubo en el siglo XVI, sobre todo, hechas para miembros de la nobleza.



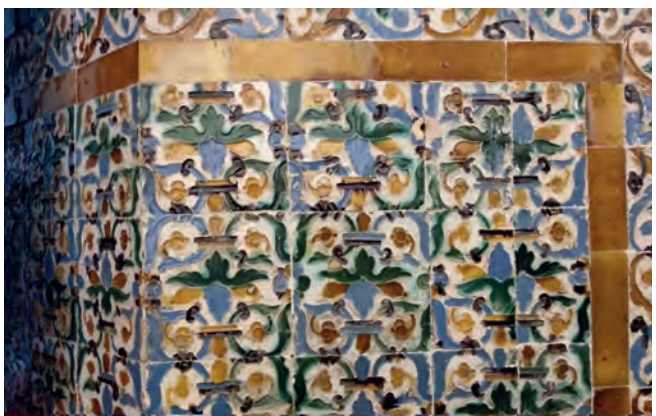
9. PATRÓN H-1 (FOTO: JESÚS MARÍN).



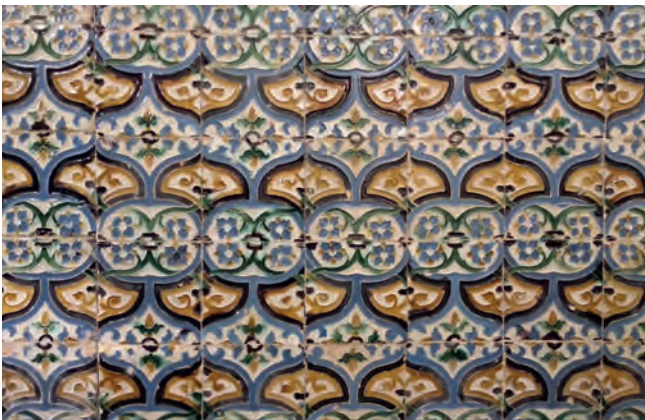
12. PATRÓN H-4 (FOTO: JESÚS MARÍN).



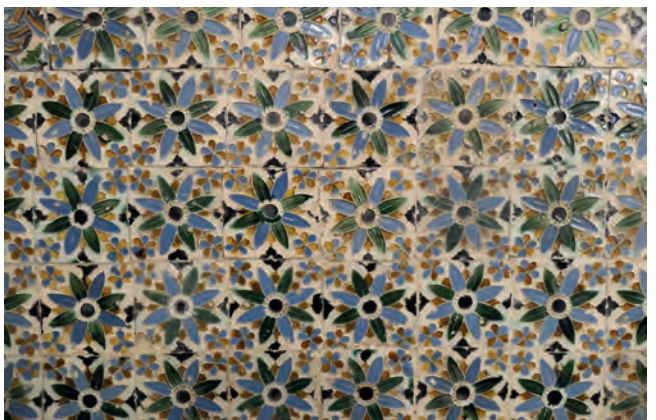
10. PATRÓN H-2 (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).



13. PATRÓN H-5 (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).



11. PATRÓN H-3 (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).



14. PATRÓN H-6 (FOTO: JESÚS MARÍN).

Niculoso. No podemos descartar la posibilidad de que los mismos Polido fuesen los autores de los azulejos de arista de éste conjunto de Huévar y que, separadamente, encargasen al discípulo de Niculoso los escudos de armas, pero lo más probable es que todos los azulejos saliesen del antiguo taller del propio Niculoso.

Mencionaremos y reproduciremos aquí los once motivos de arista que forman este zócalo y, para futuras referencias, los designaremos con dos caracteres separados por un guión: el primero es la letra H y corresponde a Huévar y el segundo, un simple número de orden que identifica cada

uno de los once patrones⁸. Los azulejos aparecidos en el horno de Niculoso en la calle Pureza serán mencionados con la «P» inicial del nombre de dicha calle y el número correspondiente a la lámina que ilustraba su motivo cuando fueron publicados sus dibujos en 1992.

El patrón H-1 (fig. 9) representa una estrella en su centro, rodeada por una especie de banda tripartita de colores negro, ocre y azul, que forman nudos que enlazan con los de los azulejos contiguos. Es un motivo que apareció en las excavaciones del horno de Niculoso aunque con ligeros matices diferentes (Pleguezuelo 1992: P-8, p. 184).

⁸ Agradezco a mi amigo Jesús Marín su inestimable aportación gráfica a este trabajo al haber realizado la mayor parte de las imágenes que lo ilustran.



15. PATRÓN H-7 (FOTO: JESÚS MARÍN).



17. PATRÓN H-9 (FOTO: JESÚS MARÍN).



16 PATRÓN H-8 (FOTO: JESÚS MARÍN).



18. PATRÓN H-10 (FOTO: JESÚS MARÍN).

El motivo H-2 (fig. 10), un medallón formado por cuatro arcos conopiales, es de los más frecuentes en los conjuntos de arista del siglo XVI y también apareció en los restos excavados del horno de Niculoso (Pleguezuelo 1992: P-9, p. 184).

Lo mismo sucede con el motivo H-3 (fig. 11) que está presente tanto entre los materiales de Niculoso (Pleguezuelo 1992: P-19, p. 186) como también en la Casa de Pilatos (Sancho 1953: láms. 25-26).

Caso muy diferente e interesante es el patrón H-4 (fig. 12) situado a la izquierda de la mesa de altar. Es el más novedoso de todos los de este conjunto ya que hasta ahora ni estaba identificado entre los de Niculoso, ni en la Casa de Pilatos y ni siquiera ha sido visto en alguno de los muchos conjuntos anónimos que se conocen en colecciones privadas o de museos. Es una variante de los varios modelos de artesones ochavados que se conocen, pero la silueta de sus ocho lados no son rectas sino mixtilíneas y el motivo que discurre dentro de la banda que forma el octógono es el calabrote, caso hasta ahora nunca visto y que nos hace pensar que pudiera ser un fruto más de la capacidad inventiva del propio Niculoso.

El motivo H-5 (fig. 13) no está presente entre los restos del horno, aunque una variante muy semejante forma parte de los zócalos de la Casa de Pilatos (Sancho 1953: lám. 102).

El motivo H-6 (fig. 14) en el que se representa una margarita de ocho pétalos en su centro y cuatro flores de seis pétalos en las cuatro esquinas, es un patrón de uso frecuente en azulejos cuadrados para zócalos como éste y también en azulejos por tabla, para techos. Se encuentra entre los presentes en la Casa de Pilatos (Sancho, 1953: lám. 84).

El patrón H-7 (fig. 15), también usado en azulejos por tabla, puede verse en los zócalos de la Casa de Pilatos (Sancho 1953: lám. 47).

El motivo de las guardillas, formado por el cruce de eses vegetalizadas que rodean los once paños (H-8) (fig. 16) es uno de los más frecuentes en los conjuntos de azulejos de arista renacentista, de Triana y los verdugillos monocolors melado, azul y verde se distribuyen con un orden concreto que sólo se ve alterado en la parte recompuesta en arreglos posteriores.

También el motivo H-9 del remate es de los más frecuentes y lo demuestran su persistencia hasta mediados del siglo XVI a pesar de su origen gótico (fig. 17). Está presente en la Casa de Pilatos (Sancho, 1953: lám. 97).

El patrón H-10 que compone el friso bajo, en Huévar (fig. 18), es uno de los motivos más atractivos del repertorio de arista sevillano y fue usado tanto en zócalos como también en azulejos por tabla para techos. Está entre los patrones presentes en los restos del horno de Niculoso (Pleguezuelo 1992: P-33, p. 188) así como también en la Casa de Pilatos (Sancho 1953: lám. 100) y en muchos monumentos, entre ellos el convento de Santa Inés, en Sevilla. Sus varias posibilidades combinatorias determinan efectos diferentes logrados con el mismo patrón.

También resulta interesante que, a pesar de que el basamento del zócalo fue ocultado por el pavimento superpuesto sobre el original, por una afortunada casualidad, uno de los azulejos que probablemente lo componían fue recortado y recolocado en posición horizontal, haciendo el papel de una guardilla (H-11), en la zona recompuesta del zócalo lo que nos permite suponer que es el que compondrá el basamento hoy oculto (fig. 19).

Este patrón es una de las variantes que se conocen de este original motivo que produce impresiones diferentes según se contemple a corta o a larga distancia. Visto de cerca, parece estar inspirado en modelos arquitectónicos ya que



19. PATRÓN H-11 EN EL CENTRO, DESUBICADO (FOTO: JESÚS MARÍN).

muestra volúmenes constructivos reconocibles por la presencia de lo que parecen muros verticales, puertas y tejados inclinados. Sin embargo, el efecto general que genera, visto en la distancia, recuerda a las inscripciones hechas en caracteres cúficos que rematan superior o inferiormente los tejidos hispano-musulmanes.

No hemos numerado por su carencia de motivos ornamental las piezas que llamamos verduguillos, usados como cintas que rodean las diferentes partes del zócalo. Separan el basamento del friso, éste de las guardillas, éstas del paño central y también limitan por debajo los azulejos que rematan el zócalo completo. Como suele ser lo habitual, se usan en este conjunto verduguillos vidriados de verde, melado y azul. Por ser también vidriados lisos, no conviene tampoco incluir en la numeración de patrones de arista, los alizares que se usan para revestir y proteger los ángulos que se forman en las gradas horizontales o en las esquinas verticales que componen el revestimiento. En el caso del zócalo de Huévar, estos alizares se ven en los cantos de la mesa de altar y en los que forman los nichos abiertos en sus costados (fig. 20). No pueden apreciarse por estar ocultos, los alizares verdes que probablemente protejan también los ángulos batientes de los escalones que deben resolver el paso entre los diferentes niveles del suelo.

Como balance general de este breve artículo podríamos resumir sus dos modestas aportaciones. Por un lado, la identificación del estilo de Niculoso en los escudos heráldicos ha supuesto añadir una nueva obra a las salidas de su taller, obra inédita hasta ahora. Por otro, la posibilidad de datación *post quem* que posibilita la identificación de los escudos de armas de esta capilla, data la obra de sus azulejos en un momento posterior a la fecha del enlace matrimonial entre Juan Claros de Guzmán y Leonor de Sotomayor: 1541 y probablemente anterior a su fallecimiento en 1556. La suma de los dos datos anteriores permite concluir que la pintura sobre mayólica aún se practicó en Sevilla, al menos, hasta esos años y ello arroja algo de luz sobre la situación que esta técnica atraviesa entre la fecha aproximada de fallecimiento de Niculoso (1529), fecha en que se suponía el procedimiento se perdía en la ciudad, y el año del contrato de aprendizaje entre Frans Andriés y Roque Hernández (1561) fecha que, según se suponía, significaba la recuperación de dicha técnica, supuestamente desaparecida en la ciudad años antes. Esperemos que la aparición de nuevas obras o de nuevos documentos permitan avanzar en el conocimiento de este oscuro período de la historia de nuestra cerámica de Triana.



20. COSTADO DERECHO DE LA MESA DE ALTAR (FOTO: ALFONSO PLEGUEZUELO).

