



TESIS DOCTORAL

La azulejería en Extremadura entre los siglos XV y XIX a través de las colecciones de los museos provinciales

Nuria M^a Franco Polo

R001 - Programa de Doctorado en Patrimonio por la Universidad de Córdoba, Extremadura, Huelva y Jaén.

2018



TESIS DOCTORAL

La azulejería en Extremadura entre los siglos XV y XIX a través de las colecciones de los museos provinciales

Nuria M^a Franco Polo

R001 - Programa de Doctorado en Patrimonio por la Universidad de Córdoba,
Extremadura, Huelva y Jaén.

2018

Con la conformidad de las directoras de la tesis doctoral

Fdo. M^a del Mar Lozano Bartolozzi

Fdo. M^a Carmen Díez González

AGRADECIMIENTOS

Todo mi agradecimiento a las personas que han hecho posible este trabajo.

A mis directoras de tesis, la Dra. M^a del Mar Lozano Bartolozzi y la Dra. Carmen Díez González.

Al Dr. Alfonso Pleguezuelo Hernández, Catedrático de la Universidad de Sevilla.

Al Dr. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.

Al Director del Museo de Cáceres, D. Juan M. Valadés Sierra, el arqueólogo D. José Miguel González Bornay, la técnica de arte Dña. Ana García Martín y la Asociación de Amigos del Museo de Cáceres *Adaegina*.

Al Director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, D. Guillermo Kurtz Schaefer, y los arqueólogos Dña. Beatriz de Griño Frontera y D. Andrés Silva Cordero.

A la Directora del Archivo Histórico Provincial de Cáceres, Dña. Esperanza Díaz García, y a los técnicos.

Al Dr. Moisés Bazán de Huerta, profesor titular de la Universidad de Extremadura, y a la Dra. Esther Abujeta Martín.

A D. Manuel Moratinos García y la Dra. Olatz Villanueva Zubizarreta (Universidad de Valladolid).

A los técnicos y técnicas de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, los arqueólogos D. Manuel de Alvarado, D. Vicente Contreras y D. Santiago Guerra, las técnicas de arte Dña. Juana Alfonso, Dña. Emi Mendo y Dña. Ana García Martín, y el técnico de patrimonio D. Agustín Castaño.

Al Dr. Juan Antonio Vera, Jefe de Sección del Servicio de Obras y Proyectos de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura.

Al Dr. Juan Carlos Rubio Masa, Director del Museo de Santa Clara de Zafra.

A Dña. Fátima Gibello, restauradora del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres.

Al Instituto del Patrimonio Cultural Español.

A la Oficina de Turismo de Belvís de Monroy.

A Cristina Manso Martínez de Bedoya (Museo Ruiz de Luna de Talavera).

A la Dra. Raquel Casal García (Universidad de Santiago de Compostela).

Mención aparte merece el cariñoso apoyo e implicación de mi familia, a mi abuela Benita y mi madre Gloria, mujeres fuertes y trabajadoras que me enseñaron la importancia del esfuerzo, a mi abuelo Paco, por contarme desde pequeña la historia del Cáceres del siglo XX, y a mi marido, José Miguel González Bornay, arqueólogo de profesión y ceramista por vocación, por transmitirme sus conocimientos de la técnica cerámica y por su investigación desde el punto de vista de la arqueología experimental que tanto nos ha aportado a ambos.

ÍNDICE



Introducción	10
Capítulo 1. La producción de azulejos en España. Principales alfares: Sevilla, Granada, Talavera de la Reina, Toledo, Valladolid, Salamanca y Valencia	19
Capítulo 2. La colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Origen y evolución	45
2.1. Provincia de Badajoz	
2.1.1. Badajoz (calle del Tercio, nº 30, actual calle Trinidad)	50
2.1.2. Iglesia de Santa María del Castillo de Badajoz	53
2.1.3. Ermita del Humilladero en Calera de León	59
2.1.4. Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León	63
2.1.5. Castillo de Medellín	75
2.1.6. Convento de San Francisco en Medellín	82
2.1.7. Iglesia de Santa María del Castillo de Medellín	89
2.1.8. Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena	96
2.2. Otras provincias	
2.2.1. Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)	112
2.2.2. Monasterio de San Jerónimo de Granada	120
2.2.3. Colección del castillo de Alburquerque	125
2.3. Procedencia desconocida	138
Capítulo 3. La colección de azulejos del Museo de Cáceres. Origen y evolución	143
3.1. Provincia de Cáceres	
3.1.1. Convento de San Benito en Alcántara	149
3.1.2. Ermita de la Encarnación en Alcántara	157
3.1.3. Castillo de Belvís de Monroy	163
3.1.4. Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy	169

3.1.5. Azulejos de nomenclatura y numeración de calles de Cáceres	178
3.1.6. Ermita de San Antonio Abad en Cáceres	199
3.1.7. Monasterio de Yuste en Cuacos de Yuste	200
3.1.8. Hinojal	230
3.1.9. Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia	234
3.2. Provincia de Badajoz	
3.2.1. Convento de Santa Isabel en Llerena	256
3.3. Otras provincias	
3.3.1. Córdoba	262
3.3.2. Castillo de la Rocha Blanca en Padrón, La Coruña	263
3.3.3. Iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca	271
3.3.4. Toledo	278
3.4. Procedencia desconocida	284
Capítulo 4. Análisis estadísticos	287
4.1. Análisis estadístico de la colección de azulejería del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz	288
4.2. Análisis estadístico de la colección de azulejería del Museo de Cáceres	293
Capítulo 5. Conservación, restauración, exposición y mercado de azulejos	298
5.1. La conservación del patrimonio azulejero	299
5.2. La restauración de azulejos en Extremadura. El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura	305
5.3. La exposición museográfica de azulejos	316
5.4. El mercado de la azulejería	334
Conclusiones	337
Bibliografía	343

Glosario	376
Índice de figuras	379
ANEXO (Fichas de catalogación):	391
- Museo Arqueológico Provincial de Badajoz	395
- Museo de Cáceres	472

Introducción



Los inicios de la investigación plasmada en esta tesis doctoral pueden establecerse en el año 2005, momento en el que comienzo a trabajar en el Museo de Cáceres desarrollando, entre otros trabajos, la labor de inventario y catalogación de la colección del museo. En 2006, como colaboradora del I+D *Prospectiva constructiva, investigación histórico-artística y propuesta museológica para el Monasterio de Yuste*¹, realizo el inventario de los materiales cerámicos de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el citado monasterio entre 1999 y 2001, conjunto depositado en el Museo de Cáceres. Todo ello desemboca en el estudio de la colección de azulejos de dicha institución, trabajo destinado a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados que fue publicado en 2014 con motivo de la exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*².

La formación en museología obtenida con el Máster en Museología y Museos de la Universidad de Alcalá de Henares y la experiencia laboral como Técnico Superior de Arte de la Junta de Extremadura aportan una visión práctica a este trabajo. Sin duda, esta tesis doctoral es el resultado de los conocimientos adquiridos con el trabajo de inventario y catalogación de bienes culturales, la implantación y coordinación del Sistema integrado de documentación y gestión museográfica Domus en Extremadura hasta 2016 y la labor desarrollada en el ámbito de la rehabilitación y conservación del patrimonio cultural extremeño.

La azulejería ha sido un tema poco investigado en Extremadura a pesar de la gran cantidad de obras que se conservan y de la excepcional calidad de las mismas; tan sólo podemos citar artículos de revistas o referencias puntuales en monografías, sobre todo alusivas a obras firmadas o atribuidas a maestros destacados, tal es el caso de los azulejos de la iglesia de San Pedro en Garrovillas, de Juan Flores, el retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia, atribuido a un artista del círculo de Juan

¹ Proyecto de investigación I+D *Prospectiva constructiva, investigación histórico-artística y propuesta museológica para el Monasterio de Yuste*, 3PR05A082, financiado por la Junta de Extremadura dentro del III Plan Regional de Investigación, investigador principal: Francisco Javier Pizarro Gómez, 2005-2008.

² FRANCO POLO, N. M^a, *De barro y esmalte, La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014.

Flores o Juan Fernández, o los azulejos del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía, firmados por Niculoso Pisano. Por lo tanto, esta tesis doctoral supone la primera investigación en profundidad sobre la azulejería histórica en Extremadura que debe ser continuada por una completa catalogación de todas las obras conservadas fuera de los museos.

El estudio de los azulejos en España se inicia con las obras de Lluís Tramoyeres i Blasco (*La cerámica valenciana -1898-*), Guillermo de Osma y Scull (*Azulejos sevillanos del siglo XIII: papeletas de un catálogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVII -1902-* y *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI -1908-*), José Gestoso y Pérez (*Historia de los barros vidriados sevillanos -1903-*) y Josep Font i Gumá (*Baldosas de arte vidriadas catalanas y valencianas -1905-*). A partir de ese momento los principales centros de producción como Sevilla, Talavera de la Reina, Toledo y Valencia le dedicaron más atención al tema, pero no ocurrió lo mismo en aquellos lugares carentes de tradición cerámica entre los que se encuentra Extremadura que, sin embargo, fue un importante centro receptor.

La cerámica arquitectónica ha sido considerada tradicionalmente como un “arte menor” o integrante de las denominadas “artes decorativas”, cuya importancia se vio relegada a un plano secundario por detrás de otras manifestaciones artísticas como la escultura o la pintura. Esta tesis doctoral pretende reconocer el papel que desempeña la azulejería en la Historia del Arte, donde ocupa un lugar reseñable tanto por la dificultad en el proceso de fabricación de la cerámica como por el necesario dominio de la técnica pictórica, argumentos suficientes para su reconocimiento, algo cada vez más evidente desde mediados del siglo XX con la creación de museos específicos tanto en España como en el ámbito internacional. A todo ello podemos añadir que, lejos de la creencia de constituir un simple elemento decorativo ligado a la arquitectura, la azulejería poseía una función arquitectónica, la de proteger al muro de la humedad a la vez que ayudaba a su drenaje; de ahí la forma biselada de estas piezas cerámicas, que al unirse entre sí formaban una cuña por la que transpiraba la pared a la que se adhería.

La catalogación de los fondos de azulejería de los museos provinciales de Extremadura me ha permitido conocer no sólo los conjuntos cerámicos conservados en su

contexto original en esta comunidad autónoma, sino también algunos procedentes de otros inmuebles del resto de España e incluso aquellos que se habían perdido y de los que estas piezas cerámicas constituyen el recuerdo de su existencia.

Por tanto, el estudio de las colecciones de azulejos del Museo de Cáceres y del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz no sólo pretende dar a conocer los fondos de estas instituciones, sino también divulgar la cerámica arquitectónica en Extremadura a partir de las piezas custodiadas en sus museos provinciales. Las frecuentes comparativas realizadas a lo largo del texto entre las piezas de los museos y las conservadas en sus contextos en Extremadura u otras regiones de España o incluso fuera del país como muestra de las exportaciones de estas obras de gran calidad, pretende dar una visión general de la azulejería extremeña, de las técnicas más empleadas y las similitudes entre los motivos iconográficos.

Otras instituciones españolas como el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, el Museo de Bellas Artes de Badajoz, el Museo de Pontevedra, el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla o el Instituto Valencia de Don Juan han publicado sus fondos de azulejería de forma total o parcial³. La importancia de este tipo de estudios radica tanto en revalorizar un ámbito del arte poco conocido como en estudiar los contextos histórico-artísticos de los que proceden las piezas, que en muchos casos se trata de edificios desaparecidos o sin más vestigios que los conservados en esas colecciones.

La metodología empleada en esta tesis doctoral se ha centrado en un exhaustivo trabajo de campo en cada uno de los museos provinciales. Se realizó el fotografiado de todas las piezas, la toma de medidas, la inspección visual de las técnicas, esmaltes y la

³ PÉREZ GUILLÉN, I., *Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas*, Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí de Valencia, Valencia, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Cultura, 2006; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Catálogo de esculturas muebles y otras piezas*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, 2006; CASAMAR PÉREZ, M., “Colección de azulejos del Museo de Pontevedra. Catálogo II. Azulejos valencianos y catalanes”, *El Museo de Pontevedra*, nº 33, 1979, pp. 331-347; *IDEM*, “Colección de azulejos del Museo de Pontevedra. Catálogo II. Azulejos sevillanos, toledanos y aragoneses (cuerda seca y arista)”, *El Museo de Pontevedra*, nº 37, 1983, pp. 457-499; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989; CARLOS, M. de, *Los azulejos toledanos del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1973; LÓPEZ, E., *Azulejos sevillanos del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1975; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica española en el Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1978; *IDEM*, *La loza dorada en el Instituto de Valencia de Don Juan. Azul y lapislázuli*, Valencia, Orts Molins Ediciones, 2010.

pasta arcillosa⁴, así como de otros elementos que aportaran información como números de inventario antiguos o de excavación en el dorso o el reverso de las piezas, notas manuscritas adheridas al reverso o azulejos enmarcados individual o conjuntamente que informaban de su exposición en el museo en algún momento del siglo XX. Toda esta información fue introducida en inventarios de elaboración propia que sirvieron para la catalogación posterior.

La visita a los lugares de procedencia de los azulejos también aportó información en algunos casos sobre la situación exacta de los mismos dentro del conjunto arquitectónico, la pervivencia de piezas similares tanto en el edificio como en el entorno o, lamentablemente, la desaparición de cualquier rastro que indicara su primitiva presencia.

Era imprescindible también conocer los principales centros y museos cerámicos nacionales e internacionales tanto para ver *in situ* todas las tipologías, técnicas y estilos como para estudiar la museografía ligada a la cerámica, especialmente a la azulejería⁵. De ese modo visité distintas instituciones españolas como el Museo Ruiz de Luna en Talavera de la Reina, el Museo de Santa Cruz en Toledo, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” en Valencia, el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid, el Museo Cerámica de Manises, el Centro Cerámica Triana, el Centro del Mudéjar y el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. En el ámbito internacional eran de visita obligada el Museo Internacional de la Cerámica de Faenza, el Museo de Delft, el Metropolitan Museum de Nueva York y el British Museum y el Victoria and Albert Museum, ambos en Londres.

La información obtenida en el trabajo de campo fue completada con la consulta de las fuentes documentales conservadas en cada uno de los museos estudiados (Libros de inventario y registro y Actas de las Comisiones Provinciales de Monumentos de ambas provincias) y en archivos, memorias de excavación, restauración y rehabilitación de

⁴ El color de la pasta y las diferencias cromáticas son algunos de los datos que, según Alfonso Pleguezuelo, hacen posible la diferenciación entre los azulejos sevillanos y los toledanos realizados en los siglos XV y XVI con el mismo repertorio iconográfico por influencia de unos talleres sobre otros, en PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *Atrio: revista de Historia del Arte*, nº 4, 1992, p. 29.

⁵ Parte de este trabajo de campo, tanto la visita a los contextos de los que proceden los azulejos como a los principales centros cerámicos y museos especializados, ha sido financiado por las Ayudas del S.E.C.T.I. (Sistema Extremeño de Ciencia y Tecnología e Innovación) al Grupo de Investigación de la Junta de Extremadura “Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo” (HUM012).

edificios custodiadas en la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura y la bibliografía, tanto la genérica sobre azulejería y cerámica como la específica de cada uno de los inmuebles y de las obras catalogadas.

La consulta en los Archivos Históricos Provinciales de Cáceres y Badajoz fue poco fructífera, al igual que la escasa documentación encontrada en los Archivos Diocesanos de Cáceres, Plasencia y Badajoz. Sin embargo, las fuentes bibliográficas históricas resultaron bastante proliferas en las descripciones de la cerámica decorativa de los inmuebles estudiados; libros de viajeros o geógrafos como Al-Bakri, Al-Idrīsī, o Ponz y Madoz en épocas más recientes⁶; las Crónicas de Órdenes religiosas escritas en el siglo XVI, interrogatorios de la época como el Pleito Tabera-Fonseca o descripciones de la azulejería que decoraba determinados edificios narradas por religiosos como Guzmán de Alboraya, en Yuste, o Rodríguez Gordillo, en Medellín.

Respecto a la bibliografía específica sobre cerámica era imprescindible conocer la referida a los principales alfares representados en las colecciones de los museos provinciales de Cáceres y Badajoz, puesto que la procedencia de la azulejería extremeña entre los siglos XV y XIX era siempre foránea, aunque quizá se fabricaran en Plasencia algunos azulejos en los numerosos talleres radicados en el arrabal de San Juan⁷ desde el siglo XV hasta el XIX, como veremos en el apartado dedicado al Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia.

La consulta obligada de los primeros estudios sobre cerámica en España citados arriba fue completada con la lectura de la abundante bibliografía generada, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, por los principales estudiosos de los alfares españoles tratados en este trabajo doctoral: Diodoro Vaca González, Juan Ruiz de Luna, José Aguado Villalba y Balbina Martínez Caviro en Toledo y Talavera de la Reina; Manuel Moratinos García y Olatz Vilanueva Zubizarreta en Valladolid, Mónica Malo Cerro en Salamanca, Manuel González Martí, Inocencio V. Pérez Guillén y Jaume Coll Conesa en

⁶ AL-BAKRI, A. U., *Geografía de España (Kitab al-Masalik wa-l-Mamalik)*. Introducción, traducción, notas e índices por Eliseo Vidal Beltrán, Zaragoza, Anubar, 1982; AL-IDRĪSĪ, M. (DOZY, R. P. A., traductor), *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, Leyde, Brill, 1866; PONZ, A., *Viage de España*, Badajoz, Universitas Editorial, 2004, (edición facsímil de la 1ª), 2 vols.; MADDOZ, P., *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura (1845-1850)*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1953-1955.

⁷ Barrio también llamado Toledillo por ser donde se instaló una comunidad morisca expulsada de Toledo.

Valencia, Alfonso Pleguezuelo Hernández en Sevilla o M^a Elena Díez Jorge en Granada, entre otros autores.

La colaboración e influencia entre los alfares sevillanos y talaveranos es patente en la producción cerámica estudiada en este trabajo, ya lo advierte Alfonso Pleguezuelo⁸. La ausencia de documentación y las grandes semejanzas entre los azulejos de uno y otro centro dificulta la adscripción de las piezas, que tan sólo podrían contextualizarse teniendo en cuenta cuestiones transversales como la cercanía de los alfares, la procedencia de los propietarios del edificio o las relaciones personales o laborales de los mismos con determinadas zonas.

A partir del estudio de los contextos ha sido posible enfocar la visión de algunos monumentos extremeños y del resto de España desde un novedoso punto de vista, aquel que atiende a sus zócalos, pavimentos, techumbres, frontales de altar o retablos cerámicos.

Tanto en el Museo de Cáceres como en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz el origen de la colección está relacionado con las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, encargadas de velar por la conservación del patrimonio eclesiástico desamortizado e incluso autorizadas a rescatar aquellos elementos artísticos en peligro por estar ubicados en inmuebles exclaustrados. Este es el origen de las colecciones de los museos provinciales españoles; los “recuerdos” recuperados de viajes, excursiones científicas o visitas técnicas, aunque con buena intención e interés por la conservación del patrimonio material, contribuían al progresivo deterioro de esos conventos e iglesias. Las nefastas consecuencias producidas por tales acciones ya se hacían notar en la época y sobre todo ahora, al plantear el estudio de colecciones formadas en su mayoría por objetos obtenidos de ese modo. El principal problema del expolio, tal y como se entiende desde la legislación actual, es la descontextualización de las piezas, lo cual conlleva la pérdida de su referencia geográfica y cronológica.

⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 5, 1, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al Profesor Jorge Bernalles Ballesteros), pp. 275-293.

Por ese motivo, pero también por la falta de documentación sobre los contratos de la azulejería que tratamos, ha sido imposible determinar fechas exactas en la mayoría de los casos, tan sólo fechas aproximadas a partir de la cronología de construcción de los edificios que decoraban y, sobre todo, mediante el estudio comparativo de los temas iconográficos. Para la localización de los alfares donde fueron fabricados los azulejos, así como para la datación de los tipos decorativos he seguido las pautas establecidas por los principales investigadores en temas cerámicos.

La estructura de esta tesis doctoral comienza con una breve aproximación a las características técnicas y formales de los alfares españoles representados en las colecciones de los museos estudiados: Sevilla, Granada, Toledo, Talavera de la Reina, Salamanca, Valladolid y Valencia. A continuación, estudiamos cada uno de los museos provinciales, el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y el Museo de Cáceres; el origen de las instituciones y de esas colecciones de azulejos y su evolución hasta la actualidad. Dentro de ambos capítulos nos acercaremos a la colección de azulejería atendiendo al lugar de procedencia de cada una de las piezas, también por orden alfabético.

A continuación, se incluyen análisis estadísticos sobre los lugares de procedencia de las piezas, cronologías, alfares y técnicas de los azulejos del Museo de Cáceres y del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz para obtener una visión general de ambas colecciones y, a la vez, establecer una comparativa que pueda extrapolarse al panorama de la azulejería extremeña.

El último capítulo hace referencia a determinados aspectos importantes que atañen a la azulejería histórica como los problemas de conservación y la necesidad de implicar a las administraciones públicas en la defensa de este frágil patrimonio, la importante labor de restauración llevada a cabo desde el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, la exposición museográfica de la azulejería, tanto en museos generalistas como especializados, y el comercio de azulejos en mercados, ferias, casas de subastas y páginas web.

Por último, se incluye un anexo con las fichas de catalogación de los azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y del Museo de Cáceres ordenados, en primer

lugar, por el museo en el que se encuentran y, en segundo lugar, por su número de inventario. En el caso de las piezas procedentes de excavaciones arqueológicas no inventariadas por el museo se ha conservado su número de excavación y en las piezas de la colección estable del Museo de Cáceres he incluido los números antiguos de inventario necesarios para su localización en el primer *Libro de Registro* de esta institución.

El modelo de ficha está tomado del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica *Domus*, propiedad del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España. No incluimos en este anexo todas las fichas realizadas por reiterativas sino tan sólo una por cada modelo iconográfico representado en las colecciones de los museos provinciales de Extremadura. En ocasiones, se recoge el mismo motivo fabricado en distintos centros productores puesto que puede poseer algunas variantes.

Para la cumplimentación de esas fichas he utilizado los tesauros editados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: *Diccionario de Materias y Técnicas (I. Materias)*, *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas)* y *Diccionario de materiales cerámicos*⁹.

⁹ CABRERA BONET, P.; MAICAS RAMOS, R. y PADILLA MONTOYA, C., *Diccionario de materiales cerámicos*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2002; KROUSTALLIS, S. K., *Diccionario de Materias y Técnicas (I. Materias)*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008; KROUSTALLIS, S. K., *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas)*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015.

Capítulo 1. La producción de azulejos en España. Principales alfares: Sevilla, Granada, Talavera de la Reina, Toledo, Valladolid, Salamanca y Valencia.



Según la Real Academia Española el vocablo azulejo deriva del árabe hispano *azzuláyǧ[a]*, que significa “barro vidriado”¹⁰. Los orígenes de la cerámica arquitectónica en España se remontan a época califal, prueba de ello sería la decoración de azulejos de la imposta de la bóveda de la maxura de la Mezquita de Córdoba, fabricada durante el reinado de al-Hakam II (961-976)¹¹. Sin embargo el azulejo decorativo no podría fecharse antes del siglo XII, cuando los almorávides y almohades perfeccionaron esta técnica de raíces orientales e introdujeron en la Península Ibérica el alicatado¹². Este género de mosaico realizado con pequeñas piezas vítreas monocromas denominadas aliceres se empleó para decorar zócalos y pavimentos y enmarcar puertas y ventanas. Existe constancia documental de la existencia de decoración cerámica desde el siglo XII, cuando Al-Maqqarí, citando a Ibn-Said, relata en 1124:

[...] y se hace en el andaluz una suerte de mosaico, conocido en el Oriente por fosaifá, y una especie con que se pavimentan los suelos de sus casas conocida por azulejo, que se parece al mosaico y es de colores admirables, el cual ponen en lugar del mármol de colores, que emplean los orientales para adornar su edificios¹³.

Sin embargo, las pocas obras consideradas almohades por los primeros ceramólogos españoles y algunos autores más actuales como la decoración de la Giralda, el cuerpo alto de la Torre del Oro o unas pequeñas piezas de color turquesa de la cercana torre de Santo Tomás, son consideradas mudéjares por otros investigadores como Alfonso Pleguezuelo¹⁴.

En los Reinos de Castilla y Aragón hubo una gran cantidad de centros de producción, entre los que destacaron Sevilla, Talavera de la Reina, Toledo y Valencia. En

¹⁰ Sobre la etimología de este vocablo, las técnicas y tipologías resulta de gran interés el estudio realizado por GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Archer M. Huntington, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.

¹¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “Cerámica hispanomusulmana”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 94.

¹² GESTOSO Y PÉREZ, J., *op. cit.*, p. 42; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “Cerámica hispanomusulmana”, *op. cit.*, pp. 112 y 113.

¹³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 346.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 346 y 347.

otras ciudades se fabricaron numerosas piezas cerámicas, sin embargo, no gozaron de la originalidad de los alfares radicados en las citadas localidades; en Salamanca y Valladolid el influjo llegaba de Toledo y Talavera de la Reina, en Granada tomaron referencias nazaríes y sevillanas, mientras que en Aragón y Cataluña la producción estuvo influida tanto por Talavera como por Manises.

SEVILLA

La Andalucía actual acogió varios centros de producción cerámica en época musulmana como Córdoba, Granada, Málaga o Almería, pero el más importante fue, sin duda, Sevilla, sobre todo desde que la ciudad se convirtió en la capital del Imperio almohade (Fig. 1).

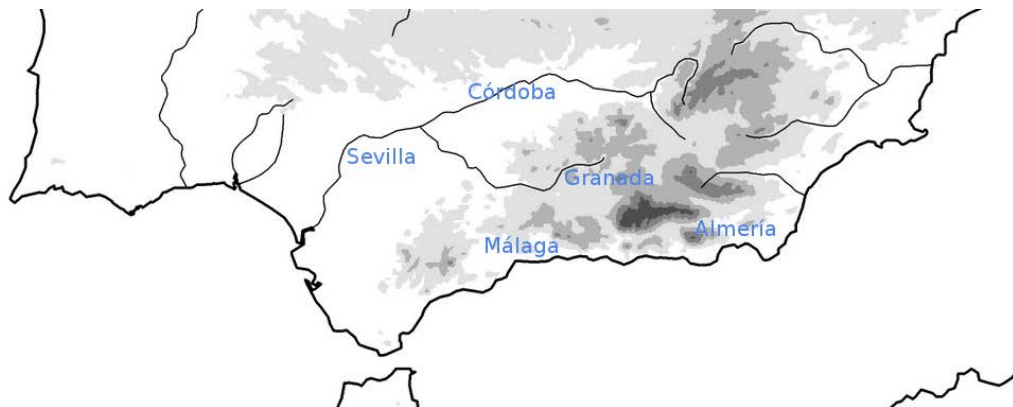


Fig. 1. Alfares constatados en época musulmana.

Se conservan pocos datos sobre la actividad cerámica sevillana durante la Edad Media, pero parece que los primeros ejemplos de azulejos cristianos están fechados en el siglo XIII. Se trataba de azulejos “en relieve”, inspirados en la cerámica estampillada, realizados con moldes y en los que normalmente se disponían los escudos familiares pintados con diversos colores (Fig. 2). Estas piezas irían colocadas sobre las lápidas sepulcrales siguiendo una tradición musulmana¹⁵.



Fig. 2. Azulejo en relieve. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

Pero la técnica de mayor éxito y esplendor fue el alicatado, cuyas primeras referencias documentadas en Sevilla están fechadas a mediados del siglo XIV. El mejor ejemplo conservado es el patio de las Doncellas de los Reales Alcázares de Sevilla, cuyos zócalos realizados hacia 1364 sirvieron de modelo para otras obras hispalenses tales como la denominada Casa Olea en la calle Guzmán el Bueno. Los alfares sevillanos continuaron fabricando alicatados hasta bien entrado el siglo XVI tanto para satisfacer encargos procedentes de esa misma ciudad como de otras zonas ubicadas en Extremadura, Castilla, Aragón y Cataluña¹⁶.

Otra de las técnicas empleadas por los ceramistas hispalenses fue la cuerda seca, cuyo origen se remonta a vajillas de época califal en el siglo X¹⁷ en las que el dibujo, trazado con una línea de óxido de manganeso mezclado con grasa, permitía colorear los espacios resultantes sin que se mezclaran los pigmentos durante la cocción.

En Sevilla, los azulejos de cuerda seca (Fig. 3) se fabricaron desde el último cuarto del siglo XV y durante el primer tercio del XVI¹⁸, cuando fueron sustituidos por los de arista,

¹⁵ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”, *op. cit.*, p. 347.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 348-352; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Un palacio de azulejos”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 14, 2013, pp. 216-219.

¹⁷ AGUADO VILLALBA, J., *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*, Madrid, C.S.I.C., 1983.

¹⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca”, en VV. AA., *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*, Xàtiva, 2015, en prensa, pp. 2 y 6.

cuya fabricación resultaba más rápida y barata. Aunque en Sevilla existen ejemplos excepcionales de cuerda seca como los zócalos del claustro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de finales del siglo XV, es en Portugal donde se concentra la mejor colección de azulejos de este género conservados tanto en su contexto original (Palacio Nacional de Sintra) como fuera de él (Museo Nacional del Azulejo de Lisboa)¹⁹.



Fig. 3. Azulejo sevillano de cuerda seca. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Como he mencionado con anterioridad, en los inicios del siglo XVI apareció la técnica de arista o cuenca (Fig. 4), que consistía en introducir la arcilla blanda en un molde sujeto por un instrumento denominado gradilla para obtener una composición en la que las aristas impedían la mezcla de los óxidos durante la cocción. La facilidad y rapidez de la técnica provocó el abandono de la cuerda seca e impulsó la actividad cerámica de los alfares emplazados en Sevilla, Muel y Toledo²⁰.



Fig. 4. Azulejo sevillano de arista. Museo de Cáceres.

Si los azulejos de cuerda seca combinaban los motivos mudéjares con los góticos propios de la época, los de arista van a incorporar a esos temas otros característicos del Renacimiento. Asimismo, con la técnica de cuenca surgieron nuevas formas, a los azulejos

¹⁹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los Barros vidriados sevillanos*, op. cit., pp. 55 y 56; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Cerámica de Sevilla (1248-1841)", op. cit., pp. 352 y 353; IDEM, "Sevilla y los azulejos de relieve del Palacio Nacional de Sintra", *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 114, julio-diciembre 2016, pp. 56-69.

²⁰ AGUADO VILLALBA, J., "Azulejería toledana de 'cuerda seca' y 'arista'", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 48, 2002, p. 76.

cuadrados y las olambrillas de la época anterior se unieron en ese momento azulejos de forma rectangular destinados a decorar los artesonados (azulejos “por tabla”)²¹, guardillas (piezas rectangulares que solían enmarcar los paños de arrimaderos y de solería) y verdugillos (azulejos rectangulares de menor tamaño que las guardillas, normalmente monocromos, que se solían disponer en hilera para separar los azulejos de fondo de las guardillas y éstas, de los remates o basamentos de zócalos).

Conviene aquí hacer un apunte sobre la decoración de lacería mudéjar tan característica de la azulejería de los siglos XV y XVI, además de otras manifestaciones artísticas como la arquitectura, la escultura, los textiles, etc. El tratado *El lazo en el estilo mudéjar –su trazado simplicista–* describe así estos motivos:

El tema decorativo mudéjar por excelencia es el lazo: figura construida a base de un polígono regular, como tal o convertido en estrella, desarrollado en forma de cinta, prolongados sus ángulos o lados de modo que se cruzan alternativamente, siendo el lazo en sí el motivo que engendra una lacería o conjunto de lazos dispuestos científica y artísticamente; distinguiéndose la variedad del lazo por el número de lados de su polígono [...] de cuatro, seis, ocho, diez, doce, dieciséis, veinte, &.²²

Entre los azulejos de arista sevillanos más antiguos que se conservan están los que realizaba el artista italiano Niculoso Pisano²³, afincado en Sevilla desde finales del siglo XV hasta su muerte en 1529, para acompañar sus paneles de azulejería pintada, tal como ocurre en el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía (Badajoz), en la iglesia de Santa Paula (Sevilla) o en la parroquia de Flores de Ávila, aunque no está documentado que este artista sea el responsable de la implantación de esta técnica²⁴. Los motivos *pisanescos* de cuenca fueron asimilados por otros alfares hispalenses que suministraron los excelentes revestimientos cerámicos de la Casa de Pilatos en Sevilla o el Pabellón de Carlos V en los Reales Alcázares.

²¹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *op. cit.*, pp. 57 y 58.

²² GALIAY SARAÑANA, J., *El lazo en el estilo mudéjar –su trazado simplicista–*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995. Reproducción facsímil de la edición de 1944, pp. 6 y 12.

²³ Véase un estudio completo del artista y su obra en: MORALES, A. J., *Francisco Niculoso Pisano*, Colección *Arte Hispalense*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1977.

²⁴ Alfonso Pleguezuelo cree que Pisano fue el inventor o el difusor de la técnica de cuenca, aunque no existen pruebas que lo corroboren, mientras que Gestoso apunta al artista Fernán Martínez Guijarro, autor de los azulejos de arista de la catedral de Coimbra fechados en 1503. Véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXXVIII, nº 3-4, 1992, p. 178; GESTOSO Y PÉREZ, J., *op. cit.*, pp. 150, 158 y 159.

La expansión del comercio terrestre y marítimo que experimentó la ciudad de Sevilla en el siglo XVI permitió la exportación de azulejos de arista a otras zonas de la península (la Catedral de Barcelona, el Palacio de los Duques de Gandía en Valencia o la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena), Italia (Palacio Lamba Doria en Savona), Inglaterra (Capilla de Lord Mayor's en Bristol), el norte de África, el Caribe y sobre todo a Portugal.

En el siglo XVI también encontramos en Sevilla alfares dedicados a la fabricación de azulejos de superficie plana pintados con diferentes colores (Fig. 5). Niculoso Pisano difundió por el sur peninsular esta técnica y motivos iconográficos propios de estilo renacentista. La técnica de los azulejos lisos pintados sobre una base plúmbeo estannífera es de origen islámico y había adquirido gran protagonismo en manos de artífices mudéjares con talleres en las localidades valencianas de Paterna y Manises, desde donde se exportaron a Italia a partir de mediados del siglo XV. Esas placas valencianas decoradas en blanco y azul influyeron en las producciones italianas, tanto en las formas como en los motivos iconográficos, aunque pronto las obras italianas se desmarcaron al incorporar una rica y brillante policromía (paleta de gran fuego) y un numeroso repertorio de imágenes extraídas del Renacimiento²⁵.



Fig. 5. Azulejo de superficie plana pintada fabricado en Sevilla en el siglo XVI. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

A partir de este momento el azulejo empieza a formar parte de grandes composiciones, en solerías o zócalos, aunque en España triunfó el género del retablo, en el que se exponen escenas religiosas acompañadas de motivos ornamentales de origen italiano y flamenco.

La obra más temprana firmada por Niculoso en España es la lauda sepulcral de don Iñigo López en la parroquia de Santa Ana de Triana, en 1503. A partir de esa fecha comenzó a satisfacer importantes encargos dentro y fuera de Andalucía: el altar y retablo de la Visitación en los Reales Alcázares de Sevilla (1504), la portada de la iglesia sevillana

²⁵ PÉREZ GUILLÉN, I. V., "La cerámica valenciana del siglo XV como modelo en la Italia del Quattrocento", *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 12, 2003, pp. 17-25.

de Santa Paula (1504) y el conjunto de la iglesia parroquial de Flores de Ávila, con un sepulcro de 1526 considerado por Pleguezuelo como la obra más tardía firmada por Pisano²⁶. En Extremadura realizó al menos dos obras, un retablo para la ermita de San Roque en Plasencia, firmado y fechado en 1509²⁷ y el conjunto de la iglesia de Nuestra Señora de Tentudía (1518)²⁸.

En la segunda mitad del siglo XVI destacaron en Sevilla varios azulejeros llegados de Italia a los que se debe el acusado carácter italianizante de la cerámica de la época, algunos de ellos fueron Tomaso y Jusepe Pésaro, y Antonio y Bartolomé Sambarino. Sin embargo, también consta la presencia de artistas autóctonos como Roque Hernández, formado con el flamenco Frans Andries, y Cristóbal de Augusta.

La cerámica sevillana resurgió, después de dos siglos de crisis, al amparo de los historicismos artísticos del siglo XIX. En 1841 el inglés Charles Pickman compró el desamortizado Monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas, en Sevilla, para instalar allí la primera fábrica española de loza y cerámica artística, conocida con el nombre de La Cartuja de Sevilla. Hasta 1936 protagonizó la fabricación cerámica en España, momento en el que comenzó su declive, entre otras causas, por la incapacidad de adaptarse a un mercado cada vez más competitivo. En cuanto a la fabricación de azulejos, recuperó de forma industrial la técnica de arista así como un gran número de motivos iconográficos propios de la azulejería sevillana del siglo XVI²⁹. Otras fábricas sevillanas siguieron sus pasos con obras de gran calidad como Manuel Ramos Rejano y José Mensaque y Vera.

²⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Cerámica de Sevilla (1248-1841)", *op. cit.*, p. 363.

²⁷ González Martí cita esta obra de Pisano, que no suele ser nombrada en los estudios dedicados al artista italiano, en GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1933, p. 123.

²⁸ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, tomo II, 1925. Reproducción digital propiedad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 513 y 514.

²⁹ MAESTRE DE LEÓN, B., *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, Pickman S.A., 1993; ARENAS POSADAS, C., "La Cartuja de Pickman: la primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936", *Revista de historia industrial*, nº 33, 2007, pp. 119-143.

GRANADA

Se conocen pocos datos de la cerámica arquitectónica granadina debido a que la mayoría de los estudios se han centrado en la época nazarí y no tanto en la producción azulejera de época cristiana.

A pesar de que Granada fue una de las principales ciudades productoras de cerámica en época andalusí, muestra de ello es la excelente decoración cerámica de la Alhambra de Granada, la producción decayó de tal manera tras la desaparición de Al-Ándalus que desde finales del siglo XV y durante las primeras décadas del XVI los encargos se efectuaban principalmente a maestros foráneos, sobre todo sevillanos: “[...] nuestra cerámica morisca: tan decaída en Granada, que cuando la Reina Católica quiso restaurar la Casa Real de la Alhambra, necesitó traer los azulejos de Sevilla.”³⁰

José Gestoso informó del trabajo de numerosos alfareros sevillanos en las estancias de la Alhambra durante la primera mitad del siglo XVI: Fernando Martínez Guijarro, Diego de Vadillo, Pedro Díaz de Vadillo, Alonso Sancho de Carmona, Francisco Sánchez y Juan Pulido o Polido³¹.

En el siglo XIV los alicatados de la Alhambra adquirieron un gran virtuosismo y calidad³² pero después del derrocamiento del Reino Nazarí de Granada la fabricación de aliceres para completar las piezas perdidas se combinó con la producción de azulejos propios de finales del XV, XVI y XVII. Para la provisión de estos azulejos de arista y estilo mudéjar, destinados a reposiciones y obras nuevas en la Alhambra entre 1495 y 1500, se requirieron los trabajos de artistas foráneos, concretamente de Jaén y Sevilla.

Terminada la reconquista cristiana, algunos alfares regentados por moriscos continuaron con la tradición, sobre todo en el caso de ollerías como la de Isabel de Robles,

³⁰ OSMA Y SCULL, G. J. de, *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid, Imprenta Hijos de Manuel Ginés Hernández, 1908, p. 86.

³¹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barro vidriados sevillanos...*, op. cit., pp. 259 y 260; DÍEZ JORGE, M^a E., “Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?”, *Archivo español de arte*, tomo 80, nº 317, 2007, pp. 28 y 29.

³² ZOZAYA, J., “Alicatados y azulejos hispano-musulmanes: los orígenes”, en *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI Congrès de l'Association Internationale pour l'étude des céramiques médiévales en Méditerranéenne*, Aix-en-Provence, 1997, pp. 601-613.

propietaria tras quedar viuda del alfarero morisco Alonso Hernández. Al alfar de Isabel de Robles pertenecen algunas piezas de azulejería (alizares, cintas, olambrillas, ladrillos, etc.) realizadas en el segundo tercio del siglo XVI para decorar el Baño de Comares y otras estancias de la Alhambra³³. De hecho, esta alfarera surtió de numerosas piezas de azulejería a la Alhambra entre 1537 y 1546 a la par que el sevillano Juan Pulido; ambos prácticamente coparon la producción cerámica de este conjunto arquitectónico en el transcurso de esos años³⁴.

Entre finales del siglo XVI y principios del XVII los azulejeros granadinos Gaspar Hernández, hijo de Isabel de Robles, y Antonio Tenorio, tío de aquél, fabricaron azulejos para la Alhambra. La reposición de alicatados de nueva fabricación se extendió al menos hasta el siglo XIX, aunque en el XX el restaurador Leopoldo Torres Balbás completó las numerosas faltas ocasionadas por el reiterado expolio, tanto con piezas nuevas como recuperadas de los almacenes, por lo que resulta difícil establecer una cronología precisa para los paños de alicatados, que no habían sido catalogados con anterioridad a las obras³⁵.

La cerámica arquitectónica mudéjar presente en edificios granadinos refleja, en un primer momento, la influencia de los alfares sevillanos, en mayor medida, y toledanos, y por otra, el influjo del estilo nazarí, aunque pronto desarrollará un estilo propio de la mano de artistas locales o asentados en Granada³⁶. Avanzado el siglo XVI es apreciable la introducción del estilo renacentista en la azulejería granadina por artistas foráneos asentados en la capital, como Alejandro Pesaro, autor de unos azulejos para las escaleras de la casa de Gaspar López Maldonado fabricados en 1591³⁷.

³³ DÍEZ JORGE, M^a E., “Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?”, *op. cit.*, pp. 25-43; *IDEM*, “La mujer y su participación en el ámbito artesanal”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 1998, pp. 173-181; *IDEM*, “Mujeres en la Alhambra: Isabel de Robles y el Baño de Comares”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 37, 2006, pp. 45-55.

³⁴ *IDEM*, *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, Granada, Universidad de Granada, 2016, p. 128.

³⁵ *IDEM*, “Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?”, *op. cit.*, pp. 27-30.

³⁶ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., “Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra”, en VV. AA., *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Granada, Universidad de Granada, vol. 1, 2000, p. 124.

³⁷ *Carta de obligación de fábrica de unos azulejos. Alhambra. 1 de diciembre de 1591*. Véase RODRÍGUEZ AGUILERA, Á. y BORDES GARCÍA, S., “Precedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica”, en VV. AA., *Cerámica Granadina, siglos XVI-XX*, catálogo de exposición, Granada, Caja General de Ahorros, 2001, p. 56.

Respecto a la fabricación de azulejos en otros inmuebles granadinos podemos citar los azulejos del refectorio y las olambrillas del pavimento del coro y la sala *De profundis* del Monasterio de San Jerónimo de Granada (Fig. 6) o los azulejos fabricados por el granadino



Antonio Tenorio para la iglesia de San Miguel de Guadix, entre 1565 y 1566³⁸. Este alfarero era hijo del artesano homónimo citado en la Alhambra y de María de Robles, hermana de Isabel, que heredó el taller al quedarse viuda en 1561. Durante el siglo XVII el alfar de los Tenorio siguió funcionando a cargo de los descendientes, primero, y de la viuda de uno de ellos, Mariana Contreras, después, y surtiendo a la Alhambra³⁹.

En 1751 Juan de Alcalá fabricó alfardones, aliceres y olambrillas del pavimento de la Sala Capitular de la Catedral de Guadix, de superficie plana esmaltada de un solo color (verde, blanco o azul) y en los que se aprecia poca opacidad quizá por el poco contenido de óxido de estaño en el vedrío⁴⁰.

Fig. 6. Azulejos del refectorio del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

³⁸ GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., "Los Azulejos de la Sala Capitular de la Catedral de Guadix y otras noticias sobre la cerámica", *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez": Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 7-8, 1994-1995, p. 85.

³⁹ DÍEZ JORGE, M^a E., *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, op. cit., pp. 131 y 132.

⁴⁰ GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., op. cit., pp. 87 y 88.

TALAVERA DE LA REINA

La técnica de los azulejos de superficie plana sobre un fondo blanco de estaño fue adoptada por los talleres talaveranos en la segunda mitad del siglo XVI y gozó de gran éxito en ésta y la siguiente centuria. Respecto a la iconografía, grabados italianos y flamencos introdujeron el estilo renacentista en la cerámica talaverana, influencia reforzada por la presencia de artistas foráneos, entre ellos Jan Floris, conocido en España como Juan Flores⁴¹. Este ceramista, hermano del grabador Cornelis Floris, aparece como vecino de Plasencia en 1558 según Ceán Bermúdez⁴², de ahí que Frothingham le atribuya el frontal de la ermita del Cristo del Humilladero en Garganta la Olla (Cáceres) y el retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia, aunque este último no parece salido de su taller como explicaremos en el apartado dedicado a esta obra. Hasta ahora sólo consta una obra cerámica firmada por este alfarero con las iniciales “I. F.” y fechada en 1559, en la iglesia parroquial de San Pedro de Garrovillas⁴³ (Fig. 7), la misma rúbrica que aparecen en la única tabla del retablo de la Asunción en la iglesia placentina de San Nicolás, cuya firma fue revelada gracias a una restauración realizada en 1997 y constatada por el contrato firmado en 1561⁴⁴.

Basándose en las similitudes iconográficas o en las evidencias del proceso de fabricación, algunos autores han atribuido otras obras a Juan Flores tanto en Extremadura como en otras provincias españolas: un frontal de altar de la iglesia de Cañaveral (Cáceres) en el que se representa a Santa Marina, Santa Bárbara y Santa Catalina⁴⁵ y los

⁴¹ SÁNCHEZ-PACHECO, T., “Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T., (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 332 y 333.

⁴² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, vol. 2, p. 128.

⁴³ GARCÍA BLANCO, Á., “Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XXXVI, 1970, p. 173.

⁴⁴ CANO RAMOS, J., “Retablo de la Asunción de la iglesia de San Nicolás. Plasencia”, en VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo I, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 274-277.

⁴⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores”, *Norba: revista de arte*, nº 18-19, 1998-1999, pp. 51-65.

pavimentos de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco (Valladolid)⁴⁶ y del Palacio del Licenciado Butrón en Valladolid⁴⁷.

Durante su estancia en Plasencia probablemente fabricó en algunos de los alfares documentados en el arrabal de San Juan, también llamado Toledillo por ser el asentamiento de los moriscos conversos oriundos de Toledo⁴⁸. Fabricar en Plasencia resultaría más eficiente puesto que transportar los azulejos desde Talavera de la Reina hasta Extremadura habría sido muy costoso e incrementaría demasiado los costes de producción y, por ende, el precio de venta.



Fig. 7. Azulejos de Juan Flores en la iglesia de San Pedro de Garrovillas.

En 1563 Felipe II contrató a Juan Flores como “criado” para fabricar nuevos diseños de azulejos, para lo cual debía fijar su residencia en Talavera de la Reina. De esta época son sus trabajos en el Alcázar de Madrid y El Pardo, desaparecidos en la actualidad. A la muerte de Juan Flores en 1567⁴⁹, le sucedió en el cargo el azulejero Juan Fernández, autor de los zócalos del Real Monasterio de El Escorial, realizados entre 1570 y 1573 con

⁴⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 64, 1998, pp. 289-307.

⁴⁷ *IDEM*, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios*, nº 146, 2000, p. 18.

⁴⁸ LÓPEZ MARTÍN, J. M., *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993, pp. 96, 97 y 280; LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia, siglo XVI y XVII*, Plasencia, La Victoria, 1974, p. 44; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas inéditas, Primera parte: Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1982, p. 97.

⁴⁹ GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Xarait, Bilbao, 1989, p. 10; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *op. cit.*, p. 20.

el motivo denominado “florón principal o escurialense” en blanco y azul⁵⁰, que tanto éxito obtuvo en la azulejería talaverana de los siglos XVI y XVII.

A partir de 1580 destaca la figura del maestro talaverano Hernando de Loaysa, con taller en Talavera de la Reina y Valladolid, autor de importantes obras a finales del siglo XVI y principios del XVII. De Hernando de Loaysa se conocían pocos datos anteriores a 1586 pero los investigadores Manuel Moratinos y Olatz Villanueva han sacado a la luz documentación que fecha su actividad desde 1580 en Talavera de la Reina y posteriores trabajos satisfechos desde su taller en Valladolid, tanto para esta ciudad como para otras localidades castellanas⁵¹.

En 1583 Loaysa se trasladó a Valladolid para atender numerosos encargos de esa localidad y otras provincias cercanas pero en 1592 regresó a Talavera, tras la muerte de su esposa⁵², y en su taller talaverano ejecutó, en 1595, la decoración de la sala de Linajes del Palacio del Duque del Infantado en Guadalajara⁵³. El investigador Santos Simões también le atribuye la decoración cerámica de las salas del gigante Goliat y de la Medusa en el palacio portugués de Vila Viçosa, realizados en 1603 con motivo de las nupcias entre el Duque de Braganza, Teodosio II, y doña Ana de Velasco⁵⁴.

En el siglo XVII la azulejería talaverana continuó la tendencia de la centuria anterior, utilizando los mismos modelos iconográficos inspirados en grabados, pero en el XVIII la fabricación de azulejos en Talavera de la Reina cayó en una profunda crisis de la que no se recuperaría hasta el resurgimiento de los alfares en los inicios del siglo XX, influidos por el pionero Juan Ruiz de Luna, que devolvió el esplendor a la fabricación cerámica, como

⁵⁰ BRAÑA DE DIEGO, M., “La cerámica en El Escorial”, en VV. AA., *El Escorial, 1563-1963*, tomo II: *Arquitectura-Artes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, p. 583; SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ, A., *La cerámica de Talavera y el Real Monasterio de El Escorial*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, tesis doctoral inédita.

⁵¹ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”, *Goya: Revista de arte*, nº 271-272, 1999, pp. 205-212; MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016.

⁵² *Op. cit.*, pp. 24 y 25.

⁵³ VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA, J., *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943, pp. 185-188.

⁵⁴ SIMÕES, J. M. dos Santos, *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Braganza, 1956, p. 58.

en épocas pasadas, con la reinterpretación de estilos y motivos ornamentales desde un punto de vista más industrial⁵⁵ (Fig. 8).



Fig. 8. Panel de azulejos de Juan Ruiz de Luna en Cáceres.

TOLEDO

Al igual que en Sevilla, una de las primeras técnicas cerámicas aplicadas a la arquitectura fue el alicatado. Aunque debieron de existir arrimaderos como en Andalucía, en Toledo sólo se conservan solerías de aliceres vidriados como los de la Sinagoga del Tránsito, fechados entre 1357 y 1360. La técnica del alicatado continuó hasta el siglo XVI con pequeñas piezas vidriadas formando composiciones de lazos y estrellas, como las conservadas en los pavimentos de los coros de los Conventos de San Clemente y Santo Domingo el Antiguo⁵⁶. En el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe encontramos alicatados en el templete del claustro mudéjar y en una fuente, denominada El Pudridero, al final de un largo corredor situado junto a la sacristía cuyo solado y zócalos están decorados con una composición similar a la de los conventos toledanos citados (Fig. 9).

⁵⁵ GONZÁLEZ MORENO, F. (dir.), *El arte redivivo: I Centenario de la fábrica de cerámica Ruiz de Luna "Nuestra Señora del Prado" (1908-2008)*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina/Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha/Diputación de Toledo/Empresa Pública de Conmemoraciones Don Quijote 2005/CCM, 2008.

⁵⁶ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, p. 312.



Fig. 9. Alicatados de la fuente del Pudridero en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

En el último cuarto del siglo XIV surgieron los primeros azulejos en Toledo para sustituir a los alicatados. Se trataba de olambrillas, piezas de pequeño tamaño, que pronto adoptarían la técnica de cuerda seca, cuyo uso se prolongó en esta ciudad hasta bien entrado el siglo XVI⁵⁷. Con esta técnica se fabricaron remates arquitectónicos para fachadas y escaleras, azulejos, olambrillas y, sobre todo, alizares. Tanto en las piezas de cuerda seca como en las de arista, técnica empleada por los alfares toledanos desde el último tercio del siglo XV hasta fines del XVI⁵⁸, la decoración y el color de los esmaltes cambió a lo largo del tiempo (Fig. 10). De ese modo podemos distinguir entre los motivos mudéjares y los que combinan éstos con temas góticos o renacentistas.

Los dibujos de lacería, estrellas o arquerías, a veces combinados con cardinas góticas, en verdes, blancos, negros y melados son característicos del siglo XV, aunque su uso se extendió por las primeras décadas del XVI, centuria en la que se desarrollan los roleos, cornucopias y bustos humanos de gusto renacentista. Según Aguado Villalba, en el siglo XVI también hubo una evolución en los óxidos ya que el negro de manganeso fue sustituido paulatinamente por el azul cobalto⁵⁹.

⁵⁷ AGUADO VILLALBA, J., "Azulejería toledana de 'cuerda seca' y 'arista", *op. cit.*, pp. 74 y 88.

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 75 y 84.

⁵⁹ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *Toletum*, nº 8, 1977, pp. 78-83.



Fig. 10. Azulejos de cuerda seca y arista en un banco de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo.

Los conventos toledanos de San Clemente y Santo Domingo el Antiguo conservan los mejores ejemplos de alfombrillas y arrimaderos de azulejos de arista de los siglos XV y XVI, enmarcados normalmente por alizares de cuerda seca.

La técnica de superficie plana pintada también tuvo su representación en Toledo debido al asentamiento de artistas talaveranos que mantuvieron la técnica y los motivos iconográficos aprendidos. No sólo los ceramistas Juan Flores y Juan Fernández, con taller en Talavera, recibieron encargos reales, sino que azulejeros toledanos de la misma época realizaron placas de revestimiento cerámico para decorar, por ejemplo, el Real Monasterio de El Escorial, tal fue el caso de Juan de Vera y José de Oliva.

Se considera que Juan de Vera fue el sucesor de Juan Fernández en los encargos reales de loza y azulejería entre 1578 y 1595, con obras en el Alcázar de Segovia y el Monasterio de El Escorial⁶⁰. De José de Oliva se conservan dos obras firmadas: un espléndido arrimadero del salón de Cortes del antiguo Palacio de la Generalitat de Valencia con *ferronerías* o metales recortados flamencos al estilo de Juan Flores, y la solería de la capilla palaciega de don Fernando de la Cerda, hoy Convento de las Carmelitas de San José en Toledo⁶¹.

⁶⁰ RAY, A., "Juan de Vera, azulejero de Toledo", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 28, 1992.

⁶¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Flores, Fernández y Oliva. Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II", *Archivo Español de Arte*, tomo 75, nº 298, 2002, p. 199.

Según Martínez Caviro, algunos conjuntos de azulejos pintados entre finales del siglo XVI y principios del XVII que se conservan en edificios toledanos podrían haberse fabricado en talleres locales. Se trata, entre otras obras, de dos frontales del coro alto de la Concepción Francisca y el frontal del capítulo de San Clemente en el que se representa la Huida a Egipto⁶².

Al igual que en otros centros cerámicos españoles, a partir del siglo XVII Toledo entró en una profunda crisis.

VALLADOLID

Se conservan pocos alicatados en Valladolid, todos ellos procedentes de Toledo y fechados en el tránsito del siglo XV al XVI. El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, el Palacio del Almirante de Castilla y el Palacio Real Testamentario de Medina del Campo estuvieron decorados con alicatados toledanos pero también consta la presencia de azulejos “verde y manganeso” valencianos en el Monasterio de San Benito el Real, actualmente depositados en el Museo de Valladolid, y de azulejos y alizares de cuerda seca toledanos datados desde finales del XV hasta bien entrado el siglo XVI, esta última fecha en el caso de los alizares⁶³.

Posteriormente llegaron azulejos de arista, también toledanos o sevillanos, cuya fabricación pronto pasó a manos de alcalleres vallisoletanos. Las alcallerías o alfares se ubicaron en el Barrio de Santa María, la antigua morería, desde donde se vendieron a las localidades y provincias más cercanas durante el siglo XVI como León, Zamora, Palencia y Soria. Estos azulejos vallisoletanos eran de estilo mudéjar toledano, pero también se fabricaron con profusión motivos renacentistas vegetales enmarcados por formas geométricas.

El hecho de que Valladolid ostentara durante el siglo XVI la capitalidad del Reino contribuyó al auge de la fabricación cerámica en esta ciudad, además de otros oficios

⁶² MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana, op. cit.*, p. 301.

⁶³ MORATINOS GARCÍA, M., “Apuntes sobre azulejería en Valladolid. De los alcalleres del barrio de Santa María a los maestros talaveranos”, en WATTENBERG GARCÍA, E. (ed.), *Conocer Valladolid 2015. IX Curso de patrimonio cultural*, Valladolid, España-Duero/Ayuntamiento de Valladolid, 2016, pp. 59 y 60.

artesanales, para la decoración de los numerosos edificios civiles y religiosos construidos como consecuencia del desarrollo urbanístico⁶⁴.

Algunos de los alcalleres vallisoletanos que trabajaron en el siglo XVI fueron Juan Rodríguez, Cristóbal de León o Juan Lorenzo. Este último trabajó para la iglesia colegial de Santa María y la iglesia de Santa María Magdalena, ambas en Valladolid, pero también para la Catedral de Palencia y el castillo de Astorga⁶⁵.

Desde finales del siglo XVI hasta el XVIII la azulejería de superficie plana pintada de Talavera de la Reina adquirió un gran protagonismo en la Península Ibérica. Esta técnica parece que llegó a Valladolid de la mano de dos artistas foráneos, el flamenco Jan Floris, conocido como Juan Flores, y el talaverano Hernando de Loaysa. A Juan Flores se le atribuyen las obras pintadas más antiguas de Castilla y León, los pavimentos de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco y del Palacio del Licenciado Butrón en Valladolid, que fabricaría a mediados del siglo XVI⁶⁶.

El maestro talaverano Hernando de Loaysa se asentó en Valladolid en 1583, aunque ya había trabajado para clientes vallisoletanos haciéndose cargo, por ejemplo, de la decoración del Colegio de Santa Cruz y de la capilla de la Anunciación en la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Entre 1583 y 1586 decoró los frontales, gradas y peanas de altar de un gran número de iglesias de la Diócesis de Palencia por encargo del obispo don Álvaro de Mendoza (1577-1586). En esas obras desplegó un repertorio recurrente de “florón escurialense” bicromo o policromado, azulejos de clavo, coronas o remates de arquillos, guillochés y alizares de roleos. Durante su estancia en Valladolid también trabajó para diversos conventos de clausura locales⁶⁷.

⁶⁴ IDEM, *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., pp. 11, 19, 21 y 22.

⁶⁵ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., “La azulejería del siglo XVI en Castilla. De los maestros locales de la arista a la difusión de la técnica pintada por parte de Hernando de Loaysa”, *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, tomo XCIII, fasc. I-III, 2007, pp. 44-47.

⁶⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 64, 1998, pp. 289-307; IDEM, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, op. cit., p. 18.

⁶⁷ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., p. 25.

En 1586 realizó la conocida decoración del palacio del banquero florentino Fabio Nelli en Valladolid (Fig. 11), donde introdujo dos novedades: la utilización de figuras geométricas para enmarcar las escenas y la conversión de los emblemas familiares en motivos ornamentales al igual que se hacía en Italia⁶⁸.



Fig. 11. Panel de azulejos de Hernando de Loaysa en el Palacio de Fabio Nelli, actual Museo de Valladolid.

La labor de Hernando de Loaysa en Valladolid fue seguida por familiares y discípulos suyos: Luis de Loaysa, su hijo, nombrado alfarero criado del rey en el primer tercio del siglo XVII⁶⁹; Juan Fernández de Oropesa, su yerno, y Juan Lorenzo, con quien quizá compartió taller y encargos. En el siglo XVII también destacó el maestro talaverano Alonso de Figueroa Gaytán, quien trabajó para Felipe III elaborando la decoración del Palacio Real entre 1601 y 1604. Sin embargo, poco se conoce de la autoría de muchas obras fabricadas en el siglo XVII y, en la siguiente centuria, decayó la fabricación de azulejos en Valladolid, aunque quizá las alcallerías continuaron produciendo piezas de

⁶⁸ SÁNCHEZ-PACHECO, T., "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo", *op. cit.*, p. 339.

⁶⁹ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa", *op. cit.*, p. 206.

menor dificultad para obras locales, como los azulejos de censo o de nomenclatura de calles y numeración de casas, fabricados por Real Cédula de 1769⁷⁰ (Fig. 12).



Fig. 12. Azulejo de nomenclatura viaria (1769). Museo de Valladolid.

SALAMANCA

Como en el caso de Valladolid, pocos son los vestigios de alicatados y azulejos de cuerda seca en Salamanca. Perviven restos de alicatados procedentes del castillo del Duque de Alba en la localidad de Alba de Tormes, pero la muestra mejor conservada son dos puertas decoradas con alicatados en el Palacio de don Juan Sánchez de Sevilla en Salamanca, considerados de fabricación sevillana por Gómez Moreno y fechados entre finales del siglo XIV y principios del XV, momento de la construcción del palacio. Las obras en el citado castillo del Duque de Alba en Alba de Tormes atrajeron a un gran número de alfareros toledanos, no sólo para la decoración del recinto ducal, sino también para otros edificios de esta villa, donde desarrollaron las técnicas de cuerda seca y arista, y el estilo de la cerámica arquitectónica toledana, con toques personales en algunos casos. Tanto para el castillo como para el Convento de Santa Isabel se fabricaron alizares y azulejos de cuerda seca toledanos a finales del XV⁷¹.

⁷⁰ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid, op. cit.*, pp. 25 y 26.

⁷¹ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral inédita, pp. 9 y 21.

La azulejería de arista llegada de alfares toledanos pronto pasó a ser fabricada por alcalleres locales asentados en el barrio de El Cornejal y exportada a las provincias cercanas. Salamanca, Valladolid y Toro constituyen los principales focos de producción azulejera en Castilla y León constatados hasta el momento, aunque en el caso de Salamanca la fabricación se mantuvo durante poco tiempo⁷².

A finales del siglo XV o principios del XVI el alfarero toledano Pedro Vázquez llegó a Alba de Tormes para trabajar en las obras de remodelación del castillo del Duque de Alba, aunque también trabajó para el Monasterio de San Leonardo y el Convento de Santa Isabel. Dada la amplia demanda de azulejería en la provincia decidió instalarse en la capital para atender los contratos con el Convento de Santa Clara, el Convento de la Anunciación o de las Úrsulas, el Convento de las Dueñas, la iglesia de San Polo, el Palacio de los Álvarez Abarca o el revestimiento de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca. Fuera de la provincia salmantina se le atribuye la decoración cerámica de la capilla del Marquesito de la iglesia parroquial de Fuente el Sauz (Ávila), del Monasterio de Sancti-Spiritus de Toro o del exterior de la cabecera de la iglesia del Convento de la Magdalena en Medina del Campo. La última obra atribuida a este alfarero son los azulejos del pavimento del coro de la iglesia de Sancti Spiritus en Salamanca, en 1551⁷³ (Fig. 13).



Fig. 13. Azulejo del coro de Sancti-Spiritus. Museo de Cáceres.

El estilo de Pedro Vázquez acusa la influencia de los modelos toledanos y sevillanos de cuerda seca y arista, tanto de estilo mudéjar como renacentista, pero también se le atribuye la creación de motivos propios. Su presencia destacada en la azulejería salmantina y castellano-leonesa durante la primera mitad del siglo XVI fue sustituida por

⁷² *Op. cit.*, pp. 11 y 14.

⁷³ TORMO Y MONZÓ, E., *Salamanca: Las catedrales (Sobre estudios inéditos de Don Manuel Gómez Moreno)*, Madrid, Patronato Nacional de Turismo, 1930, p. 271.

alcalleres vallisoletanos, ya que no se conocen alcarrerías dedicadas a la fabricación de azulejos en Salamanca posteriores a Pedro Vázquez⁷⁴.

VALENCIA

Ainaud de Lasarte sitúa los orígenes de la azulejería valenciana en los mismos alfares donde se fabricaban las lozas azul y dorada, típicas de Paterna y Manises. Este autor también cree que las primeras obras producidas en el Reino de Aragón fueron los alicatados, como los encargados en 1370 por el rey Pedro el Ceremonioso para las solerías del Castillo Real de Tortosa⁷⁵. Los aliceres encontrados en las excavaciones arqueológicas de la Almunia bajo las ruinas del Palacio Real de Valencia o las efectuadas en las calles Concordia, Almudín y Santa Teresa han sido fechados en el tránsito del siglo XIII al XIV, los más tempranos conocidos en Valencia, puesto que la veracidad de los alicatados fechados en el siglo XII es controvertida.

Como ya he comentado, la técnica de la superficie plana pintada sobre una base de plomo y estaño adquirió un gran desarrollo en los talleres valencianos de Paterna y Manises gracias a alfareros mudéjares, cuyas exportaciones durante los siglos XIV y XV gozaron de gran éxito en Italia. En este país la técnica adquirió un gran desarrollo, sobre todo en lo referente a esmaltes y motivos iconográficos.

Durante la Edad Media las placas de revestimiento cerámico se utilizaron casi exclusivamente para los pavimentos, a excepción de las piezas denominadas *socarrats*, destinadas a decorar los techos (Fig. 14). Aunque son escasos los ejemplos de solerías conservados sabemos cómo eran por las obras pictóricas coetáneas. Los azulejos se combinaban con ladrillos o losas de piedra para elaborar un juego cromático y visual de gran originalidad.

⁷⁴ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *Salamanca: Revista de Estudios*, nº 48, 2002, p. 174.

⁷⁵ AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio" en *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 10, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 77.



Fig. 14. Socarrats en el Museo de Cerámica de Manises, Valencia.

Los azulejos, normalmente vidriados en blanco y azul⁷⁶, estaban fabricados con formas diferentes: cuadrados (*rajoles* o *rajoletes*)⁷⁷, hexagonales (*alfardons*) o rectangulares (*rajoletes maestres*). En ocasiones, se realizaron azulejos triangulares (Fig. 15) para ser colocados en los ángulos de las composiciones de piezas cuadradas, tal como se observa en un panel del Museo Arqueológico Nacional de Madrid que pertenecía a las solerías del convento toledano de la Concepción Francisca.

En cuanto a la iconografía son escasos los ejemplos que utilizan motivos mudéjares exclusivamente (lacerías, líneas en zigzag, rayado entrecruzado, etc.) ya que a éstos se suelen unir temas góticos o renacentistas presentes también en la loza azul y dorada (leyendas cristianas, flores de diversos tipos, escenas galantes o animales). A mediados del siglo XV se generalizaron los temas heráldicos en azulejos encargados por personalidades de las clases más altas de la sociedad, como los que decoraban las solerías del Castillo Nuevo de Nápoles, adquiridos por el rey Alfonso V el Magnánimo a un alfar manisero⁷⁸.

⁷⁶ En raras ocasiones se empleó el verde, el negro de manganeso o el dorado, que, sin embargo, era muy común en la vajilla.

⁷⁷ Existía una gran variedad de medidas de *rajoles*, desde los ejemplos que superaban los dieciocho centímetros de lado hasta las olambrillas, piezas que rondaban los ocho o nueve centímetros.

⁷⁸ COLL CONESA, J., *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación de Cerámica Valenciana Avec-Gremio, 2009, pp. 105 y 106.



Fig. 15. *Rajoles, alfardons* y azulejos triangulares del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia.

Como se ha dicho, además de los azulejos de solería, en el siglo XV se fabricaron, sobre todo en Paterna, piezas denominadas *socarrats* destinadas a decorar las techumbres. Se trataba de gruesas losas de barro de forma rectangular, bañadas en cal y pintadas habitualmente con almagre y carbón⁷⁹. La decoración era la misma de raigambre islámica y cristiana que los *rajoles* y demás azulejos de solería, pero también incorporaban proclamas o información sobre los propietarios o maestros responsables de la construcción. Uno de los conjuntos más importantes de *socarrats* del siglo XVI son los que decoraron la Casa del Delme en Paterna, propiedad de los Duques de Segorbe⁸⁰.

La azulejería valenciana del siglo XVI continuó utilizando las mismas formas y motivos que en la época anterior a excepción de dos innovaciones: la serie "de la sierra", denominada así por la decoración dentada de los bordes, y el modelo *mocadoret*, un azulejo dividido en dos partes, una blanca y otra azul. La poca originalidad de los alfares valencianos de esta centuria provocó la pérdida de protagonismo en favor de los centros de producción talaveranos y sevillanos, de los que se importaron numerosas piezas.

En el siglo XVIII la ciudad de Valencia monopolizó la producción cerámica y, hasta la primera mitad del XIX, fue el centro productor más importante e influyente de España debido a la originalidad y calidad de sus piezas (Fig. 16). En el último tercio del siglo XVIII el francés Marcos Antonio Disdier aportó el estilo clasicista y la calidad técnica pictórica a

⁷⁹ Sobre la controversia de la técnica y los análisis que han resuelto el dilema, véase COLL CONESA, J., *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰ *Ibidem.*

los azulejos valencianos, por lo que obtuvo el permiso necesario para nombrar a su taller Real Fábrica de Azulejos de Valencia.

Con el siglo XIX y el desarrollo de la producción industrial, la fabricación de cerámica se trasladó de Valencia a localidades más pequeñas como Manises, Alcora y Onda; esta última convertida en la nueva capital del azulejo⁸¹.



Fig. 16. Azulejos valencianos del siglo XVIII en el Museo de Cerámica de Manises, Valencia.

⁸¹ PÉREZ GUILLÉN, I. V., "Las azulejerías de la ciudad de Valencia", en HERMOSILLA PLA, J. (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2 (*Geografía y arte*), 2009, pp. 441-454.

Capítulo 2. La colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Origen y evolución.



Para hablar del proceso de formación de la colección de azulejería del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz debemos remontarnos a los orígenes de esta institución, íntimamente ligados, como los del resto de museos provinciales españoles, a las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico Artísticos, creadas en 1844 para gestionar los bienes incautados a la Iglesia tras la desamortización del siglo XIX en España.

La creación de museos, archivos y bibliotecas provinciales es dictada por la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 (art. 164), conocida como Ley Moyano. Estos centros dependían de las Comisiones Provinciales, en cuyo reglamento se especificaba la creación de un puesto de conservador encargado de las funciones de cada museo.

Los inicios del Museo Arqueológico de Badajoz se encuentran en la refundación de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz en 1867 y gracias a las gestiones realizadas por Fernando Bernáldez y Tomás Romero de Castilla, Vicepresidente y Secretario de la citada Comisión respectivamente. En septiembre de 1867 los objetos recuperados por la Comisión se encontraban depositados en la sala de juntas de la Diputación Provincial⁸², lo cual era inadecuado no sólo para su conservación sino también para su difusión y disfrute por parte de la ciudadanía, razón última y, quizá la más importante, de la fundación de todos los museos.

En 1870 el museo se trasladó a una sala más amplia situada en la planta baja del edificio de la Diputación que también sería usada para celebrar sesiones. Sin embargo, esta nueva ubicación resultó también insuficiente para acoger el gran número de piezas recogidas por la Comisión en esos años, algunas de ellas de tanta envergadura que se encontraban diseminadas por la provincia ante la imposibilidad de trasladarlas a un edificio lo suficientemente espacioso en Badajoz⁸³.

⁸² ORTÍZ ROMERO, P., *Institucionalización y crisis de la Arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz. Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2007, p. 337.

⁸³ *Op. cit.*, pp. 337 y 338.

A pesar de las reiteradas quejas y peticiones de un edificio idóneo para albergar las colecciones del Museo de Badajoz, no fue hasta 1913 cuando el Ayuntamiento donó el edificio conocido como La Galera, construcción del siglo XVI adosada a la Torre de Espantaperros, y unos terrenos para tal fin. Sin embargo, las obras se prolongaron desde 1938 hasta 1942. El inmueble sólo poseía una sala de exposición de 420 metros cuadrados dividida en dos naves por unas columnas, dos habitaciones para almacén y otras destinadas a la dirección y la biblioteca. Así permaneció hasta su cierre en 1978, puesto que desde los años sesenta la entrada de piezas procedentes de excavaciones arqueológicas fue tan abundante que el museo se convirtió en almacén imposibilitando su apertura al público⁸⁴.

En 1969 la Dirección General de Bellas Artes decidió rehabilitar el ruinoso Palacio de los Condes de la Roca, en el interior de la alcazaba, para trasladar a ese lugar el Museo Arqueológico Provincial. Las obras, iniciadas según el proyecto de José Menéndez Pidal⁸⁵, sufrieron todo tipo de vaivenes hasta la inauguración en 1989. El 6 de abril de ese mismo año se firmaba el Convenio entre el Ministerio de Cultura y la Junta de Extremadura en el que se cedía la gestión del museo a la comunidad autónoma⁸⁶. A partir de ese momento la Junta de Extremadura se encargaría del mantenimiento y conservación de las instalaciones, el suministro del material y los puestos de trabajo necesarios para el correcto funcionamiento, mientras que el Ministerio mantenía la titularidad del edificio y de la colección estable.

La colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz está formada por más de trescientos azulejos procedentes, en su mayoría, de distintas localidades de la provincia de Badajoz, aunque también consta un gran número de piezas de tres focos externos a la región, Toledo, Granada y Huelva (Fig. 17).

Las principales fuentes documentales museográficas utilizadas para esta investigación han sido las *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz*, el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, publicado por Tomás Romero de

⁸⁴ DOMÍNGUEZ DE LA CONCHA, M^a C., "El Museo Arqueológico de Badajoz: situación previa a su montaje definitivo", *Anabad*, XXXVIII, nº 3, 1988, pp. 204 y 205.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 205.

⁸⁶ Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 140, de 13 de junio de 1989.

Castilla en 1896, y el Inventario del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, actualmente migrado al sistema Domus.

Las donaciones de particulares, normalmente miembros de la Comisión Provincial de Monumentos o personalidades de la burguesía española, fueron algo habitual desde la fundación del museo hasta 1970, sobre todo como consecuencia de prospecciones, excavaciones y excursiones arqueológicas. Como he dicho, la prolífica actividad arqueológica en la provincia de Badajoz desde los años sesenta reveló el insuficiente espacio del edificio de entonces, problema vigente en la actualidad.

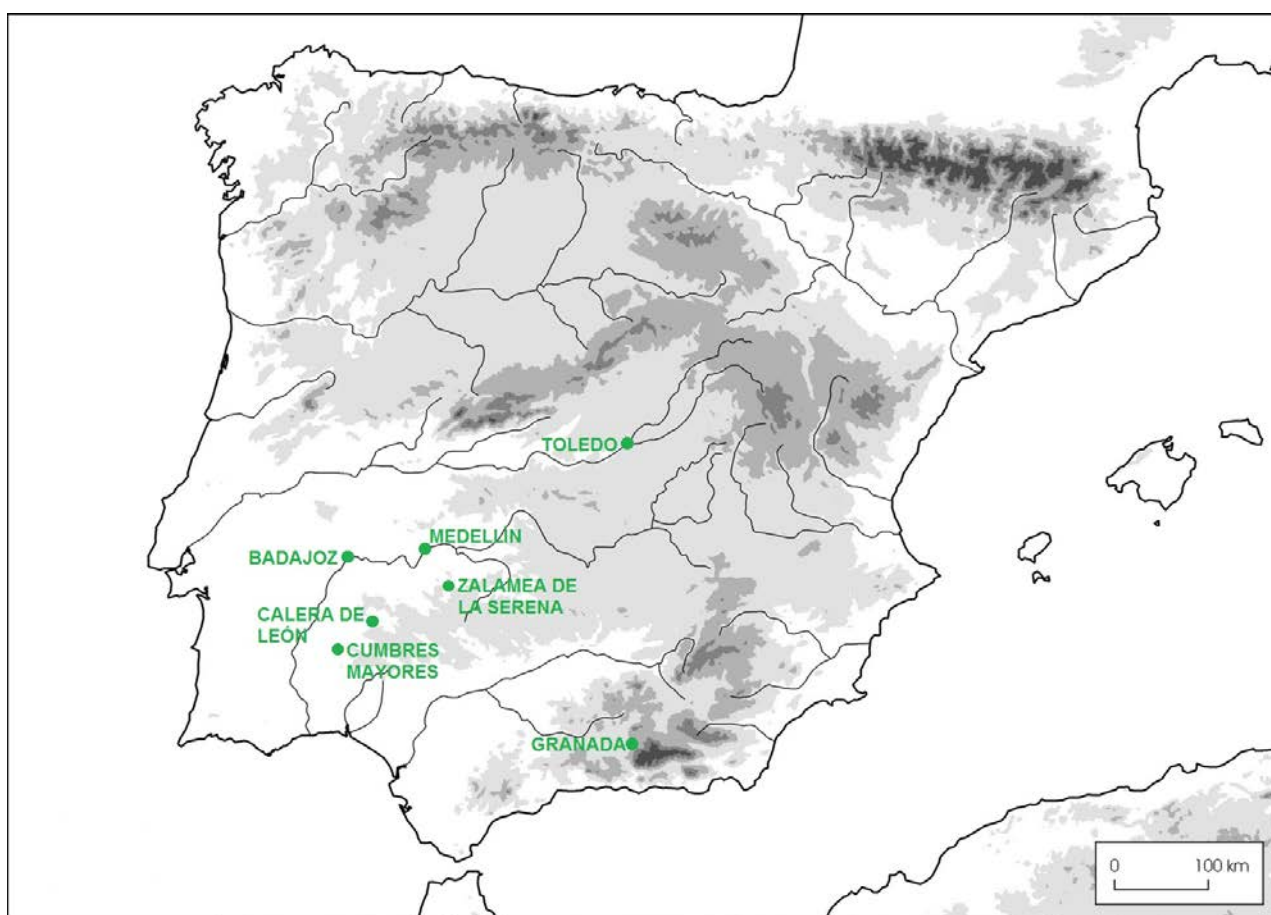


Fig. 17. Mapa de los lugares de procedencia de los azulejos de la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Podemos fechar el inicio de la colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz el 1 de enero de 1880, fecha en la que Nicolás Díaz Pérez dona a la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz, que en ese momento gestionaba el primigenio museo, dos azulejos procedentes de la Capilla de San José de la iglesia de Santa María del Castillo de Badajoz.

Desde 1993 la forma más habitual de ingreso de azulejos es el depósito, por parte de la Junta de Extremadura y procedente de intervenciones arqueológicas. De este modo, podemos situar como última fecha de ingreso el mes de enero de 2014, cuando fue depositado un conjunto de azulejos hallados en los sondeos y las labores de consolidación llevadas a cabo entre 2013 y 2014 en el Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena.

En los almacenes del museo se conservan azulejos enmarcados procedentes del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores que informan de una metodología de exposición típico de los años centrales del siglo XX. Una fotografía de la exposición provisional del museo en La Galera muestra esas mismas piezas almacenadas junto a otras de distintas épocas históricas (Fig. 18). El discurso museográfico que puede contemplarse en la actualidad tan sólo contiene un azulejo de arista con forma de estrella procedente de la colección del castillo de Alburquerque, fabricado en alfares toledanos, como veremos más adelante.



Fig. 18. Azulejos expuestos en La Galera (1942-1989). Margen derecha de la fotografía.

A continuación, estudiaremos la colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz atendiendo, en primer lugar, a las provincias españolas de las que proceden las piezas y, en segundo lugar, al contexto para el que fueron fabricadas.

2.1. Provincia de Badajoz.

2.1.1. Badajoz (calle del Tercio, nº 30, actual calle Trinidad).

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva un azulejo inventariado con el número CE00891 (16,5 x 20,2 x 1,4 cm.), en el que se lee la siguiente inscripción bajo el escudo de la ciudad de Badajoz: “HABIÉNDOSE DESBORDADO EL RÍO/ GUADIANA EN LA MADRUGADA DEL/ DÍA 7 DE DICIEMBRE DE 1876, LAS/ AGUAS SE ELEVARON EN SU ALTU/ RA MÁXIMA, HASTA LA LÍNEA/ SIGUIENTE:” (Fig. 19).

Según la información que consta en el inventario del museo, el azulejo estuvo situado en el número 30 de la calle del Tercio, actualmente denominada calle de la Trinidad, de donde fue desmontado y donado a esta institución por el Excmo. Ayuntamiento de Badajoz en marzo de 1951.



Fig. 19. Azulejo del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (en adelante MAPB), nº CE00891.

Esta pieza, lejos de la función decorativa del resto de azulejos que componen la colección de este museo, informa sobre el hecho histórico de las inundaciones sufridas por varias ciudades españolas y portuguesas debido a las crecidas de los ríos Guadiana, Guadalquivir y Tajo en diciembre del año 1876. Entre ellas, las localidades más afectadas

fueron Mérida, Olivenza, Montijo, Puebla de la Calzada, Sevilla, Pomerão, Mértola o Vila Velha de Rodão⁸⁷.

La noticia apareció publicada en la prensa española y portuguesa: *La Crónica*, *El magisterio extremeño*, *Diário de Noticias*, *Gazeta do Algarve*⁸⁸ y el periódico *La Ilustración Española y Americana*, donde la noticia se acompañaba de grabados de Felipe Checa y Serafín de Uhagón (Fig. 20), que reproducen los destrozos ocasionados por la crecida del Guadiana, en la madrugada del seis al siete de diciembre, en viviendas y monumentos de la ciudad como la casa donde nació Manuel Godoy⁸⁹ o el puente y la Puerta de Palmas:

[los grabados] muestran los estragos que ha ocasionado en Badajoz el desbordamiento del Guadiana: calles, plazas y campos inundados; casas destruidas; el histórico puente de las Palmas quebrantado y roto, con pérdida de siete ojos; arrastrada por la corriente la única vía férrea que enlazaba a Portugal con España, y cuya reparación es de urgente necesidad.⁹⁰

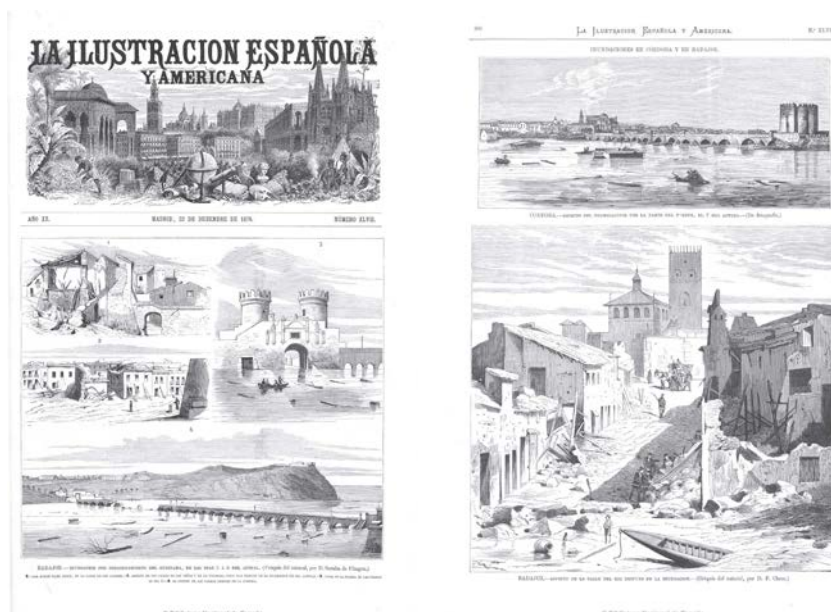


Fig. 20. Grabados de Felipe Checa (inferior dcha.) y Serafín de Uhagón (izq.) en *La Ilustración Española y Americana*.

⁸⁷ VV. AA., “The record precipitation and flood event in Iberia in December 1876: description and synoptic analysis”, en DRUMOND, A.; RODRÍGUEZ-FONSECA, B.; REASON, C. and SOLMAN, S. A. (eds.), *Wet and Dry Periods in Regions Surrounding the Atlantic Ocean Basin*, Lausanne, Frontiers Media, 2016, p. 127.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 126.

⁸⁹ Político español conocido con el sobrenombre de Príncipe de la Paz, ejerció el cargo de Primer Ministro del Estado español durante el reinado de Carlos IV.

⁹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1867, nº XLVII, Madrid, pp. 377, 380 y 391.

El sencillo estilo del azulejo que comentamos se corresponde con el de las placas de nomenclatura y numeración de barrios, calles y casas fabricadas en el siglo XVIII en distintas localidades españolas⁹¹. Sobre un fondo blanco de estaño se lee el texto con letras en negro de manganeso bajo el escudo de la ciudad de Badajoz, todo ello enmarcado por una línea azul que discurre por el borde de la pieza. La ausencia de documentación impide certificar la fecha y el alfar en el que fue fabricada, pero, por el estilo, parece que es coetánea a los hechos que relata y, por su similitud con los azulejos de calle fabricados en Sevilla, nos inclinamos por adscribirlo a ese centro de producción.

En la Puerta de la Trinidad se dispuso un azulejo idéntico al del Museo de Badajoz, pero de menor tamaño, recordando el nivel que alcanzaron las aguas en ese lugar durante las mismas inundaciones del Guadiana en el año 1876 (Fig. 21), mientras que en la Puerta de Palmas se puede contemplar en la actualidad una placa de mármol blanco con el mismo texto que las anteriores, pero de color rojo.



Fig. 21. Detalle y panorámica del azulejo conmemorativo de la riada de 1876 en la Puerta de la Trinidad, Badajoz.

⁹¹ FRANCO POLO, N. M^a, “Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII”, *Norba: Revista de Arte*, vol. XXXV, 2015, p. 106.

2.1.2. Iglesia de Santa María del Castillo de Badajoz.

La historia de esta iglesia se encuentra unida a la conquista de la ciudad de Badajoz en tiempos de Alfonso IX de León. En el año 1230 el rey, acompañado por su ejército, el obispo de Santiago de Compostela y otros obispos, tomó la ciudad de Badajoz que hasta ese momento había sido dominada por los andalusíes del Reino Aftasí. A partir de entonces comenzaron las tareas para fundar la Diócesis de Badajoz mediante dos Bulas del Papa Gregorio IX, una fechada en 1230 en la que otorgaba al obispo de Santiago de Compostela la facultad de instituir los obispos de Mérida y Badajoz, y otra, de 1234, recordando la necesidad de reconstruir las iglesias aptas para ser sede pontificia⁹².

Sin embargo, no sería hasta 1255, fecha de una nueva Bula emitida por el Papa Gregorio IV, cuando realmente se fundara la Diócesis de Badajoz y se nombrara al primer obispo, Fray Pedro Pérez, artífice de la construcción de las parroquias pacenses y la catedral⁹³. En estos primeros momentos de la Diócesis se construyó la iglesia de Santa María del Castillo en el espacio que ocupaba una mezquita y reaprovechando elementos de ésta, lo cual explica la rapidez de las obras y que el edificio fuera utilizado para celebrar los oficios religiosos hasta la conclusión de las obras de la Catedral de San Juan Bautista, extramuros y de mayores dimensiones.



Fig. 22. Restos de la iglesia de Santa María del Castillo adosados a la Biblioteca de Extremadura.

⁹² LÓPEZ Y LÓPEZ, T. A., “La iglesia de Santa María del Castillo: “principal” de los distritos parroquiales” en DÍAZ ESTEBAN, F. (coord.), *Badajoz: mil años de libros. Exposición bibliográfica*, Badajoz, Biblioteca de Extremadura, 2014, p. 136.

⁹³ *Op. cit.*, p. 137.

Sin entrar en consideraciones de si fue o no primera Catedral de Badajoz, lo cierto es que realizó las funciones propias de ello en los primeros años tras la reconquista e incluso a finales del siglo XIV por motivos bélicos. Asimismo, acogió el sepulcro del primer obispo de Badajoz, Fray Pedro Pérez, fallecido en 1566⁹⁴, y de otros obispos en años sucesivos.

La celebración de los ritos en esos años finales del siglo XIV evidenció las pequeñas dimensiones de la iglesia y la necesidad de emprender reformas para ampliarla y mejorar su fábrica. Así lo expresa el obispo de Badajoz Fray Diego en una carta escrita en Valencia el 20 de julio de 1411 y conservada en el Archivo de la Catedral de Badajoz:

Mas fue e es les necesario de residir en decir las horas canonicas con el pueblo de las dicha çibdat dentro en el castillo en la iglesia ynperfecta e mal rreparada (sic) et que es cosa muy conveniente e necessaria que sea alargada e conplida en que en la mayor parte de fundamento debe ser levantada, la qual syn los bienes, alimosnas e ayudas de las buenas gentes non se podría fazer.⁹⁵

Diversos textos históricos hablan de la mezquita y de la iglesia erigida sobre ella, así también se puede contemplar en planos del siglo XIX la distribución de la planta y sus tres características ábsides⁹⁶. Pero no fue hasta 1998, año en el que comenzaron las excavaciones en el lugar que ocupaba la iglesia de Santa María dentro del recinto de la Alcazaba de Badajoz por parte del arqueólogo Fernando Valdés, cuando se pudo precisar con más detalle las características estructurales de la mezquita y del edificio parroquial. Estas excavaciones fueron fundamentales para conocer la fundación de *Batalyaws* y el proceso de islamización de *Garb al-Andalus*.

Las excavaciones demostraron que se trataba de la mezquita privada de Ibn Marwān al-Yillīqūī, fundador de *Batalyaws*, origen de la actual ciudad de Badajoz, en el

⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 137, 138 y 142.

⁹⁵ Puede consultarse la carta completa en SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F., *Los documentos de la catedral de Badajoz*, catálogo de exposición, Badajoz, 1999, pp. 77 y 78.

⁹⁶ Véase AL-BAKRI, A. U., *Geografía de España (Kitab al-Masalik wa-l-Mamalik)*, *op. cit.*; CRUZ VILLALÓN, M^a, "La mezquita-catedral de Badajoz", *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 7-28; DOSMA, R., *Discursos Patrios de la Real Ciudad de Badajoz*, Edición de Vicente Barrantes, Badajoz, 1870; TORRES BALBÁS, L., "La mezquita de la Alcazaba de Badajoz", *Al-Andalus*, nº 8, 1943, pp. 466-470.

siglo IX. Esta construcción suponía un privilegio concedido por el emir Abderramán a cambio de su acatamiento⁹⁷.

Las intervenciones arqueológicas mostraron los cambios introducidos en la mezquita para adaptar el edificio a iglesia, aunque los usos posteriores como cementerio y Hospital Militar, en el siglo XIX, dejaron también su impronta. La iglesia poseía tres naves y tres ábsides como mostraban los planos decimonónicos. La planta, de 18 x 18 metros, parecía reaprovechar la de la mezquita preexistente, aunque el primer oratorio debía de ser bastante más pequeño, pero sufrió una ampliación en épocas posteriores. En el interior, las columnas sin basamentos, con fustes y capiteles distintos, corroboraban la descripción proporcionada por el canónigo pacense Rodrigo Dosma en el siglo XIX y entroncaba con el estilo constructivo de la mezquita de Córdoba:

[...] en la que fue sée de Santa María: donde estaban tres hilos de arcos con cada siete columnas, unas lisas y otras estriadas, de toda mezcla, que tienen los capiteles trastocados, y aun basas sobrepuestas, según el poco aviso o mucha mengua del que con destrozos de diversas formas compuso tal fábrica. Son altas las columnas, que entran por la tierra y su fundamento no parece, porque estando el suelo de alrededor alto, así que se entraba por gradas, como en la iglesia de Calatrava y San Andrés [...]⁹⁸

Como vemos, la elección de la principal mezquita de la alcazaba para construir la primera catedral cristiana tras la reconquista posee un significado de dominación del vencedor sobre el vencido, una *damnatio memoriae* mediante la que se levanta el mayor símbolo de la religión del vencedor sobre los restos derruidos de la del vencido; aunque el hecho de tapiar y no destruir el mihrab indica cierto respeto religioso o, al menos, dirigido hacia el fundador de la ciudad, Ibn Marwān⁹⁹.

En el siglo XV el obispo Fray Juan de Morales (1418-1443) edificó la capilla mayor y la torre de la sacristía, así queda reflejado en su lápida sepulcral situada en la misma capilla. Los ábsides laterales correspondían a las capillas del Espíritu Santo y de San Andrés.

⁹⁷ VALDÉS FERNÁNDEZ, F., "La mezquita de 'Abd Al-Rahman ibn Marwan al-Yilliqi en la Alcazaba de Badajoz", *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 25, 2, 1999, p. 286.

⁹⁸ DOSMA, R., *op. cit.*, p. 67.

⁹⁹ VALDÉS FERNÁNDEZ, F., *op. cit.*, p. 288.

Por Real Cédula de Carlos III esta parroquia fue trasladada a la antigua iglesia de los jesuitas bajo la nueva advocación de Santa María la Real para que en el lugar que ocupaba dentro de la alcazaba se construyese un Hospital de Convalecientes. Los bienes parroquiales fueron repartidos entre la nueva iglesia y la catedral.

El deficitario Hospital Real fue remodelado a mediados del siglo XIX para ser convertido en un Hospital Militar de mayores dimensiones e instalaciones más apropiadas, proyecto que redujo la iglesia de Santa María a un pequeño espacio de una nave abovedada que confluía en el ábside del lado de la Epístola y una torre campanario adosada a él¹⁰⁰ (Fig. 22). En 2002, una intervención arqueológica llevada a cabo con motivo de la rehabilitación del antiguo Hospital Militar para albergar la Biblioteca General de Extremadura y la Facultad de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Extremadura, constató no sólo la presencia de la cabecera de la primitiva mezquita sino también fábricas anejas pertenecientes al alcázar¹⁰¹.

Según cita Romero de Castilla en el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Nicolás Díaz Pérez entregó dos azulejos procedentes de la iglesia de Santa María del Castillo, concretamente de la Capilla de San José¹⁰², inventariados actualmente con los números CE00446 (Fig. 23) y CE00447 (Fig. 24).

Aunque en el inventario no se consigna la fecha de entrada, entre la documentación de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz custodiada en el actual Museo Arqueológico Provincial de Badajoz encontramos la carta de donación fechada a 1 de enero de 1880 en Madrid:

Tengo el honor de remitir a V.P., con destino a ese Museo Provincial, dos azulejos o valdosines, procedentes de la Capilla de San José, en la parroquia de Sta. María del

¹⁰⁰ Puede consultarse un estudio detallado del proceso constructivo en: KÜRTZ, W. S., "VII. Historia de la Fábrica", en TEJADA VIZUETE, F. (dir.), *La Catedral de Badajoz. 1255-2005*, Badajoz, Tecnigraf Editores, Edición especial realizada para el Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 287-296.

¹⁰¹ VV. AA., *Extremadura restaura. Cinco años de actuación en el patrimonio, 1998-2003*, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2003, pp. 62-67.

¹⁰² ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, Tipografía El Progreso, 1896, pp. 174 y 175, nº 17 y 18.

Castillo, antigua Catedral de ese obispado. Los referidos azulejos pertenecen a la fabricación española del siglo XII, y son por tanto muy estimados de los arqueólogos¹⁰³.



Fig. 23. MAPB, nº CE00446.



Fig. 24. MAPB, nº CE00447.

Nicolás Díaz Pérez, oriundo de Badajoz, fue escritor y director de varios periódicos de ideología republicana. Por sus estudios en arqueología fue nombrado Miembro Nato de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1868. En los años ochenta del siglo XIX ocupó el puesto de archivero-bibliotecario y Vicepresidente de la Sección de Artes de la Sociedad Económica de Madrid¹⁰⁴.

Romero de Castilla toma de esa misiva la creencia de que los azulejos entregados pertenecían a la mezquita sobre la que se asentó la iglesia, sin embargo, demostraremos a continuación que tanto la técnica como el estilo apuntan a fechas posteriores al 1500 que, por tanto, no coinciden con la cronología de la mezquita, abandonada tras la conquista de Badajoz en 1230 y transformada después en iglesia cristiana.

El azulejo CE00446 (11,3 x 18 x 1,8 cm.) está realizado con la técnica de arista y representa tres círculos enlazados entre sí, aunque los laterales aparecen incompletos y necesitan de otros azulejos para completar su forma. El círculo central contiene una flor azul de seis pétalos con el pistilo melado mientras que los laterales acogen el mismo tipo floral, semejante a una margarita, de color melado y con el pistilo azul. Los esmaltes empleados son el blanco, azul, verde y melado.

¹⁰³ *Documentos de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Expediente 20, nº 28.

¹⁰⁴ POYÁN RASILLA, C., "Nicolás Díaz y Pérez, escritor y masón", en FERRER BENIMELI, J. A. (coord.), *La masonería en la España del siglo XIX*, vol. 2, 1987, pp. 637-647.

Aguado Villalba considera que este tipo de piezas fueron fabricadas en Toledo a principios del siglo XVII y se corresponden con un estilo renacentista avanzado¹⁰⁵. Encontramos ejemplos en el refectorio del Convento de San Clemente en Toledo¹⁰⁶. El Instituto Valencia de Don Juan conserva una variante de este azulejo con máscaras dentro del tondo central fechada en la primera mitad del siglo XVI. La Cartuja de Sevilla recuperó este modelo en el siglo XIX en azulejos de relieve como el encontrado en las excavaciones efectuadas en el Monasterio de Yuste entre 1999 y 2001 que actualmente se encuentra depositado en el Museo de Cáceres (DO006152).

El azulejo CE00447 (16 x 17,2 x 2 cm.), también de arista, muestra una palmeta con roleos vegetales y pámpanos de vid de estilo renacentista. El margen inferior de la pieza está dividido por una línea y decorado con roleos. Los esmaltes empleados son el azul, verde y melado sobre fondo blanco. El motivo de palmetas fue fabricado en alfares toledanos y vallisoletanos del siglo XVI. Ejemplos de piezas similares a la comentada se encuentran en el refectorio del Convento de San Clemente y en el salón de la Casa de la Mesa (1565)¹⁰⁷, ambos en Toledo.

Por las similitudes estilísticas encontradas entre estos azulejos pacenses y otros ubicados en edificios toledanos, así como por el color rojizo de la pasta podemos contextualizar estas piezas en alfares toledanos de la segunda mitad del siglo XVI o principios del XVII.

¹⁰⁵ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *op. cit.*, lám. XII, fig. A.

¹⁰⁶ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980, fig. 255.

¹⁰⁷ AGUADO VILLALBA, J., "La cerámica en Toledo: de lo islámico al esplendor del Renacimiento", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 54, 2007, p. 42.

2.1.3. Ermita del Humilladero en Calera de León.

Situada en la falda del Monte Tudía, unos metros más abajo del Monasterio de Tentudía, se encuentra la ermita del Humilladero, cuyos orígenes constructivos están vinculados con la figura del vicario de Tudía Juan Riero, concretamente con su legado testamentario mediante el que sufragó una ermita para acoger la imagen de Santa María: [...] cinco mil maravedis para el humilladero que yo prometi hazer. Mando que mis albaças igualen el maestro que hiziere el humilladero. Lo que se ha de hazer es tejallo por çima y hazer un altar en que se pueda dezir misa y solarlo y no mas.¹⁰⁸

De este modo las obras debieron de comenzar a la muerte del vicario en 1545 pero en 1551 aún no habían terminado: “por negligencia de los mayordomos nunca an proseguido la dicha obra, aunque tienen dineros para ello”. Así lo advierte el visitador Andrés Ruiz de la Vega quien, además, era el vicario de Tudía por esas fechas, por lo que encarga al mayordomo Diego Mateo que culmine las obras bajo sanción de dos mil maravedís y hasta que gaste toda la partida económica encomendada a esta construcción¹⁰⁹.

Se deduce por el Libro de visitas de 1574 que, en ese año, las obras debían de estar terminadas, puesto que los visitantes informan de la cubierta abovedada y la decoración de azulejería del altar.

El edificio, que actualmente posee la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, presenta un aspecto bastante modificado de estilo barroco (Fig. 25). De pequeño tamaño y una sola nave, destaca su fachada rematada por una espadaña, cimborrio octogonal y un ábside trilobulado. A finales del siglo XIX acusaba ruina, pero aún conservaba la decoración de azulejería que, sin embargo, fue expoliada hasta su completa desaparición.

¹⁰⁸ TEJADA VIZUETE, F., *Santa María de los Milagros. Patrona de Bienvenida, patria de Riero*, Zafra, Ayuntamiento de Bienvenida, 1996, documento nº 3.

¹⁰⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, nº 3, 2014, p. 1387.



Fig. 25. Exterior de la ermita del Humilladero en Calera de León.

Romero de Castilla en su *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz* publicado en 1896 informa de la donación que hizo José Caballero Vizuite de dos azulejos que había “arrancado él mismo” del altar de la ermita del Humilladero. Además de la descripción de las piezas cita la leyenda por la que en el lugar donde en ese momento se hallaba en estado ruinoso la citada ermita, el maestro de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa imploró a la Virgen que detuviera el día para vencer a los musulmanes que ocupaban esas tierras, y ahí se le apareció la imagen venerada posteriormente en el santuario construido en lo alto de la sierra¹¹⁰.

Entre las *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz* custodiadas en la biblioteca del Museo de Badajoz se incluye la carta de donación de Caballero Vizuite firmada y fechada en Badajoz, el 28 de septiembre de 1884.

¹¹⁰ ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, op. cit., pp. 170-173.



Fig. 26. MAPB, nº CE00442.



Fig. 27. MAPB, nº CE00443.

El azulejo de arista inventariado con el número CE00442 (13,5 x 13,4 x 2,6 cm.) es del tipo “de labor”, porque cada una de ellos es “de cada labor la cuarta parte”¹¹¹, es decir, son necesarios cuatro para completar el diseño (Fig. 26). La composición es un octógono rodeado de pequeñas flores en cuyo interior hay una flor doble, todo ello en blanco, negro, verde, azul y melado. Este motivo de estilo renacentista importado de Italia fue introducido en España por Niculoso Pisano y empleado tanto en arista como en azulejos lisos, ejemplo de ello son los pretilos del altar de la iglesia de Tentudía y los azulejos planos que decoran las impostas de los pilares que sustentan la única nave del templo. También usó esta composición en la iglesia de Flores de Ávila y se han hallado restos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza de Sevilla¹¹². Pisano hizo además una variante de este modelo en blanco y azul con la técnica de arista como vemos en el frontal del altar mayor de Tentudía.

Este modelo fue fabricado por otros ceramistas sevillanos durante el siglo XVI y exportado a Portugal puesto que aparece entre la decoración del claustro del Palacio da Pena en Sintra.

El azulejo CE00443 (13,2 x 13,3 x 2,6 cm.), también de arista, de labor y de estilo renacentista, presenta dos círculos concéntricos que acogen distintos motivos florales esmaltados en blanco, azul, verde, negro y melado (Fig. 27). Este modelo también fue

¹¹¹ SANCHO CORBACHO, A., “Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, tomo 22, nº 85, 1949, p. 236.

¹¹² PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *op. cit.*, p. 182, dib. 12.

fabricado por Niculoso Pisano como lo atestiguan los ejemplos encontrados en las citadas impostas de la iglesia de Tentudía y en su taller de la calle Pureza¹¹³. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva dos paneles con piezas similares a éstas, con los números de inventario DE00681A y DE00684A, fabricadas en Sevilla en el siglo XVI¹¹⁴. Sobre los azulejos de esta tipología encontrados en Toledo, Aguado Villalba intuye que quizá eran importaciones de fábricas sevillanas del siglo XVI ya que no se asemejan a los tipos toledanos¹¹⁵.

No es casual que estos azulejos de la ermita del Humilladero decoraran también la iglesia del Monasterio de Tentudía situada a unos pocos metros de distancia y dentro de la misma Vicaría de Tudía. Las fechas de construcción de esta ermita imposibilitan la atribución de las cerámicas al taller de Niculoso Pisano, aunque el parecido con sus modelos es patente. A pesar de que algunos autores atribuyan estas piezas a la mano del hijo de Pisano, Juan Bautista¹¹⁶, su trayectoria no fue tan brillante y prolífica como la del padre y tan sólo se le atribuyen unos pocos paneles de superficie plana, técnica en la que se especializó, pero ninguna obra de arista¹¹⁷.

La reutilización de unas pocas piezas semejantes a las comentadas y dispuestas entremezcladas con otras en distintos lugares de la iglesia de Tentudía, como las impostas o los zócalos de la capilla del lado del Evangelio, nos induce a pensar que fueron concebidos para decorar una superficie mayor y fueron desmontados para ser trasladados al Humilladero, donde decorarían la zona del altar, seguramente los zócalos y el frontal. Asimismo, apuntamos a la combinación idéntica de los esmaltes, algo poco habitual puesto que, aunque las composiciones se repetían habitualmente, la elección del cromatismo variaba de unas piezas a otras.

¹¹³ *Op. cit.*, dib. 10.

¹¹⁴ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁵ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *op. cit.*, lám. 11, L.

¹¹⁶ Manuel López indica la posibilidad de que el hijo de Niculoso Pisano usara los moldes del padre para hacer estos azulejos de arista destinados a la ermita del Humilladero. Véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", *op. cit.*, p. 1389.

¹¹⁷ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, J., "Cerámica de Sevilla (1248-1841)", en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 363 y 364.

2.1.4. Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León.

El Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía se erige en la cima del monte Tudía, a 1.104 metros de altitud, aislado y alejado, por tanto, del municipio de Calera de León y de cualquier asentamiento de población que pudiera perturbar la paz de los monjes que allí residían (Fig. 28).



Fig. 28. Exterior del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía.

Tras la conquista castellana de estas tierras por las tropas del rey Fernando III el Santo, a mediados del siglo XIII, se levantó en este lugar imbuido por la leyenda del maestro de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa, una iglesia en la que se veneraba la imagen de Santa María de Tudía. Ya en el siglo XIII las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio hablan sobre la veneración de la imagen en la primitiva iglesia de Tudía¹¹⁸. En el siglo XVI Francisco de Rades y Andrada relató así la leyenda del milagro de Tudía y la construcción del citado templo:

En antiguos memoriales de cosas desta Orden se halla escrito, que el Maestre don Pelay Pérez Correa, haziendo guerra a los Moros por la parte de Llerena huvo con ellos una batalla al pie de Sierra Morena, cerca de donde agora es Sancta Maria de Tudia. Dizen mas que peleando con ellos muchas horas, sin conoscerse victoria de una parte a otra, como viesse que hauia muy poco tiempo de sol, con desseo de vencer aquella batalla y seguir el

¹¹⁸ Cantiga 325, en <http://www.cantigasdesantamaria.com> [consulta 15/03/2017].

alcance, suplico a Dios fuesse seruido de hazer que el sol se detuuiesse milagrosamente, como en otro tiempo la hauia hecho con losue, Caudillo y Capitan de su pueblo de Israel. Y porque era dia de Nuestra Señora, poniendo la por intercesora dizo estas palabras, Sancta Maria deten tu dia. Dizese en los dichos Memoriales que milagrosamente se detuuo el sol por espacio de tiempo muy notable, hasta que acabo el Maestre su victoria, y prosiguió el alcance. En memoria deste milagro dizen hauer se edificado vna iglesia por mandado del Maestre, y a costa suya, a la cual puso nombre Sancta Maria de Ten tu dia: y agora corrupto el vocablo se dize Sancta Maria de Tudia¹¹⁹.

A finales del siglo XIV se anexionaron a la capilla mayor dos capillas funerarias para acoger los sepulcros de los maestros de la Orden de Santiago Fernando Osórez y Gonzalo Mejía¹²⁰. Por el Libro de Visitas de 1498 sabemos que en ese momento la iglesia constaba de tres naves separadas por arcos, con el suelo nuevo de ladrillo y la cubierta de madera. La capilla mayor abovedada estaba separada de las naves mediante una reja de hierro, tal y como la vemos en la actualidad, con dos capillas laterales; la de la Epístola recibía el nombre de Santiago, que anteriormente denominaba a la del Evangelio, en ese momento sin nombre y en la que se encontraban los enterramientos de los maestros citados anteriormente y el de García Hernández, camarero del rey don Enrique¹²¹.

En 1501 residía en Tudía una comunidad de religiosos, quizá en unas casas de madera adosadas a la iglesia, y aún no se habían realizado las reformas necesarias por falta de recursos económicos, sobre todo teniendo en cuenta que los costes de transporte de materiales hasta la cima del monte se encarecían por la difícil accesibilidad¹²².

Las obras comenzaron en 1504 según las trazas de Juan de Salvatierra, vecino de Hornachos, que también había ejecutado las trazas de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de esa misma localidad¹²³, aunque en Tentudía no se realizaron todas las

¹¹⁹ RADES Y ANDRADA, F. de, *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, Imprenta de Juan de Ayala, 1572, cap. 24, p. 32.

¹²⁰ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "El Monasterio de Tentudía", en *Actas del Simposio "El arte y las Órdenes Militares"*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1985, p. 171.

¹²¹ AHN, Libro 1.102, folio 224 de la numeración nueva, en LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", *op. cit.*, p. 1359.

¹²² *Op. cit.*, pp. 1361 y 1362.

¹²³ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., *op. cit.*, p. 172.

propuestas sino sólo el claustro mudéjar de dos plantas con un aljibe y una tribuna, todo ello en el transcurso de tiempo hasta 1509¹²⁴.

En 1510 fueron trasladados los restos del maestro Pelay Pérez Correa a la capilla del Evangelio, denominada de Juan Zapata en ese momento, y en 1515 ya habían culminado las obras de reforma en la iglesia y el convento bajo la advocación de Santa María de Tudía, fundado mediante bula dictada por el Papa León X en 1514. En 1516 fue nombrado vicario de Tudía Juan Riero, natural de Bienvenida, quien, al ver el estado en el que se encontraba la iglesia, sin retablo mayor ya que en esos momentos había sido sustituido por un lienzo, decidió encargar un retablo cerámico a uno de los principales ceramistas de la época, el italiano afincado en Sevilla Niculoso Pisano. De este modo se erigió en mecenas de la ornamentación cerámica del altar mayor de la iglesia, sufragando con sus bienes el conjunto e incluso protagonizando una escena junto al maestro Pelay Pérez Correa¹²⁵.

Los problemas de humedad en la iglesia ya eran acuciantes en esas fechas, y persisten en la actualidad, quizá por ello se optó por un retablo cerámico y no de madera, que habría terminado siendo afectado por xilófagos. Los azulejos eran fabricados con laterales biselados que, al unirse, formaban una cuña y permitían que el muro respirara; por tanto, constituían un método de cubrición óptimo para los problemas de humedad.

De este modo, Juan Riero firmó un contrato con Niculoso Pisano el 17 de marzo de 1518 para fabricar el retablo mayor por el que percibiría la cantidad de diez maravedíes por cada azulejo, recibiendo 5.000 por adelantado y comprometiéndose a terminar la obra en tres meses¹²⁶. El retablo de azulejos lisos se compone de tres calles enmarcadas por una cenefa de estilo renacentista con labor de *candelieri*, roleos, máscaras, cornucopias, bucráneos, fruteros y ángeles, todo ello acompañado por escudos de la Orden de Santiago

¹²⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", *op. cit.*, pp. 1364-1366.

¹²⁵ IDEM, "La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor", *Revista de la CECEL*, 14, 2014, pp. 25 y 26.

¹²⁶ BAGO Y QUINTANILLA, M. de; HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, H., *Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*, tomo II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1930, pp. 121 y 316; MORALES, A. J., *Francisco Niculoso Pisano, op. cit.*, pp. 17 y 54.

y otros blasones que aluden al Reino de León, no en vano el vicario Juan Riero se formó en el Convento de San Marcos de León¹²⁷ (Fig. 29).



Fig. 29. Capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Tentudía.

En el cuerpo central del retablo se representa una hornacina destinada a acoger la imagen de bulto redondo de la Nuestra Señora de Tudía, bajo ella se lee la leyenda “AVE MARÍA GRACIA” y alrededor vemos el árbol de Jesé, tema abordado por Pisano en otras obras como el retablo de la Visitación en los Reales Alcázares de Sevilla. En las calles laterales se muestran escenas de la vida de la Virgen, excepto en las dos inferiores, dedicadas al maestre Pelay Pérez Correa y al mecenas en actitud orante, el vicario Juan Riero. En el ático se sitúa el Calvario bajo una arquería, estructura arquitectónica que utiliza el autor para enmarcar todas las escenas. La autoría y fecha del retablo queda constatada en una cartela situada en el banco: “NICULOSUS PISANUS ME FECIT A.D. 1518”.

La hispanista Alice Frothingham se percató de que la fuente de inspiración de algunas imágenes del retablo residía en determinados Libros de Horas; el Calvario parece

¹²⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI”, *op. cit.*, p. 1371.

estar inspirado en un Libro de Horas francés mientras que la escena de La Purificación fue copiada de un Libro de Horas publicado por Thielman Kerver en 1505 en París¹²⁸.

El frontal de altar, las contrahuellas de las escaleras de acceso, los pretilos y las solerías de la capilla mayor y del coro están decoradas con azulejos de arista que fueron atribuidos por Frothingham a Fernán Martínez Guijarro, algo improbable puesto que se fecha su muerte hacia 1509 y la decoración de la iglesia es posterior a 1516, año de la elección del vicario Juan Riero. Morales y Pleguezuelo atribuyen estos azulejos a Niculoso Pisano por la similitud de estas piezas cerámicas con algunas fabricadas por este artista para otros inmuebles, como las placas con el escudo y los emblemas del Papa León X para Castel Sant'Angelo, e incluso, las halladas en las excavaciones de su taller en la sevillana calle Pureza¹²⁹.

En 1551 el Monasterio de Tentudía se convirtió en colegio de Gramática, Arte y Teología por mandato real. En torno a 1557 los visitantes Luis Ponce de León y Hernando de Villares ordenaron que la iglesia de Tudía sustituyera sus tres naves y cubierta de madera por una sola nave con bóveda de medio cañón¹³⁰.

En el Capítulo General de la Orden de Santiago celebrado en Madrid entre 1560 y 1562 se decidió que las rentas de la vicaría de Tudía pasaran al Colegio del Rey, en Salamanca. En 1566 los monjes agustinos que habitaban en el Convento de San Marcos de León se trasladaron a Tentudía debido a unas obras efectuadas en el convento leonés.

Los retablos cerámicos de San Agustín (Fig. 34) y Santiago Matamoros (Fig. 30), situados en las capillas funerarias del Evangelio y de la Epístola respectivamente, así como los azulejos que decoran la tumba del maestro Pelay Pérez Correa han sido atribuidos por Morales al maestro azulejero Alonso García por su similitud con los que decoran el Convento de Santa Clara de Sevilla, cuya firma fue identificada y atribuida a este artista por Sancho Corbacho¹³¹. Sin embargo, Pleguezuelo aprecia en esas obras el

¹²⁸ FROTHINGHAM, A. W., *Tile Panels of Spain, 1500-1650*, New York, The Hispanic Society of America, 1969, p. 14.

¹²⁹ *IDEM*, *op. cit.*, p. 33; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos", *op. cit.*, p. 180; MORALES, A. J., *op. cit.*, p. 58.

¹³⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía...", *op. cit.*, p. 1392.

¹³¹ MORALES, A. J., *op. cit.*, p. 57.

estilo de Cristóbal de Augusta y las fecha en torno a 1575¹³². La atribución a Cristóbal de Augusta nos parece más acertada por la presencia de idénticos dibujos, estilo y vivo cromatismo en otras obras de este azulejero, autor de los zócalos de los salones del Alcázar de Sevilla (1577-1578)¹³³. Las contrahuellas de las escaleras de acceso a ambos retablos están decoradas con aves entrelazadas y cestas de frutas propias del repertorio de Augusta. Sin embargo, en los zócalos de la capilla del Evangelio se han reaprovechado, seguramente en fecha posterior al siglo XVI, algunos azulejos de arista fabricados por Pisano para la capilla mayor como los dedicados al Papa León X.

Respecto a la decoración cerámica de la tumba del maestro santiaguista resulta extraño que no sea la misma que la de la capilla mayor donde se sitúa. Quizá sí lo fuera en origen pero el mal estado en el que se encontraba el enterramiento en 1559, como advierte el licenciado Hernando de Villares en una visita ordenada por el Real Consejo¹³⁴, requeriría un nuevo revestimiento en fechas posteriores, cuando se decoraron las capillas laterales y, por tanto, sería también obra de Cristóbal de Augusta.

En el Monasterio de Tentudía no se volvieron a acometer obras y la dependencia del Colegio salmantino perduró hasta 1873, año de la desaparición de la Orden de Santiago. A pesar de los daños sufridos por el santuario durante la Guerra de la Independencia, el conjunto acogió un colegio de Gramática para los jóvenes de la comarca desde 1817 hasta la desamortización. Tras la exclaustación el abandono y la destrucción se apoderaron del inmueble, pero instituciones y particulares no cesaron en su empeño por evitar el olvido y la destrucción total de este importante conjunto arquitectónico y de su valiosa decoración cerámica, como veremos a continuación.

¹³² PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Cerámica de Sevilla (1248-1841)", *op. cit.*, pp. 367 y 368.

¹³³ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, pp. 225-233.

¹³⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", *op. cit.*, p. 1393: "[...] un entierro de azulejos que se dize que es el entierro del maestro don Pelayo Perez Correa el qual paresçe que esta movido e algo desbaratado [...]"



Fig. 30. Capilla de Santiago Matamoros al lado de la Epístola.

En 1845, la recién instaurada Comisión Provincial de Monumentos emitió un informe dirigido al gobierno español resaltando los valores patrimoniales del santuario y alertando de su estado ruinoso, cuya necesaria reparación correspondía al Estado. Aquella solicitud no fue escuchada y años después, en 1853, la vicaría de Tudía permitió el alojamiento a una supuesta comunidad de religiosos cuya única intención era profanar las tumbas del monasterio y robar cuanto pudieran contener; al deterioro se unió el expolio sin que nadie pusiera remedio¹³⁵.

El sacerdote Manuel Aguilar Gallego publicó en 1861 *Glorias de la Orden Militar de Santiago. Un recuerdo histórico a la vista del Santuario de Tudía* con el fin de recaudar los fondos necesarios para su restauración¹³⁶, algo que no sucedió como podemos leer en textos posteriores para los que sí sirvió, en cambio, de valiosa información sobre una desconocida e importante obra de azulejería. José Alonso Morgado, pintor y director de la revista *Sevilla Mariana*, visitó el conjunto en 1881 comprobando el mal estado en el que se

¹³⁵ IDEM, "Tentudía y la Comisión Provincial de Monumentos en tiempos de Tomás Romero de Castilla (1885-1901)", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 3, 2016, p. 1834-1836.

¹³⁶ IDEM, "La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor", *op. cit.*, pp. 38 y 39.

encontraba y describiendo pormenorizadamente el retablo de Pisano en el número nueve de la citada revista, en noviembre de ese mismo año¹³⁷.

En 1888 la Comisión Provincial de Monumentos emitió un informe al Director General de Instrucción Pública recordando el interés de aquella institución por el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía, advirtiendo de la ruina y el saqueo de los sepulcros, de la necesidad de su reparación y de la declaración como Monumento Nacional¹³⁸.

En 1903 José Gestoso y Pérez resaltó también la importancia de este conjunto cerámico y del artista Niculoso Pisano en su *Historia de los barros vidriados sevillanos*, parafraseando y corrigiendo a Alonso Morgado así como alertando a las Reales Academias de la necesidad de paliar “el vergonzoso y lamentable abandono en que se encuentran el histórico santuario de Tentudía y las raras joyas artístico-arqueológicas que contiene”¹³⁹.

En 1925 José Ramón Mélida describió el retablo mayor en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz* del que dijo ser obra “muy notable”, fabricada en alfares de Triana por el artista italiano Niculoso Pisano, e incluyó la inscripción que lo corrobora, sin embargo, se confunde atribuyendo la coautoría a Juan Riero, del que lee una firma, sin saber que es el vicario de Tudía y promotor de la obra. También yerra al afirmar que la técnica es de cuerda seca cuando, en realidad, es de arista. Respecto a los retablos de las capillas laterales, los atribuye a Pisano y Riero sin más datos que la comparación estilística entre las obras¹⁴⁰.

Tomás Romero de Castilla, secretario de la Comisión de Monumentos de Badajoz, realizó una encomiable labor para obtener los fondos necesarios para la restauración del conjunto religioso así como los apoyos pertinentes encaminados a su declaración, algo que

¹³⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., “Nuevos datos relativos a un notable ceramista del siglo XV al XVI, *La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, tomo XXII, nº 1112, 20 de abril de 1903, p. 270; LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía...”, *op. cit.*, p. 1374.

¹³⁸ IDEM, “Tentudía y la Comisión Provincial de Monumentos en tiempos de Tomás Romero de Castilla (1885-1901)”, *op. cit.*, p. 1842.

¹³⁹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁰ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, *op. cit.*, tomo II, pp. 513-515.

no ocurrió hasta 1931, cuando ya había fallecido; en ese año se declaró Monumento histórico-artístico junto a otros inmuebles emblemáticos de Extremadura y de otras muchas provincias españolas¹⁴¹. Sin embargo, la declaración y el reconocimiento público de su interés histórico artístico no supusieron mejora alguna en el mantenimiento del edificio.

En 1933 el pintor extremeño Adelardo Covarsí describió en un artículo de la *Revista de Estudios Extremeños* el estado en el que se encontraba el Monasterio de Tentudía después de su declaración:

La impresión que produce la vieja construcción abandonada y solitaria en aquella cumbre es desoladora [...] El claustro, que es de ladrillo, y las estancias están en completa ruina, quedando de aquél, aunque maltrechos, los muros y las arcadas altas y bajas [...] En el interior del monasterio, algo menos destrozada, se conserva todavía una habitación de bóveda [...]¹⁴².

A comienzos de los años sesenta del siglo XX la hispanista Alice Frothingham visitó el aún ruinoso monasterio para estudiar la decoración cerámica, ensalzada en su artículo "Tile altars by Niculoso Pisano & others at Tentudía, Spain", publicado en 1964¹⁴³.

A partir de diciembre de 1967 comienza una nueva etapa para el santuario encaminada a mejorar el acceso y la conservación del conjunto. En diciembre de ese año la Diputación de Badajoz construye una carretera apta para vehículos para la que los propietarios de los terrenos afectados ceden una parte. La mejorada accesibilidad trajo consigo un aumento de visitantes y, como consecuencia, también de quejas por el estado de abandono de tan importante bien patrimonial por lo que la Dirección General de Bellas Artes encargó a José María Menéndez-Pidal Álvarez la restauración del inmueble y de la decoración cerámica. De esta última se hizo cargo el restaurador Antonio Llopart Castells entre 1974 y 1977¹⁴⁴, intervención de la que hablaremos en el último capítulo.

¹⁴¹ *Gaceta de Madrid* nº 155, 4 de junio de 1931.

¹⁴² COVARSÍ YUSTAS, A., "Extremadura artística: los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo VII, nº 1, 1933, pp. 30 y 35.

¹⁴³ FROTHINGHAM, A. W., "Tile altars by Niculoso Pisano & others at Tentudía, Spain", *The Connoisseur*, enero, 1964, pp. 28-36.

¹⁴⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor", *op. cit.*, pp. 44 y 45.

Entre 1984 y 1987, ya transferidas las competencias en materia de patrimonio del Estado a la Junta de Extremadura, la administración autonómica emprendió nuevas obras que incluyeron la reparación de las cubiertas, la adecuación del claustro para recuperar su estado original y la rehabilitación de las dependencias monacales para adecuarlas al uso de albergue, ya que Tentudía se encuentra en el tramo extremeño de la Vía de la Plata y es frecuentado por numerosos peregrinos cada año. La restauración consolidó la estructura del edificio con intervenciones mínimas y poco perceptibles, se realizó el cerramiento del claustro con vidrios, se recurrió a la anastilosis y, en definitiva, se evitó el progresivo deterioro¹⁴⁵. En la actualidad, la gestión del monasterio se rige por un convenio específico entre la Junta de Extremadura y el Arzobispado de Mérida-Badajoz.

El Museo de Badajoz conserva tres azulejos procedentes del Monasterio de Tentudía, dos olambrillas de arista con sendos retratos de negros y un azulejo de superficie plana pintada en el que se representa un ave.

Las olambrillas aparecen en el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz* con los números 15 y 16¹⁴⁶. Fueron donadas por José Caballero Vizuite el 28 de septiembre de 1884 junto con los azulejos de la ermita del Humilladero en Calera de León.

Se trata de dos olambrillas de arista que decoraban el suelo de la capilla mayor de la iglesia del monasterio, de las que se conservan algunas *in situ*. En ambas vemos el retrato de perfil de un esclavo negro que Romero de Castilla identifica con los “sarracenos” expulsados de esas tierras por Pelayo Pérez Correa. La única diferencia en ambas imágenes es que el esmalte verde de la gola asciende por el cuello ocultándolo en la olambrilla número CE00444 (10,5 x 10 x 3,2 cm.) (Fig. 31), mientras que en la CE00445 (7,3 x 7,5 x 1,5 cm.) lo deja descubierto (Fig. 32). En esta solería aparecen otros retratos negroides sacando la lengua, modelo genuinamente pisano encontrado en las excavaciones de su taller de la calle Pureza, 44 de Sevilla¹⁴⁷. El Museo de Artes y

¹⁴⁵ VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo II, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 206-211.

¹⁴⁶ ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, op. cit., pp. 173 y 174.

¹⁴⁷ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, op. cit., p. 188, dib. 27.

Costumbres Populares de Sevilla posee una pieza similar a ésta del Museo de Badajoz que forma parte de un conjunto de ciento cuarenta y una olambrillas de arista con distintos motivos iconográficos fechadas en el siglo XVI¹⁴⁸.

El azulejo CE00543 (13,3 x 12,9 x 1,8 cm.) (Fig. 33) fue donado por Manuel Regaña y Riar en 1897, tal y como consta en una carta de la Comisión Provincial de Monumentos fechada el 28 de septiembre de ese mismo año en la que se agradece a Regaña la donación de un azulejo “arrancado del Santuario de Tudía”¹⁴⁹. Forma parte de una decoración lineal situada en las contrahuellas de las escaleras de acceso a los altares de San Agustín (Fig. 34) y Santiago Matamoros (Fig. 30), en las capillas laterales de la iglesia de Tentudía, y en el zócalo de la tumba del maestro Pelay Pérez Correa. Se trata de aves de vistosos colores entrelazadas por sus colas mientras sostienen con su pico hatillos de frutas. Encontramos aves similares a éstas decorando algunas contrahuellas de la iglesia de Santiago en Carmona (Sevilla), atribuidas a Cristóbal de Augusta y fechadas en 1577¹⁵⁰.



Fig. 31. MAPB, nº CE00444.



Fig. 32. MAPB, nº CE00445.



Fig. 33. MAPB, nº CE00543.

Como he comentado arriba, la decoración cerámica de las capillas laterales de Tentudía ha sido atribuida a Cristóbal de Augusta por Alfonso Pleguezuelo y fechada en torno a 1575¹⁵¹, atribución que consideramos acertada. Por lo tanto, el azulejo CE00543 sería obra del citado azulejero sevillano.

¹⁴⁸ IDEM, *Azulejo sevillano*, *op. cit.*, p. 146, nº 192.

¹⁴⁹ Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz*, nº 285.

¹⁵⁰ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”, *op. cit.*, pp. 367 y 368.



Fig. 34. Retablo de San Agustín en la capilla del Evangelio y detalle de las contrahuellas en las escaleras de acceso.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva, con el número de inventario CE00560 (13,5 x 13,7 x 2,3 cm.), un azulejo donado por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938 junto con dos olambrillas del Monasterio de San Jerónimo de Granada. El azulejo posee un papel manuscrito en el reverso firmado por el mismo Lozano que adscribe la pieza a la torre de la iglesia de Granja de Torrehermosa, sin embargo, varias razones nos llevan a pensar que procede del Monasterio de Tentudía (Fig. 35). Por un lado, uno de los azulejos donados por Lozano estaba erróneamente adscrito al Monasterio de Yuste en vez de al de San Jerónimo de Granada, además, la torre de la iglesia de Granja de Torrehermosa no posee decoración cerámica en la actualidad ni he encontrado documentación que aluda a que en algún momento la poseyera y, por último, en Tentudía se conservan azulejos idénticos a éste, con la misma combinación de colores, en los pretilos de las escaleras de acceso al altar mayor.



Fig. 35. MAPB, nº CE00560.

Este modelo de influencia renacentista representa dos medias esferas gallonadas con decoración vegetal entre ellas. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee piezas similares a ésta¹⁵². A finales del siglo XIX La Cartuja de Sevilla reinterpretó este mismo motivo en azulejos de relieve con el nombre de “Esfera”.

2.1.5. Castillo de Medellín.

El castillo de Medellín se alza sobre un cerro, situado en la ribera meridional del río Guadiana (Fig. 36), y en cuya falda se conserva un espléndido teatro romano reconstruido y revalorizado en estos últimos años.

Los materiales de construcción revelan una primera etapa de época omeya en la que se reutilizaron sillares romanos cuidadosamente encintados con mortero y pizarras, y una segunda etapa castellana en la que predomina el mampuesto y el sillarejo¹⁵³.



Fig. 36. Vista exterior del castillo de Medellín.

¹⁵² IDEM, *Azulejo sevillano, op. cit.*, p. 140, nº 139.

¹⁵³ GURRIARÁN DAZA, P. y MÁRQUEZ BUENO, S., “Sobre nuevas fábricas omeyas en el castillo de Medellín y otras similares de la arquitectura andalusí”, *Arquitectura y territorio medieval*, nº 12, 1, 2005, pp. 51-68.

La fortaleza se adapta al terreno irregular con una planta de forma elíptica, rodeada de una muralla principal a su vez circundada por una barrera más baja en casi todo el perímetro y dotada con torres de refuerzo. El acceso a la fortaleza se realiza por los lados septentrional y meridional a través de entradas en codo.

El interior está dividido en dos espacios por un muro diafragma que conecta dos torres cuadrangulares (Fig. 37). Uno de los espacios ha sido utilizado como cementerio mientras que, el otro, conserva los restos de la iglesia de Santa María del Castillo, también objeto de nuestro estudio.

En el patio oriental, el que fue reutilizado como cementerio en los años 70 del pasado siglo XX, se conserva un aljibe andalusí de dos naves separadas por sendos arcos túmidos sobre una columna. Junto a éste se eleva la Torre Sur o del Homenaje, cuadrangular y de tres plantas, símbolo del poder nobiliario al igual que las garitas del acceso principal a la fortaleza¹⁵⁴.



Fig. 37. Muro diafragma que divide el interior del castillo de Medellín.

¹⁵⁴ COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1991, pp. 31-35. Este autor considera que las garitas son un elemento de expresión del estatus de la nobleza al igual que la torre del homenaje en las fortalezas castellanas.

Aunque se desconoce la fecha de la ocupación de Medellín y el momento de construcción del castillo, algunas fuentes documentales aluden a la presencia de miembros de la tribu bereber *Hawwāra* asentados a finales del siglo VIII en el *hisn Madallīn*, la actual Medellín, que aparece siempre citada en las fuentes islámicas como *hisn* o fortaleza de la *kūra* de Mérida¹⁵⁵. Algunas características edilicias aluden a momentos constructivos en época omeya, es decir, entre el emirato y el califato¹⁵⁶. En el siglo XII Al-Idrīsī, afirma que “esta fortaleza está bien poblada; sus caballeros y sus infantes hacen incursiones y *razzias* en el país de los cristianos”¹⁵⁷.

El maestre de la Orden de Alcántara Pedro Yáñez, acompañado también por caballeros de la Orden de Santiago, conquistó Medellín junto con las fortalezas y aldeas de su comarca en 1234, siendo rey Fernando III. El monarca cedió a estas órdenes lotes de tierras equitativamente y al maestre Pedro Yáñez, las rentas del castillo y la villa de Medellín mientras mantuviera su maestrazgo, aunque la propiedad seguía siendo del rey¹⁵⁸.

Hemos de suponer que en esa época se hicieron remodelaciones en la fortaleza y se erigió la iglesia de Santa María del Castillo para albergar la imagen de la Virgen. Sin embargo la paz se perturba un siglo después, en 1354, año en el que el rey Pedro I el Cruel derriba el castillo, posteriormente reedificado por el Infante don Sancho de Castilla¹⁵⁹.

En 1449 el príncipe Enrique donó Medellín a Rodrigo Portocarrero, hijo ilegítimo de Pedro Portocarrero, Señor de Villanueva del Fresno. Rodrigo se casó con Beatriz Pacheco, hija ilegítima de Pedro Pacheco, primer Marqués de Villena. Los futuros condes de Medellín protagonizaron múltiples disputas con la oligarquía metelinense mientras que la condesa pasó a la historia por su belicosidad, el apoyo al bando de Juana “la Beltraneja”

¹⁵⁵ GURRIARÁN DAZA, P. y MÁRQUEZ BUENO, S., *op. cit.*, pp. 52 y 53.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 51-68.

¹⁵⁷ AL-IDRÍSÍ, M., *op. cit.*, p. 226.

¹⁵⁸ RADES Y ANDRADA, F. de, *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, *op. cit.*, cap. 7, p. 9; TORRES Y TAPIA, A. de, *Crónica de la Orden de Alcántara*, tomo I, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763, pp. 259 y 260.

¹⁵⁹ SOLANO DE FIGUEROA, J., *Historia y santos de Medellín*, Madrid, Imprenta de Francisco García y Arroyo, 1650, pp. 11, 88 y 89.

como sucesora de la Corona de Castilla y las disputas con su hijo Juan Portocarrero por la herencia del condado¹⁶⁰.

Relata Solano de Figueroa sobre las reformas acometidas por la primera Condesa de Medellín: “Últimamente le puso en el ser que hoy goza Doña Beatriz Pacheco, primera Condesa de Medellín; cuando en tiempo de los Reyes Católicos, hacía las partes del Rey don Alonso V”¹⁶¹. La alusión exclusiva a la condesa, quien ya habría enviudado de Rodrigo Portocarrero, y al posicionamiento de ésta en la guerra sucesoria por la Corona de Castilla, permite situar tales obras en el castillo en torno a 1470. Estas obras fueron eminentemente poliorcéticas, dotaron al castillo de mayor fuerza defensiva para afrontar los continuos conflictos de los condes con la oligarquía local y con los Reyes Católicos, aunque también sobresale un excelente trabajo de cantería en el que tiene cabida el repertorio decorativo del gótico y del mudéjar, y la representación del poder condal en las garitas de influencia castellana¹⁶².

El quinto Conde de Medellín, Pedro Portocarrero, fue caballero de la Orden de Santiago y Mayordomo del rey Felipe III, “[...] gustaba de la soledad y retiro, y por lograrle más, hizo labrar en el castillo de Medellín vivienda muy acomodada, para toda su casa; y allí pasaba muchos ratos de oración, y lección así espiritual, como de historia.”¹⁶³

A mediados del siglo XVII la fortaleza de Medellín parece haber sido ya abandonada y acusa los efectos de esta situación puesto que Solano de Figueroa relata en 1650: “Hizo vivienda en él [castillo] el Conde don Pedro Portocarrero, bien acomodada y costosa, y el descuido de los que había de cuidar de sus reparos le ha hecho perder la comodidad de Palacio, y volver a ser Castillo”¹⁶⁴.

A partir del siglo XVIII distintas causas naturales y bélicas provocaron el abandono y la ruina del recinto. El terremoto de Lisboa en 1755 afectó a las torres y muros de la

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 118; CABRERA MUÑOZ, E., “Beatriz Pacheco y los orígenes del condado de Medellín”, *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 513-551.

¹⁶¹ SOLANO DE FIGUEROA, J., *op. cit.*, p. 11.

¹⁶² COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, *op. cit.*, pp. 31-35.

¹⁶³ SOLANO DE FIGUEROA, J., *op. cit.*, pp. 139 y 140.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 11.

fortaleza¹⁶⁵. El estado debía de ser ruinoso en el siglo XIX puesto que durante la Guerra de la Independencia las tropas francesas utilizaron algunas habitaciones como vivienda y destruyeron el caserío¹⁶⁶. Posteriormente, durante la primera Guerra Carlista en Extremadura, una compañía de los llamados Nacionales ocupó el castillo en torno a 1836 y provocó graves destrozos en las dependencias palaciegas y en la iglesia, lo cual obligó a desalojarla y trasladar la imagen mariana¹⁶⁷.

El castillo de Medellín fue declarado Monumento histórico-artístico en 1931¹⁶⁸ a



pesar de lo cual no se libró de sufrir las consecuencias de la Guerra Civil española por ser refugio de los soldados republicanos y objetivo de las bombas lanzadas por el bando contrario, no en vano fue línea avanzada del frente republicano de la Bolsa de la Serena (Fig. 38)¹⁶⁹. Teniendo en cuenta la declaración de 1931, el castillo posee una doble protección legal puesto que, en 2014, fue declarado Sitio Histórico todo el conjunto histórico-artístico del término municipal de Medellín con la finalidad de abarcar la protección del patrimonio material e inmaterial de una zona imprescindible para la historia y el arte en Extremadura¹⁷⁰.

Fig. 38. La Guerra Civil española en el castillo de Medellín. Diario *Ahora* (26/08/1936). Fotografía: http://www.medellinhistoria.com/secciones_2/s_xx_medellin_en_la_guerra_civil_193639_39

¹⁶⁵ MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., “Recuperación de la memoria arquitectónica de Medellín. Noticias de sus edificios desaparecidos y olvidados”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LX, nº 3, 2004, p. 1164.

¹⁶⁶ MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo 11, Madrid, Imp. del Diccionario, 1845-1850, pp. 330 y 331.

¹⁶⁷ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos de la villa de Medellín (Provincia de Badajoz)*, Cáceres, Imprenta y Librería Católica de Santos Florian, 1916, pp. 161 y 162.

¹⁶⁸ *Gaceta de Madrid* nº 155, 4 de junio de 1931.

¹⁶⁹ Sobre los efectos de la Guerra Civil en la población de Medellín y en el castillo es muy interesante el testimonio de D. Antonio Sánchez recogido en GUERRA MILLÁN, S., *Informe final sobre el seguimiento y excavaciones arqueológicas realizadas durante las obras de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín (Badajoz)*, programa “Patrimonio Crea Empleo”, 2008.

¹⁷⁰ BOE nº 257, de 23 de octubre de 2014. Decreto 162/2014, de 22 de julio, por el que se declara el patrimonio histórico-artístico en el término municipal de Medellín (Badajoz) como bien de interés cultural, con categoría de sitio histórico.

Actualmente la fortaleza está abierta al público pero no tiene ninguna función específica aparte de la turística, a pesar de que en 1999 la Diputación de Badajoz emprendió la rehabilitación de algunas partes importantes como la torre del Homenaje¹⁷¹.

En el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz han ingresado azulejos del castillo de Medellín en distintas épocas, desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XXI, tanto por donación como por depósito de excavación arqueológica. Por la documentación existente en el museo sabemos que el azulejo con el número CE00540 (Fig. 39) fue donado por Manuel Borrallo entre 1896 y 1904. Las dos únicas referencias que encontramos sobre esta persona aportan escasos datos. En un anuncio de la revista *La farmacia española* en el que vende una botica “perfectamente surtida” aparece citado como médico de Guareña¹⁷², y Mélida alude al Dr. D. Juan Manuel Borrallo en su *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz* porque conserva dos hachas en Guareña, una de diorita pulimentada y otra “de piedra verdosa pulimentada”¹⁷³.

Juan Manuel Borrallo parece ser, por tanto, uno de los muchos eruditos locales dedicados a la historia y la arqueología por afición que nutrieron los fondos de los museos provinciales españoles durante los siglos XIX y XX hasta la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español, en un momento en el que el expolio no era considerado como tal ni poseía la condición de ilegalidad que actualmente conlleva.

El azulejo CE00540 (12,3 x 29,2 x 2,8 cm.) es del tipo conocido “por tabla”. Se trata de un azulejo rectangular de arista al que le faltaría la pareja para completar el dibujo y estaba destinado a decorar los huecos entre las vigas de una armadura de madera, como los que actualmente se conservan en el claustro del Monasterio de La Cartuja de Sevilla (Fig. 40).

¹⁷¹ GIBELLO BRAVO, V., *Informe arqueológico de las obras de restauración realizadas en el castillo de Medellín (Badajoz)*, 1999, ARQUEOCHEK S.L.

¹⁷² *La farmacia española*, año XV, 23 de agosto de 1883, nº 34, Madrid, p. 540.

¹⁷³ MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, op. cit., tomo I, p. 30.



Fig. 39. MAPB, nº CE00540.

El azulejo del Museo de Badajoz es de estilo renacentista con decoración vegetal enmarcada por una corona de laurel, motivo presente en azulejos de cuerda seca, arista y superficie plana y frecuentemente utilizado por Niculoso Pisano en el retablo de Tentudía (1518), la iglesia del Monasterio de Santa Paula (1504), el altar de la Visitación en el Alcázar de Sevilla (1504) o en Flores de Ávila (¿1520?). Quizá Pisano se inspiró en las obras de Andrea della Robbia en Florencia para la utilización de este recurso de raigambre clásica¹⁷⁴.

El azulejo metelinense es idéntico al DO00711 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁷⁵, del que se conservan las dos partes que forman la composición completa. Por la similitud con esa pieza podemos afirmar que se trata de un azulejo por tabla fabricado en alfares sevillanos del siglo XVI.

La decoración cerámica de los palacios españoles durante los siglos XVI y XVII fue algo habitual como símbolo de poder y ostentación nobiliaria, así lo atestiguan los ejemplos extremeños del Palacio de Mirabel en Plasencia, el castillo de Belvís de Monroy, el Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena o la desaparecida decoración de azulejos del Palacio de los Duques de Feria en Zafra.

¹⁷⁴ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Centro Cerámica Triana*, Colección Patrimonium Hispalense, 8, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017, p. 95.

¹⁷⁵ IDEM, *Azulejo sevillano*, *op. cit.*, p. 144.



Fig. 40. Azulejos por tabla en el claustro de La Cartuja de Sevilla.

Al estar descontextualizada esta pieza, desconocemos de qué parte del castillo metelinense procede, aunque aporta una información fundamental y desconocida hasta la fecha, la presencia de techos decorados con azulejos en Extremadura, de los que no se conservan vestigios a excepción de esta placa cerámica.

2.1.6. Convento de San Francisco en Medellín.

El desaparecido Convento de San Francisco, adscrito a la Provincia franciscana de San Miguel, estuvo situado a las afueras de Medellín, junto al río Ortigas, pero en la actualidad se conservan pocos restos en superficie del conjunto después de haber sufrido las consecuencias de la desamortización, distintos conflictos bélicos, inundaciones y expolios (Fig. 41).

El Convento de San Francisco de Medellín fue fundado por el tercer Conde de Medellín, don Juan Portocarrero, y su esposa, doña María Osorio Manuel en 1508 debido a la escasez de conventos de frailes en el extremo oriental de Extremadura¹⁷⁶. Sin embargo, su ubicación junto al río Ortiga, a merced de las crecidas del Guadiana, no fue la más favorable y desde sus inicios se vislumbraba el desafortunado final.

¹⁷⁶ SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*, Madrid, Viuda de Melchor Alegre, 1671, p. 379.



Fig. 41. Restos de muros de tapial del Convento de San Francisco de Medellín.

Como Guardián se escogió a Fray Sebastián de Salamanca, que consiguió el permiso para la construcción del Papa Julio II y 47 reales para sufragar parte de las obras. Sin embargo, el Guardián falleció antes de que llegara el dinero a Medellín pues así se informa en el documento emitido por el Real Consejo de Órdenes que aprobó el presupuesto¹⁷⁷.

El conjunto, a pesar de que el deseo de los condes era otro, se construyó de pequeñas dimensiones: “[...] en la planta de Iglesia, y casa (índice de su magnánimo corazón) intentaron fábricas sumptuosas. La Iglesia es capaz, aunque no acabada, y el Convento se quedó como otros muchos, con solo el amago de sus Fundadores”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ DÍEZ GONZÁLEZ, C., “Paisaje de las creencias en la cuenca del río Guadiana”. El caso de Medellín (Badajoz), en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E), Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación de la Universidad de Extremadura, 2017, p. 132.

¹⁷⁸ SOLANO DE FIGUEROA, J., *op. cit.*, p. 133.

Cuarenta años después de la fundación se acometieron obras de remodelación y ampliación del convento gracias a los donativos de doña Juana Fernández de Córdoba¹⁷⁹ y doña Magdalena Bobadilla, primera y cuarta esposa respectivamente del cuarto conde de Medellín, don Rodrigo Jerónimo Portocarrero y Osorio¹⁸⁰. Magdalena Bobadilla mandó



construir los dormitorios de los monjes, el refectorio y el *De profundis*. La capilla mayor estaba destinada al enterramiento de los condes y en la primera capilla del lado de la Epístola Hernán Cortés ordenó construir un enterramiento para sus padres y él mismo antes de 1530¹⁸¹. El escudo de armas esculpido para esa capilla se encuentra hoy en la plaza de Hernán Cortés, en Medellín, señalando el lugar donde estuvo la vivienda en la que nació el conquistador (Fig. 42).

Fig. 42. Escudo de Hernán Cortés en la plaza homónima de Medellín.

Los franciscanos conservaron en el convento el brocal del pozo de la casa de Hernán Cortés cuando ésta se abandonó. Tras la desamortización, el brocal fue a parar a una vivienda de Don Benito, en la calle de Palacios¹⁸², hoy calle de Dña. Consuelo Torres.

En 1603 una crecida del río Guadiana provocó grandes destrozos en el convento que, debido a la pobreza de los monjes, tuvieron que ser reparados con donativos del pueblo y 1.800 ducados entregados por la Villa después de la venta de montes propios¹⁸³, acción que da a entender la importancia de este convento en el conjunto de las edificaciones religiosas de la localidad.

¹⁷⁹ DÍEZ GONZÁLEZ, C., *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁰ <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=362> [consulta 10/03/2017].

¹⁸¹ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *op. cit.*, pp. 179-182.

¹⁸² Copia del acta del Ayuntamiento de Medellín relativa a las obras necesarias para levantar la casa arruinada donde vivió Hernán Cortés, en www.cervantesvirtual.com [consulta 10/03/2017].

¹⁸³ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *op. cit.*, p. 183.

Las reparaciones en ese momento fueron exiguas y de consolidación por lo que hubo que esperar hasta 1677 para acometer las necesarias obras de reforma y ampliación del convento metelinense en virtud de un contrato firmado por el octavo conde de Medellín, don Pedro Portocarrero Folch y Aragón, que otorgaba 28.800 ducados al maestro de Garrovillas Alonso Hernández, que había trabajado también en la iglesia de Aliseda, para que derribara parte del “dormitorio viejo” y construyera dos crujías abovedadas y soladas, un albañal desde el claustro al huerto para desagüe de las aguas de lluvia y realizara algunas obras en la iglesia, que contaba con el altar mayor, alargado en el transcurso de esta intervención, y otros cuatro altares laterales¹⁸⁴.

La Guerra de la Independencia no afectó demasiado al edificio aunque la desamortización terminó por desalojar a la pequeña comunidad de religiosos en 1814¹⁸⁵. Se conservan distintos planos de la conocida Batalla de Medellín del 28 de marzo de 1809 en los que vemos señalado el lugar donde se encontraba el convento, aún en pie en esos momentos. Incluso en un dibujo del ingeniero militar Berlier, realizado en los años veinte del siglo XIX, se reproduce el alzado de la iglesia del convento a los pies del castillo (Figs. 43 y 44).

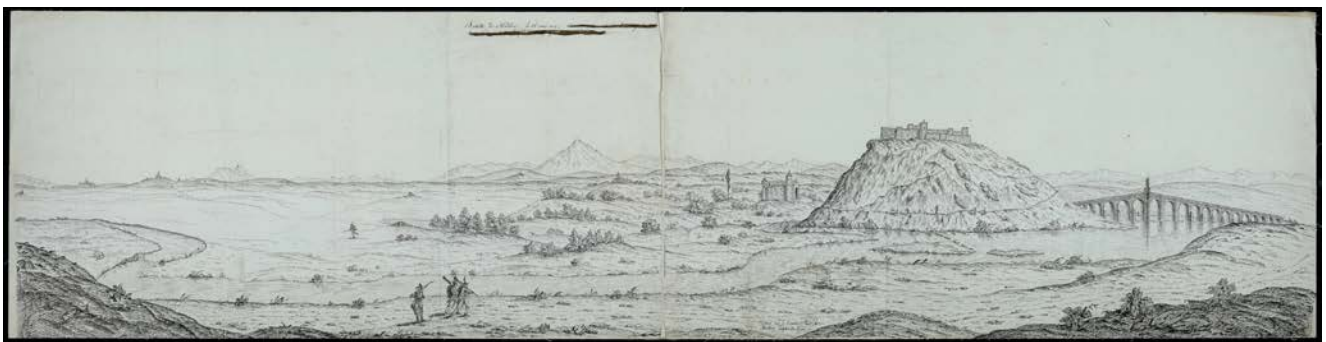


Fig. 43. “Batalla de Medellín el 28 de marzo de 1809 (182-). Diseñado sobre el terreno por el Sr. Berlier. Capitán de Ingeniería”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ DÍEZ GONZÁLEZ, C., *op. cit.*, pp. 133 y 134.

¹⁸⁵ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *op. cit.*, pp. 186 y 187.

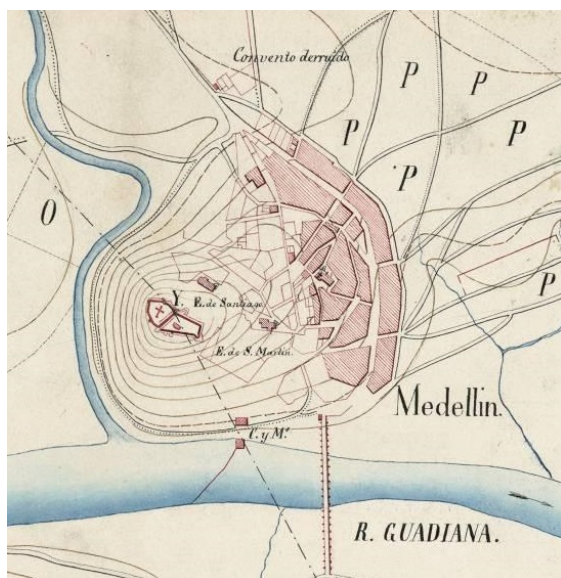
¹⁸⁶ Cartoteca del Centre Geogràfic de l'Exèrcit -Colección: SG- Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-188.



Fig. 44. Detalle del Convento de San Francisco en el plano de Berlier.

Según Gordillo, el convento fue exclaustrado en 1834 y sus bienes repartidos por distintas iglesias de Medellín. En 1840 el Estado vendió el convento y la huerta aneja a un particular que, a su vez, lo revendió a unos vecinos de Don Benito, “los Falcones de naturalidad francesa”, quienes derribaron el conjunto para construirse una vivienda en la calle Mirador de esa localidad y que, posteriormente, fue adecuada a la función de colegio, el Santo Ángel¹⁸⁷, que da nombre a la plaza actual. El Colegio “Santo Ángel de la Guarda”

desarrolló su labor educativa entre 1896 y 1988, aunque oficialmente cesó su actividad en 1990¹⁸⁸, y posteriormente fue derribado.



En el *Plano del campo de la batalla de Medellín*, dibujado por el Capitán José Calderón y González el 15 de octubre de 1862¹⁸⁹, leemos “convento derruido” en el lugar que ocupaba el conjunto religioso (Fig. 45), lo cual permite fechar el desmonte de la fábrica destinado a una vivienda en Don Benito entre 1840 y 1862.

Fig. 45. Detalle del *Plano del campo de la batalla de Medellín* (1862).

¹⁸⁷ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *op. cit.*, pp. 187-193.

¹⁸⁸ BOE nº 128 de 29 de mayo de 1990.

¹⁸⁹ *Plano del campo de la batalla de Medellín*. El Capitán del Ejército José Calderón y González, El Teniente del Cuerpo Emilio March y García. Cartoteca del Centre Geogràfic de l'Exèrcit -Colecció: SG- Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-191.

En la actualidad sólo se conservan algunos muros de tapial y ladrillo del antiguo convento franciscano (Fig. 46) mientras que sobre el espacio que ocupaba el conjunto religioso se extienden ahora terrenos de cultivo en los que aún se intuye la primitiva planta.



Fig. 46. Restos de muro de tapial y ladrillo del Convento de San Francisco de Medellín.

El 25 de febrero del año 2000 fueron depositados en el Museo de Badajoz dos pequeños fragmentos de azulejos de arista encontrados en una excavación de urgencia fechada entre 1998 y 1999 en la parcela US-62 del término municipal de Medellín¹⁹⁰. Ambos proceden del Corte J3, nivel 1 y, según el informe de excavación, pertenecieron a un pequeño convento que identifiqué, por las coordenadas, con el Convento de San Francisco.

El Museo Arqueológico de Badajoz ha inventariado estos azulejos, junto con otros materiales de la excavación, con el número DO04850 y las medidas de ambos rozan los seis centímetros por cada lado y 2,5 de grosor. Uno de ellos parece coincidir con una olambrilla o azulejo de arista en el que se representa una estrella de ocho y dieciséis de color negro enmarcada en una estrella de primer cruce, es decir, formada por la superposición de dos cuadrados, cuyas cintas han sido esmaltadas en azul, verde, melado y blanco (Fig. 47). Este motivo es quizá de origen sevillano puesto que allí se fabricó desde el siglo XV en cuerda seca. Encontramos ejemplos de ese tipo fechados hacia 1500 en la Casa de Pilatos en Sevilla y en la capilla del Alcalde de Bristol¹⁹¹, en el Museo Lázaro Galdiano y en el Museo Nacional del Azulejo de Lisboa¹⁹². El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee un panel de setenta y dos olambrillas de arista procedentes de Azuaga (DE00844A) que inicialmente ingresaron en el Museo

¹⁹⁰ LLANOS GIRÓN, R. y TIRAPU CANORA, L. M., *Informe de la excavación. Parcela us.62, Medellín*, 2000.

¹⁹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los Barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, fig. 57.

¹⁹² PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)", *op. cit.*, lám. 7, nº 495.

Arqueológico de la misma ciudad. Varias piezas de este conjunto representan esta misma composición y han sido contextualizadas en alfares sevillanos del siglo XVI. También se conservan olambrillas de arista fabricadas por Niculoso Pisano en 1518 para el pavimento de la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía.

El otro fragmento, también de arista, presenta motivos vegetales encintados de estilo renacentista en color verde y negro sobre fondo blanco (Fig. 48). Es difícil averiguar la composición exacta del mismo pero estos motivos presentan similitudes con los azulejos encontrados en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín que siguen modelos pisanescos.

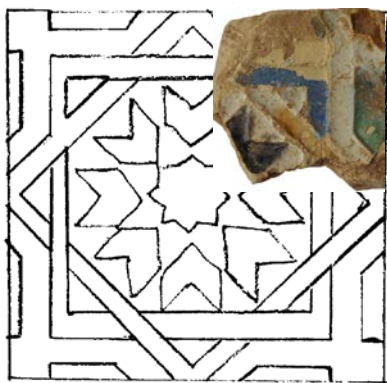


Fig. 47. Reconstrucción de azulejo. MAPB, nº DO04850.



Fig. 48. MAPB, nº DO04850.

Teniendo en cuenta el ascetismo de la Orden Franciscana parece más probable que la decoración cerámica se concentrara en zonas comunes tales como el refectorio, al igual que en otros conjuntos monacales, aunque no poseemos datos suficientes para corroborar esa teoría. Considerando que doña Magdalena de Bobadilla fue la principal mecenas del convento y que las principales partes del mismo fueron construidas bajo su auspicio, quizá estas piezas fueron encargadas durante su estatus como Condesa de Medellín. A falta de fechas más exactas, sólo conocemos el año de la fundación del convento, 1508, y el de la muerte de la cuarta condesa, 1580¹⁹³, por lo que podríamos situar la fabricación de estas piezas cerámicas entre esas dos fechas en alfares sevillanos, dada la similitud con azulejos coetáneos, aunque la presencia del esmalte negro nos remite a la primera mitad del siglo XVI.

¹⁹³ SALAZAR Y CASTRO, L. de, *Historia genealógica de la Casa de Lara: justificada con instrumentos y escritores de indudable fe*, Madrid, Imprenta Real: Mateo de Llanos y Guzmán, 1696, p. 428.

2.1.7. Iglesia de Santa María del Castillo de Medellín.

Describía Mérida la puerta más importante del castillo de Medellín, fortificada y situada al oeste de la población, con acceso a uno de los dos recintos interiores en los que estaba y continúa estando dividida la fortaleza. Junto a esta puerta, intramuros, y al lado de una alberca, decía Mérida, había “una capilla derruida, que podrá ser del siglo XVIII” aunque fecha el castillo mucho antes, en el siglo XIV y con adiciones posteriores¹⁹⁴. Dicha capilla era la iglesia de Santa María del Castillo, aunque sus reducidas dimensiones y los pocos restos que quedaban de ella son causa del equívoco del historiador (Fig. 49).

También recoge este autor la imagen medieval de Nuestra Señora del Castillo, llamada así porque estaba ubicada en la fortaleza, aunque Mérida la ve en la iglesia parroquial de Santa Cecilia¹⁹⁵, donde fue destruida durante la Guerra Civil española.

En una carta del Conde de Medellín fechada el 2 de abril de 1728 y dirigida a D. Juan Izquierdo Blázquez y a D. Juan Gómez Bravo, Corregidor y Administrador de las rentas del Estado de Medellín respectivamente, el noble solicita la redacción de informes técnicos para realizar unas reformas debido al mal estado de las puertas del recinto, una parte de la muralla y una torre, atendiendo a lo comunicado por el sacerdote por temor a que pudieran robar las “alhajas” custodiada en la iglesia¹⁹⁶.

Como he mencionado en el capítulo dedicado al castillo de Medellín, este y la iglesia sufrieron los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, que afectó a los arcos y paredes del templo¹⁹⁷. En 1848 la iglesia no estaba abierta al culto por estar “amenazando ruina”, según afirma Madoz, quien también alude a la ocupación del castillo por parte de las tropas francesas¹⁹⁸.

¹⁹⁴ MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, op. cit., tomo II, pp. 409-412.

¹⁹⁵ Op. cit., p. 420.

¹⁹⁶ MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., op. cit., pp. 1159 y 1160.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 1164.

¹⁹⁸ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo 11, op. cit., pp. 330 y 331.



Fig. 49. Vista de la planta de la iglesia del castillo de Medellín.

En la última década del siglo XIX Rodríguez Gordillo ofrece algunos datos sobre esta iglesia. La fecha en el siglo XIII, después de la reconquista cristiana, con cubierta abovedada y un camarín en el altar mayor con el suelo cubierto de azulejos: “[...] tenía el Altar Mayor un bonito camarín, con todo el piso de azulejos y las paredes pintadas al óleo y en su centro las cuatro mujeres fuertes del Evangelio, Ester, Judit, Ruet y Abigail; el centro del camarín lo ocupaba la imagen de Nuestra Señora del Castillo [...]”¹⁹⁹.

Según el testimonio de este sacerdote, la vivienda del párroco estaba adosada a uno de los muros y, una de las torres del castillo que denomina “cubo”, fue utilizada como campanario, de la que decía, además, que estaba decorada con azulejos que no pudo ver porque habían desaparecido: “[...] dicho torreón tenía unos azulejos de mucho mérito, por su antigüedad y han desaparecido.”²⁰⁰

A los destrozos ocasionados por los franceses durante la batalla del 28 de marzo de 1809 y en el transcurso de tiempo que estuvieron alojados en el castillo, lo que obligó al sacerdote de la iglesia a desalojarla y trasladar la imagen a la Capilla del Santísimo Cristo

¹⁹⁹ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos de la villa de Medellín (Provincia de Badajoz)*, op. cit., pp. 159 y 160.

²⁰⁰ Op. cit., pp. 160, 161 y 163.

de San Martín, se unió que la compañía del ejército llamada “Los Nacionales” ocupara el castillo entre 1834 y 1836, profanara la iglesia y destruyera una parte de ella²⁰¹.

Durante las obras de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín en 2007 el arqueólogo Santiago Guerra Millán dirigió las labores de desescombro y consolidación en esta iglesia y el aljibe situado bajo ella para conocer más información de estas construcciones y revalorizarlas²⁰². Esta intervención ha permitido corroborar los datos históricos aportados por Rodríguez Gordillo: la vivienda adosada al muro oriental del templo, la techumbre abovedada, el solado de azulejos al menos en las escaleras de acceso al altar mayor y el acceso desde el aljibe por el suelo de la iglesia. Sin embargo, no se ha podido constatar la fecha de construcción de la iglesia pero sí del aljibe, donde los restos cerámicos y de pintura mural apuntan a época musulmana²⁰³.

Durante la Guerra Civil los soldados republicanos horadaron dos zonas de relleno para construir sendas trincheras, una de ellas llegó hasta el aljibe, y las bombas, de las que se conservan restos, destrozaron algunos muros y la parte alta del campanario. También se ha constatado el desescombro realizado en los años 80 del siglo XX en la zona noroeste de la iglesia en el que aparecieron dos columnas de mármol y un capitel que fueron sustraídos posteriormente²⁰⁴.

Sobre la cronología de la iglesia de Santa María del Castillo, parece probable el siglo XIII, como apuntaba Rodríguez Gordillo, tras la reconquista cristiana de Medellín en 1234 bajo el reinado de Fernando III, momento en el que se elevaría un templo para acoger la imagen de Nuestra Señora del Castillo.

Por estar en el interior del castillo esta iglesia ya poseía la declaración de Monumento histórico-artístico que afectaba a la fortaleza desde 1931²⁰⁵, pero además, desde 2014, ambos monumentos están protegidos como Bien de Interés Cultural con la

²⁰¹ *Op. cit.*, pp. 161 y 162.

²⁰² GUERRA MILLÁN, S., *op. cit.*

²⁰³ *Op. cit.*, pp. 28-31.

²⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 26, 27, 31 y 32.

²⁰⁵ *Gaceta de Madrid* nº 155, 4 de junio de 1931.

categoría de Sitio Histórico²⁰⁶, protección que afecta a todo el patrimonio histórico-artístico del término municipal de Medellín.

Los veintisiete azulejos, dos cenefas y un alizar, además de pequeños fragmentos encontrados en la iglesia del castillo tras las labores de desescombros llevadas a cabo en 2007 se pueden dividir en dos periodos cronológicos distintos por la iconografía que presentan. Aunque, en general, poseen un mal estado de conservación, ha sido posible identificar los motivos y esmaltes utilizados, así como calcular las medidas originales.

En las Unidades Estratigráficas 501, 544 y 688 fueron hallados varios azulejos iguales, con unas medidas de 21 x 21 x 2,3 centímetros para la pieza de mayor tamaño (Fig. 50). Están realizados con la técnica de superficie plana pintada, sobre un fondo blanco de estaño presentan un motivo de hojas de acanto en azul unidas entre sí formando un cuadrado en el centro de la pieza. Este motivo tan representado en el estilo barroco, tanto en la escultura como en la pintura o la platería, no suele aparecer de forma aislada en la cerámica sino asociado a emblemas heráldicos, como en los azulejos de censo conservados en el claustro del Convento de Santa Clara de Zafra²⁰⁷ (Fig. 51). Los lambrequines que decoran el casco y los lados del escudo suelen representar hojas de acanto o plumas, decoración habitual en piezas de loza como los albarellos o botes de farmacia, cuya producción adquirió fama en los alfares de Talavera de la Reina durante el siglo XVIII, fecha en la que se habrían fabricado también estos azulejos de Medellín.

Aunque las Unidades Estratigráficas 501 y 688 en las que fueron encontrados estos azulejos no aportan mucha información al estar formadas por material de derrumbe, situado sobre el pavimento de la iglesia, la U. E. 544 se ubica en las escaleras de acceso al altar, cuyas huellas y contrahuellas solían decorarse con cerámica. Por tanto, estas placas de superficie plana pudieron decorar las contrahuellas y/o el solado del Camarín del altar mayor que describe Rodríguez Gordillo.

²⁰⁶ BOE nº 257, de 23 de octubre de 2014. Decreto 162/2014, de 22 de julio, por el que se declara el patrimonio histórico-artístico en el término municipal de Medellín (Badajoz) como bien de interés cultural, con categoría de sitio histórico.

²⁰⁷ FRANCO POLO, N. M^a, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 2, 2016, p. 1225.



Fig. 50. MAPB, U. E. 688.



Fig. 51. Azulejo de censo. Convento de Santa Clara, Zafra.

En la U. E. 557 y en las U. E. 533 y 685, de derrumbe de un muro lateral de la iglesia, próximo al muro transversal del castillo, fueron hallados azulejos de arista con una composición de flor dentro de una figura cuadrangular resultante de la unión de cuatro semicírculos (Fig. 52). Cada círculo queda completado al unir cuatro azulejos a los lados de éste y así sucesivamente. El azulejo completo hallado en la U. E. 533 mide 13,5 x 13,5 x 2,5 cm. y ha sido realizado con los esmaltes azul, verde, negro y melado sobre fondo blanco. Este motivo tiene su origen en azulejos bajomedievales valencianos²⁰⁸ y fue fabricado por Niculoso Pisano, como atestiguan las piezas halladas en las excavaciones de su taller en la calle Pureza, 44 de Sevilla²⁰⁹. La disposición radial es de origen mudéjar pero los motivos vegetales y los cordeles son renacentistas y aparecen en otros azulejos del siglo XVI como las guardillas de corazones vegetales, que también han salido a la luz en esta iglesia.

²⁰⁸ COLL CONESA, J., *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, op. cit., fig. 218.

²⁰⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos", op. cit., nº 3-4, p.183, dib. 6.



Fig. 52. MAPB, U. E. 533.



Fig. 53. MAPB, U. E. 549.

En la U. E. 549, también de derrumbe cercana al muro transversal, se encontraron las guardillas de arista que comentamos, con corazones realizados con tallos vegetales unidos por su vértice (Fig. 53). La medida de una de las piezas, casi completa, es de 9,5 x 13 x 2,2 cm. Han perdido gran parte del vidriado y de los esmaltes, pero aún permanecen el verde y el azul sobre fondo blanco. Encontramos piezas similares en la solería del antiguo refectorio del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Fig. 54). Una variante de este modelo muestra los corazones unidos por roleos, de la que se conservan ejemplos en el Museo de Cáceres procedentes del Monasterio de Yuste y de la iglesia de Sancti-Spiritus de Salamanca.



Fig. 54. Alfombra de azulejos formada por guardillas de corazones vegetales. Antigo refectorio del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

En la U. E. 560 aparecieron un azulejo de arista y varios fragmentos del mismo tipo (Fig. 55), muchos de ellos cubiertos con yeso. La medida de la pieza completa es de 14 x 14,5 x 2,2 cm. y se trata de azulejos de labor con una flor en el centro en disposición radial rodeada de líneas y grecas de “hojas de agua”²¹⁰ formando un octógono. Se considera modelo pisanesco por haber sido usado por Niculoso Pisano en numerosas ocasiones, como en el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León, pero también se encontraron ejemplos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza, 44 de Sevilla²¹¹. La Cartuja de Sevilla fabricó azulejos con este motivo bajo el nombre de “Teresa”. También en la U. E. 560 se hallaron dos fragmentos de alizar de superficie lisa de color verde, en una zona de derrumbe bajo el altar, por lo que los azulejos de arista comentados podrían haber decorado los arrimaderos o el frontal de altar, en ambos casos delimitados, como es habitual, por estos alizares.



Fig. 55. MAPB, U. E. 560.

Los azulejos de arista de la iglesia del castillo de Medellín están fabricados con un barro de tono rosado y presentan modelos iconográficos propios de los alfares sevillanos del siglo XVI, algunos de ellos característicos de la producción de Niculoso Pisano.

En cuanto a los azulejos de estilo barroco de superficie plana pintada, el estilo es indicativo de fechas posteriores, concretamente del siglo XVIII y, respecto al centro productor, el color blanquecino de la pasta y la similitud iconográfica con piezas de vajilla y albarellos farmacéuticos inducen a pensar en Talavera de la Reina.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 239.

²¹¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *op. cit.*, p.184, dib. 12.

2.1.8. Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena.

La villa de Zalamea de la Serena fue reconquistada por el maestre de la Orden de Alcántara don Pedro Yáñez en 1236 y recibida de manos del rey Fernando III como Encomienda de la Orden²¹². En esa fecha probablemente ya existía una fortificación andalusí de la que no quedan restos y sobre la que se construiría el castillo actual de Arriba la Villa, situado en un lugar no muy elevado dentro de la población, de planta cuadrangular regular y flanqueado por torres en los ángulos.

Torres y Tapia relata en la *Crónica de la Orden de Alcántara* el nombramiento de Juan de Zúñiga como maestre en 1475, aún en minoría de edad, y cuyo maestrazgo se prolongó hasta 1494, año en el que renunció al cargo en favor de los Reyes Católicos a cambio de, entre otros privilegios, el control vitalicio del Partido de la Serena y la construcción de una “Abadía exenta” en Villanueva de la Serena dependiente directamente de la figura del Papa²¹³.



Fig. 56. Fachada principal del Palacio de Juan de Zúñiga.

Según Torres y Tapia las obras del Palacio prioral de Villanueva de la Serena coincidieron con las del palacio de Zalamea, inmediatamente después de las Capitulaciones entre los Reyes Católicos y Juan de Zúñiga a finales del año 1494:

²¹² MÉNDEZ SILVA, R., *Población General de España. Sus trofeos, blasones y conquistas heroicas*, Madrid, Imp. Diego Díaz de la Carrera, 1645. Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2009, cap. 22, p. 62.

²¹³ TORRES Y TAPIA, A. *Crónica de la Orden de Alcántara*, tomo II, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763, pp. 458-571.

“También hizo labrar en Zalamea arrimado a la Fortaleza, un pedazo de casa para su aposentamiento, porque gustaba también de vivir en esta Villa.”²¹⁴

El palacio ilipense se adosó al desaparecido lienzo occidental del castillo, ocupando una parte del patio de armas y con dos entradas diferentes, la principal posee un arco rebajado coronado por el escudo de la casa de Zúñiga: en campo de gules, una banda de oro (Fig. 56). Por ella se accedía a las distintas habitaciones distribuidas en cuatro crujías alrededor del aljibe preexistente. Al exterior, la diferencia entre la construcción fortificada y la palaciega es clara por el predominio del vano sobre el muro en la segunda. El 24 de marzo de 1495 las obras debían de estar muy avanzadas y Zúñiga asentado en su palacio puesto que Torres y Tapia relata unas disputas por la provisión de leña que los vecinos de Zalamea debían entregar a la fortaleza²¹⁵.

De la composición de la Corte humanística de Juan de Zúñiga en La Serena, la más importante de Castilla según algunos autores, también trata el cronista citado y enumera a las importantes personalidades presentes en ella como el jurista Fray Gutierre de Trejo, el teólogo Fray Domingo, el doctor De la Parra, el maestro de capilla Solórzano, el humanista Antonio de Nebrija y el astrólogo judío Abasurto²¹⁶.

Antonio de Nebrija vivió con su familia en Zalamea, al amparo de Juan de Zúñiga, durante diecisiete años, desde 1485²¹⁷ hasta la muerte del maestro en 1504, aunque el palacio no debía de existir en fechas tan tempranas y por ello el escritor residía en una vivienda adosada a uno de los muros del castillo de la que queda constancia documental en dos manuscritos sobre las antigüedades de Zalamea de la Serena, copias del texto escrito por Tamayo de Salazar en 1634. Uno de los manuscritos, de 1726, se conserva en la Real Biblioteca del Palacio de Madrid y, el otro, de 1732, está custodiado por la Biblioteca Pública de Cáceres. En el capítulo séptimo sobre *Los Insignes, e Ilustres Varones en Virtud y Letras que â procreado Zalamea en todos tiempos* relata sobre el maestro Antonio de Nebrija:

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 569.

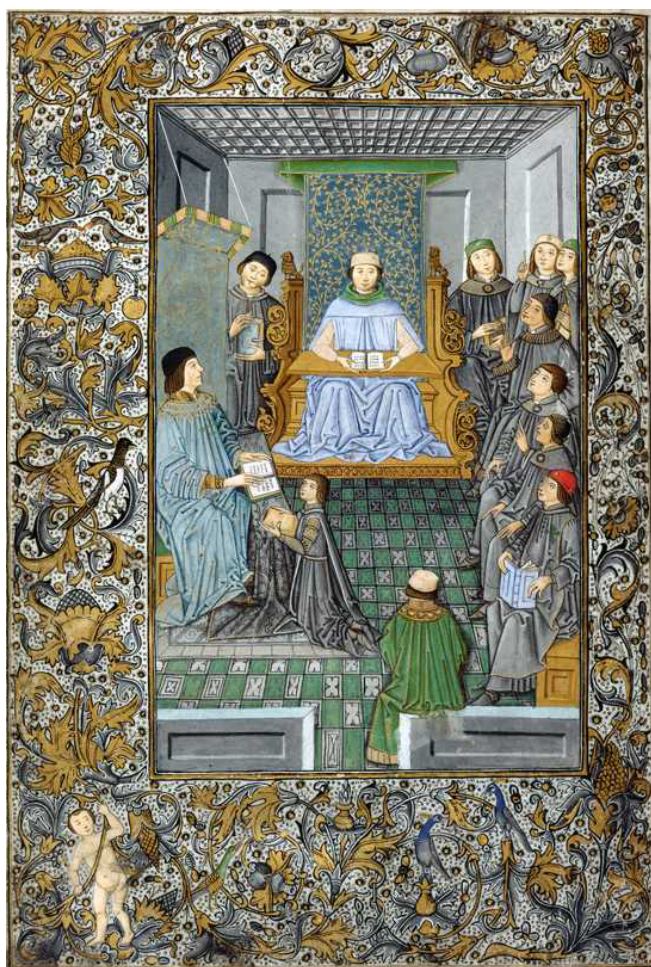
²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*,

²¹⁷ SÁNCHEZ SALOR, E., “La segunda edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija. El ejemplar de don Juan de Zúñiga”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIX, nº 2, 2003, p. 635.

[...] su casa se mantiene al presente [año de 1726] a las espaldas de la fortaleza a la parte de Levante, a donde dicen el postigo, tiene la Portada de cantería con canes, y arco de lo mismo, y encima de ella una Ventana de molduras de buena obra debese estimar con extremo, por haber vivido en ella tan insigne Varón: compuso en ella el Arte de Gramática, el Vocabulario, que dedicó a Juan de Zúñiga último Maestre de Alcántara; compuso aquí también otros muchos libros y en particular el erudito commento al Iano de Pedro Mártir de Anglería excelente Poeta Latino, cuyas obras dio a Luz Antonio de Lebrija.²¹⁸

La segunda edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija, fechada en 1485, está dedicada al maestro, lo cual confirma que ya estaba al servicio del mismo y por esas



fechas residía también en Zalamea. En una de las láminas de esta edición aparece representado Nebrija dando clases a Juan de Zúñiga en una habitación rectangular solada con azulejos (Fig. 57). Algunos autores afirman que esa estancia pertenecía a la Corte de Juan de Zúñiga en Villanueva de la Serena o incluso al palacio de Zalamea. Ambos casos parecen improbables en tanto que los ejemplares de esta segunda edición se imprimieron entre 1485 y 1494²¹⁹, y ambos palacios comenzaron a construirse en 1494, aunque no deja de sorprendernos la semejanza de esa decoración cerámica, aparentemente de lacería mudéjar, con la encontrada en el palacio de Zalamea.

Fig. 57. Antonio de Nebrija impartiendo clase de gramática en presencia de D. Juan de Zúñiga. *Introductiones latinae* (1485). Biblioteca Nacional de España.

²¹⁸ Texto del manuscrito de la Real Biblioteca del Palacio de Madrid, en DÍAZ DÍAZ, B., “Juan Tamayo Salazar (1602-1661) y su Discurso de la Antigüedad de Zalamea”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXIV, nº 2, 2008, pp. 678 y 679.

²¹⁹ SÁNCHEZ SALOR, E., *op. cit.*, p. 635.

Juan de Zúñiga fue nombrado arzobispo de Sevilla y cardenal poco antes de su fallecimiento el 26 de julio de 1504 en la casa o mesón del rincón²²⁰, situada en la Puebla de Guadalupe y propiedad del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe; sus restos fueron trasladados posteriormente al Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. Tras su muerte, el Priorato de Magacela pasó a hacerse cargo de sus posesiones hasta la configuración del Priorato de Zalamea en 1552, por orden del rey Carlos I. En 1875 culmina esta etapa gloriosa de La Serena con la extinción de los prioratos en el territorio peninsular²²¹.

En 1594 el visitador del Partido de la Serena Juan Rodríguez Villafuerte Maldonado mandó hacer unas obras en el castillo de Zalamea, los encasamientos, que comenzaron en febrero de 1595 a cargo de Juan Gómez²²². Por este documento sabemos que, en el interior del castillo, en cuatro crujías alrededor del patio de armas, se habían construido las habitaciones (Fig. 58).



Fig. 58. Estado actual de las dependencias del Palacio de Juan de Zúñiga.

²²⁰ MARTÍN NIETO, D. Á., *La casa y cárcel de gobernación, el palacio prioral. Los edificios del poder de la Orden de Alcántara en el partido de la Serena*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007, p. 101.

²²¹ CALVENTE CUBERO, J., *Zalamea de la Serena, su jurisdicción (siglos XVI-XVIII)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007, pp. 17 y 18.

²²² A.H.N. Sección de Órdenes Militares. Archivo Judicial de Alcántara. Legajo 28699. En NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura y arquitectos del siglo XVI en Extremadura*, Madrid, Universidad de Extremadura, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1994.

El conjunto palaciego de Zalamea se utilizaba en 1633 como cárcel, notaría y para otras funciones administrativas²²³ pero el abandono después de esas fechas, documentado por las distintas excavaciones arqueológicas realizadas en 2007, 2010 y 2013-2014, es el responsable del deterioro, sobre todo de las estancias interiores, puesto que los muros perimetrales y las torres han llegado hasta nuestros días gracias a que las viviendas de la localidad se han adosado a ellas, incluso se ha construido una de estas casas en el interior de una parte del conjunto. La otra mitad del castillo albergó el cementerio de la localidad desde 1826 hasta 1929, según consta en una inscripción en el actual cementerio municipal.

En 2007 se inició una excavación arqueológica para acondicionar el castillo a la función de Parador, idea que finalmente no llegó a término. En esta intervención salió a la luz un grupo de olambrillas que se hallaban entre el material de derrumbe del palacio en su lado norte²²⁴.

En otra excavación llevada a cabo en 2010 se encontraron algunas olambrillas y azulejos pertenecientes al conjunto que comentaremos a continuación, entre el material de derrumbe de unas estructuras del Palacio de Juan de Zúñiga fechadas entre finales del siglo XV y en el siglo XVI²²⁵.

Después de los sondeos y las labores de consolidación llevadas a cabo entre 2013 y 2014 por un taller de empleo dirigido por el arqueólogo Jesús M^a Alonso Vasco en el interior del castillo y el palacio, el espacio quedó prácticamente diáfano y es utilizado en la actualidad para distintos eventos lúdicos organizados por el Ayuntamiento de Zalamea de la Serena.

Estos sondeos sacaron a la luz un imponente solado de azulejos y olambrillas de cuerda seca y arista únicos en Extremadura. Aunque la memoria de excavación califique estas piezas como material de derrumbe y fueran extraídas para continuar con la excavación en estratos inferiores, hay que dejar claro que el estilo y las técnicas de las

²²³ CALVENTE CUBERO, J., *op. cit.*, p. 39.

²²⁴ VV. AA., *Informe final del estudio arqueológico del castillo de Zalamea de la Serena*, TERA S.L., 2007.

²²⁵ VV. AA., *Informe del proyecto de excavación arqueológica en el castillo de Zalamea I (Badajoz)*, Underground arqueología, 2010.

mismas, así como la cronología del Palacio de Juan de Zúñiga permiten afirmar que se trata de un suelo completo de una de las salas más importantes del conjunto palaciego, lo cual se deduce por la calidad de la decoración. Teniendo en cuenta los pocos datos que poseemos sobre este edificio y la Corte literaria y científica de Juan de Zúñiga, así como la escasez de solados cerámicos en Extremadura, más aún de piezas de cuerda seca, del que éste es el único vestigio, habría sido más acertado recuperar y conservar *in situ* la solería o al menos documentarla meticulosamente antes de su levantamiento. En enero de 2014 fueron depositados todos los azulejos y olambrillas en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Si tomamos como referencia las fechas de inicio de la construcción en 1494 dadas por Torres y Tapia y la rapidez con la que se efectuaron los trabajos tanto en este edificio como en el Palacio prioral de Villanueva de la Serena, situaríamos la fabricación de estos azulejos entre 1494 y 1495, fechas en las que está en pleno auge la técnica de cuerda seca y comienza a aparecer la de arista²²⁶. Aunque la técnica de cuerda seca se aplicaba en Al-Andalus en piezas de vajilla ya en los siglos XI y XII, parece que su fabricación se limitó al Reino Nazarí en los siglos posteriores hasta su recuperación en época de los Reyes Católicos, en el último cuarto del siglo XV, aplicada no sólo a la vajilla sino también a la azulejería y fabricada tanto en Triana (Sevilla) como en Niebla (Huelva)²²⁷.

Respecto a la pervivencia de esta técnica en Andalucía, hasta ahora se tenía por cierta la información facilitada por José Gestoso basada en el libro de *Cargo y Data* de la Catedral de Sevilla, en el que se aparece la fecha de 1558, año en el que el alfarero Roque Díaz entregó 52 azulejos de “cuerda seca” para decorar “el solado de la pieza de la librería”²²⁸. Sin embargo, Alfonso Pleguezuelo advierte del error de identificar la denominación de “cuerda seca” o solamente “cuerda” reseñada en los documentos del siglo XVI con la técnica que actualmente denominamos así, puesto que con ese nombre se referían a los azulejos fabricados con la técnica de cuenca o arista²²⁹.

²²⁶ Aguado Villalba marca el inicio de la técnica de cuenca o arista en el último tercio del siglo XVI, en AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *op. cit.*, p. 75. Según otros autores las fechas se establecen entre finales del siglo XV y principios del XVI, véase GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, pp. 109 y 110; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *op. cit.*, pp. 17-30.

²²⁷ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca”, *op. cit.*, pp. 6 y 7.

²²⁸ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, p. 55.

²²⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca”, *op. cit.*, p. 2.

En Toledo también se empleó la cuerda seca en azulejos y elementos arquitectónicos desde la segunda mitad del siglo XV y durante el XVI²³⁰. Las piezas cerámicas en las que pervivió esta técnica durante más tiempo, hasta bien entrado el siglo XVI, fueron los alizares²³¹, quizá por la dificultad de la arista para este tipo de remates, puesto que de la cuerda seca se pasó a la superficie plana pintada sin la transición a la arista sufrida por el resto de piezas cerámicas.

En todo este conjunto cerámico de Zalamea destacan, por número, las olambrillas hasta un total de treinta y siete, seguidas de cinco azulejos y varios fragmentos de éstos que quizá decoraban también la solería o arrimaderos. Además, se han encontrado cinco fragmentos de alizares esmaltados en verde, tipología que solía utilizarse para reforzar escalones o rematar zócalos. El motivo iconográfico más numeroso es la lacería mudéjar, en la que se combinan los esmaltes blancos, verdes, azules y negros, aunque también se representan otros temas como flores o animales, ya sean reales o fantásticos.

A continuación, describiremos algunas de las piezas más llamativas o mejor conservadas, numeradas con las siglas de excavación, y estableceremos similitudes iconográficas con azulejos coetáneos. En el Anexo final de esta tesis he recogido ejemplos de todos los modelos iconográficos representados en este conjunto.

Los azulejos numerados como U. E. 1000-73, U. E. 1000-85 y U. E. 1000-92 (Fig. 59) están fabricados con la técnica de cuerda seca y poseen una composición de lacería mudéjar de estrella de ocho en el centro, de color melado, y lazos blancos entrecruzados alrededor sobre fondo verde, azul y negro. Motivo muy utilizado en la azulejería de arista sevillana y toledana de los siglos XV y XVI. Las medidas de la pieza mejor conservada son 13 x 13 x 2 cm.



Fig. 59. MAPB, U. E. 1000-92.

El azulejo U. E. 1000-79 (Fig. 60), con unas medidas de 7,9 x 13,1 x 2 cm., y de cuerda seca, representa una estrella de ocho y dieciséis enmarcada en una estrella de primer cruce, es decir, formada por la superposición de dos cuadrados, todo ello en negro,

²³⁰ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., p. 312.

²³¹ AGUADO VILLALBA, J., "Azulejería toledana de 'cuerda seca' y 'arista'", op. cit., pp. 74 y 88.

azul y melado sobre fondo blanco. Parece un motivo típico de la azulejería sevillana puesto que Gestoso identifica azulejos similares en la casa de Pilatos y en la capilla del Alcalde de Bristol²³². Es idéntico a un panel de cuatro azulejos del Museo Lázaro Galdiano (01212), también de cuerda seca, fechados hacia 1500 y fabricados en Sevilla. El Museo Nacional del Azulejo de Lisboa conserva un azulejo de cuerda seca con esta misma composición²³³ y en la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz hay un fragmento de azulejo con una composición similar a ésta, pero realizado con la técnica de arista procedente del Convento de San Francisco de Medellín (DO04850). También de arista son varios azulejos similares dispuestos en forma de cruz junto con otras piezas de diferentes épocas, estilos y técnicas en la fachada de una vivienda en Zafra (Fig. 61).



Fig. 60. MAPB, U. E. 1000-79.



Fig. 61. Cruz formada por distintos azulejos en la fachada de una vivienda en Zafra.

Los fragmentos de azulejos de arista encontrados en la U. E. 1000-84 (6 x 9 x 2 cm.) (Fig. 62) y la U. E. 1000-147 (6,5 x 7,5 x 2 cm.) representan un motivo floral muy utilizado en piezas cerámicas sevillanas y toledanas de cuerda seca en el tránsito del siglo XV al XVI. Estilizaciones vegetales de este tipo fueron usadas para decorar elementos arquitectónicos de remate en Toledo²³⁴ pero su uso se extendió sobre todo en la vajilla de cuerda seca sevillana. Estos motivos florales y la disposición en compartimentos que

²³² GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, op. cit., fig. 57.

²³³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)", op. cit., lám. 7, nº 495.

²³⁴ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., pp. 312 y 313, fig. 353.

adquieren en estos fragmentos de azulejos que comentamos, tienen reminiscencias con la cerámica califal verde y manganeso, así como la verde y morada de Paterna²³⁵.



Fig. 62. MAPB, U. E. 1000-84.

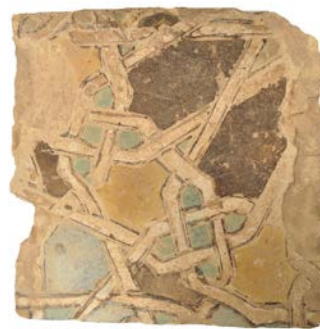


Fig. 63. MAPB, U. E. 1000-86.

El azulejo de la U. E. 1000-86 (13 x 13 x 2,2 cm.), de cuerda seca (Fig. 63), presenta una composición de lazo mudéjar similar, aunque con diferentes óxidos, a la pieza DO00737A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XV y fabricada en Sevilla²³⁶. Gestoso recoge en su *Historia de los barros vidriados sevillanos* un azulejo de cuerda seca procedente de la Casa de los Pinelos en Sevilla, en azul y blanco, con un dibujo idéntico y que él fecha en los inicios del siglo XVI²³⁷. También encontramos este motivo en azulejos de cuerda seca del zócalo del claustillo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (Sevilla), fechados en el último tercio del siglo XV²³⁸. La importación de azulejos sevillanos en los siglos XV y XVI adquirió una gran importancia y edificios religiosos o palacios conservan en la actualidad buena muestra de esos ejemplares, tal es el caso de la Catedral de Coimbra, donde aparecen azulejos similares al que comentamos, o el Palacio de Sintra. El Museo Nacional del Azulejo de Lisboa conserva varios de esos azulejos de cuerda seca importados que comparten la misma decoración que el de Zalamea²³⁹. La fábrica sevillana Pickman recuperó este modelo con el nombre de “Paz”.

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee olambrillas de cuerda seca y arista similares a éstas de Zalamea que representan un grifo, inventariadas con los

²³⁵ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *op. cit.*, p. 21, lám. 3.

²³⁶ IDEM, *Azulejo sevillano*, *op. cit.*, p. 126.

²³⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, *op. cit.*, p. 110, fig. 25.

²³⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca”, *op. cit.*, pp. 13 y 14, fig. 7.

²³⁹ IDEM, “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *op. cit.*, láms. 4,6, 7 y 8, nº 492, 493, 494 y 497.

números U. E. 1000-109 y U. E. 1000-111 (Fig. 64), cuyas medias son 6 x 6 x 2,5 cm, aunque en ellas se ha utilizado la técnica de cuerda seca. En estas piezas se aprecia claramente el cuerpo del animal mitológico mitad león mitad águila. Las olambrillas del museo sevillano están fechadas entre finales del siglo XV y principios del XVI²⁴⁰. El Instituto Valencia de Don Juan posee un azulejo similar a éstos procedente de la Alhambra, de fabricación sevillana, fechado en el siglo XV y en el que se ve a un grifo en escorzo, de color verde y con un rostro muy parecido al de Zalamea.



Fig. 64. MAPB, U. E.1000-111.



Fig. 65. MAPB, U. E.1000-110.

La olambrilla de arista inventariada con el número U. E. 1000-110 (6,5 x 6,5 x 1,7 cm.) presenta un motivo típico del mudéjar de dos cintas entrecruzadas en forma de cadeneta (Fig. 65), representado no sólo en la azulejería sino también en la orfebrería, la arquitectura o los tejidos y cuyo uso se remonta al menos hasta la etapa clásica puesto que es usual verlo en la musivaria romana. Su representación, más común en alizares y guardillas que en olambrillas, muestra en el modelo ilipense el cruce de las cintas blancas sobre un fondo negro y melado.

Otras olambrillas de este conjunto en las que se utilizan motivos de lacería mudéjar son la U. E. 1000-108 (6,4 x 6,6 x 2 cm.) U. E. 1000-122 (5,7 x 5,7 x 2,5 cm.), U. E. 1000-138 (6,5 x 6 x 2 cm.) y U. E. 1000-144 (7 x 6,4 x 3 cm.), las dos primeras de arista y la última de cuerda seca (Fig. 66), de las que encontramos ejemplos similares en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

²⁴⁰ IDEM, *Azulejo sevillano*, op. cit., p. 125, nº 17.



Fig. 66. MAPB, U. E. 1000-108, U. E. 1000-122, U. E. 1000-138, U. E. 1000-142 y U. E. 1000-144 (de izquierda a derecha).

La olambrilla de cuerda seca U. E. 1000-112 (6,3 x 6,1 x 2,5 cm.) muestra una composición de aspillas entrecruzadas (Fig. 67), motivo representado en azulejos planos de Manises de los siglos XV y XVI o en azulejos de cuerda seca típicos de alfares sevillanos como los fabricados por los Pulido para la Casa de Pilatos o algunos conservados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla como el DO00609A/7²⁴¹.



En Toledo fue un dibujo muy usado en azulejos de arista de la primera mitad del siglo XVI como los que decoran la Casa del Greco²⁴². En Extremadura se conservan azulejos de cuerda seca con este motivo de aspillas en la solería del coro del Convento de Santa Clara en Zafra (Fig. 68)²⁴³.

Fig. 67. MAPB, U. E. 1000-112.



Fig. 68. Solería del coro del Convento de Santa Clara en Zafra.

²⁴¹ *Op. cit.*, pp. 145 y 146, nº 188.

²⁴² AGUADO VILLALBA, J. y AGUADO GÓMEZ, R., "Estudio de la azulejería toledana existente en la llamada Casa del Greco, en Toledo", *Anales toledanos*, nº 38, 2001, p. 200, nº 16.

²⁴³ FRANCO POLO, N. M^a, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *op. cit.*, pp. 1226 y 1227.

Las olambrillas de arista U. E. 1000-116 (6,4 x 6,5 x 2,7 cm.) (Fig. 69) y U. E. 1000-132 presentan el mismo dibujo de lágrimas en disposición radial con diferentes esmaltes.



Este esquema es idéntico al utilizado en unas olambrillas fabricadas por Niculoso Pisano para el suelo de la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía. También encontramos este modelo en unas olambrillas de arista procedentes de Azuaga conservadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla²⁴⁴.

Fig. 69. MAPB, U. E. 1000-116.

La olambrilla de cuerda seca U. E. 1000-126 (5,7 x 5,7 x 1,7 cm.) representa un mono con un collar del que cuelga una cadena (Fig. 70). El interés por los primates del Nuevo Mundo se refleja en numerosas publicaciones desde la llegada de Cristóbal Colón, él mismo anota comentarios sobre los “gatos paúles”, denominación empleada para referirse a determinados primates venezolanos, y su gran parecido a los humanos²⁴⁵. El comercio de monos con América está constatado desde al menos 1511, procedentes de Brasil y Venezuela, y pronto adquirió fama entre las familias de la nobleza y de la realeza para las que el exotismo de poseer un mono doméstico les proporcionaba un carácter



distintivo. Estos monos domesticados aparecen reproducidos en el cuadro *La familia de Enrique VIII* (h. 1545) y en retratos de Catalina de Aragón²⁴⁶ (Fig. 71), hija de los Reyes Católicos y primera esposa de Enrique VIII, y de la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, cuyas mascotas procedían de colonias españolas.

Fig. 70. MAPB, U. E. 1000-126.

²⁴⁴ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano, op. cit.*, p. 146.

²⁴⁵ COLÓN, C., *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, “El tercer viaje”, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 176.

²⁴⁶ URBANI, B., “Historia de la primatología en Venezuela, Parte 1: Siglos XV y XVI”, *Memoria de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales*, 2015 (“2011”), 71(175–176), p. 129



Fig. 71. Retrato de Catalina de Aragón (1530/31). Artista desconocido.

Existen otros ejemplos de representaciones de animales domésticos en azulejería como las olambrillas de arista que representan monos domésticos en las solerías del altar mayor y el coro de la iglesia de Tentudía, fabricadas por Niculoso Pisano en 1518 (Fig. 72), o un azulejo sevillano de cuerda seca fechado en el siglo XV que representa a un perro de



color negro, aparentemente un galgo, con una correa alrededor del cuello y un cascabel, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla también posee olambrillas de arista como la inventariada con el número DE00843/37, en las que se reproduce un galgo con collar.

Fig. 72. Olambrilla de mono. Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía (1518).

La olambrilla de arista U. E. 1000-130 (4,2 x 6,4 x 1,5) (Fig. 73) presenta un círculo blanco que ocupa toda la superficie y en su interior se forma un dibujo resultante de cuatro círculos tangentes, todo ello en arista y con esmaltes de color blanco, melado y azul. Niculoso Pisano fabricó olambrillas muy parecidas a ésta de Zalamea para decorar la solería de la capilla mayor de la iglesia de Tentudía en 1518. El motivo de círculos secantes tiene orígenes clásicos y así podemos ver ejemplos en mosaicos romanos. Se trata de un tipo de decoración muy utilizado en el repertorio mudéjar que encontramos

también en azulejos planos de Manises de los siglos XV y XVI, y en otros de arista sevillanos del siglo XVI como el DE01307A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.



Fig. 73. MAPB, U. E. 1000-130.



Fig. 74. MAPB, U. E. 1000-135.

La olambrilla de arista U. E. 1000-135 (6,4 x 6,1 x 2,1 cm.) (Fig. 74) presenta una composición geométrica cruciforme en blanco, negro, azul y melado similar a la olambrilla DO00845A/9, también de arista, conservada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XVI y de manufactura sevillana.

Las olambrillas U. E. 1000-137 (Fig. 75) y U. E. 1000-140 (Fig. 76) presentan una decoración similar de pequeños cuadrados encadenados por sus vértices, aunque en la primera también se incluyen estrellas de ocho puntas. La encontrada en la U. E. 1000-137 (6,5 x 6,5 x 1,5 cm.) es de cuerda seca muy desgastada, pero con restos aún de óxido de manganeso, mientras que la U. E. 1000-140 (6,4 x 6,1 x 2,1 cm.) es de arista. Aguado Villalba contextualiza una olambrilla con decoración similar pero esmaltes diferentes en alfares toledanos del siglo XVI, aunque la califica como un “ejemplar más bien raro”²⁴⁷. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee varias olambrillas de arista sevillanas del siglo XVI con estos motivos inventariadas con los números DE01341A/1 y DE01341A/2. Olambrillas con composiciones realizadas a base de pequeños cuadrados fueron fabricadas en blanco y azul en Manises, en los siglos XV y XVI, y también por Niculoso Pisano para decorar el pavimento de la capilla mayor de Tentudía.

²⁴⁷ AGUADO VILLALBA, J., “La azulejería toledana a través de los siglos”, *op. cit.*, lám. VI, B.



Fig. 75. MAPB, U. E. 1000-137.



Fig. 76. MAPB, U. E. 1000-140.

En todo este conjunto cerámico de Zalamea han aparecido siete modelos diferentes de olambrillas en las que se utiliza el motivo de estrella de ocho puntas, en ocasiones combinado con otras figuras geométricas (Fig. 77), estrella también empleada en azulejos como el siglado U. E. 1000-92 (Fig. 59). Algunas de estas olambrillas repiten la misma composición, pero emplean distinta combinación de esmaltes, es el caso de las parejas inventariadas con los números U. E. 1000-124 y U. E. 1000-194, U. E. 1000-127 y U. E. 1000-113²⁴⁸, y de las tres piezas correspondientes a los números U. E. 1000-148, U. E. 1000-128 y U. E. 1000-150.

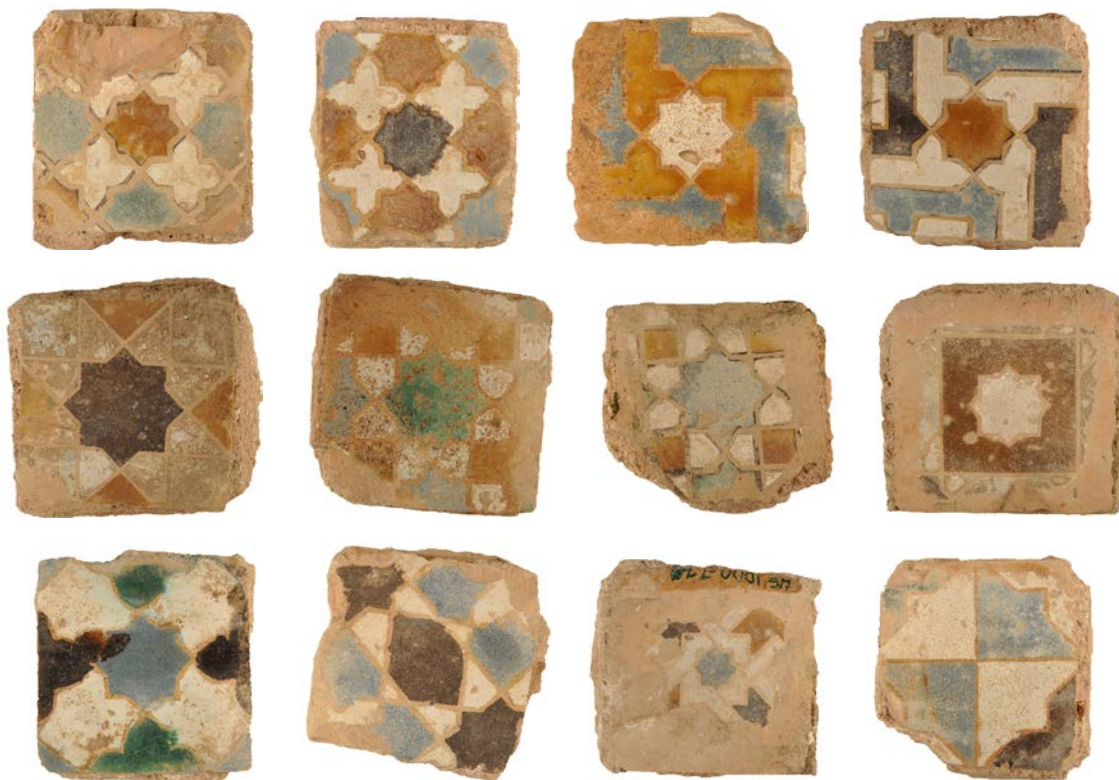


Fig. 77. MAPB, U. E. 1000-124, U. E. 1000-194, U. E. 1000-127, U. E. 1000-113, U. E. 1000-148, U. E. 1000-128, U. E. 1000-150, U. E. 1000-125, U. E. 1000-118, U. E. 1000-120, U. E. 1000-114 y U. E. 1000-75 (de izquierda a derecha y de arriba abajo).

²⁴⁸ Según la información facilitada por el Catedrático Alfonso Pleguezuelo, el diseño de las olambrillas U. E. 1000-127 y U. E. 1000-113 es similar al utilizado en el alicatado del zócalo de la sala de columnas de la planta alta del Palacio Mudéjar del Real Alcázar de Sevilla, fechado a mediados del siglo XIV.

El tono más blanquecino de la pasta arcillosa, similar al amarillento o rosáceo que presentan los barros sevillanos, son indicios de la fabricación de estas piezas del Palacio de Juan de Zúñiga en alfares de Sevilla, de donde salieron piezas decoradas con motivos iconográficos similares a los descritos, algunos de ellos realizados exclusivamente en talleres de esta ciudad. Asimismo, el esmalte azul pálido o aturquesado empleado en algunas piezas informa de las fechas tempranas de su manufactura.

2.2. Otras provincias.

2.2.1. Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva).

La localidad de Cumbres Mayores se encuentra estratégicamente situada junto a la Sierra de Aracena y recibe el topónimo por su gran altitud. En toda esta línea conocida como “Banda gallega” por la repoblación de gallegos y leoneses, se dispone una cadena de fortalezas cuyo objetivo era la defensa de Sevilla, según se desprende de una carta del rey Sancho IV a la ciudad de Sevilla en 1293²⁴⁹.

El Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores²⁵⁰ fue fundado por dos hermanas de esta localidad adscrita a la Diócesis de Sevilla, María y Leonor Bejarano, hijas de Juan Martín Bejarano, para acoger a una congregación de la Orden de Santa Clara. En 1467 el Papa Paulo II dictó una bula para la construcción de dicho monasterio con “iglesia, campanario, campana, cementerio, claustro, huertos y otras oficinas necesarias...”. Fray José de Santa Cruz fecha la construcción de este convento hacia 1472, con la advocación original de Nuestra Señora de la Consolación que después se sustituyó por la Concepción²⁵¹, pero las rentas debían de ser escasas por lo que tanto la construcción como el mantenimiento sufrieron las consecuencias de esas carencias y en poco tiempo causaron desperfectos en el endeble edificio y escasearon los víveres.

En 1515 el convento estaba en tan mal estado de conservación que el Presbítero y Racionero de la Santa Iglesia de Sevilla Fernando Bejarano tuvo que reedificarlo, obras que se prolongaron hasta después de su muerte en 1521 gracias a las rentas cedidas en legado testamentario. De este momento es el cambio de advocación a Nuestra Señora de la Concepción y la ampliación y reforma de la iglesia, el coro, los dormitorios, la portería “y otras oficinas”²⁵².

²⁴⁹ AMS, sección 1, carpeta 4, nº 1. Traslado de una carta de Sancho IV fechada en Toro a 4 de noviembre de 1293. Véase también la ficha sobre el Paisaje cultural: Banda gallega, elaborada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, en http://www.iaph.es/paisajecultural/documentos/Banda_gallega.pdf.

²⁵⁰ Esta población también aparece denominada en las fuentes como Cumbres Altas.

²⁵¹ SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*, op. cit., pp. 537-539.

²⁵² Op. cit., pp. 540-542.

Hacia 1548 se dividió la provincia y quedó este convento de Cumbres Mayores en la Provincia franciscana de San Miguel de Extremadura. En torno a 1598 el convento fue habitado por monjas agustinas procedentes del Monasterio de Santa María de la Paz de



Fregenal de la Sierra que establecieron en este de Cumbres Mayores la Regla de San Agustín²⁵³.

La desamortización de Mendizábal provocó su abandono en 1849²⁵⁴ y el posterior expolio hasta su casi completa desaparición. Tan sólo quedan como recuerdo algunos muros y la portada de sillería con arquivoltas de medio punto rematadas por arco conopial de un gótico tardío y alfiz de influjo mudéjar (Fig. 78). La imaginería y reliquias de este desaparecido convento se conservan en la iglesia parroquial de San Miguel y en la ermita de la Virgen del Amparo.

Fig. 78. Estado actual de la portada del Convento de Santa Clara. Fotografía cedida por Dña. Ana García Martín.

La documentación que consta en los archivos se circunscribe al periodo cronológico entre los siglos XVII y XIX por lo que no aporta información sobre la azulejería objeto de nuestro estudio.

Algunos azulejos procedentes de este convento fueron donados al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904. Este médico oriundo de Cumbres Mayores ejerció su labor sanitaria en Higuera la Real desde al

²⁵³ *Op. cit.*, pp. 542-543.

²⁵⁴ Archivo Parroquial de Cumbres Mayores, DURÁN DÍAZ, M., *Apuntes históricos de Cumbres Mayores escritos por su párroco D. Miguel Durán Díaz*. 1973, original manuscrito, fol. 65.

menos 1894²⁵⁵. Como arqueólogo aficionado es conocido por haber dirigido las excavaciones del yacimiento de Valera La Vieja, en Fregenal de la Sierra, donde ubicó la ciudad romana de *Nertobriga*.

Como he citado en ocasiones anteriores, el expolio de eruditos locales, incluso miembros de Reales Academias y Comisiones Provinciales de Monumentos, era habitual y carecía de connotaciones negativas. Tras la desamortización del convento de Cumbres Mayores, el reaprovechamiento del material constructivo para los inmuebles circundantes y el expolio fueron los motivos de la casi total destrucción y pérdida de este conjunto.

Desconocemos si el material extraído por el doctor Guijarro del citado convento era más cuantioso, pero en el Museo de Badajoz sólo consta la entrega de varios azulejos fabricados con la técnica de superficie plana pintada y arista, algunos de ellos enmarcados en cuadros de madera conforme a criterios museográficos de mediados del siglo XX para ser expuestos en el edificio de La Galera, donde estuvo ubicado el Museo de Badajoz desde 1942 hasta 1989 y de cuya sala con los azulejos de Cumbres Mayores expuestos consta una fotografía (Fig. 18).

El azulejo CE00534 (14 x 14 x 2,5 cm.) presenta una composición mudéjar de lazo de ocho, fabricado con la técnica de arista y con esmaltes azules, negros, melados y blancos (Fig. 79), aunque sabemos por una pieza idéntica conservada en el Convento de Santa Clara de Zafra que posee esmaltes verdes en la zona oculta por el marco. Esta tipología fue fabricada en alfareros sevillanos y toledanos durante el siglo XVI. Niculoso Pisano también utilizó este modelo puesto que se encontraron ejemplos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza²⁵⁶.



Fig. 79. MAPB, nº CE00534.

²⁵⁵ Comisión organizadora del Colegio de Médicos y Médicos-Cirujanos de la Provincia de Badajoz, en <https://jeanfiguier.files.wordpress.com/2015/08/mc3a9dicos-provincia-badajoz-1899-bop-24-1.jpg> [consulta 19/02/2016].

²⁵⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos", *op. cit.*, dib. 3.

Los azulejos de arista con los números de inventario CE00535 (13 x 13 x 2,3 cm.) (Fig. 80) y CE00537 (13 x 13 cm.) (Fig. 81) presentan motivos pisanescos con una flor central enmarcada por un cuadrado en las dos piezas inventariadas como CE00535 y por un octógono en el caso de los cuatro azulejos de labor identificados con el número CE00537. Los esmaltes empleados son el verde, azul, melado y negro en distintas combinaciones. Pisano usó esta tipología en el Monasterio de Tentudía, donde aparece representada tanto con la técnica de arista como de superficie plana pintada, y en la iglesia de Flores de Ávila; también se encontraron piezas similares en las excavaciones de su taller y la fabricación de azulejos similares se extendió por talleres castellanos y sevillanos durante el siglo XVI. En Extremadura se emplearon en la decoración de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y en el Monasterio de Yuste.

Los cuatro azulejos de labor enmarcados e inventariados con el número CE00537 (13 x 13 cm.) están realizados con la técnica de arista y representan dos flores superpuestas enmarcadas por una figura octogonal, de gran parecido con algunos fragmentos extraídos en la última excavación de la iglesia del castillo de Medellín depositados en el Museo de Badajoz (Fig. 55).



Fig. 80. MAPB, nº CE00535.



Fig. 81. MAPB, nº CE00537.

Con el número de inventario CE00536 (Fig. 82) se identifican dos azulejos de arista con esmaltes verdes, azules, melados y negros unidos por un marco de madera. Uno de ellos, con dos motivos de *candelieri* enmarcando una flor (12,8 x 12,8 x 1,5 cm.) posee

similitudes con algunas piezas encontradas en el taller de Niculoso Pisano²⁵⁷. La otra placa (12,8 x 12,5 x 1,5 cm.) representa una combinación floral en espiral cuyo esquema se asemeja a la pieza DE01256 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla fechada en el siglo XVI²⁵⁸.



Fig. 82. MAPB, nº CE00536.

Con el número CE00538 (Fig. 83) se identifican siete olambrillas cuyas medidas rondan los 8 x 8 x 1,7 cm., seis de ellas enmarcadas y realizadas con la técnica de superficie plana pintada. Representan variaciones del motivo clásico de la rosa de los vientos dentro de un círculo o flores de varios pétalos en azul, blanco y amarillo. Según Alfonso Pleguezuelo, estas piezas de Cumbres Mayores fueron fabricadas en el taller de Hernando de Valladares, en Sevilla, entre 1600 y 1630²⁵⁹. Este alfarero fabricó olambrillas similares para el convento sevillano de Santa Paula.

²⁵⁷ *Op. cit.*, dib. 24, p. 187.

²⁵⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, *op. cit.*, pp. 134 y 135, Inv.: 819/1-819-3.

²⁵⁹ Atribución y fecha establecida por D. Alfonso Pleguezuelo según información verbal.



Fig. 83. MAPB, nº CE00538.

De las mismas fechas y autoría son las catorce olambrillas policromas de superficie plana pintada de tipo Delft o tema único, inventariadas con el número CE00539, y cuyas medidas rondan los 8 x 7 x 1,9 cm. (Fig. 84). En ellas se representan flores, aves pequeñas y un búho, un perro, un elefante con una curiosa e irreal piel moteada, conejos y una rosa de los vientos dentro de círculos amarillos. Los esmaltes utilizados son el azul, verde, amarillo y naranja sobre fondo blanco. El origen de este tipo de azulejos se encuentra en grabados y azulejos italianos del siglo XVI aunque estos últimos adquirieron mayor protagonismo en el siglo XVII en la ciudad holandesa de Delft, nombre que pasó a denominar esta tipología, caracterizada por enmarcar en un círculo o tondo temas de distinta índole como retratos, paisajes, animales o flores²⁶⁰. En el siglo XVII Sevilla y Cádiz recibieron una gran cantidad de cerámica importada de Holanda cuya influencia pasó a piezas de vajilla y azulejería. En 1747 un documento municipal cita a 50 maestros que, en ese momento, fabricaban loza en Triana “con Ymita[ci]on a la de Ôlanda”²⁶¹.

Las piezas sevillanas más tempranas son de principios del siglo XVII y en ellas se empleaban sobre todo el azul, el amarillo o el ocre y el blanco, aunque a veces se incluía también el verde. A finales del XVII y en el XVIII se incorporan más colores y los temas de “montería” acaparan el protagonismo: liebres, pájaros, lebreles o jabalíes, además de flores de influjo talaverano.

²⁶⁰ LANG, G., *1000 Azulejos. 2.000 años de cerámica decorativa*, Madrid, Lisma Ediciones S.L., 2004, pp. 66, 67 y 99.

²⁶¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *op. cit.*, p. 283.

El Convento de Santa Clara de Zafra conserva gran cantidad de olambrillas de tipo Delft en blanco y azul en su claustro (Fig. 85), fabricadas en Sevilla en el siglo XVIII, y unos pocos fragmentos de azulejos policromos de esta misma tipología en el huerto²⁶².



Fig. 84. MAPB, nº CE00539.



Fig. 85. Olambrillas de tipo Delft en el Convento de Santa Clara de Zafra.

El número de inventario CE00541 identifica dos azulejos de arista en verde, azul, melado y negro sobre fondo blanco, con medidas similares (14,2 x 14,2 x 2,5 cm.) y un mismo dibujo con ligeras variaciones en los elementos de la composición (Fig. 86). El

²⁶² IDEM, *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, "S-8 Panel de azulejos", p. 226; FRANCO POLO, N. M^a, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *op. cit.*, pp. 1225 y 1226.

motivo representado, de eses vegetalizadas renacentistas, también se usó en azulejos planos como en la pieza DO00685A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada hacia 1570 y fabricada en alfares sevillanos²⁶³.



Fig. 86. MAPB, nº CE00541.

El Museo de Badajoz incluye, aunque con dudas, los tres azulejos de arista enmarcados e inventariados como CE00542 (Fig. 87), en el conjunto procedente del Convento de Cumbres Mayores. Con unas medidas de 12,5 x 12,5 x 2 cm. cada uno, representan una sucesión de círculos tangentes enmarcando flores en forma de aspa. El juego de colores es similar a los descritos anteriormente: azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee dos azulejos similares, uno de ellos inventariado como DE01257, ambos fechados en el siglo XVI y fabricados en talleres sevillanos²⁶⁴.



Fig. 87. MAPB, nº CE00542.

²⁶³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, op. cit., p. 143, Inv.: 685/1-685/10.

²⁶⁴ Op. cit., p. 135, Inv.: 820/1-820/2.

Los azulejos de arista del Convento de Cumbres Mayores parecen haber sido ejecutados en alfares sevillanos, por las similitudes establecidas con otras piezas, y quizá fueron colocados durante las reformas practicadas en el siglo XVI, entre 1515 y 1550 aproximadamente, por el Presbítero Fernando Bejarano, cuyo cargo de Racionero de la Catedral de Sevilla confirmaría la relación de este convento con talleres cerámicos hispalenses.

2.2.2. Monasterio de San Jerónimo de Granada.

La iglesia del Gran Capitán del Monasterio de San Jerónimo de Granada (Fig. 88) recibe su nombre por ser el enterramiento de Gonzalo Fernández de Córdoba, “el Gran Capitán”. Sus restos descansan en la Capilla Mayor después de que su viuda, María de Manrique, Duquesa de Sesa y Terranova, obtuviera el permiso de Carlos V, en 1523, para trasladar el cuerpo desde el Convento de San Francisco Casa Grande a cambio de sufragar la culminación de las obras de la iglesia, el retablo, las rejas y los túmulos.



Fig. 88. Vista exterior de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

El Monasterio de San Jerónimo fue uno de los primeros monasterios fundados por los Reyes Católicos tras la reconquista cristiana de Granada en 1492. El lugar elegido fue la ciudad de Santa Fe, bastión desde el que los reyes llevaron a cabo las incursiones en el Reino Nazarí de Granada. El monasterio primitivo estaba dedicado a Santa Catalina, pero, tras comprobar que Santa Fe no era un buen lugar para acoger a una comunidad religiosa, decidieron buscar un mejor emplazamiento en la ciudad recién reconquistada y la advocación pasó a ser de la Concepción de Nuestra Señora de Santa María. El lugar elegido fue la Huerta del Nublo, zona conocida como la Almoraba que había estado ocupada por una finca perteneciente a la familia real nazarita. Las obras del nuevo monasterio comenzaron en 1496²⁶⁵.

En 1500 los Reyes Católicos donaron a la comunidad religiosa todo el ladrillo y la piedra del cementerio situado junto a la puerta de Elvira y en 1504 les cedieron la casa de Darabenmordi²⁶⁶, que anteriormente había pertenecido a Boabdil y en el momento de la donación a los religiosos era propiedad de doña Isabel Rebollo, viuda del que fuera alcalde de Granada, don Andrés Calderón²⁶⁷.

Con la piedra traída de Sierra Elvira y la donada por los reyes del osario musulmán, además de la ayuda económica extraída de las numerosas rentas reales, comenzaron los frailes las obras en la nueva localización con bastante tardanza debida, según alegaron, a la falta de recursos económicos²⁶⁸.

Consta la fecha de 1519 como el año en el que el obispo de Mondoñedo puso la primera piedra de la iglesia, aunque en ese año ya se había concluido el claustro y los monjes pudieron trasladarse en 1521. En 1523 la viuda de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, pidió a Carlos V poder enterrar a su marido en la capilla mayor de esta iglesia, concesión aprobada a cambio de que dotara a la capilla de todo lo

²⁶⁵ GOMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, Imprenta Indalecio Ventura, 1892, p. 362.

²⁶⁶ El nombre del propietario de esos terrenos hasta la reconquista cristiana varía ligeramente dependiendo de las fuentes consultadas, así podemos ver *Darabenmordi*, *Dar Abenmordi* o *Daravermordi*.

²⁶⁷ GOMEZ MORENO, M., *op. cit.*, pp. 362 y 363.

²⁶⁸ ESPINAR MORENO, M., "De la mezquita de Maharoch al monasterio de San Jerónimo. Noticias para el urbanismo y la arqueología de Granada (1358-1505)", *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, nº 18-19, 1993-1994, pp. 88-90.

necesario y al convento de diversas rentas para sufragar las obras oportunas. La iglesia fue trazada por Diego de Siloé y culminada en 1547²⁶⁹.

El conjunto religioso, con dos claustros y una monumental iglesia labrada y adornada con excelentes obras, sufrió el saqueo y la destrucción del ejército francés durante la Guerra de la Independencia. En 1810 la torre fue derribada por el General Sebastiani, profanado el sepulcro del Gran Capitán y expoliadas algunas obras de arte. Finalmente llegó la exclaustación en 1835. En 1908 era un cuartel de caballería²⁷⁰, uso que pervivió hasta bien entrado el siglo XX.

La declaración de Monumento Arquitectónico y Artístico Nacional del 3 de junio de 1931, a pesar de que ya poseía una declaración previa, no supuso ningún incentivo para remediar el lamentable estado en el que se encontraba el edificio pues hasta 1958 no se emprendieron las reformas necesarias, obras que fueron continuadas por la comunidad de monjas jerónimas a las que fue cedido el monasterio y donde residen desde 1973²⁷¹.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva una olambrilla de arista, de 8 x 8 x 1,8 cm., inventariada con el número CE00559 (Fig. 89) que fue donada por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938, fecha errónea ya que Lozano falleció el 9 enero de ese mismo año, por lo que el depósito debió de efectuarse con anterioridad. Una inscripción manuscrita en el reverso dice: "Azulejo de la iglesia del Gran Capitán de Granada. Tirso Lozano". La pieza muestra una decoración floral de cuatro pétalos en azul y melado sobre fondo blanco.

Tirso Lozano nació en Montánchez en 1865, estudió Teología y Derecho canónico y ocupó diversos puestos relevantes en la jerarquía eclesiástica y en instituciones culturales de la época. Fue Canónigo lectoral de la Catedral de Badajoz, Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia por la provincia de Badajoz, Director del Boletín del Obispado, Vocal del Patronato del Museo Provincial y miembro de la Comisión de

²⁶⁹ GOMEZ MORENO, M., *op. cit.*, p. 363.

²⁷⁰ VALLADAR SERRANO, F., *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*, Granada, Ed. Paulino Ventura Traveset, 1906, pp. 308-310.

²⁷¹ Véase un estudio completo del edificio en COLINA MUNGUÍA, S., *Monasterio de San Jerónimo de Granada*, León, Editorial Everest, 1986.

Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz desde 1899 hasta su fallecimiento en 1938²⁷².



Fig. 89. MAPB, nº CE00559.



Fig. 90. MAPB, nº CE00558.

Otro azulejo donado por Lozano en la misma fecha, inventariado con el número CE00558, (Fig. 90) posee unas medidas ligeramente mayores, 8,5 x 8,5 x 1,9 cm., debidas al desgaste de la primera pieza citada. En el inventario del Museo de Badajoz se ha consignado por error que procede del Monasterio de Yuste, a pesar de ser del mismo estilo, la misma técnica de arista, igual pasta rojiza y esmaltes idénticos a los de la olambrilla CE00559. En este caso muestra una fecha, “1543”, enmarcada y con decoración de estilo renacentista, todo ello en azul y melado sobre fondo blanco.

El coro, cuya sillería es obra de Diego de Siloé, y la sala *De profundis* (Fig. 91) del Monasterio de San Jerónimo de Granada conservan aún en su solería olambrillas como ésta con la inscripción “1543”, por lo que su adscripción a este conjunto no deja lugar a



dudas. El número 1543 enmarcado por una cartela informa sobre la fecha de fabricación de las mismas. En estos solados también son visibles piezas idénticas a la CE00559 del Museo de Badajoz.

Fig. 91. Olambrillas originales y restauradas en la solería de la sala *De profundis*. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

²⁷² MARROQUÍN MARTÍNEZ, L. y SEPÚLVEDA MANGAS, R., “D. Tirso Lozano Rubio y la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, número extraordinario, 2014, pp. 863-882.

La sala *De profundis* posee una excepcional portada plateresca decorada con grutescos y tondos. En su interior está solada con baldosas de barro y olambrillas como las que he comentado, en el centro de la estancia hay una pila de abluciones y mediante dos arcos se accede al refectorio contiguo.

Sobre el alfar y el lugar en el que fueron realizadas estas olambrillas no he encontrado datos escritos, aunque es de interés lo dicho en el primer capítulo de esta tesis al tratar sobre la producción cerámica en Granada. En las fechas en las que se fabrican estos azulejos, 1543, sabemos que trabajaban en esta ciudad alfareros sevillanos, jienenses y toledanos, además de otros locales, y que la azulejería granadina incorporó motivos nazaríes, mudéjares y renacentistas foráneos a la vez que fue derivando hacia un estilo propio creado por los alfareros granadinos y asimilado por los artesanos asentados en la ciudad.

Respecto al diseño de las piezas de San Jerónimo conservadas en el Museo de Badajoz, el motivo geométrico floral de la pieza CE00559 es poco habitual en la azulejería del siglo XVI, no así los esmaltes azules y melados sobre un fondo blanco de estaño. La olambrilla CE00558 muestra la fecha de fabricación, “1543”, en negro de manganeso, dentro de una cartela enmarcada por dos típicas formas renacentistas enroscadas, todo ello en azul y melado sobre fondo blanco. El estilo renacentista en la azulejería convivió con el mudéjar en el siglo XVI en las distintas ciudades españolas productoras, así también en Sevilla, incluso poseemos el dato de que alfareros granadinos como Isabel de Robles trabajaron el estilo nazarí y el “romano”²⁷³ en sus encargos para la Alhambra.

A todo ello se une que, analizando el barro de las dos placas conservadas en el Museo Arqueológico de Badajoz, vemos un color rojizo propio de las piezas cerámicas fabricadas en Granada²⁷⁴.

Por todo lo dicho anteriormente puede afirmarse que las olambrillas del pavimento del coro y la Sala *De profundis* del Monasterio de San Jerónimo de Granada fueron fabricadas en un alfar granadino en 1543.

²⁷³ DÍEZ JORGE, M^a E., “Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?”, *op. cit.*

²⁷⁴ “[...] cuando el baño se haya dado sobre el barro rojizo de Granada.”, en OSMA Y SCULL, G. J. de, *Apuntes sobre cerámica morisca, op. cit.*, p. 43.

2.2.3. Colección del castillo de Alburquerque.

Aurelio Cabrera nació en Alburquerque (Badajoz) el 16 de enero de 1870. Tras su etapa de formación en Badajoz y Madrid, obtiene por oposición en 1906 la plaza de Profesor Numerario de Talla y Carpintería Artística en la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, posterior Escuela de Artes y Oficios de la que será director desde 1921 hasta 1930²⁷⁵.



Fig. 92. Calle de las Bulas Viejas en Toledo.

En Toledo vivió primero en la calle Bulas Viejas, 21, en una casa del siglo XI que él mismo rehabilitó (Fig. 92), y en 1930 se trasladó a la calle Valdecaleros²⁷⁶. Durante las obras efectuadas por Cabrera en 1908 en su vivienda de Bulas Viejas sorprendió el hallazgo de tres arcos árabes del siglo X, un alicatado del XIII y varias piezas que depositó en el Museo Arqueológico Nacional²⁷⁷.

Cabrera comienza a interesarse por la arqueología en Toledo después de conocer algunos hallazgos relevantes en excavaciones acometidas en la ciudad. La Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades le concede la acreditación para excavar, primero en Alburquerque por Real Orden de 10 de diciembre de 1914, y después en Toledo por Real Orden de 19 de junio de 1915. Este trabajo e interés por el arte y la arqueología serán la causa de su nombramiento como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos en representación de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo²⁷⁸.

²⁷⁵ BAZÁN DE HUERTA, M., *Aurelio Cabrera Gallardo (Alburquerque, 1870-Toledo, 1936)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1992, pp. 17-23.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 22.

²⁷⁷ El Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional posee como piezas donadas por Aurelio Cabrera un cimacio visigodo (inv. MAN 54942, Exp. 1915/31) y un cipo sepulcral (inv. MAN 50467, Exp. 1911/16).

²⁷⁸ BAZÁN DE HUERTA, M., *Aurelio Cabrera Gallardo, op. cit.*, p. 146.

El polifacético artista poseía además una colección arqueológica obtenida por donaciones de particulares desde 1913 y excavaciones realizadas por él mismo en Toledo, Alburquerque y otros municipios extremeños desde 1914. A partir de esa fecha y con las piezas de su propia colección Cabrera abre un museo en un local de Alburquerque hasta que en 1931 el escultor ofrece al Ayuntamiento las piezas, que en ese momento eran más numerosas, para constituir un Museo Municipal²⁷⁹.

La corporación municipal, con el alcalde José Castro Canchales al frente, muestra su conformidad con el ofrecimiento y decide rehabilitar la iglesia del castillo como sede del futuro Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Alburquerque (Fig. 93). La exposición se dividió en cuatro secciones: “prehistórica o anterromana, romana, visigoda y reconquista”; y en la zona del ábside se colocaron piezas arqueológicas y etnográficas varias entre las que se encontraban 32 azulejos²⁸⁰.



Fig. 93. Castillo de Alburquerque.

El inventario de las piezas del Museo de Alburquerque fue entregado al Ayuntamiento de la localidad y a la Real Academia de la Historia, además Aurelio Cabrera lo publicó en el Diario *La libertad* de Badajoz el 10 de agosto de 1933 y posteriormente apareció en el Diario *Hoy* de 13 de febrero de 1979, aunque en estas dos últimas fuentes

²⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 147-149, 158 y 159.

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 160.

parece que el listado de piezas estaba incompleto²⁸¹. En cualquier caso, la referencia a los azulejos de la colección es muy breve puesto que tan sólo aparecen citados como “32 azulejos toledanos” sin especificar estilo, cronología o, lo que resulta de mayor importancia, la procedencia o contexto en el que fueron encontrados.

Terminada la Guerra Civil y muerto Aurelio Cabrera en 1936 en Toledo, tras unos meses de cárcel que culminaron lamentablemente con su fusilamiento por haber apoyado de modo manifiesto a la República, el Museo de Albuquerque también desaparece y la colección se dispersa. Aunque algunas piezas fueron expoliadas, gran parte de la colección fue depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y así consta en sus inventarios como depósito de Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943.

Del historiador Lino Duarte Insúa destacan las publicaciones *Historia de Albuquerque* y “Antiguallas extremeñas III. El escudo de armas de Albuquerque”, en la *Revista del Centro de Estudios Extremeños*. Por su parte, Jesús Cánovas Pesini, era un médico aficionado a la arqueología y fue miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz. En la década de 1930 del pasado siglo XX proyectó los Jardines de La Galera para adecentar los alrededores del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, institución con la que colaboró activamente.

Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini depositaron en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, en 1943, los “32 azulejos” que constan en el inventario de Aurelio Cabrera. Los azulejos de esta colección están comprendidos entre los números de inventario CE00712 y CE00743, realizados con la técnica de arista o cuenca, excepto el CE00721, de cuerda seca, y responden a dos estilos propios de la azulejería del siglo XVI, el mudéjar y el renacentista, cuyos elementos aparecen, en ocasiones, mezclados en la misma pieza.

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 161.

El azulejo de arista CE00712 (14 x 16,4 x 2,4 cm.), de forma hexagonal y estilo mudéjar, representa la estrella de David en cuyo interior se reproducen otras dos estrellas. Los pigmentos utilizados son el verde, negro, melado y blanco (Fig. 94). Aguado fecha este tipo de azulejos en los primeros años del siglo XVI aunque también se hicieron



Fig. 94. MAPB, nº CE00712.

reproducciones en fechas más tardías²⁸². El Museo Lázaro Galdiano conserva un azulejo idéntico a éste fabricado en Sevilla. Otra variante es el azulejo con la estrella recortada, como aparece en dos olambrillas ubicadas en el pavimentos del Palacio de Cogolludo en Guadalajara²⁸³ y en un azulejo del Museo Sefardí de Toledo (Inv. 0276/001), todos ellos con la misma paleta cromática y la pasta rojiza propia de alfares toledanos.

Los azulejos de arista CE00720 y CE00713 (14,7 x 11,3 x 1,8 cm.) están divididos en dos partes, en la superior se representan triglifos con palmetas a ambos lados y en la inferior, columna torsas con decoración vegetal en verde y azul (Fig. 95). Azulejos del mismo tipo enmarcan la puerta de la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo de Silos en Toledo, fechada a principios del siglo XVI²⁸⁴, y también los encontramos en un zócalo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Galapagar (Madrid).



Fig. 95. MAPB, nº CE00713.



Fig. 96. MAPB, nº CE00714.

Azulejos como el CE00714 (14,6 x 14,6 x 2,1 cm.) (Fig. 96) y el CE00716 con una gran flor azul enmarcada por una cruz griega en verde y melado con floraciones en las

²⁸² AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *op. cit.*, lám. III, L.

²⁸³ PÉREZ ARRIBAS, J. L., *Azulejería mudéjar y renacentista en el Palacio de Cogolludo*, inédito, 2008, pp. 21 y 22, en <http://www.jlperezarribas.es> [consulta 01/03/2016].

²⁸⁴ MARTÍNEZ CAVIRO, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, *op. cit.*, p. 302, fig. 264.

esquinas, fueron muy habituales en los alfares toledanos del siglo XVI. En Extremadura se conservan bastantes ejemplos de este tipo como los procedentes del Monasterio de Yuste depositados en el Museo de Cáceres.



El azulejo CE00715 (14,4 x 16,5 x 2,1 cm.) posee decoración renacentista de roleos vegetales flanqueando un balaustre central, en la parte inferior presenta una división con motivos vegetales (Fig. 97). Los esmaltes utilizados son el verde, azul y melado sobre fondo blanco. Se trata de una composición propia de talleres toledanos del siglo XVI que fue recuperada en el XIX por la fábrica de La Moncloa²⁸⁵. El Museo Sefardí de Toledo custodia varias piezas de esta misma tipología.

Fig. 97. MAPB, nº CE00715.

Con el número CE00717 (14,1 x 11,5 x 1,8 cm.) se identifica un azulejo con los típicos roleos vegetales y flores campaniformes de estilo renacentista, en color azul, verde y melado sobre fondo blanco (Fig. 98). La pieza se divide en dos partes, la superior de mayor tamaño con una flor central cuyos pétalos azules y melados sobresalen tanto por arriba como por debajo del tallo. La parte inferior, a modo de cenefa, presenta dos roleos que se unen en una flor de cuatro pétalos. Estas flores y roleos, así como los esmaltes utilizados son usuales en los azulejos y alizares fabricados en Toledo en el siglo XVI. El color rojizo de la pasta corroboraría esa atribución. En el Real Monasterio de Guadalupe, en el interior de una ventana abocinada, se conservan azulejos similares a éstos dispuestos como corona sobre piezas toledanas de marco polilobulado.



Fig. 98. MAPB, nº CE00717.



Fig. 99. MAPB, nº CE00724.

²⁸⁵ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 266.

Los azulejos CE00718 y CE00724 (10,1 x 13,9 x 2,6 cm.) (Fig. 99) representan un típico motivo renacentista de pámpanos de vid y flores. Los pámpanos fueron utilizados por el azulejero real Juan Flores y otros artistas en piezas fabricadas con la técnica de superficie plana pintada durante la segunda mitad del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII. Los azulejos de arista fabricados por Niculoso Pisano para la Capilla Mayor del Monasterio de Tentudía (Fig. 29) recuerdan a esta composición, aunque en los del artista italiano se han sustituido los pámpanos por hojas de espino. Las similitudes con las piezas de Pisano, los esmaltes y la pasta son indicativos de la fabricación de estos azulejos en alfares sevillanos del siglo XVI. El modelo de Pisano fue recuperado por La Cartuja de Sevilla con el nombre de esa misma ciudad, "Sevilla". El color amarillento de la pasta de la pieza de la colección del castillo de Alburquerque también alude a talleres sevillanos.

El azulejo CE00719 (13,6 x 13,4 x 2,6 cm.) representa una flor de ocho pétalos bicroma, en melado y verde, enmarcada por una figura cuadrangular (Fig. 100). Este modelo fue fabricado por Niculoso Pisano, así lo atestiguan las piezas encontradas en su taller sevillano de la calle Pureza²⁸⁶ y en la iglesia de Flores de Ávila (1526). Mónica Malo considera que quizá por influencia del italiano, también fue fabricado por el azulejero toledano afincado en Salamanca Pedro Vázquez para obras salmantinas y toresanas²⁸⁷. El diseño, esmaltes y el color de la pasta de la pieza del Museo de Badajoz nos informa de su fabricación en alfares sevillanos entre 1500 y 1575²⁸⁸.



Fig. 100. MAPB, nº CE00719.

16. ²⁸⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos", *op. cit.*, dib.

²⁸⁷ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *op. cit.*, pp. 170 y 171.

²⁸⁸ Fecha establecida por D. Alfonso Pleguezuelo según información verbal.

Los azulejos CE00721 y CE00729 (13,3 x 13,3 x 2,9 cm.) conforman, unidos, la figura de un escudo de armas con bordura de plata con aspas de oro y cinco bezantes (quizá 9 en total) de plata en campo de azur (Fig. 101). La composición se asemeja al escudo del apellido “de las Heras” aunque en aquel, los bezantes son de oro sobre campo de azur y las aspas, de azur sobre campo de oro. La representación de blasones sobre cerámica fue muy habitual ya que poseía la ventaja de añadir los colores de los que carecía el tradicional soporte pétreo. El Centro Cerámica Triana expone el escudo de Fray Diego de Deza (DJ1993/02-598-603), con un estilo similar a éste, también de cuerda seca y fabricado en Sevilla entre 1504 y 1523, alfar y fechas que se corresponderían con estos azulejos del Museo de Badajoz.



Fig. 101. MAPB, nº CE00721 y CE00729.

El azulejo CE00722 (15,4 x 11,5 x 2,3 cm.), con cardina gótica y cadeneta de influencia mudéjar (Fig. 102), es similar a varias piezas procedentes del Monasterio de Yuste conservadas en el Museo de Cáceres, como la inventariada con el número DO006066. Esta tipología empezó a fabricarse en Toledo a finales del siglo XV²⁸⁹ hasta mediados del XVI, momento en el que el esmalte negro comienza a ser desplazado por el azul²⁹⁰.

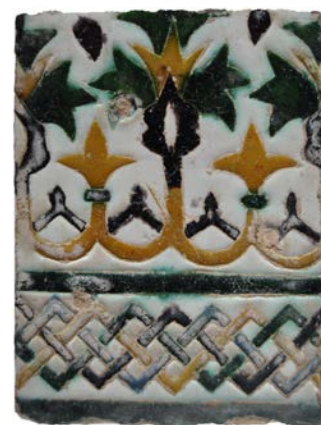


Fig. 102. MAPB, nº CE00722.

De la unión de piezas como la CE00723 (12,1 x 14,1 x 2,8 cm.) y la CE00725 (11,7 x 12 x 2,8 cm.) resulta un círculo con tracería gótica en su interior y motivos lanceolados en los extremos que recuerdan a las vidrieras y otros elementos arquitectónicos de estilo gótico (Fig. 103). Sobre el esmalte blanco del fondo resaltan azules, verdes y melados. La pasta arcillosa y los óxidos empleados se corresponden con talleres sevillanos del siglo XVI. También de fabricación sevillana y similar a los descritos es el azulejo de labor CE00731 (Fig. 104), con unas medidas de 12,5 x 12,2 x 2,6 cm., en el que se combinan los motivos vegetales con formas geométricas.

²⁸⁹ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 208.

²⁹⁰ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, op. cit., pp. 74 y 75.



Fig. 103. MAPB, nº CE00723 y CE00725.



Fig. 104. MAPB, nº CE00731.

El azulejo de arista CE00726 (9,4 x 13 x 2,1 cm.) representa una composición de flor enmarcada en una forma cuadrilobulada con flores en los ángulos (Fig. 105). Esta imagen tiene su origen en la azulejería azul y manganeso valenciana así como en algunas obras de Niculoso Pisano, como las piezas encontradas en su taller de la calle Pureza en Sevilla²⁹¹, aunque el modelo de motivos vegetales encerrados en un marco cuadrilobulado se extendió pronto por alfares sevillanos, toledanos y talaveranos²⁹². Alfonso Pleguezuelo adscribe al siglo XVI y a talleres sevillanos los azulejos DO01181A, DO678A y DE824/2 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, similares al del Museo de Badajoz. De posible fabricación sevillana son también los que decoran algunas partes del Monasterio de Sancti Spiritus el Real en Toro²⁹³. En Extremadura encontramos ejemplos idénticos al azulejo del Museo de Badajoz, coetáneos y también de fabricación sevillana, en una capilla de la iglesia del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe y en el Convento de Santa Clara de Zafra²⁹⁴. La manufactura de este tipo de piezas se extendió hasta al menos 1570²⁹⁵.



Fig. 105. MAPB, nº CE00726.

²⁹¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos", *op. cit.*, p. 183, dibs. 1 y 2.

²⁹² MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, *op. cit.*, p. 218.

²⁹³ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián Ocampo", Diputación de Zamora, 2005, pp. 39, 53 y 75.

²⁹⁴ FRANCO POLO, N. M^a, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *op. cit.*, p. 1227.

²⁹⁵ Según la información verbal facilitada por Alfonso Pleguezuelo.

La olambrilla CE00727, cuyas medidas son 9,6 x 9,5 x 1,9 cm., pertenece a la serie toledana de “cetrería” (Fig. 106), caracterizada por ser de mayor tamaño que el resto de olambrillas, en torno a los diez centímetros, y se usaba para decorar las contrahuellas de escaleras. Representa un lebrel bicromo en verde y negro, con el interior de uno de los cuartos traseros en melado y un pájaro sobre el lomo, iconografía mudéjar de influencia gótica. El origen de su fabricación se fecha a finales del siglo XV²⁹⁶ y parece extenderse durante todo el XVI. El Museo de Cáceres posee una pieza similar, procedente del Monasterio de Yuste, con la variante de la flor sobre el lomo del animal (DO007140). En la Sala de Carlos V del Palacio de Mirabel también se conservan algunos azulejos de esta serie, así como en el Museo Lázaro Galdiano, cuyas olambrillas representan las dos versiones mencionadas.



Fig. 106. MAPB, nº CE00727.



Fig. 107. MAPB, nº CE00728.

El azulejo CE00728 (13,4 x 12,9 x 2,5 cm.), que se completa con el fragmento CE00740 (Fig. 107), es de arista y está enmarcado por una cenefa de dientes de sierra en blanco y negro mientras que el motivo principal son tres figuras florales dispuestas a modo de balaustres en negro, verde y melado, todo ello sobre fondo blanco. El motivo de dientes de sierra recuerda a piezas de fechas tempranas como el azulejo DO006143 del Museo de Cáceres. Aguado Villalba y Aguado Gómez fechan un azulejo similar, de fabricación toledana, colocado en el zócalo de la Casa del Greco en Toledo, a principios del siglo XVI por la pervivencia del negro de manganeso²⁹⁷.

La guardilla CE00733 (Fig. 108), con medidas de 7 x 9,1 x 1,9 cm., representa, sobre fondo blanco, una flor azul cuyo interior es una forma estrellada en blanco con los

²⁹⁶ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *op. cit.*, lám. II, K.

²⁹⁷ AGUADO VILLALBA, J. y AGUADO GÓMEZ, R., “Estudio de la azulejería toledana existente en la llamada Casa del Greco, en Toledo”, *op. cit.*, p. 199, nº 11.

estambres de color melado. Una composición parecida fue usada en Castilla y León por Juan Fernández Marqués²⁹⁸. La pieza del Museo de Badajoz es una de las reinterpretaciones de este modelo fabricadas en Sevilla en los siglos XIX y XX, puesto que en el reverso se lee parte del sello de la fábrica sevillana Manuel Ramos Rejano, al igual que en la guardilla que describimos a continuación.



Fig.108. MAPB, nº CE00733 (anverso y reverso).

La guardilla CE00735 (7,4 x 8,3 x 1,9 cm.) presenta, entre dos líneas verdes, círculos con tracería calada (Fig. 109), un motivo del gótico flamígero que se utilizó en azulejos sevillanos de reflejo dorado a finales del siglo XV e inicios del XVI²⁹⁹, como muestra la pieza CE1/02329 del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”. En Valencia se realizaron azulejos con este motivo en relieve y esmaltes blancos y azules como el que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas (CE25833). El fragmento del Museo de Badajoz está decorado con esmaltes azules, verdes, negros y melados y, al igual que la olambrilla CE00733 comentada anteriormente, es una reinterpretación contemporánea de un tema clásico. En el reverso se lee el mismo sello que en la pieza anterior: “(PAT)ENTE / (RA)MOS”; se trata, por tanto, de dos azulejos fabricados en el taller de Manuel Ramos Rejano, fundado en Triana en 1895 para la realización de “azulejería de cuenca, cuerda seca y dorada” con tanta perfección que llegó a “ocupar señaladísimo puesto entre los más notables industriales”³⁰⁰. En el reverso de algunos de esos azulejos suele aparecer el número de patente seguido del nombre del taller: “PATENTE 17105 / M. RAMOS REJANO / SEVILLA”. El tipo de sello y el trazo grueso de las letras fechan estos dos azulejos en la primera etapa de la fábrica, entre 1895 y 1922, año de la muerte de Manuel Ramos Rejano, a quien sucedería su hijo Manuel Ramos Villegas con la razón social “Vda. y Hros. De M. Ramos Rejano” hasta el cierre en

²⁹⁸ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 290, fig. 173.

²⁹⁹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983, fig. 2018.

³⁰⁰ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, op. cit., pp. 363, 456 y 457.

1965³⁰¹. En la actualidad el solar de la antigua fábrica cerámica está ocupado por el Instituto de Educación Secundaria Triana.



Fig. 109. MAPB, nº CE00735 (anverso y reverso).

Esta fábrica fue una de las más importantes de España e incluso adquirió fama internacional como demuestra el panel de azulejos de arista fechado en 1913 y realizado por dos de los alfares más prestigiosos de Sevilla, Manuel Ramos Rejano y José Mensaque y Vera, que actualmente puede verse en el Museo Internacional de la Cerámica, de Faenza (Fig. 110). En la parte inferior derecha vemos guardillas como la del Museo de Badajoz. Extremadura también conserva conjuntos fabricados por Ramos Rejano como el panel de azulejería publicitaria de la parada de autobuses de Salorino, Cáceres (Fig. 111).



Fig. 110. Panel de azulejos de Manuel Ramos Rejano y José Mensaque y Vera (1913). Museo Internacional de la Cerámica, Faenza (Italia).

³⁰¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. et al., "Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla", *Aparejadores*, nº 44, 1995, pp. 27 y 29.



Fig. 111. Panel de azulejos de la fábrica Ramos Rejano en la parada de autobús de Salorino.

La guardilla CE00743 (Fig. 112), con medidas de 10 x 13,2 x 2,6 cm. muestra una cadeneta de cuatro cintas entrelazadas de color azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero cuyo dibujo se reproduce también en los alicatados de los Reales Alcázares de Sevilla. Parece ser un motivo del repertorio de Niculoso Pisano puesto que lo utiliza tanto en el zócalo de la iglesia de Flores de Ávila como en el frontal del altar mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Badajoz (Fig. 29). Su fabricación en alfares sevillanos se extendió durante todo el siglo XVI e incluso hasta los primeros años del XVII. Esta composición fue recuperada por fábricas del XIX y XX como La Cartuja de Sevilla, Ramos Rejano o José Mensaque (Fig. 110).



Fig. 112. MAPB, nº CE00743.

Como hemos visto, los azulejos de la colección del castillo de Alburquerque proceden tanto de alfares toledanos como sevillanos, contextualizados en el siglo XVI, a excepción de dos piezas contemporáneas, y fabricados con la técnica de arista en su gran

mayoría; tan sólo hay dos azulejos de cuerda seca que forman parte de un escudo nobiliario.

Entre todo el conjunto llama la atención por la diferencia de fechas los azulejos del taller sevillano Manuel Ramos Rejano, fabricados a finales del siglo XIX o principios del XX y recuperados por Aurelio Cabrera de algún inmueble del que no conocemos datos, como en el caso de las otras piezas de la colección, aunque las de fabricación toledana probablemente procedan de iglesias o conventos de esa misma provincia ya que el abandono de los inmuebles religiosos tras la desamortización trajo consigo un expolio, en ocasiones autorizado por el gobierno estatal, origen de numerosas colecciones particulares y públicas, presente, por tanto, en los fondos de los museos provinciales españoles, aunque también en instituciones museísticas internacionales.

2.3. Procedencia desconocida.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva varios azulejos de procedencia desconocida que, quizá por la similitud de algunos de ellos con los de la colección del castillo de Alburquerque, han sido adscritos con ciertas reticencias a ese mismo grupo, aunque, como hemos visto, el número exacto de las placas cerámicas de Aurelio Cabrera no dejaba lugar a dudas.



Fig. 113. MAPB, números CE02686, CE02688, CE02689 y CE02690.

Los azulejos de labor comprendidos entre los números de inventario CE02685 y CE02690 (13,7 x 13,9 x 2,6 cm.) están fabricados con la técnica de arista y muestran dos flores bicromas en el centro, una sobre otra, en melado y azul la más pequeña y verde y azul la de mayor tamaño, enmarcadas por “hojas de agua”³⁰² en azul y melado formando un octógono (Fig. 113). Se trata de un modelo usado por Niculoso Pisano en el Monasterio de Tentudía (Fig. 29) y localizado también en las excavaciones de su taller en la calle Pureza³⁰³. Esta tipología también fue empleada por alfareros toledanos como Pedro Vázquez, asentado en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI³⁰⁴. Variantes de esta tipología han aparecido en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo

³⁰² MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 239.

³⁰³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, op. cit., p. 184, dib. 12.

³⁰⁴ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 240, fig. 109.

de Medellín y del Monasterio de Yuste. El Museo de Badajoz posee un panel de azulejos similares procedentes del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Fig. 81), fabricados en Sevilla en el siglo XVI al igual que las piezas del Museo de Badajoz que comentamos, cuya pasta presenta un color propio de los alfares hispalenses.

Las cinco guardillas conservadas como la CE02693 (6,3 x 12,2 x 2,2 cm.) representan una sucesión de postes en color azul y melado sobre fondo blanco (Fig. 114). Malo Cerro sitúa esta iconografía en el Califato de Córdoba y continúa en el periodo Nazarí con ejemplos en el Baño Real de la Alhambra, así como en piezas mudéjares sevillanas del siglo XVI. Guardillas de arista como éstas decoran la Casa de Pilatos en Sevilla³⁰⁵ y fueron fabricadas por Niculoso Pisano, como demuestran las placas halladas en las excavaciones de su taller en la calle Pureza³⁰⁶. Encontramos piezas de este tipo en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena. Manuel Ramos Rejano, José Mensaque y Vera y La Cartuja de Sevilla recuperaron esta tipología; en el caso de La Cartuja con el nombre de “Ayeshah”.



Fig. 114. MAPB, nº CE02693.

Los azulejos de arista comprendidos entre los números CE02696 y CE02718 (14 x 12 x 2,6 cm.) poseen el mismo dibujo de tracería gótica que las piezas CE00723 y CE00725 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 103) y similar pasta, por lo que también podemos situar su fabricación en alfares sevillanos del siglo XVI.

Los azulejos de arista CE02719 (14 x 14 x 2,6 cm.) y CE02720 (13 x 11,4 x 2,5 cm.) poseen el modelo pisanesco de flor con varios pétalos, dieciséis en este caso, de distinto tamaño en verde, azul y melado enmarcada en un cuadrado. Los dos azulejos numerados como CE00535 y procedentes del Convento de Santa Clara de Cumbres Mayores (Fig. 80) presentan la misma composición que los comentados. Asimismo, las piezas CE02721 (13 x 13,2 x 2,8 cm.) y CE02722 (10,2 x 13,4 x 2,4 cm.), de procedencia desconocida, poseen el mismo modelo pisanesco, en este caso de flor de ocho pétalos, enmarcada en una composición cuadrangular, similar al azulejo CE00719 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 100) y a las fabricadas por Niculoso Pisano para la iglesia de Flores de

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 203.

³⁰⁶ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *op. cit.*, p. 188, dib. 35.

Ávila y las halladas en las excavaciones de su taller sevillano de la calle Pureza. En Extremadura se han encontrado placas con esta composición en las excavaciones del Monasterio de Yuste, fabricadas en alfares toledanos; en el Monasterio de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy, posiblemente procedentes de alcañerías salmantinas, y en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena, de talleres sevillanos.

Los azulejos CE02723 y CE02724 (14,6 x 14,9 x 2,1 cm.) (Fig. 115) representan la misma composición de flor enmarcada en una forma cuadrilobulada con flores en los ángulos que el fragmento CE00726 (Fig. 105) de la colección del castillo de Alburquerque, aunque con ligeras variaciones en las formas y los colores y distinta maestría técnica. Esta composición vegetal inserta en marco cuadrilobulado fue fabricada en Valencia en el siglo XV, por Niculoso Pisano en el XVI y copiada posteriormente por alfares sevillanos, toledanos y talaveranos. Azulejos idénticos a éste que comentamos fueron fabricados, según Mónica Malo, por el alfarero toledano asentado en Salamanca Pedro Vázquez para la decoración exterior de la cabecera del Convento de la Magdalena en Medina del Campo³⁰⁷. Las obras de la cabecera y el crucero fueron terminadas en 1556 y 1558, respectivamente, por lo que Manuel Moratinos considera que las fechas de la azulejería serían posteriores al último año citado³⁰⁸. Debido a la gran similitud de esta pieza con las que conforman ese conjunto y la peculiaridad del esmalte verde rebasando la arista, propia de algunos azulejos atribuidos a este autor, consideramos que es posible que este azulejo del Museo de Badajoz sea uno de los fabricados por Pedro Vázquez para el Convento de la Magdalena de Medina del Campo.



Fig. 115. MAPB, nº CE02724.

La guardilla CE02725 (13,3 x 10,1 x 2,4 cm.) es idéntica a la CE00743 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 112) incluso en el defecto de fabricación por el que el esmalte azul ha rebotado la línea de arista. Muestra una cadeneta de cuatro cintas entrelazadas de color azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero cuyo dibujo se reproduce también en los alicatados de los Reales Alcázares de Sevilla. Parece ser un

³⁰⁷ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *op. cit.*, p. 159.

³⁰⁸ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, *op. cit.*, p. 233.

motivo del taller de Niculoso Pisano puesto que lo utiliza tanto en el zócalo de la iglesia de Flores de Ávila como en el frontal del altar mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía. Encontramos guardillas idénticas en la iglesia llerenense de Nuestra Señora de la Granada.

Los azulejos de labor comprendidos entre el CE02726 y el CE02733 (13,2 x 13,2 x 2,8 cm.) (Fig. 116) representan círculos tangentes enmarcando flores y hojas de agua en verde, azul, negro y melado sobre fondo blanco. Son similares a la pieza DE00811 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XVI y fabricada en Sevilla³⁰⁹.



Fig. 116. MAPB, números CE02726, CE02731, CE02732 y CE02733.

Los azulejos de arista comprendidos entre los números CE02735 y CE02744 (14 x 14 x 2,5 cm.) presentan el mismo motivo de roleos vegetales que las piezas CE00718, CE00724 (Fig. 99), CE00734 y CE00737 de la colección del castillo de Alburquerque. Como se ha comentado, Niculoso Pisano fabricó un modelo similar para la capilla mayor del Monasterio de Tentudía en el que usaba hojas de espino.

³⁰⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, op. cit., p. 134, Inv.: 811.

Los azulejos CE02745 y CE02746 (14 x 14 x 2,5 cm.) (Fig. 117) representan una flor de ocho pétalos enmarcada por dos círculos concéntricos, todo ello policromado en verde, azul, negro y melado sobre fondo blanco. Los esmaltes y el color de la pasta arcillosa apuntan a talleres sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI³¹⁰. La Cartuja de Sevilla recuperó este modelo en el siglo XIX.



Fig. 117. MAPB, nº CE02746.

Los azulejos de labor CE02751 (14,3 x 14,3 x 2 cm.), CE02752 (14,2 x 14,2 x 2,2 cm.) (Fig. 118) y CE02753 (12,5 x 13,3 x 2,9 cm.) forman una composición completa de flor azul central rodeada por ocho capullos dentro de un marco octogonal de influencia mudéjar. Los esmaltes usados son el verde, azul y melado sobre fondo blanco. Se trata de un modelo pisanesco fabricado en Sevilla y Toledo, tanto en arista como en superficie plana pintada. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva unos azulejos similares de superficie plana³¹¹. En los muros del torno del Convento de San Quirce y Santa Julita, en Valladolid, se conservan azulejos de arista idénticos a los del Museo de Badajoz que han sido considerados de fabricación vallisoletana por el color ocre de su pasta³¹². Por paralelismo con aquéllos, pensamos que los azulejos CE02751, CE02752 y CE02753 fueron fabricados en alguna alcajería de Valladolid durante el siglo XVI. La fábrica de La Moncloa recuperó esta composición en el siglo XIX.



Fig. 118. MAPB, números CE02751 y CE02752.

³¹⁰ Según información verbal de Alfonso Pleguezuelo.

³¹¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, op. cit., fig. 214.

³¹² MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., p.

Capítulo 3. La colección de azulejos del Museo de Cáceres.
Origen y evolución.



Como se dijo al hablar del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, el origen del Museo de Cáceres también se encuentra ligado a la creación de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos, en este caso de la provincia de Cáceres, en 1844, institución destinada a gestionar los bienes expropiados por la desamortización eclesiástica en España.

La creación de un museo provincial en Cáceres, según dictaba la Ley Moyano de 1857, se dilató bastante hasta que, a finales de 1898, Gabriel Llabrés, Catedrático de Geografía e Historia del Instituto de Segunda Enseñanza, fundó el “Museo Arqueológico Escolar” en ese mismo centro. La primitiva colección depositada en las instalaciones del Instituto estaba formada por monedas antiguas, objetos donados por el Ayuntamiento o recogidos por los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos y 187 reproducciones de obras cumbre de la Historia del Arte elaboradas por la Calcografía Nacional³¹³.

Los miembros de la Comisión de Monumentos, sobre todo Sanguino Michel, Secretario y Conservador del museo en esos momentos, animaban a las donaciones particulares para enriquecer la exigua colección. En 1902 la Comisión decidió publicar en el Boletín Oficial de la Provincia una circular dirigida a los “Alcaldes, párrocos y cuantos hombres de ilustración la lean” para recordarles “la obligación moral que á todos incumbe de coadyuvar á la prosperidad del Museo”. Para ello, llamaban a la donación o a la venta, siempre que los recursos de la Comisión lo permitieran, de diversos objetos: “piedras llamadas de *rayo*, bronces antiguos, las inscripciones, los hierros artísticos, los azulejos, pergaminos...”³¹⁴

Al igual que ocurría en el resto de España, la creación de museos provinciales adecuados para la exposición, custodia, estudio y divulgación de las colecciones tardaba

³¹³ VV. AA., *...en delicada forma...75 años del Museo de Cáceres en la Casa de las Veletas*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2008, pp. 12-14.

³¹⁴ BOPCC del 12 de febrero de 1902. Véase más información en MARÍN HERNÁNDEZ, C., *Arqueología y patrimonio arqueológico en la Extremadura contemporánea: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres (1898-1936)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014.

en ejecutarse y, de nuevo, el Real Decreto de 24 de julio de 1913, obligaba a ello. Pero no fue hasta 1917 cuando se declara oficialmente la creación del Museo Provincial de Bellas Artes de Cáceres y se constituye la Junta de Patronato³¹⁵.

En Cáceres, la necesidad de acomodar la colección museística en un lugar más adecuado que el del provisional “Museo Arqueológico Escolar” y los continuos conflictos con el Instituto de Segunda Enseñanza, finalmente fueron resueltos gracias a las gestiones del Director del Museo de Cáceres, Miguel Ángel Orti Belmonte, quien inauguró el museo en su nuevo y actual emplazamiento, la Casa de las Veletas, el 12 de febrero de 1933³¹⁶.

El Convenio firmado el 6 de abril de 1989 por el Ministerio de Cultura y la Junta de Extremadura³¹⁷ cedió la gestión del Museo de Cáceres a la comunidad autónoma para que, a partir de ese momento, se encargara del mantenimiento y conservación de las instalaciones y la provisión del material y los puestos de trabajo necesarios para su funcionamiento, mientras que el Ministerio mantenía la titularidad tanto del edificio como de la colección estable.

En la heterogénea colección de azulejos del Museo de Cáceres, de más de setecientos azulejos, destacan por número los procedentes de la provincia de Cáceres, aunque también encontramos algunos de Badajoz y de otras localidades españolas, algunas tan lejanas como Padrón, en La Coruña (Fig. 119). La mayoría de estas piezas pertenecen a edificios religiosos, con una pequeña representación de arquitectura civil, concretamente del castillo de Belvís de Monroy y el castillo de la Rocha Blanca en Padrón.

Como he comentado también en el caso del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, el ingreso de piezas desde los orígenes de la institución hasta bien entrado el siglo XX se realizaba habitualmente por donación de miembros de la Comisión de Monumentos o personajes de la élite social y cultural de la época. La menor actividad arqueológica llevada a cabo en la provincia cacereña se hace notar en el modo de obtención y el número de piezas ingresadas hasta los años noventa del pasado siglo. A excepción de los azulejos del castillo de la Rocha Blanca entregados en 1945, el ingreso

³¹⁵ MARÍN HERNÁNDEZ, C., *op. cit.*, p. 183.

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 31.

³¹⁷ BOE nº 140, de 13 de junio de 1989.

de material de azulejería procedente de excavaciones arqueológicas comienza a tener representación en el museo desde finales de los años noventa del siglo XX, momento en el que se observa un cambio de rumbo y la entrada de azulejos en la institución se realiza exclusivamente con depósitos de excavación.

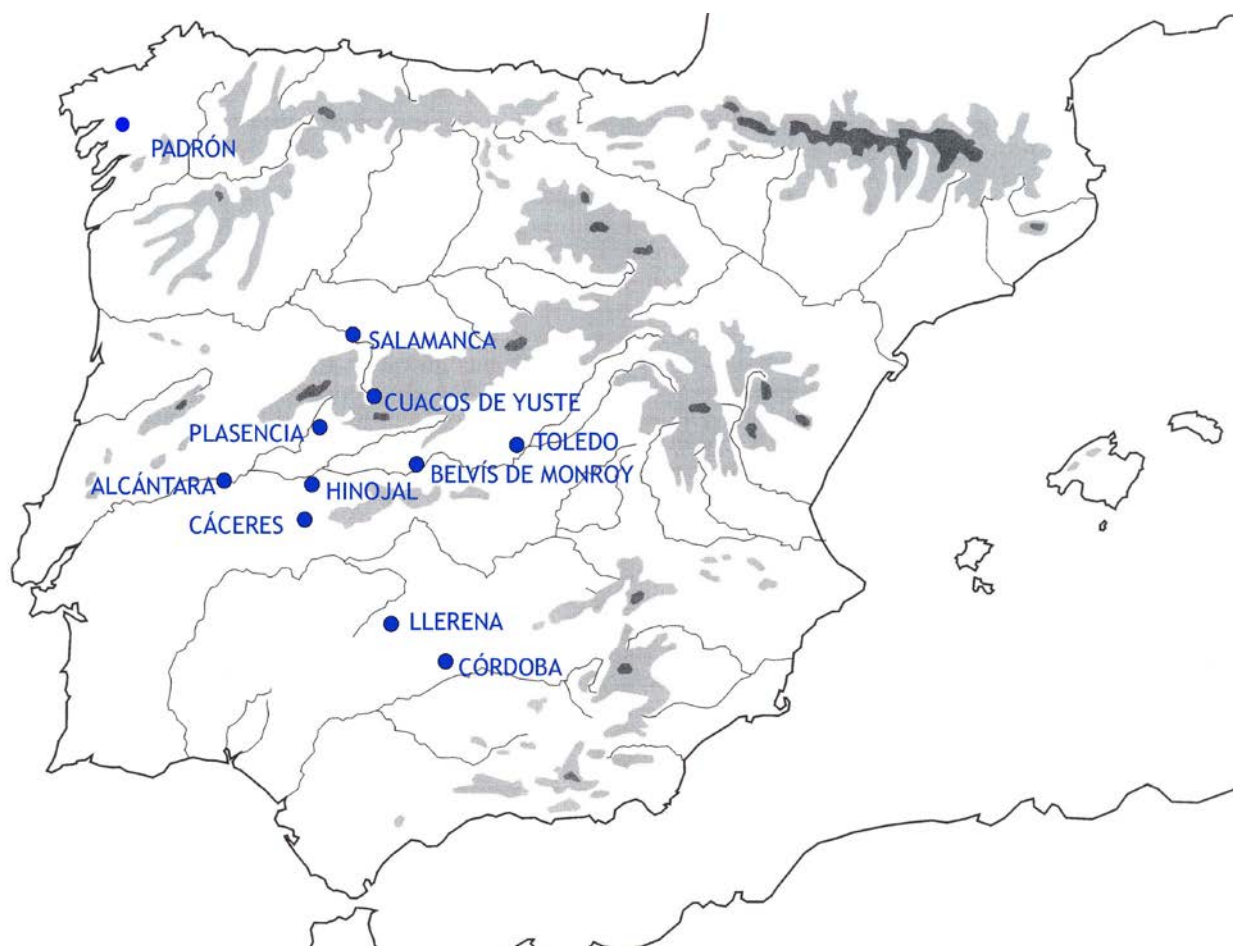


Fig. 119. Lugares de procedencia de los azulejos de la colección del Museo de Cáceres.

A partir de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español y la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura se ejerce un mayor control sobre las intervenciones arqueológicas efectuadas en la comunidad autónoma y su depósito en cada uno de los museos provinciales de Cáceres y Badajoz atendiendo a razones de proximidad, conservación y seguridad³¹⁸. Asimismo, existe una mayor vigilancia sobre la procedencia de las piezas que ingresan en los museos, no tanto por un precepto legal puesto que ni las legislaciones citadas ni el Decreto 110/1996, de 10 de julio, sobre la creación de la Red de Museos y Exposiciones Museográficas

³¹⁸ Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, art. 55.

Permanentes de Extremadura estipulan nada al respecto, pero sí se considera de aplicación por la mayoría de los museos el punto 2.3 (Procedencia y debida diligencia) del *Código de deontología del ICOM para los museos*, aprobado en Seúl en 2004.

La primera fecha de la que tenemos constancia de la entrada de azulejos y otros objetos en el Museo de Cáceres es 1905, momento en el que comienza la redacción del primer *Libro de Registro*, por lo que desconocemos si las piezas consignadas en esa fecha habían sido donadas con anterioridad. Concretamente, se trata de varios azulejos procedentes del castillo de Belvís de Monroy, el Monasterio de Yuste y una ermita en Hinojal, donados por Elías Tormo y Monzó, Comisario General de Bellas Artes y Antigüedades, quien los había comprado a José Losada.

Las donaciones de azulejos al Museo de Cáceres continuarán hasta 1954, año en el que cesa el ingreso de este tipo de piezas hasta 1998, cuando el depósito de excavaciones de la Junta de Extremadura comienza a ser la forma habitual de entrada de azulejos con los conjuntos procedentes del Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy, el Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia y el Monasterio de Yuste, sucesivamente.



Fig. 120. Azulejos expuestos en el interior de una vitrina del Museo de Cáceres. Fotografía: Miguel Beltrán Lloris, Director del Museo de Cáceres (1971-1973).

La exposición permanente del museo incluía, al menos en los años setenta del pasado siglo XX, algunos azulejos procedentes del castillo de la Rocha Blanca en Padrón (La Coruña) en el interior de una vitrina junto a otras piezas cerámicas de distinta procedencia, alfar y fecha como albarelos de las series heráldica y “jaspeada” de Talavera de la Reina u orzas de Puente del Arzobispo (Fig. 120).

En la actualidad no se expone ningún azulejo de forma permanente, aunque se prevé su inclusión en el nuevo proyecto museográfico una vez que se lleven a cabo las necesarias obras del Museo de Cáceres. Así mismo, suelen darse a conocer, eventualmente, distintas piezas de azulejería mediante actividades como “La pieza del mes” o exposiciones temporales, entre las que destaca la que comisarié en 2014 sobre la colección de azulejos del Museo de Cáceres, *De barro y esmalte*, acompañada del libro-catálogo homónimo³¹⁹. En el último capítulo de esta tesis doctoral trataremos de forma más detallada la estructura y el contenido de la mencionada muestra.

³¹⁹ FRANCO POLO, N. M^a, *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, op. cit.

3.1. Provincia de Cáceres.

3.1.1. Convento de San Benito en Alcántara.

El rey Alfonso IX conquistó Alcántara en 1213 y, en 1217, la dio en propiedad a la Orden Militar de Calatrava, que a su vez la cedió en 1218 a la Orden portuguesa de San Julián del Pereiro, que posteriormente tomaría el nombre de su nuevo asentamiento. Los caballeros de la Orden Militar de Alcántara se instalaron primero en el castillo de la villa hasta que se hizo necesaria la construcción de una nueva sede, un convento mandado construir por los Reyes Católicos fuera de los muros de la ciudad³²⁰ en cuyas obras intervino el maestro de cantería Bartolomé de Pelayos, entre otros, desde 1499 hasta 1503³²¹.

Las obras de este antiguo convento pronto fueron abandonadas para realizar otro más conveniente dentro del recinto amurallado, el actual Convento de San Benito, cuya ejecución se debió principalmente al Maestro Mayor de la Orden, Pedro de Larrea, desde 1505 hasta 1518. Pedro de Ybarra, como Maestro Mayor desde 1544/1545 hasta 1570, levantó la iglesia y la hospedería, trabajos que fueron continuados por su sucesor en el cargo, Sebastián de Aguirre, hasta su muerte en 1575, un año después de que se paralizara la obra debido a problemas económicos y administrativos³²².

La iglesia quedó inconclusa y en la actualidad presenta una cabecera triple, crucero y tramo de tres naves y otro tramo de una sola nave con coro alto. En el costado derecho se le añadió en 1550 la Capilla del Comendador de Piedrabuena, frey Antonio Bravo de Xerez³²³, cuyo sepulcro se halla actualmente en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de

³²⁰ TORRES Y TAPIA, A. de, *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763, tomo 1, pp. 142, 173-184; MADDOZ, P., *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura (1845-1850)*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1953-1955, pp. 60 y 61; MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, (1914-1916)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, tomo I, pp. 265-271.

³²¹ ANDRÉS ORDAX, S., *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*, Madrid, Fundación San Benito de Alcántara, 2004, pp. 49 y 50. Tanto Madoz como Mélida, aunque este último seguramente inspirado por el primero, fechan el comienzo de las obras de este primitivo convento el 11 de abril de 1499, en MADDOZ, P., *op. cit.*, p. 61; MÉLIDA ALINARI, J. R., *op. cit.*, tomo I, p. 27.

³²² ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) et al., *Monumentos Artísticos de Extremadura*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2007, tomo I, pp. 55 y 56.

³²³ El sepulcro está firmado y fechado: "P. DE IBARRA FACIE / AÑO 1550".

Almocóvar en Alcántara. En el templo también destaca la sacristía y la escalera de San Gil en su interior por la que se accede a la sobresacristía.

El interior de la iglesia estaba decorado con retablos que cobijaban distintas tablas de Morales, y las capillas estaban ocupadas por sepulcros pétreos de gran calidad. Algunas de estas obras, que a principios del siglo XX ya habían sido trasladadas a la parroquia de Nuestra Señora de Almocóvar³²⁴, fueron descritas tanto por Antonio Ponz como por Pascual Madoz, quienes pudieron contemplarlas en su emplazamiento original³²⁵.

El convento se adosa al templo por el muro del lado del Evangelio, donde se abre una puerta para acceder al claustro de dos pisos en torno al que se distribuyen las dependencias conventuales. En el claustro bajo se sitúan la sacristía y el refectorio, además de diversas capillas en los ángulos y laudas sepulcrales sobre el pavimento. En el ángulo noreste del patio encontramos la escalera por la que se asciende al piso superior, muy reformado, y a la hospedería, de la que destaca la galería exterior de tres pisos, los dos primeros con arcos de medio punto y el tercero adintelado, entre torreones cilíndricos (Fig. 121).

El convento de San Benito fue cayendo en la ruina progresivamente debido a conflictos bélicos -la guerra con Portugal en el siglo XVII y la de la Independencia en el XIX fueron las más devastadoras-, a causas naturales como el terremoto de Lisboa de 1755 o a la desamortización del conjunto en 1835. En 1866 fue subastado el conventual pero no la iglesia, en cuya protección se volcó la población de Alcántara hasta que en 1914 fue declarada Monumento Nacional³²⁶. Dicha declaración excluía el convento por lo que en 1930 no se pudo evitar que la techumbre de la biblioteca fuera vendida por 6.000 dólares al magnate estadounidense William Randolph Hearst. En 1961 el convento fue comprado por Hidroeléctrica Española (actualmente Iberdrola) para alojar a directivos de las obras de la presa de Alcántara y visitantes de relevancia. Para tal fin los arquitectos Miguel de Oriol

³²⁴ MÉLIDA ALINARI, J. R., *op. cit.*, tomo I, p. 271.

³²⁵ PONZ, A., *Viage de España, op. cit.*, Carta Segunda, caps. 21-27; MADDOZ, P., *op. cit.*, p. 61.

³²⁶ *Gaceta de Madrid*, nº 84, 25 de marzo de 1914.

Ybarra y Dionisio Hernández Gil rehabilitaron el conjunto³²⁷ con un criterio bastante innovador y respetuoso con el edificio.



Fig. 121. Exterior de la iglesia y el Convento de San Benito de Alcántara.

En 1985 Hidroeléctrica Española donó el convento a la Fundación San Benito de Alcántara, patrocinada por esta empresa además de la Diputación de Cáceres, la Cámara de Comercio e Industria de esa provincia, el Ayuntamiento de Alcántara y la Orden de Alcántara. Dicha fundación pretende fomentar el conocimiento de la región cacereña y sus relaciones con Portugal e Iberoamérica³²⁸.

Del Convento de San Benito de Alcántara proceden siete olambrillas del solado del refectorio, de las que al menos tres fueron donadas al Museo de Cáceres por Antonio Floriano Cumbreño el 31 de agosto 1917, según consta en el primer *Libro de Registro*. Sus medidas rondan los 7 cm. de lado y 2 cm. de grosor.

Antonio Floriano nació en Cáceres y se licenció en Filosofía y Letras. Ostentó varios cargos relevantes en instituciones educativas y culturales españolas durante la primera

³²⁷ ANDRÉS ORDAX, S., *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*, op. cit., pp. 70-80.

³²⁸ *Op. cit.*, pp. 323 y 324.

mitad del siglo XX y obtuvo la Cátedra de Paleografía de la Universidad de Oviedo, que ocupó desde 1944. Fue vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres, institución a la que aportó sus conocimientos en arqueología, no en vano era el único especialista en la materia entre todos los miembros de la misma. Destaca su catalogación del monetario del Museo de Cáceres y las numerosas donaciones que pasarían a integrar los fondos de dicha institución museística³²⁹.

Quizá estas olambrillas alcantarinas fueran las mismas que llevaron consigo varios miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres después de un viaje a Brozas y Alcántara, recogido en un artículo de la *Revista de Extremadura* firmado por Juan Sanguino y Michel el 22 de abril de 1902: “Fruto de nuestro viaje a la villa famosa de la Orden han sido quince fotografías [...], un Cristo de madera [...], azulejos, hierros y el conocimiento de privilegios de aquel Ayuntamiento, que alguien traducirá.”³³⁰



Fig. 122. Refectorio del Conventual de San Benito de Alcántara.

El refectorio (Fig. 122) es una sala rectangular edificada en el lado del claustro contrario a la iglesia y se distribuye de forma perpendicular a las galerías del patio³³¹. En la actualidad no conserva nada de la azulejería que decoraba los zócalos y el pavimento y se cubre con una airosa bóveda ondulada de ladrillo que los arquitectos Oriol Ybarra y Hernández Gil diseñaron para sustituir a la desaparecida, descrita de este modo: “Es de bóveda y tan llana, que entrando la Majestad del Señor Rey D. Filipe Segundo en la

³²⁹ MARÍN HERNÁNDEZ, C., *Arqueología y patrimonio arqueológico en la Extremadura contemporánea: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres (1898-1936)*, op. cit., pp. 113 y 114.

³³⁰ SANGUINO Y MICHEL, J., “Por Alcántara y Brozas”, *Revista de Extremadura*, nº XXXIV (abril), 1902, p. 186.

³³¹ La disposición del refectorio en un lugar determinado del claustro está estipulada por las distintas órdenes religiosas. En el caso del Convento de San Benito se ajusta a la orden cisterciense, en ANDRÉS ORDAX, S., *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*, op. cit., p. 294.

Librería que está encima, advirtió entrase poca gente, haciendo reparo en lo que digo de la bóveda del Refitorio”³³².

Desde el siglo XVIII hasta mediados del XX encontramos frecuentes referencias documentales a los azulejos del refectorio, pero tras la restauración de Oriol y Hernández Gil esta sala conventual quedó desprovista de toda ornamentación cerámica, aunque desconocemos si aún se conservaba algún ejemplar al inicio de las obras.

En el siglo XVIII Torres y Tapia describió pormenorizadamente el Convento de San Benito de Alcántara y habló así de los azulejos que adornaban el refectorio: “Todo él casi dos varas de alto en la pared sobre los poyos está hecho de azulejos, y en el suelo sembrados otros muchos entre ladrillos, y en la parte de arriba y de abaxo hace un quadro de los mismos”³³³.

A principios del siglo XX Mérida pudo contemplar lo poco que quedaba del zócalo de azulejos y las olambrillas del pavimento: “[...] conserva sus bancos corridos a la pared y las largas gradas de piedra en que asentaban las mesas, conservando poco del alto friso de azulejos y de los ladrillos y olambrillas, combinados del pavimento”³³⁴. Tras la visita de Mérida, los zócalos de azulejos y algunas de las olambrillas fueron a parar a una de las casas señoriales de Alcántara, la casa de los Bernáldez, donde permanecen en la actualidad.

Entre las ofertas de compra propuestas por Arthur Byne al magnate americano William Randolph Hearst se encontraba la bóveda del refectorio que el intermediario inglés confundió con la biblioteca, cuya techumbre sí fue finalmente vendida a Hearst. Así describe Byne el refectorio y su cubierta en torno a 1930, aunque no recoge ningún dato sobre los azulejos, seguramente porque quedaban fuera de sus intereses: “La bóveda de piedra de la biblioteca. Es esta una impresionante sala de aproximadamente 80 pies de largo. El carácter del abovedamiento es excelente, fundamentalmente la nervadura, todo intacto y en buen estado. PRECIO \$14.000,00.”³³⁵

³³² TORRES Y TAPIA, A., *op. cit.*, tomo 1, p. 642.

³³³ *Op. cit.*, tomo 2, p. 642.

³³⁴ MÉLIDA ALINARI, J. R., *op. cit.*, tomo I, p. 279.

³³⁵ ANDRÉS ORDAX, S., *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara, op. cit.*, p. 77.

La última referencia bibliográfica data de 1961, cuando aún se conservaban algunos azulejos y olambrillas en el refectorio tal como lo recogió Muñoz de San Pedro³³⁶.

Las piezas del Museo de Cáceres con los números de inventario CE002421 y CE002422 (Fig. 123), de 7 x 7 x 2,1 cm. aproximadamente, son guardillas recortadas a modo de olambrillas para disponerse en el suelo. Presentan un motivo renacentista de roleos vegetales en verde, azul y melado realizado mediante la técnica de arista o cuenca. Tanto el tema vegetal como la incorporación del azul cobalto a la gama cromática y el rojo intenso de la pasta nos informan de que se trata de piezas “morisco-renacientes”, según la terminología empleada por Martínez Caviro³³⁷, fabricadas en Toledo en el siglo XVI. Asimismo, la fecha de construcción del conjunto conventual, situada entre 1505 y 1575, aporta una información cronológica más exacta y fiable de las placas cerámicas que



decoraban el refectorio. Guardillas similares a las descritas se encuentran en el frontal de altar de la ermita de Nuestra Señora de Altagracia en Garrovillas (Fig. 124), en el altar mayor de la iglesia de Santiago del Campo (Fig. 183) y en los restos de un frontal de altar de la Catedral de Coria, en ambos casos enmarcando azulejos de arista típicamente toledanos del siglo XVI.

Fig. 123. Museo de Cáceres (en adelante MCC), nº CE002422.



Fig. 124. Frontal de altar de la ermita de Nuestra Señora de Altagracia en Garrovillas. Fotografía cedida por D. Juan M. Valadés Sierra.

³³⁶ MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *Extremadura: La Tierra en la que nacían los dioses*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 196.

³³⁷ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, pp. 314-324.

También procedentes de alfares toledanos del siglo XVI pueden ser las olambrillas CE002423 y CE002439 (Fig. 125) (6,5 x 7 x 1,7 cm.), decoradas con típicas “ces” vegetalizadas renacentistas en colores idénticos a los de las piezas descritas anteriormente. Las tres restantes olambrillas del refectorio contienen elementos figurados, dos de ellas un león rampante (CE002424 y CE002438 -Fig. 126-) y la última, un busto de mujer posando de perfil (CE002437).



Fig. 125. MCC, nº CE002439.

El león es un motivo heráldico que aparece con cierta frecuencia en azulejos toledanos y sevillanos de arista y cuerda seca, así como en placas de superficie plana fabricadas en Talavera de la Reina y Manises. Pero este tipo iconográfico no es exclusivo de la azulejería, sino que también se da en vajillas de cuerda seca, como las conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan que Pleguezuelo considera de manufactura sevillana por la similitud iconográfica con azulejos realizados con la misma técnica, como una placa procedente de la Alhóndiga del Grano de Sevilla que se conserva en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla³³⁸.



Fig. 126. MCC, nº CE002438.

Las piezas de la colección del Museo de Cáceres inventariadas con los números CE002424 y CE002438 (7,1 x 6,6 x 1,3 cm.) poseen una gama cromática similar a la de los azulejos renacentistas toledanos (verde, negro, melado y azul sobre fondo blanco de estaño), los colores son menos brillantes que los de las obras sevillanas y su pasta es rojiza a diferencia de la producida en talleres hispalenses. Todas esas características nos dan la pauta para considerar todas estas olambrillas como una creación toledana del siglo XVI.

Del refectorio de San Benito de Alcántara también procede la olambrilla CE002437 (Fig. 127), con unas medidas de 7,1 x 7,3 x 1,3 cm. y en la que se aprecia el retrato de una

³³⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *op. cit.*, pp. 19 y 20, lám. 1.

joven de perfil. Este tipo de representaciones en las que aparecen figuras de perfil tiene origen italiano; en Parma se conservan piezas fechadas en el último tercio del siglo XV. Desde Italia se extendió esta tipología a Amberes y a España, traída por el ceramista italiano Niculoso Pisano³³⁹, asentado en Sevilla desde principios del siglo XVI y autor de las olambrillas con rostros humanos en el solado de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía, dos de ellas conservadas en el Museo de Badajoz.

La olambrilla citada posee un gran parecido con un azulejo de cuerda seca sevillano procedente de la Cartuja de las Cuevas en el que aparece una mujer de perfil con una banda de tela en el pelo³⁴⁰. Por influjo de Pisano los talleres trianeros del siglo XVI fabricaron numerosas olambrillas y azulejos con rostros humanos o elementos naturales



Fig. 127. MCC, nº CE002437.

con rasgos antropomorfos; ejemplo de esto último lo encontramos en una pieza con un sol humanizado en la solería de la Capilla de San Juan Bautista en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena. Estos motivos llegaron también a Toledo, de donde proceden azulejos con figuras humanas de perfil, aunque en Castilla no se fabricaron con tanta profusión como en la capital andaluza³⁴¹.

A pesar de la excepcionalidad de este tipo de obras en talleres toledanos consideramos que la olambrilla de San Benito fue realizada, al igual que las demás, en Toledo durante el siglo XVI ya que el color de la pasta y las características cromáticas de los esmaltes son similares a las otras piezas de este conventual alcantarino.

Por las olambrillas que se conservan en el Museo de Cáceres sabemos que la solería del refectorio del Convento de San Benito estaba decorada por placas cerámicas con decoraciones vegetales, animales y humanas de forma análoga al solado de la abadía de Herckenrode, realizada en 1532 por Pierre Frans van Venedigen³⁴².

³³⁹ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., pp. 251 y 252.

³⁴⁰ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)", op. cit., lám. 5 A.

³⁴¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., fig. 378, p. 324.

³⁴² MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., pp. 251 y 252.

En Extremadura se conservan pocos ejemplos de alfombrillas o suelos con decoración cerámica. La Capilla de San Juan Bautista, situada en el lado de la Epístola de la parroquia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena, está decorada con piezas de diferentes tamaños decoradas con motivos típicamente sevillanos y colores brillantes que no dejan lugar a dudas sobre su fabricación en talleres hispalenses. También he citado en otros apartados la solería del antiguo refectorio del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe o la del Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena, no conservada *in situ*, pero de la que permanece un gran número de placas cerámicas depositadas en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz descritas en el capítulo anterior.

3.1.2. Ermita de la Encarnación en Alcántara.

Se sitúa entre las calles Altozano y Medellín, muy cerca de la plaza de la Corredera. Por lo tanto, no ha de ser confundido este edificio con la iglesia de la Encarnación Antigua, aneja al Convento de las Comendadoras del Sancti Spiritus, junto al lienzo occidental de la muralla.

De la ermita de la Encarnación apenas quedan restos salvo la portada lateral del siglo XVI (Fig. 128), de arco de medio punto entre pilastras cajeadas, con medallones en las enjutas en cuyo interior se alojan sendos altorrelieves de bustos masculinos³⁴³, muy característicos del arte renacentista, como se observan también en el Palacio Episcopal de Cáceres. Sobre la portada se erige el entablamento en el que descansan tres hornacinas con arco conopial, ahora vacías, aunque la central albergó una imagen granítica de la Virgen que desapareció hace unos treinta años³⁴⁴. Remata el conjunto un frontón triangular, en cuyo interior debió de existir una imagen de Cristo crucificado, que ya no se conserva, y flanquean el frontón dos escudos muy deteriorados y partidos debido al rebaje que se efectuó en la cubierta para realizar la techumbre del inmueble actual.

³⁴³ Seguramente se trate de santos, pero la piedra está tan desgastada que es difícil reconocer los atributos.

³⁴⁴ La información sobre este robo ha sido facilitada por los dueños de una parte de este edificio.

En 1914 la ermita ya no funcionaba como tal, según se deduce de las palabras de José Ramón Mélida, quien recoge en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres* la transcripción de una lauda sepulcral procedente de la ermita de la Encarnación, pero conservada en la iglesia parroquial de Santa María de Almocóvar en Alcántara. En la lauda, unas alegorías de la Fe y la Esperanza sostienen dos cartelas, en la de la izquierda se lee: “Fr. Martin de Acosta Rol/Canónigo de Sevilla. Fun/dador de esta Capilla./Murió a 17 de julio de 1588”³⁴⁵.



Fig. 128. Aspecto actual de la portada de la Epístola.

En torno a 1950 el edificio fue adquirido por los actuales propietarios y en ese momento albergaba un cine, por la ubicación del cual se puede intuir que la cabecera del templo se situaba a la derecha de la portada que he comentado puesto que la pantalla cinematográfica se había dispuesto en aquel lugar. Por lo tanto, la fachada que se conserva es la del lado de la Epístola y a su izquierda estaba el coro, que actuaba de graderío superior o palco para el cine³⁴⁶.

³⁴⁵ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres. (1914-1916), op. cit.*, tomo I, pp. 269 y 270. Esta inscripción parece confirmar que el escudo situado en el lado izquierdo de la portada pertenece a la familia Acosta y Rol, aunque sólo se ve la representación de cinco palomas (emblemata de los Rol) y faltarían las cinco costillas con la rueda del martirio de Santa Catalina, emblemata de los Acosta.

³⁴⁶ Esta información ha sido aportada por los actuales propietarios de la ermita, en cuyo cuerpo alberga una vivienda y una cochera; a esta última se accede por la portada descrita arriba.

Entre las pocas referencias documentales debemos citar la ya comentada de Mérida y el plano de Alcántara realizado por Francisco Coello hacia 1850, donde aparece la ermita al sur de la población, en un extremo de la plaza de la Corredera³⁴⁷.

De este edificio proceden dos fragmentos de guardilla (CE002404-1 y CE002404-2), con unas dimensiones máximas de 6,7 x 11,6 x 1,4 cm., además de un fragmento de azulejo (CE002404-3) de 9,6 x 13,7 x 1,5 cm., todos ellos realizados en superficie plana y de aparente factura talaverana. Fueron donados al Museo de Cáceres por Vicente Bernáldez entre 1905 y 1910, fechas que deducimos por la información referenciada en el primer *Libro de Registro* de esta institución.



Fig. 129. MCC, nº CE002404-3.



Fig. 130. MCC, nº CE002404-2.

El azulejo CE002404-3 (Fig. 129) está decorado con el motivo de perla ovalada entre cartela de metales o cueros recortados, que también limitan la composición central por arriba y por abajo. Este motivo perteneciente a la serie de “recortes”, característico de la azulejería de superficie plana fabricada en Talavera de la Reina en el último tercio del siglo XVI, fue incluido por Sebastiano Serlio en el Libro IV de su *Tratado*, de donde fue tomado por los grabadores para representarlo en multitud de estampas, de tal modo que se convirtió en uno de los motivos iconográficos más frecuentes del repertorio de la Escuela de Fontainebleau. Así es posible encontrarlo también en joyas, muebles, esculturas o ilustraciones de libros de la época³⁴⁸.

³⁴⁷ COELLO, F., “Alcántara” en *Atlas de España y sus posesiones de ultramar* (cuarta hoja del suplemento León-Extremadura, planos arreglados por Francisco Coello y notas de Pascual Madoz), Madrid, c. 1854-1874.

³⁴⁸ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 306.

El dibujo de perla ovalada entre metales recortados aparece sobre todo en guardillas como se puede apreciar en el zócalo que Hernando de Loaysa realizó a finales del siglo XVI para el castillo de Sessa y Altamira en Torrijos³⁴⁹. Pero la composición más habitual en la que son empleadas estas guardillas es en la que se combinan con azulejos de “clavo” y de “punta de diamante”, como en un zócalo perteneciente a la colección de la Condesa de Lebrija³⁵⁰ y en obras extremeñas como los frontales de altar de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera, el frontal de San Miguel de la iglesia de Tejeda de Tiétar (Fig. 207), el sepulcro de Fabián Antonio de Cabrera y Barrantes en la iglesia conventual de Nuestra Señora de los Remedios en Alcántara (Fig. 131), el frontal de los zapateros de la ermita placentina de San Lázaro (Fig. 269), fechado en 1599, o en la decoración mural de la capilla de la Casa del Rincón, en Logrosán (Fig. 132), fechada en la década de 1570 y perteneciente, hasta la desamortización, al Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe³⁵¹.



Fig. 131. Sepulcro de Fabián Antonio de Cabrera y Barrantes. Iglesia conventual de Nuestra Señora de los Remedios en Alcántara.

³⁴⁹ AINAUD DE LASARTE, J., “Cerámica y vidrio”, *op. cit.*, fig. 674, p. 258.

³⁵⁰ *Op. cit.*, fig. 591, p. 215.

³⁵¹ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “El conjunto de azulejos talaveranos del siglo XVI de la Casa del Rincón de Valdepalacios o de los Frailes (Logrosán, Cáceres) y el maestro Juan Fernández”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXIII, nº III, 2017, pp. 2903-2938; MALDONADO ESCRIBANO, J., “El Cortijo del Rincón, en el paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe”, *Atrio: revista de historia del arte*, nº 22, 2016, pp. 152-167.

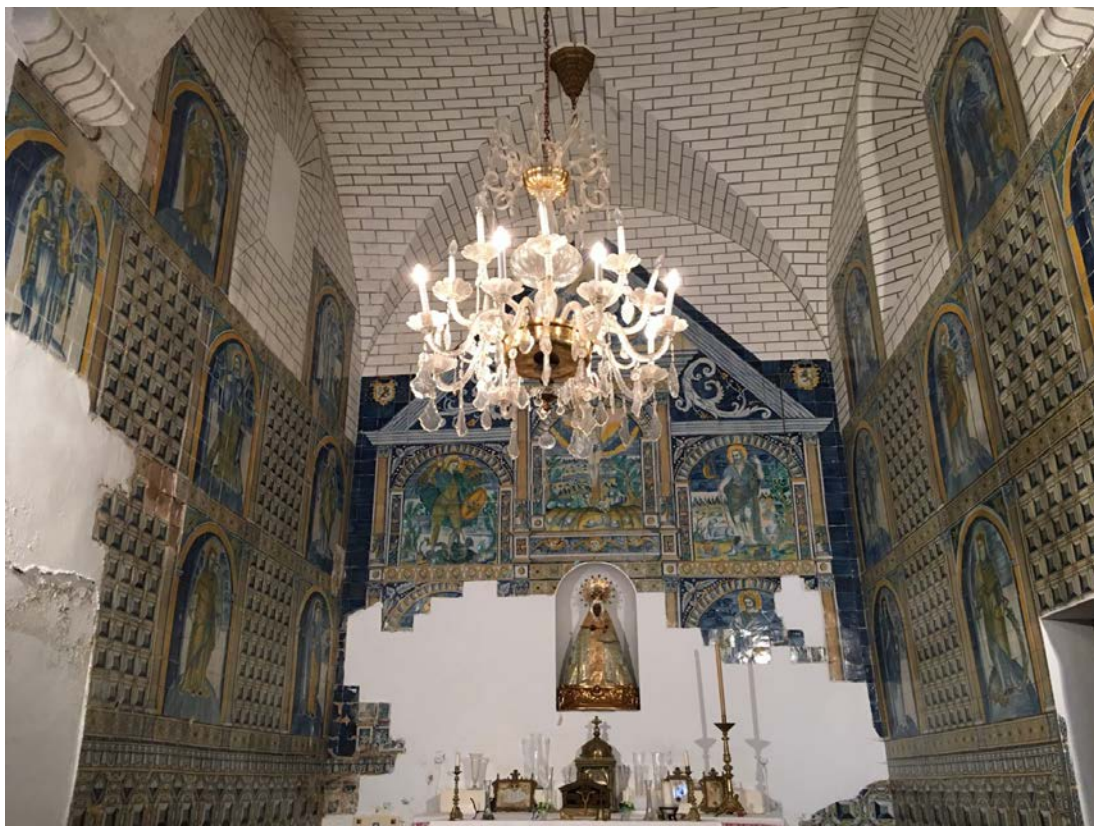


Fig. 132. Retablo y decoración cerámica mural de la capilla de la Casa del Rincón en Logroñán.

Este tipo de guardillas también aparece en azulejos sevillanos coetáneos, sin embargo, el color de los esmaltes de la pieza alcantarina se aproxima más a las obras talaveranas. En cuanto a la cronología, el cromatismo y los perfiles azules indican que podría haber sido fabricada entre el último tercio del siglo XVI o durante el XVII.

Una curiosa variante es la que encontramos en el edificio que fue portería del Convento de San Benito de Alcántara y que actualmente ocupa el número 37 de la calle Regimiento de Argel, usado para funciones administrativas (Fig. 133). Por el zaguán y las escaleras discurre un zócalo pintado que imita azulejos de la serie de “recortes”, de “punta de diamante”, de “clavo” y corona de ovas y arquillos. La incorporación de tonalidades marrones o granates hace pensar en una fecha tardía para esta obra, quizá finales del siglo XVII o XVIII.



Fig. 133. Trampantojo de un zócalo de azulejos en la antigua portería del Convento de San Benito de Alcántara.

Se conservan en el Museo de Cáceres dos fragmentos de guardilla de la ermita de la Encarnación, CE002404-1 y CE002404-2 (Fig. 130), este último con unas medidas de 11,6 x 6,7 x 1,4 cm. Ambos muestran un dibujo de flores cuadrifolias y tallos vegetales entrelazados entre dos líneas paralelas, arriba y abajo, amarillas y azules. Aparece un motivo similar de flores de cuatro pétalos unidas, no por roleos sino por esvásticas, en los zócalos de la iglesia toledana de Erustes, los frontales de la ermita de San Lázaro en Plasencia y la iglesia de Pasarón de la Vera. Por tanto, es probable que se trate de piezas creadas en Talavera de la Reina, pero en fechas más tardías, quizá en el siglo XVII, por el perfil negro de manganeso y no azul de obras más tempranas.

El uso más común de la azulejería en los templos era la decoración de zócalos, solerías o frontales de altar, sin embargo, no podemos precisar la ubicación exacta de los azulejos de la ermita de la Encarnación ya que no se conservan vestigios visibles ni documentales de la primitiva ornamentación cerámica.

3.1.3. Castillo de Belvís de Monroy.

El origen de la villa de Belvís de Monroy se remonta al año 1221, cuando el rey Fernando III la entregó a la ciudad de Plasencia. Posteriormente su nieto, el rey Sancho IV, concedió a Fernán Pérez del Bote privilegio para poblar Belvís y construir una “casa fuerte”³⁵².

Alonso Fernández del Bote creó el Mayorazgo de Belvís, al que unió las villas de Fresnedoso, Mesas de Ibor y Deleitosa; todo ello fue heredado por su hija Teresa con cuyo matrimonio adicionó también el señorío de Almaraz. La hija de este matrimonio se casó con Hernán Rodríguez de Monroy, Señor de Monroy y de las Quebradas; de este modo se formó una de “las casas más poderosas de Extremadura”³⁵³.

Durante el siglo XV se sucedieron fuertes enfrentamientos entre los Monroy, divididos entonces en diferentes señoríos, el de Belvís, Almaraz y Deleitosa, por una parte, y el de Monroy y las Quebradas, por otra³⁵⁴, hasta que la fortaleza pasó a manos de los Toledo³⁵⁵.

Todos los acontecimientos narrados arriba influyeron en la construcción, ampliaciones y diferentes estilos arquitectónicos adoptados en el castillo de Belvís de Monroy, en el que se pueden distinguir fácilmente los distintos momentos constructivos.

El castillo de Belvís de Monroy (Fig. 134) está situado en lo alto de una colina, a cuyos pies nació la villa del mismo nombre. Rodea el conjunto fortificado un muro de trazado irregular adaptado a las desigualdades del terreno en el que aún se aprecian varios cubos semicilíndricos y dos torres de planta circular. En el interior se pueden distinguir hasta tres cuerpos edificados en diferentes épocas: el más antiguo, fechado entre los siglos XIII y XIV, se sitúa al este y acoge la Torre del Homenaje, de planta cuadrada, y diferentes estancias, todas ellas recorridas por una sucesión de canecillos en el exterior,

³⁵² FERNÁNDEZ, fray A., *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (1627), Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de FET y de las JONS, 1952, pp. 33, 44 y 102.

³⁵³ HURTADO PÉREZ, P., *Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres*, Cáceres, Imprenta y Librería Católica de Santos Floriano, 1912, p. 26.

³⁵⁴ ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) et al., *Monumentos Artísticos de Extremadura*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2007, tomo I, p. 132.

³⁵⁵ HURTADO PÉREZ, P., *Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres*, op. cit., p. 27.

junto a las que se conserva una peculiar torre triangular. En los siglos XV y XVI, acorde con los gustos de la época, la fortaleza militar se transformó en residencia palaciega con un patio de doble arquería alrededor del cual se disponían las habitaciones. Por último, al norte, se alzan unas edificaciones de mampostería y ladrillo con decoración esgrafiada fechadas en el siglo XVII³⁵⁶.



Fig. 134. Castillo de Belvís de Monroy.

En los años 80 del siglo XX se realizaron obras de consolidación del conjunto para frenar la ruina en la que estaba sumido: “[...] es una pura ruina [...] Desmontado cuando lo visité y en gran parte perdido [...]”³⁵⁷ y se restauraron algunos elementos importantes de la construcción³⁵⁸. Sin embargo, el estado actual sigue siendo lamentable, fruto del expolio y el abandono, aunque aún resisten hiladas de azulejos de ondas azules alternados con losas de barro sin vidriar en zócalos de salas localizadas en la zona palaciega del muro orientado a occidente. Asimismo, aparecen decorando el banco de una ventana en el lado oriental del patio.

³⁵⁶ ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) et al., *op. cit.*, tomo I, p. 135.

³⁵⁷ ÁLVAREZ VILLAR, J., “Arte”, en *Extremadura, Colección Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March, 1979, p. 201.

³⁵⁸ ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) et al., *op. cit.*, tomo I, p. 135.



Fig. 135. MCC, nº CE002449.



Fig. 136. MCC, nº CE002454.

En el Museo de Cáceres se conservan seis azulejos procedentes de esta fortaleza, dos de ellos, CE002449 (Fig. 135) y CE002450 muestran una composición radial de estilizaciones florales verdes cobijadas por un motivo floral más grande en color melado, de hojas lanceoladas de influjo gótico, todo ello realizado con la técnica de arista. Sus medidas rondan los 13 x 13 cm. de lado y 2 cm. de grosor.

Estos dos azulejos fueron donados al Museo de Cáceres por Justo Corchón García en 1954. Este geógrafo e historiador alicantino ocupó la Cátedra de Geografía e Historia del Instituto de Enseñanza Media de Cáceres. Miembro de la Real Academia de la Historia, Secretario de la Comisión Provincial de Monumentos de Cáceres, Vocal del Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de la provincia de Cáceres y Delegado Provincial de Excavaciones Arqueológicas, entre otros cargos, y autor de la *Bibliografía geográfica extremeña*. Quizá durante su trabajo de campo enmarcado en la tesis doctoral sobre la historia y la geografía de Campo Arañuelo³⁵⁹ recogió estos azulejos que ya se habrían desprendido de los deteriorados muros del castillo.

El motivo de palmeta bajo arquería apuntada, similar al representado en estos azulejos, aparece en piezas de vajilla de cuerda seca fechadas entre finales del siglo XV y principios del XVI, tradicionalmente consideradas sevillanas tales como los platos número

³⁵⁹ QUIJADA GONZÁLEZ, D., "Don Justo Corchón García y Extremadura", *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, 2000, en <http://www.chdetrujillo.com/don-justo-corchon-garcia-y-extremadura/> [consulta 27/04/2017].

99 y 117 de la colección del Instituto Valencia de Don Juan³⁶⁰. Pero este tipo decorativo también es frecuente en la cerámica toledana de cuerda seca del cambio de siglo, ejemplos de ello encontramos en un remate arquitectónico conservado en el Instituto Valencia de Don Juan y en alizares del capítulo y refectorio del Monasterio de San Clemente, de la sala capitular del Convento de Santo Domingo el Antiguo y del coro y el torno del Convento de Santa Clara la Real, todos ellos en Toledo³⁶¹.

Malo Cerro ha relacionado el motivo de “marcos almendrados” con flores en su interior con talleres toledanos³⁶² y Martínez Caviro sitúa la decoración de “arquerías y estilizaciones vegetales” así como la utilización del color verde, melado, negro y blanco en talleres toledanos de la segunda mitad del siglo XV, ya que en el XVI se incorporan temas renacentistas y el color negro es sustituido por el “azul de Toledo”³⁶³.

Por tanto, los azulejos belvisos han adaptado a la arista un motivo iconográfico tradicionalmente utilizado en cuerda seca. Tanto la composición como los óxidos empleados y el color rojizo de la pasta parecen de manufactura toledana de la segunda mitad del siglo XV, pero teniendo en cuenta que la técnica de arista utilizada en estas piezas apareció en Toledo en el último tercio del siglo XV³⁶⁴, ésa sería la fecha de fabricación, por lo que en el castillo de Belvís de Monroy decorarían las estancias más primitivas y castrenses orientadas al sureste, donde no se conservan restos cerámicos, aunque sí las huellas de su primitiva existencia en el banco de una ventana situada en el lienzo más occidental adosado a la torre de planta triangular.

³⁶⁰ Existen dudas sobre la atribución de ciertas piezas de vajilla y azulejería de cuerda seca conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid a talleres sevillanos, sin embargo, autores como Ainaud de Lasarte, Martínez Caviro y Pleguezuelo Hernández están de acuerdo en considerarlas manufacturas hispalenses: AINAUD DE LASARTE, J., “Cerámica”, *op. cit.*; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *op. cit.*, láms. 4c y 3c.

³⁶¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *op. cit.*, figs. 254, 266, 306, 307, 353 y 366.

³⁶² MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, *op. cit.*, p. 255.

³⁶³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *op. cit.*, pp. 313 y 314.

³⁶⁴ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *op. cit.*, pp. 74 y 88.

Del castillo de Belvís de Monroy proceden también cuatro azulejos rectangulares de arista con ondas blancas y azules de diferentes tonalidades: CE002427, CE002428, CE002429 y CE002454 (Fig. 136), como los que aún se conservan en la fortaleza en zócalos combinados con placas de barro sin vidriar (Fig. 137). Sus medidas son 13,7 cm. x 17,5 x 2 cm. Según la información reseñada en el primer *Libro de Registro* del Museo de Cáceres, estas piezas fueron donadas en 1905 a la Comisión Provincial de Monumentos de Cáceres por Elías Tormo y Monzó, Comisario General de Bellas Artes y Antigüedades, quien supuestamente las había comprado a José Losada junto con otros azulejos donados ese mismo año procedentes del Monasterio de Yuste y de una ermita en Hinojal, como veremos más adelante.



Fig. 137. Restos de azulejería en el castillo de Belvís de Monroy.

Elías Tormo era Doctor en Derecho y Filosofía y Letras, académico de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y cofundador de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Fue Ministro de Instrucción Pública y desarrolló una importante labor en el ámbito de la cultura española durante la primera mitad del siglo XX³⁶⁵.

El Museo de Cáceres también conserva azulejos similares a éstos de ondas bicromas obtenidos en las intervenciones arqueológicas efectuadas en 1991 en el Convento franciscano de Belvís de Monroy, donde aún se pueden ver en el interior de una hornacina en la sacristía de la iglesia mezclados con piezas de otro tipo (Fig. 140).

³⁶⁵ SÁNCHEZ RON, J. M. y LAFUENTE, A. (eds.), *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Residencia de Estudiantes, 2007, pp. 566 y 567.

El Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina custodia varias placas cerámicas idénticas a éstas procedentes de excavaciones arqueológicas realizadas en esa localidad. De las catas arqueológicas se deduce que las placas cerámicas de revestimiento con este tipo de decoración fueron fabricadas a principios del siglo XVI³⁶⁶.

Christie's subastó en 2011 un conjunto de cinco azulejos sevillanos fechados entre 1525 y 1575, entre los que se encontraba un azulejo de ondas blancas y azules alternas con unas medidas de 23,5 x 12 centímetros³⁶⁷. Se trataba de un azulejo “por tabla” idéntico al 00132 del Museo Lázaro Galdiano, fechado entre 1501 y 1525, y cuya pareja es una pieza en la que se representa una torre, por lo que quizá se trate de un motivo heráldico. Esto demuestra que en Sevilla también se fabricaron placas cerámicas con ese motivo tan poco habitual, aunque el estilo y la combinación de esmaltes son diferentes a los del castillo belviso.

El Pensil del Palacio de Mirabel en Plasencia, conocido por albergar numerosos e importantes restos arqueológicos, decora sus zócalos y solados con azulejos de este tipo combinados con otros típicamente toledanos fabricados en el siglo XVI como los de “flor vista de frente”³⁶⁸ dentro de un marco de cruz griega (Fig. 138). Quizá estos azulejos de Plasencia procedan del castillo de Belvís de Monroy, dado el afán coleccionista del X Marqués de Mirabel, don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias-Bohorques, y teniendo en cuenta que gran parte de la azulejería que decora el palacio procede también de otro monumento extremeño, el Monasterio de Yuste, como veremos más adelante.

Como conclusión, los azulejos de ondas blancas y azules del castillo de Belvís de Monroy parecen haber sido fabricados en alfares toledanos del siglo XVI puesto que el color de la pasta es de un rojizo intenso, aunque no he hallado azulejos con este mismo motivo procedentes de talleres asentados en Toledo.

³⁶⁶ Esta información ha sido facilitada por Cristina Manso, Conservadora del Museo Ruiz de Luna de Talavera.

³⁶⁷ <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/five-hispano-moresque-pottery-tiles-spain-16th-century-5420143-details.aspx>

³⁶⁸ Término acuñado por Balbina Martínez Caviro. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980, p. 291.



Fig. 138. Pensil del Palacio de Mirabel en Plasencia. Fotografía cedida por Dña. Esther Abujeta Martín.

3.1.4. Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy.

El origen de este convento se remonta a 1505, año en el que los Señores de Belvís Francisco de Monroy y Francisca de Henríquez donaron un solar y se comprometieron a sufragar la construcción de un edificio para cobijo del grupo de monjes huidos del Convento de Nuestra Señora de la Luz de Trujillo. En 1507 Fray Pedro de Melgar comenzó a construir el inmueble por indulto del Papa Julio II³⁶⁹ en un lugar apartado de la ermita del Berrocal y por tanto más tranquilo, de ahí que la Provincia de San Gabriel, a la que se incorporó este convento belviso años después de su fundación, enviara a esa casa a los frailes ancianos³⁷⁰.

³⁶⁹ WADINGO, L., *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, Florencia, Ad Claras Aquas, 1931, pp. 456 y 457.

³⁷⁰ ÁMEZ PRIETO, H. OFM, *La provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña*, Arganda del Rey (Madrid), Ediciones Guadalupe, 1999, p. 332.



Fig. 139. Exterior de la iglesia y algunos restos del convento.

La iglesia, con muros de mampostería y algunos elementos de sillería, es sencilla como corresponde a la Regla (Fig. 139). Es de nave rectangular cubierta con bóveda de cañón con lunetos, coro elevado sobre arco rebajado a los pies y presbiterio rectangular con cúpula sobre pechinas y linterna. La cabecera está sobreelevada y separada de las naves por arco de medio punto sobre columnas de cantería.

El claustro, de reducidas dimensiones, estaba adosado a la iglesia y alrededor de él se distribuían las dependencias conventuales como las celdas y el refectorio, una sala rectangular decorada con esgrafiados y cubierta con bóveda de aristas. Junto a él se situaba la cocina y la habitación conocida como *De profundis* por el salmo que se recitaba en ella³⁷¹.

A pesar de la importancia de este convento por ser el origen del que partieron los Doce Apóstoles de México, pioneros en la evangelización del Nuevo Mundo, fue abandonado paulatinamente por la comunidad religiosa desde al menos finales del siglo XVIII hasta la exclaustación en 1835. A partir de esa fecha se produjo la inevitable ruina del conjunto por la venta de sus terrenos y el uso de sus edificaciones como establos³⁷².

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 334.

³⁷² *Op. cit.*, pp. 332, 335 y 336.

En 1990 el arquitecto Claudio Favier Orendain redactó una memoria valorada del conjunto como paso previo a las intervenciones que se iban a efectuar. En 1991 se realizaron excavaciones arqueológicas en la capilla y el claustro. La Escuela Taller de la localidad ejecutó los trabajos de limpieza, desescombro y reconstrucción de la iglesia, el pequeño claustro y algunas dependencias³⁷³.

En 1998 ingresó en el Museo de Cáceres un grupo de azulejos y alizares procedentes de la citada excavación arqueológica, pero se desconoce el lugar exacto en el que fueron hallados³⁷⁴. Algunas de las piezas encontradas, idénticas a las depositadas en el museo, se han reutilizado en un vano de la sacristía (Fig. 140).



Fig. 140. Azulejos reutilizados en un vano de la sacristía del Convento de San Francisco.

Sabemos por la documentación que la decoración cerámica del convento se concentraba en el altar mayor (Fig. 141) y otras partes de la iglesia, aunque no quedan vestigios de ello en la actualidad³⁷⁵. En el refectorio es poco probable que existiera ornamentación cerámica, al menos en los zócalos, ya que éstos presentan varios niveles de esgrafiados de distintas épocas.

Podemos dividir el conjunto cerámico conservado en el Museo de Cáceres en dos partes atendiendo a la técnica y el estilo. Un primer grupo lo forman veintiocho piezas realizadas en arista entre las que se encuentran azulejos completos y fragmentados y un alizar incompleto.

³⁷³ La documentación ha sido facilitada por Juan Antonio Vera, Jefe de Sección del Servicio de Obras y Proyectos de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura.

³⁷⁴ La Junta de Extremadura no posee la memoria de esta excavación que nos permita obtener más información sobre el lugar en el que se encontraron estas piezas cerámicas.

³⁷⁵ ÁMEZ PRIETO, H. OFM, *op. cit.*, p. 333.

Los fragmentos DO005544 y DO005548 (Fig. 142) pertenecen a un azulejo de labor del tipo de flor en marco octogonal. El fragmento mejor conservado es el inventariado como DO005548, cuyas medidas son 10,9 x 9 x 1,9 cm. Se trata de una variante del esquema utilizado por Niculoso Pisano en el Monasterio de Tentudía (Fig. 29). Esta composición se extendió por la azulejería de arista sevillana del siglo XVI y por el taller del azulejero toledano asentado en Salamanca Pedro Vázquez³⁷⁶. Se encontraron piezas similares en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín (Fig. 55) y del Monasterio de Yuste. A diferencia de esos ejemplos, los motivos vegetales que discurren por encima del marco han sido sustituidos por una cadeneta o guilochés terminados en puntas. El color ocre de la pasta parece indicar su fabricación en alfares salmantinos o vallisoletanos del siglo XVI.



Fig. 141. Estado actual del altar mayor.



Fig. 142. MCC, nº DO005548.

Los azulejos de labor DO005556 (12,7 x 12,7 x 2,3 cm.) y DO005559 (13 x 13 x 2,4 cm.) presentan florescencias dentro de marco polilobulado en verde, azul y melado (Fig.

³⁷⁶ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., pp. 239 y 240.

143); un motivo típico de la azulejería sevillana también fabricado en Toledo en el siglo XVI³⁷⁷, de donde sería exportado a Valladolid y Salamanca puesto que el color de la pasta arcillosa indica su fabricación en alcallerías de esas localidades castellanoleonesas.



Fig. 143. MCC, nº DO005556 y DO005559.

El azulejo DO005560 (13 x 13 x 3,2 cm.) muestra el motivo típico de la azulejería mudéjar de flor “vista de frente” de ocho pétalos en dos colores, azul y verde, enmarcada por un rombo con puntos (Fig. 144). Un motivo similar, pero con una flor en la que se alternan pétalos de diferente tamaño y perlas ovaladas y circulares entre las líneas del marco, fue introducido en España, procedente de Italia, por Niculoso Pisano³⁷⁸. A partir del motivo de Pisano otros alfares hispalenses realizaron azulejos para decorar edificios civiles y religiosos dentro y fuera de Andalucía. En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada en Llerena encontramos varios ejemplares en arrimaderos y solerías.



Fig. 144. MCC, nº DO005560.

La pieza conservada en el Museo de Cáceres muestra claras diferencias ornamentales y cromáticas respecto a los azulejos sevillanos comentados arriba y la pasta presenta un tono ocre propio de alcallerías salmantinas o vallisoletanas del siglo XVI. En las excavaciones del Monasterio de Yuste se encontraron ejemplares similares a éste.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 259.

³⁷⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *op. cit.*, fig. 3, dib. 16.

Los azulejos DO005542, DO005545, DO005547 y DO005550 rondan los 13 x 13 x 2,3 cm. y forman un motivo de flor azul en círculo rodeado por ovas con marco octogonal (Fig. 145) del que se conservan numerosos ejemplos en el Museo de Cáceres procedentes del Monasterio de Yuste, y también pueden verse en un frontal de altar de la iglesia parroquial de Valverde de la Vera (Fig. 231) en el que se han reaprovechado junto a otros azulejos de arista de composición hexagonal y varias piezas de superficie plana pintada que formaban parte de otro frontal. Se trata de una composición de estilo renacentista plasmada en azulejos toledanos de arista fabricados durante el siglo XVI para decorar solerías, en las que se combinaban con losetas de barro sin vidriar³⁷⁹. El maestro toledano Pedro Vázquez fabricó piezas de este modelo desde su taller salmantino para el Convento de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte y para el Monasterio de Sancti Spiritus de Toro³⁸⁰. El color de la arcilla también apunta a su fabricación en Salamanca o en Valladolid.



Fig. 145. MCC, nº DO005545, DO005550, DO005542 y DO005547.

El fragmento DO005574 (Fig. 146) corresponde a un azulejo de labor de 8 x 15,1 x 2 cm., en verde, melado, negro y blanco cuya composición completa representa un lazo de dieciséis, esquema frecuente en la azulejería toledana del siglo XVI y propio también del repertorio del taller Pedro Vázquez en Salamanca, al que se atribuyen los que decoran el Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria y la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca y los Monasterios de Nuestra Señora de Prado en Valladolid y de Sancti

³⁷⁹ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *op. cit.*, lám. IV, D.

³⁸⁰ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *op. cit.*, pp. 173 y 174.

Spiritus en Toro (Zamora)³⁸¹. Por los fragmentos encontrados en las excavaciones del Monasterio de Yuste, ahora depositados en el Museo de Cáceres, sabemos que este tipo de piezas formaron parte de la decoración de ese conjunto. A diferencia de las piezas



similares de Yuste, cuya pasta con contenido ferruginoso nos remite a alfares toledanos, el fragmento hallado en Belvís está fabricado con una arcilla de color ocre propia de otras localidades como Salamanca o Valladolid.

Fig. 146. MCC, nº DO005574.

Los azulejos de arista comentados, procedentes del Convento de San Francisco de Belvís de Monroy, presentan modelos iconográficos propios de la azulejería toledana del siglo XVI, centro de producción que ejerció gran influencia sobre otras localidades castellanoleonesas como Salamanca o Valladolid en las que se ha constatado la presencia de importantes talleres cerámicos también en esa centuria, que abastecieron no sólo a las ciudades de esas provincias sino también a otras limítrofes como León, Zamora, Palencia, Soria o Ávila³⁸². Por ese motivo es fácil encontrar piezas similares a la toledanas fabricadas en alcañerías de Salamanca y Valladolid cuya pasta de color claro muestra evidentes diferencias con los tonos rojizos de mayor contenido ferruginoso visible en los azulejos considerados de fabricación toledana.

Por otro lado, la coincidencia de los modelos hallados en el Convento franciscano de Belvís de Monroy con el repertorio atribuido al alfarero Pedro Vázquez³⁸³, asentado en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI, parece ser indicativo de la fabricación de estos azulejos por su taller o alguno de su entorno salmantino en esas fechas, cronología que vendría refrendada por el abundante uso del óxido de manganeso, abandonado paulatinamente en los alfares toledanos durante las primeras décadas de esa centuria, según Aguado Villalba³⁸⁴.

El segundo grupo de azulejos procedentes del Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy lo forman diecinueve piezas de superficie plana entre las que

³⁸¹ *Op. cit.*, p. 164.

³⁸² MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, *op. cit.*, p. 19.

³⁸³ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *op. cit.*

³⁸⁴ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", *op. cit.*, pp. 78-83.

se encuentran seis fragmentos de alizares y trece azulejos, la mayoría de ellos incompletos.

El azulejo DO005537 (13,5 x 13,5 x 1,2 cm.) presenta un motivo de cintas entrelazadas utilizado desde época clásica con variaciones a lo largo del tiempo e incluso con flores en el interior, como muestran algunos relieves de época califal (Fig. 147). Este motivo fue muy difundido, sobre todo en el Renacimiento debido a la publicación del Libro IV del *Tratado de Arquitectura de Serlio*. Se conservan ejemplos *in situ* en el coro del Convento de Santa Clara en Zafra y en la ermita del Cristo en Garganta la Olla. Las piezas de cerámica arquitectónica del Monasterio de Yuste depositadas en el Museo de Cáceres componen un muestrario de esta iconografía en diferentes épocas y estilos.



Fig. 147. MCC, nº DO005537.

El azulejo DO005568 (10,1 x 13,2 x 1,6 cm.) presenta el motivo de “punta de diamante” con flores en los lados y borlas en los ángulos (Fig. 148). Es una composición de raigambre italiana típica de los alfares de Talavera de la Reina utilizada con frecuencia para decorar inmuebles localizados en Valladolid (Convento de la Concepción del Carmen), en Toledo (Convento de San Clemente) o en Extremadura (Monasterio de Yuste y sepulcro de Fabián Antonio de Cabrera y Barrantes en la iglesia conventual de Los Remedios en Alcántara).



Fig. 148. MCC, nº DO005568.



Fig. 149. MCC, nº DO005534.

El alizar DO005534 (6,9 x 13,2 x 4,1 cm.) con flor amarilla y roleos vegetales representa un motivo típicamente renacentista (Fig. 149), muy común en obras talaveranas como los que decoran la ermita de Nuestra Señora del Prado en Talavera de la Reina.

El fragmento de azulejo DO005571 (Fig. 150) muestra una composición en la que se unen elementos vegetales y metales recortados en azul y amarillo sobre fondo blanco (9 x 14,3 x 1,6 cm.). Se adscribe por tanto a la serie de recortes, propia de los talleres talaveranos del último tercio del siglo XVI y principios del XVII. En el refectorio del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia se encontró un fragmento de azulejo de este tipo, quizá perteneciente a un frontal de altar perdido, durante la intervención arqueológica llevada a cabo entre 1995 y 1997 para la rehabilitación del conjunto como Parador Nacional de Turismo. Azulejos de este tipo, quizá procedentes de un frontal desmantelado, han sido reubicados en el lavabo de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Candeleda (Ávila). También se pueden contemplar en otras dos localidades



Fig. 150. MCC, nº DO005571.

abulenses, en el frontal de San Blas de la iglesia de San Juan Bautista en Lanzahíta y en el frontal de los evangelistas en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora en Higuera de Dueñas, en el que además consta una inscripción que fecha la obra en 1572³⁸⁵.

El azulejo DO005573 (14,3 x 14,3 x 1,3 cm.) muestra florescencias y herrajes típicos del Renacimiento (Fig. 151), así como el color blanco y el sombreado azul de la azulejería talaverana del último tercio del siglo XVI y principios del XVII.



Fig. 151. MCC, nº DO005573.

Podemos asegurar que los azulejos de arista del Convento de San Francisco del Berrocal proceden de alfares toledanos por el color rojo de la pasta arcillosa, aunque no se conserva documentación que demuestre esta teoría. Los motivos iconográficos y la policromía, sobre todo la incorporación del color azul, establecen la cronología de estas piezas en la segunda mitad del siglo XVI.

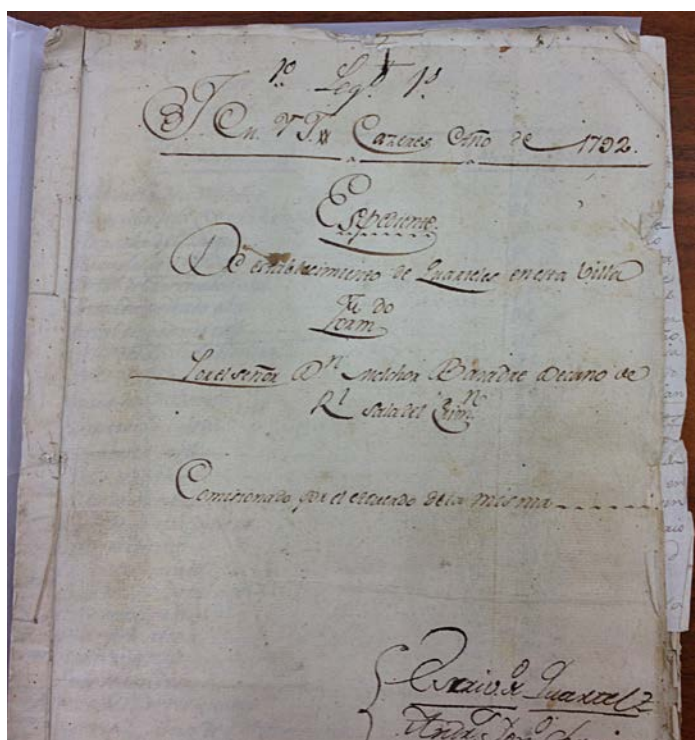
³⁸⁵ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., pp. 321, 357, 358, 370, 371 y 372.

En cuanto a los azulejos de superficie plana, el color claro de la pasta nos remite a talleres talaveranos mientras que el repertorio iconográfico utilizado y el perfil azul de los contornos acotarían las fechas de producción entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

Respecto a la ubicación exacta de estas piezas en el citado convento, los azulejos de arista quizá decoraban los zócalos de la iglesia rematados por las guardillas de cintas entrelazadas reubicadas en un vano de la sacristía, mientras que los de superficie plana podrían haber constituido uno o varios frontales de altar delimitados por los alizares de la misma técnica.

3.1.5. Azulejos de nomenclatura y numeración de calles de Cáceres³⁸⁶.

El Archivo Histórico Provincial de Cáceres custodia el “Expediente de establecimiento de Cuarteles” en la villa de Cáceres dirigido por el Decano de la Real Sala



del Crimen, don Melchor Basadre, entre 1791 y 1793³⁸⁷ (Fig. 152). Documento de suma importancia por ser una de las primeras acciones de la recién creada Real Audiencia de Extremadura en el contexto de las ideas modernizadoras de la Ilustración que trajeron consigo, entre otras medidas, la elaboración de censos por mandato real en distintas ciudades españolas, no sólo con fines de ordenación urbanística sino, sobre todo, para facilitar el sistema de recaudación de impuestos.

Fig. 152. “Expediente de establecimiento de Cuarteles” en la villa de Cáceres. AHPCC.

³⁸⁶ FRANCO POLO, N. M^a, “Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII”, *Norba: Revista de Arte*, vol. XXXV, 2015, pp. 91-107.

³⁸⁷ Archivo Histórico Provincial de Cáceres, en adelante AHPCC. Real Audiencia. Legajo 676. Carpeta 20.

El 30 de mayo de 1790, siendo rey Carlos IV, se crea la Real Audiencia de Extremadura con sede en Cáceres por Pragmática Sanción³⁸⁸. Las principales causas que explicaron esta fundación fueron la lejanía de las Chancillerías de Valladolid y Granada y la conflictiva situación fronteriza de la región. Las distintas funciones de la Real Audiencia estaban encaminadas a la ejecución de las reformas emprendidas por el rey Carlos III y continuadas por Carlos IV, entre las que se incluía la elaboración de un estudio exhaustivo del territorio que facilitara el buen gobierno³⁸⁹.

El origen del establecimiento de la nomenclatura y numeración urbana debemos situarlo en el Catastro del Marqués de la Ensenada, realizado entre 1750 y 1754 por Real Decreto de Fernando VI de 10 de octubre de 1749 con la finalidad de reformar el sistema tributario castellano realizando un extenso interrogatorio en todas las poblaciones del Reino³⁹⁰, entre cuyas cuestiones se incluían detalles sobre la configuración urbanística.

La división en cuarteles y barrios de Madrid, en un intento de organizar la extensa



trama urbana, fue regulada mediante Real Cédula de Carlos III de 6 de octubre de 1768 y la *Instrucción de alcaldes de barrio* de 21 de ese mismo mes³⁹¹. La *Visita General de 1750-1751* había identificado previamente las manzanas y casas de la capital, información utilizada en 1768 para la fabricación y colocación de azulejos en las esquinas de las manzanas y sobre las puertas de cada vivienda³⁹² (Fig. 153).

Fig. 153. Azulejo de identificación de manzana en la Calle de León, Madrid.

³⁸⁸ *Los códigos españoles, concordados y anotados: Novísima recopilación de las Leyes de España*, tomo II, Madrid, 1850, p. 48.

³⁸⁹ PEREIRA IGLESIAS, J. L. y MELÓN JIMÉNEZ, M. A., *La Real Audiencia de Extremadura: fundación y establecimiento material*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1991, p. 24.

³⁹⁰ CALVO ALONSO, C., "El Catastro de Ensenada. Proyecto de Única contribución en la Corona de Castilla", en SEGURA I MAS, A. y CANET RIVES, I. (coord.), *El Catastro en España. 1714-1906. De los Catastros del siglo XVIII a los Amillamientos de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1988, pp. 89-111.

³⁹¹ IZU BELLOSO, M. J., "La toponimia urbana en el derecho español", *Revista de Administración Pública*, nº 181, Madrid, enero-abril 2010, p. 269.

³⁹² MARÍN PERELLÓN, F. J., "Planimetría general de Madrid y visita general de casas, 1750-1751", *CT: Catastro*, nº 39, 2000, p. 113.

La capital sirvió de modelo para el resto de ciudades dotadas de Chancillería y Real Audiencia, cuya división urbanística fue regulada mediante Real Cédula de 13 de agosto de 1769 “por quanto nada importa más que la uniformidad de las ciudades capitales del Reyno con la Corte”³⁹³. La legislación establecía el número de cuarteles en que debían dividirse las ciudades de Valladolid, Granada, Zaragoza, Valencia, Palma de Mallorca, Barcelona, La Coruña, Oviedo y Sevilla. Cáceres, que no se incluía en esta normativa porque aún carecía de Real Audiencia, contó con cuatro cuarteles al igual que las anteriores, excepto Barcelona, Sevilla y Oviedo.

Esta Real Cédula de 1769 también dictaba la necesidad de colocar azulejos de numeración: “todas las casas de las referidas Ciudades, incluidas Parroquias, Conventos, Iglesias y lugares píos se numerarán con azulejos, como también las casas de Ayuntamiento, y las de las Chancillerías y Audiencias, sin exceptuar alguna por privilegiada que sea; distinguiéndolas en manzanas, como se ha hecho en Madrid, y a costa de sus dueños”³⁹⁴. Sin embargo, en Cáceres no encontramos la subdivisión en barrios y manzanas como ocurrió en las citadas localidades, donde quedó reflejado en la cartelería cerámica.

Sorprende que la legislación estipulara que el pago se hiciera a cuenta de los vecinos y así quedó reflejado en las órdenes de muchas de esas ciudades, pero en el caso de Cáceres toda la operación fue costeadada por la Real Audiencia tal y como veremos más adelante.

En el “Expediente de establecimiento de Cuarteles” que vamos a analizar encontramos los detalles del encargo realizado para la fabricación de los azulejos de nombres de calles y números de casas, datos sobre el proceso de fabricación que se dejan entrever en la correspondencia mantenida con el alfarero, la relación de calles y el número de casas, la entrega del material y su colocación así como el coste total de la operación, todo ello mezclado con reiterados avisos sobre los retrasos en la fabricación y el envío así como la reclamación por parte del alfar de unas cuantías no satisfechas a tiempo.

³⁹³ VV. AA., *Los códigos españoles, concordados y anotados, op. cit.*, p. 76.

³⁹⁴ *Ibidem*.

El expediente permite fechar y revalorizar estos azulejos de los que se conservan pocos ejemplos en su ubicación original, en el Museo de Cáceres y en la Universidad Popular de Cáceres y que pasan desapercibidos para la mayoría de los transeúntes. Resulta además relevante la información ofrecida acerca del viario de la ciudad en ese momento y el número de inmuebles incluidos en ella.

El 22 de noviembre de 1791 la Real Audiencia solicita presupuesto al alfarero de Talavera de la Reina Manuel Montemayor para que fabrique los azulejos con la nomenclatura de las calles y las numeraciones de sus casas. El ceramista ofrece diferentes medidas y precios para cada uno: “de quarta en cuadro” para los números y “de tercia en quadro” para los de nombres, a cuatro y ocho reales de vellón respectivamente. Eran, por tanto, piezas cuadradas de una cuarta parte de una vara y de un tercio de una vara, lo cual se corresponde, en las medidas actuales, con 21 x 21 centímetros y 2,5 de grosor para los de números de casas y 29,1 x 29,5 x 2,8 para los de nombres de calles. Estas medidas fluctuantes son ejemplo de la manufactura artesanal y han sido tomadas de las dos placas conservadas en el Museo de Cáceres, la inventariada con el número CE002936 que lleva la inscripción “CALLE DE LA ZAPATERÍA VIEJA” (Fig. 154) y la CE007274 en la que se lee “CASA N^o, 14” (Fig. 155)³⁹⁵.



Fig. 154. MCC, nº CE002936.



Fig. 155. MCC, nº CE007274.

Nada dice el expediente de cómo debían ser las piezas, aunque por las conservadas en otras ciudades españolas se observa la influencia de las primeras que se

³⁹⁵ FRANCO POLO, N. M^a, *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, 2014, p. 22.

fabricaron para la capital del Reino. Las placas son sencillas y con un estilo similar, muchas de ellas están coronadas por una cruz, patada en el caso de Cáceres. Sobre un fondo vidriado en blanco resaltan las letras mayúsculas en azul y en algunas placas la preposición “DE” aparece anexada. En los azulejos de números de casas vemos siempre la leyenda “Casa N^o” y en los ejemplos cacereños destaca el símbolo de ordinal dibujado sobre la última asta de la letra “N”.

La técnica de fabricación de estos azulejos de superficie plana con un fondo blanco de estaño y el dibujo en azul de cobalto se puede hacer con dos técnicas diferentes, bien pintando el dibujo en azul sobre el barro seco, cocerlo y finalmente darle un baño de esmalte de estaño antes de la segunda y última cocción, o bien aplicando un baño de esmalte de estaño sobre el azulejo cocido y pintando el nombre o numeración de calle con óxido de cobalto y cociendo la pieza por segunda y última vez. La técnica empleada por Manuel Montemayor parece ser esta última, según deducimos del texto de una de las cartas enviadas por el alfarero talaverano a la Real Audiencia en la que informa de que los azulejos “están ya fabricados, y sólo resta el ponérselas los nombres de calles, y números de casas...”³⁹⁶, por tanto estarían ya cortados a la medida, cocidos una primera vez y con un baño de esmalte de estaño y tan sólo faltaría pintar las letras y números en azul y cocer por última vez.

Cuando el alfarero recibe la lista de nombres de calles y los números de las casas los pinta “para después cocerlos la segunda vez...”³⁹⁷ pero el proceso es lento, el horno no debía de ser muy grande puesto que afirma no poder cocer muchos de una vez “por su mucho peso y necesitase para cada orno un mes”³⁹⁸, lo cual se entiende por la gran cantidad de piezas que debe fabricar, 214 de nombres de calles y 1.515 de números, como veremos más adelante. A todo ello hay que añadir dos factores que retrasarían el proceso, por una parte, el hecho de que tuviera que satisfacer más encargos y en cada hornada incluyera otros objetos cerámicos de loza o azulejería y, por otro, que cada cocción tarda al menos tres días: uno para llenar el horno, otro para cocer las piezas y otro para enfriarlas hasta que pueda ser abierto.

³⁹⁶ AHPCC. Real Audiencia. Legajo 676. Carpeta 20. 17 de marzo de 1792.

³⁹⁷ *Ibidem*. 15 de agosto de 1792.

³⁹⁸ *Ibidem*.

En el documento que nos ocupa constan dos relaciones con la nomenclatura de las calles³⁹⁹, la enviada por la Real Audiencia al alfarero y la entregada por éste junto con los azulejos terminados.

El 11 y el 24 de noviembre de 1792 el alfarero Manuel Montemayor entrega los azulejos con los nombres de calles y una lista de las mismas que transcribimos a continuación tal y como aparece en el expediente de la Real Audiencia. Señalamos también la división de la ciudad en cuatro cuarteles.

Primer cuartel

<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>	<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>
Plazuela de la Real Audiencia	1	Calle de Santi Spiritus	2
Plazuela de San Blas	1	Calle de Moros	2
Plazuela del Duque	1	Calle de Andrada	2
Plazuela de Santo Domingo	1	Calle de Santo Domingo	2
Portal de Torremochano	1	Calle empedrada	2
Portal de Empedrado alto	1	Calle de Río verde alto	2
Portal de empedrado bajo	1	Calle de Río verde bajo	2
Calle de la Real Audiencia	2	Calle de Valdés	2
Calle de Peña	2	Calle de Barrio Nuevo	2
Calle de San Benito	2	Calle de Barrio de Luna de Santa Gertrudis	2
Calle de la Zapatería nueva	2	Calleja de los Pezes	2
Calle de la Zapatería vieja	2	Calleja de moros	2
Calle de Nidos	2	Calleja de Santo Domingo	2
Calle de Moreras	2		

³⁹⁹ Esta relación de nombres de calles para la fabricación de azulejos se incluyó en BOXOYO, S. B., *Noticias históricas de Cáceres y Monumentos de la Antigüedad que conserva* (1794): seguido de un estudio sobre el autor y la vida cacereña en el siglo XVIII (ed. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, E.), Cáceres, Cicon Ediciones, 2009, pp. 218-219.

Segundo cuartel

<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>	<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>
Plazuela del Marqués de la Ysla	1	Calle angosta de Corte	2
Plazuela de San Juan	1	Calle de Alzapiernas	2
Portal Llano	1	Calle de Parras	2
Calle de Cadenas	2	Calle del Hospital de la Piedad	2
Calle del Matadero	2	Calle del Castillo	2
Calle de la Concepción	2	Calle de Casas de Luna	2
Calle de Panera alta	2	Calle de Busquet	2
Calle de Panera vaja	2	Calle ancha de San Pedro	2
Calle de la Cruz	2	Calle angosta de San Pedro	2
Calle de Pintores	2	Calle de San Antón	2
Calle ancha de Corte	2	Calle del camino llano	2
Calle del Resvalón	2	Calle de Santa Polonia	2
Calle de la Clavellina	2	Calle de San Vicente	2
Calle de Ravo de Gato	2	Calle de Santa Bárbara	2

Tercer cuartel

<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>	<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>
Plazuela de Santa María	1	Calle de la Obra pía	2
Plazuela de Golfines	1	Calle del Arco del Rey	2
Plazuela del Río	1	Calle de Camberos	2
Plazuela del Socorro	1	Calle de Godoy	2
Plazuela de Santiago	1	Calle de la cuesta del maestro	2

Portal del Relox	1	Calle de Sande	2
Portal de la Zapatería	1	Calle de Villalobos	2
Calle del Arco de la Estrella	2	Calle de Caleros	2
Calle del Adarve del Christo	2	Calle del Hornillo	2
Calle de la Amargura	2	Calle del Barrio de San Roque	2
Calle de la Gloria	2	Calle de la Cuesta de la Fuente	2
Calle de Tiendas	2	Calle del Barrio de las tenerías	2

Cuarto cuartel

<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>	<i>Inscripciones con los nombres de calles</i>	<i>Azulejos fabricados</i>
Plazuela de San Juan	1	Plazuela de las Veletas	1
Plazuela de Santa Ana	1	Plazuela de San Mateo	1
Plazuela del Marqués de Camarena	1	Calle del Adarve de Santa Ana	2
Plazuela del Marqués de Santa Marta	1	Calle Ancha	2
Portal del Pan	1	Calleja de Pereiro	2
Calle del atrio del correxidor	2	Calle de la Portería de San Pablo	2
Calle de piñuelas altas	2	Calle del varrio de San Antonio	2
Calle de piñuelas vajas	2	Calle del Rincón de la Monja	2
Calle de la corredera de San Juan	2	Calle de Grajas	2
Calle de don Joaquín de	2	Calle de Carniceros	2

ovando			
Calle de la Plazuela de San Juan	2	Calle de Gallegos	2
Calle del Postigo	2	Calle de Solanas	2
Calle del Adarve de la Estrella	2	Calle del Horno	2
Calle del Arco de Santa Ana	2	Calle de Cornudilla	2
Calle de la Cuesta de Aldana	2	Calle de la Soledad	2
Calle de la Monja	2	Calle de la Fuente nueva	2
Calle de la Cuesta de la Compañía	2	Calle del Potro de Santa Clara	2
Calleja de la Manga	2	Calle de Damas	2
Calle del Olmo	2	Calle de la Consolación	2
Calle de la Puerta de Mérida	2	Calle de la torremochada	2

Hay que tener en cuenta que se trata de la primera señalización de calles, lo cual tendría no sólo ventajas para el sistema tributario sino también para la orientación de las personas que llegaban por primera vez a la ciudad. Hasta ese momento el nombre de las calles y la localización de cada casa residían en documentos municipales y, sobre todo, en la memoria colectiva.



Fig. 156. Azulejo de la plazuela del Marqués de la Isla situado en la fachada del palacio homónimo, en la actual plaza de la Concepción.

Como he dicho, el Catastro de la Ensenada de 1755 fue el origen de la división e identificación de calles y casas en las ciudades españolas y el estudio llevado a cabo por este organismo sirvió de base para tal operación, sin embargo, en el caso de Cáceres habían transcurrido 36 años por lo que se aprecian algunas diferencias, fruto también de la utilización de otras fuentes tales como Acuerdos Municipales por parte de la Real Audiencia de Extremadura.

En el Catastro de la Ensenada se citan calles que no aparecen en esta relación de 1792 como Barrio Alto, Barrio Bajo, barrio de San Mateo, calle de Coria, calle de Pozo, calle de Roa, calle de San Antonio Abad, calle de San Antonio de Padua, calle de Torre Desmochada, calleja Concejil, cuesta del Río, calleja de la Fragua, calleja Oscura, plazuela de Jesús, plazuela de la Puerta de Mérida, puerta del Socorro y puerta de San Benito.

Algunas vías citadas en el Catastro han cambiado ligeramente de nombre o incluso se han dividido en dos en el documento de 1792: la calle de Juan de la Peña se ha convertido en calle de Peña y el adarve aparece identificado con los nombres de las puertas⁴⁰⁰: adarve del Cristo, adarve de Santa Ana y adarve de la Estrella. La calle de Corte se ha fraccionado en dos (Ancha y Angosta de Corte), al igual que la calle de San Pedro; la calle de Panera se ha dividido en Panera Alta y Panera Baja, del mismo modo que la calle de Piñuelas, el portal del Empedrado y la calle de Río Verde. La calle de la Zapatería también se ha dividido en calle de la Zapatería Nueva y calle de la Zapatería Vieja.

Sobre todo a partir del siglo XVIII las plazuelas adquieren la denominación de las iglesias, conventos, palacios o puertas de la ciudad frente a las que se sitúan⁴⁰¹: plazuela de las Veletas, plazuela de la Real Audiencia, plazuela del Duque, plazuela de Santo Domingo, plazuela del Marqués de la Isla, plazuela de San Mateo, plazuela de Golfines y plazuela del Río. Del mismo modo aparecen identificadas las siguientes puertas de la villa: portal de Torremochano, portal del Pan, portal Llano y portal de la Zapatería.

⁴⁰⁰ Esta diferencia en la denominación de los distintos tramos del adarve se establece a partir del siglo XVIII, en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M., *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980, p. 271.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 284.



Fig. 157. *Plano Urbano e Inmediaciones de Cáceres y Plano geométrico de la Montaña de Cáceres*. J. J. M. Baier (1813). Copia de Antonio Talledo (1822).

Respecto a las calles y callejas que no se incluyen en el Catastro de 1755 y que, sin embargo, vemos en el expediente de establecimiento de cuarteles se encuentran las siguientes: calle de la Real Audiencia, calle del Resbalón, calle de Santa Polonia, calle de San Vicente, calle de Santa Bárbara, calle del Arco de la Estrella, calle del Adarve del Cristo, calle de la Obra Pía, calle del Barrio de San Roque, calle de la Cuesta de la Fuente, calle del Atrio del Corregidor, calle de Barrio de Luna de Santa Gertrudis, calle del Matadero, calle de la Concepción, calle de Alzapiernas, calle del Hospital de la Piedad, calle de Casas de Luna, calle de Busquet, calle de San Antón, calleja de la Manga, calleja de moros, calle de la Plazuela de San Juan, calle de Don Joaquín de Ovando, calle del Adarve de la Estrella, calle del Arco de Santa Ana, calle de la Monja, calle de la Puerta de

Mérida, calle del Adarve de Santa Ana, calle del Rincón de la Monja, calle de la Consolación, calle de la Torremochada y calleja de Pereiro.

La disparidad entre la relación de vías urbanas en el Catastro de la Ensenada y en el documento que comentamos no implica necesariamente que éstas sean de nueva creación, en algunos casos aparecen callejas en calles preexistentes, algunas vías sufren divisiones, cambios en la nomenclatura o surgen a finales del siglo XVIII, a veces como consecuencia de nuevas construcciones de la época, es el caso de la Calle de la Real Audiencia, fundada en 1790, o la calle del barrio de Busquet, conjunto de viviendas construidas por Juan Busquet en 1768⁴⁰².



Fig. 158. Azulejo del portal del Pan en la plaza Mayor de Cáceres.

La configuración urbanística de Cáceres que se traduce de esta relación de calles aparece reflejada en el *Plano Urbano e Inmediaciones de Cáceres* y *Plano geométrico de la Montaña de Cáceres*, dibujado por J. J. M. Baier el 20 de mayo de 1813 y del que se conserva una copia de Antonio Talledo fechada en 1822 (Fig. 157)⁴⁰³.

Mostramos a continuación el listado de los azulejos con las inscripciones de números de viviendas entregados los días 6 y 24 de noviembre de 1792 por Manuel Montemayor:

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 275.

⁴⁰³ LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y CRUZ VILLALÓN, M^a, "Así era Cáceres en 1813", *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 237-242. Puede consultarse una copia digital de este plano en: <http://sig.caceres.es/cartografia/historica/>

<i>Inscripción del azulejo</i>	<i>Azulejos fabricados</i>	<i>Inscripción del azulejo</i>	<i>Azulejos fabricados</i>
Casa N ^o , 1	140	Casa N ^o , 31	11
Casa N ^o , 2	129	Casa N ^o , 32	10
Casa N ^o , 3	105	Casa N ^o , 33	10
Casa N ^o , 4	66	Casa N ^o , 34	10
Casa N ^o , 5	33	Casa N ^o , 35	10
Casa N ^o , 6	84	Casa N ^o , 36	9
Casa N ^o , 7	78	Casa N ^o , 37	8
Casa N ^o , 8	69	Casa N ^o , 38	10
Casa N ^o , 9	55	Casa N ^o , 39	7
Casa N ^o , 10	49	Casa N ^o , 40	7
Casa N ^o , 11	42	Casa N ^o , 41	7
Casa N ^o , 12	38	Casa N ^o , 42	7
Casa N ^o , 13	33	Casa N ^o , 43	7
Casa N ^o , 14	32	Casa N ^o , 44	6
Casa N ^o , 15	32	Casa N ^o , 45	6
Casa N ^o , 16	29	Casa N ^o , 46	6
Casa N ^o , 17	28	Casa N ^o , 47	4
Casa N ^o , 18	25	Casa N ^o , 48	3
Casa N ^o , 19	24	Casa N ^o , 49	2
Casa N ^o , 20	21	Casa N ^o , 50	2
Casa N ^o , 21	21	Casa N ^o , 51	2
Casa N ^o , 22	21	Casa N ^o , 52	2
Casa N ^o , 23	17	Casa N ^o , 53	2
Casa N ^o , 24	18	Casa N ^o , 54	2
Casa N ^o , 25	19	Casa N ^o , 55	1
Casa N ^o , 26	20	Casa N ^o , 56	1
Casa N ^o , 27	14	Casa N ^o , 57	1
Casa N ^o , 28	13	Casa N ^o , 58	1
Casa N ^o , 29	14	Casa N ^o , 59	1
Casa N ^o , 30	11	Casa N ^o , 60	1

Entre los números 1 y 10 se fabricaron más piezas de las necesarias por expreso deseo de la Real Audiencia para que suplieran posibles errores de fabricación⁴⁰⁴, así aunque el total de azulejos era de 1.515 en otra parte del expediente se concreta la cifra de 1.403 casas numeradas⁴⁰⁵, la cual nos da el número de viviendas existentes en Cáceres a seis de junio de 1793.

Se deduce por la información ofrecida en la tabla anterior que la mayoría de las calles no superaba los ocho números y por tanto eran de poca extensión. Tan sólo una de ellas llega hasta el número 60 y otra hasta el 54, sin duda las que coinciden con las salidas de la ciudad y la expansión de la misma. Quizá la vía de mayor tamaño era la Calle Caleros ya que en 1867 es nombrada como límite jurisdiccional de la colación de Santa María y contaba con 62 números⁴⁰⁶.

El alfarero Manuel Montemayor fabricó un total de 214 azulejos con los nombres de las calles al precio de ocho reales de vellón cada uno y 1.515 azulejos de números de casas a cuatro reales cada pieza. La repetición de algunas placas por rotura durante el transporte y otros inconvenientes explican que la cifra final pagada al maestro ascendiera a 7.839 reales de vellón y 4 maravedíes por la fabricación de los azulejos, además de 968 reales por el transporte de algunos de ellos.

La Real Audiencia de Extremadura sufragó el coste total de la operación a pesar de lo dispuesto en la Real Cédula de 13 de agosto de 1769, en la que se especificaba que los azulejos de números de casas debían realizarse “a costa de sus dueños”⁴⁰⁷.

El importe de la fabricación, transporte y colocación de las placas cerámicas ascendió a 14.322 reales de vellón y 34 maravedíes, pagado lo cual se procedió al cierre del expediente el 12 de marzo de 1793, un año y tres meses después de su inicio.

El cambio de nombres de calles desde el siglo XVIII o el deterioro por el paso del tiempo son algunos de los motivos de la pérdida de estos azulejos, aunque muchos de

⁴⁰⁴ AHPCC. Real Audiencia. Legajo 676. Carpeta 20. 4 de agosto de 1792.

⁴⁰⁵ *Ibidem*. 6 de junio de 1793.

⁴⁰⁶ APSJ, *Boletín Eclesiástico de Coria*, tomo IV, 1867, pp. 560 y 561, en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M., *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁰⁷ VV. AA., *Los códigos españoles, concordados y anotados*, *op. cit.*, p. 76.

ellos fueron desmontados como consecuencia del Plan de Excelencia Turística de Cáceres (PICTE), desarrollado entre los años 2000 y 2006 mediante un convenio entre el Ayuntamiento, la Junta de Extremadura, el Ministerio de Economía y la Federación Empresarial Cacereña. Uno de los puntos que desarrollaba el citado Plan era la mejora de la señalización viaria en el recinto intramuros orientada a lograr la uniformidad de la cartelería y las placas con los nombres de las vías.

En torno a 2004 se desmontó casi la totalidad de los dieciochescos azulejos de calle que se conservaban dentro de los límites de la muralla del recinto monumental de Cáceres, aunque no se logró la uniformidad en la señalética que se pretendía ya que placas de fecha posterior y de distintos estilos y épocas conviven en el espacio urbano, algunas de ellas reinterpretaciones de los azulejos talaveranos que he investigado con una grafía y estilo similar pero con una cruz de mayor tamaño o un fondo blanco de tonalidad rosácea que permite diferenciarlos a la vez que informa de un uso excesivo o incorrecto de esmalte industrial.

Desafortunadamente sólo he podido localizar uno de los azulejos desmontados correspondiente a la calle de la Gloria,⁴⁰⁸ pero del resto se desconoce el paradero. Los técnicos del SIG (Sistema de Información Geográfica) del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres son los encargados en la actualidad de la cartografía y el planeamiento de la ciudad con un espíritu más respetuoso con el patrimonio cultural que en épocas anteriores.

De las doscientas catorce placas fabricadas en 1792 con los nombres de calles de Cáceres sólo se conservan once, nueve de ellas en su ubicación original, una perteneciente a la calle de la Gloria, fragmentada y custodiada actualmente por la Universidad Popular de Cáceres, y otra en el Museo de Cáceres con el número de inventario CE002936 y con la inscripción "CALLE DE LA ZAPATERÍA VIEJA", sus medidas son 29,1 x 29,5 x 2,8 cm (Fig. 154). Esta última sería desmontada en 1886 al proyectarse el ensanche de la vía y cambiar su nomenclatura por la que conserva en la actualidad, calle Gabriel y Galán, entre la plaza Mayor y la plazuela del Duque.

⁴⁰⁸ Nuestro agradecimiento a la restauradora del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres, Dña. Fátima Gibello, que ha seguido el rastro de estos azulejos y nos ha facilitado el acceso a la pieza conservada en la Universidad Popular de Cáceres.

A continuación, enumeramos las piezas cerámicas que aún permanecen en su ubicación original, con su graffía original, el lugar en el que están colocadas y su estado de conservación:

- Calle de Río verde alto. Azulejo situado al inicio de la citada vía, apenas visible por estar cubierto por unos cables del tendido eléctrico. Posee daños en el esmalte, pero está bien conservado.
- Calle de Río verde vajo (sic). Situado varias viviendas antes del final de la calle, unos cables cubren la parte inferior de la pieza, muestra buen estado de conservación a pesar de la falta de esmalte blanco en algunas zonas.
- Calle de la Cruz. Destaca sobre uno de los chaflanes de esta pequeña vía. Carece de esmalte en algunas zonas.
- Calle del Rincón de la Monja. Situado en la fachada de una casa en esquina, el lado izquierdo está cubierto por unos cables eléctricos. Posee profundos daños en el esmalte.
- Plazuela del Marqués de la Ysla (sic) (Fig. 156). Resalta en la fachada principal del Palacio del Marqués de la Isla, en la actual plaza de la Concepción. Presenta numerosas grietas y deterioro en el esmalte.
- Portal del Pan (Fig. 158). Se encuentra resguardado bajo un soportal de la plaza Mayor, al final de la calle Pintores y sobre la fachada del bajo del edificio que actualmente es una heladería. Además de daños en el esmalte y una grieta en la parte superior tiene una pegatina y unas pintadas.
- Calle de Santi Spiritus. Situado en la fachada lateral del Palacio del Duque de Abrantes junto a otra placa de mayor tamaño y letras en relieve fabricada por Pickman La Cartuja de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX con el mismo nombre de esta calle, aunque en esta última señalización se ha añadido correctamente la “c” al vocablo latino Sancti. Presenta muy buen estado de conservación, con pequeñas faltas de esmalte.
- Calle de la Gloria. La placa está colocada en la confluencia con la calle Obra Pía de Roco. La pieza presenta varios daños en el esmalte.
- Calle del Adarve del Christo. Azulejo situado en el último edificio del adarve, en la confluencia con la cuesta del Marqués. Está fragmentado en tres trozos y apenas es legible.

Los azulejos de números de calles son más difíciles de conservar porque se sitúan en viviendas particulares que sufren más reformas a lo largo del tiempo. Esto explica que de los 1.515 fabricados originariamente sólo se conserven siete, la gran mayoría de primeros números quizá por estar en viviendas más antiguas y de mayor relevancia histórico-artística en las que no se han ejecutado tantas obras de reforma o se han seguido criterios más respetuosos.

El número más elevado, el 14, se custodia en el Museo de Cáceres con el número de inventario CE007274 y sus medidas son 21 x 21 x 2,5 cm (Fig. 155). Según consta en el primer *Libro de inventario* del museo, esta placa estaba colocada en la primera vivienda de la acera derecha de la calle San Antón. El resto de piezas conservadas son el número 4 de la calle de la Cruz (Fig. 159), el 9 de la calle del Arco de Santa Ana, el 2 de la calle del Rincón de la Monja, el 2 de la plaza de Santa María (corresponde al Palacio de Hernando de Ovando), el 1 de la calle de la Obra Pía de Roco y el número 5 de la primitiva calle de Piñuelas Altas, hoy plaza de Publio Hurtado.



Fig. 159. Azulejo del número 4 de la calle de la Cruz en Cáceres.

En resumen, de las 1.729 placas fabricadas tan sólo se conservan dieciocho, once de nombres de calles y siete de números de viviendas. En un plano del conjunto histórico de la ciudad de Cáceres he señalado la ubicación de los quince azulejos que aún pueden contemplarse en su situación original (Fig. 160).

Por toda la geografía española se conservan ejemplos de estas primitivas placas cerámicas, aunque el expolio y el abandono han provocado la pérdida de muchas de ellas. Las medidas para su protección aún son insuficientes, sin embargo encontramos ejemplos loables como el de Jerez de la Frontera, donde las “rotulaciones de calles tanto sobre azulejos como en metal” han sido incluidas en el Catálogo de Bienes de Carácter Singular de la Carta Arqueológica de 2008⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ VV. AA., *Carta Arqueológica Municipal. Jerez. 1: El núcleo urbano*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, p. 35.

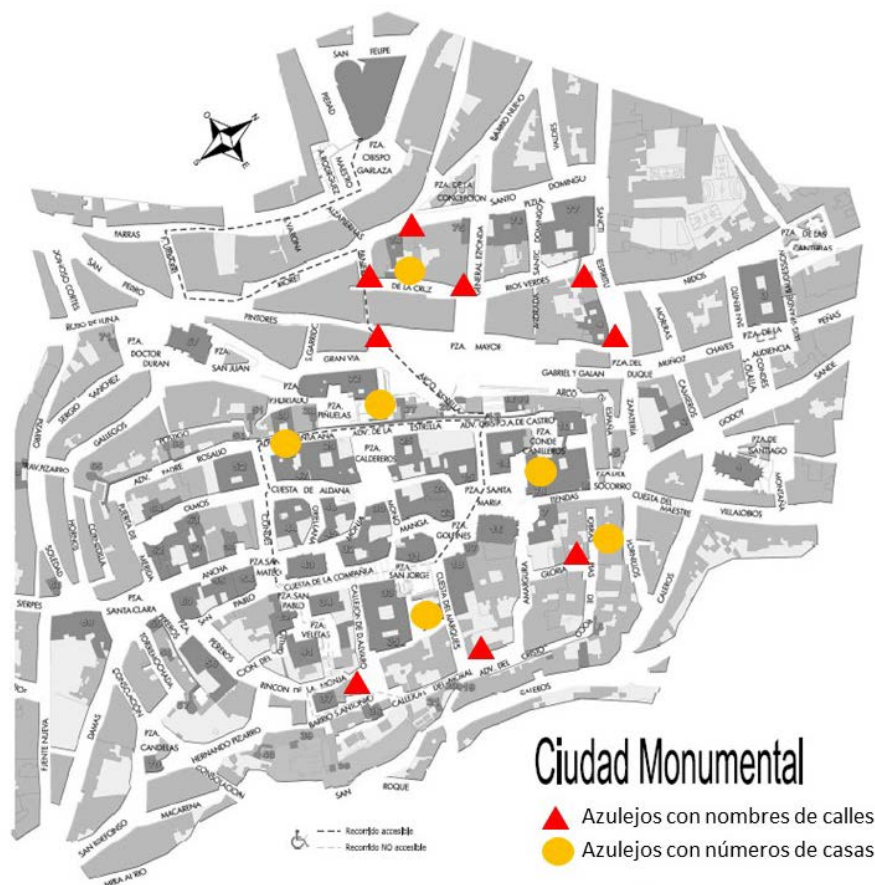


Fig. 160. Azulejos del siglo XVIII conservados *in situ* en Cáceres.

De acuerdo con el Real Decreto de 13 de agosto de 1769 que ordenaba dividir las ciudades en cuarteles, barrios y manzanas, así como numerar todo tipo de edificios con azulejos, las localidades incluidas en esa orden además de otras dotadas de Real Audiencia y Chancillería, o incluso sin ellas, ejecutaron el mandato a lo largo del último tercio del siglo XVIII.

En Jerez de la Frontera un Real Despacho de 1771 ordenó poner las placas con nombres de calles y números de casas que fueron encargadas en 1776 al alfarero sevillano Alonso Gandía, aunque la colocación de las losetas se demoró, al menos, hasta 1787⁴¹⁰.

⁴¹⁰ ÁLVAREZ GONZÁLEZ, T. y MARTÍNEZ GLERA, E., "Aproximación al estudio de la historia de la alfarería de Jerez de la Frontera a través de la documentación de su archivo municipal", *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 6, 1993, p. 13.

El conjunto histórico de Sevilla conserva aún unos pocos azulejos fabricados en 1770⁴¹¹ aunque han sido expoliados muchos de ellos. Son conocidos popularmente como “azulejos de Olavide” por ser fruto de la gestión de D. Pablo de Olavide, Asistente de Sevilla entre 1767 y 1775, quien contribuyó al decoro de la ciudad desde la perspectiva del modernismo ilustrado⁴¹² (Fig. 161).



Fig. 161. “Azulejos de Olavide” en Sevilla.

En Valladolid, la numeración y nomenclatura de calles se realizó antes de Cáceres, pero a costa de los vecinos de la ciudad. El 16 de noviembre de 1770 se publicó una orden para que los dueños de las casas pagaran a los alcaldes de barrio tres reales y dieciséis maravedíes para colocar los azulejos de número en cada vivienda y un azulejo de mayor tamaño con los nombres de calles en cada una de sus esquinas (Fig. 162)⁴¹³.



Fig. 162. Azulejo de calle de Valladolid. Museo de Valladolid.

En Toledo, la fabricación y colocación de azulejos al comienzo y final de cada calle y sobre las casas tuvo que esperar hasta el 1 de julio de 1811⁴¹⁴, durante la Guerra de la Independencia, motivo por el cual parece que fueron realizados de peor calidad y muy sencillos.

⁴¹¹ INFANZÓN, A., “Casco antiguo”, *ABC Sevilla*, 10 de enero de 1978.

⁴¹² AGUILAR PIÑAL, F., *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.

⁴¹³ AGAPITO Y REVILLA, J., *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*, Valladolid, 1937. Copia digital en Biblioteca Digital de Castilla y León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2009-2010, p. 6.

⁴¹⁴ JIMÉNEZ DE GREGORIO, F., *El Ayuntamiento de Toledo en la Guerra por la Independencia y su entorno, de 1809 a 1814*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1984, p. 61.

Apenas quedan ejemplos de las placas cerámicas que señalizaban las casas y calles, manzanas y barrios de Barcelona desde 1770. De estos azulejos fabricados en Valencia permanecen *in situ* algunos de los que identificaban inmuebles destacados como iglesias o conventos⁴¹⁵.

Dice Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España* que la ciudad de Valencia poseía buenos azulejos de calle conforme a la Real Cédula de 1769, que acató mediante auto dictado el 5 de octubre de ese mismo año⁴¹⁶. Aún quedan ejemplos tan destacables como la placa cerámica de numeración de La Lonja con la inscripción “Casa 1” (Fig. 163).



Fig. 163. Azulejo de número de vivienda en la fachada de la Lonja (izquierda) y azulejo de manzana junto a otros de fechas posteriores (derecha) en Valencia.

En Palma de Mallorca la orden se demoró por vicisitudes relativas a las gestiones con distintos alfareros valencianos y la negociación del excesivo coste de las placas cerámicas. Finalmente, los *rajoles* valencianos fueron encargados al ceramista francés

⁴¹⁵ FERRER, A., “Rotular de nuevo el espacio urbano: el ejemplo de la Barcelona franquista”, *Cahiers d'études romanes*, Nº 8, 2003, pp. 170 y171.

⁴¹⁶ MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, op. cit., tomo 15, p. 372.

Tomás de Dussueil en 1796 y colocados en 1797. En este caso también los propietarios de las viviendas debían contribuir al pago de los azulejos de números y su colocación⁴¹⁷.

Estas placas, con mayor o menor calidad, cumplían una función administrativa que parece restarles interés artístico, no así histórico, por lo que su protección y conservación es fundamental como hitos del callejero del siglo XVIII y vestigios de la ordenación urbanística llevada a cabo en todo el país por Real Cédula de 13 de agosto de 1769.

La división en cuarteles, manzanas y barrios, así como la numeración de casas fue adoptada en primer lugar por las ciudades citadas en la mencionada figura legal: Valladolid, Granada, Zaragoza, Valencia, Barcelona, La Coruña, Oviedo y Sevilla, aunque en Palma de Mallorca se retrasó incluso más que en Cáceres, ciudad que no poseía Real Audiencia en el momento de la publicación de la Real Cédula de Carlos III y, por ello, estaba exenta de tal obligación. En 1791, un año después de la creación de este órgano, acató la obligación de identificar las vías e inmuebles.

Aunque la intención de rotular calles y casas en la segunda mitad del siglo XVIII fue la de identificar a cada vecino y sus propiedades para recaudar impuestos de una manera más eficaz y evitar engaños, como ocultar plantas de una vivienda o dos casas dentro de un mismo número, esta ordenación urbana tuvo otras consecuencias reseñables como facilitar al foráneo la orientación y la localización de calles y edificios.

Por último, cabe mencionar que las disposiciones reales traducen el intento de la monarquía por uniformar el sistema urbanístico de las ciudades del Reino de España, medida que podemos vincular a otras similares que contribuirían a unificar la ideología, el derecho, la sociedad y la economía en el Reino de España y sus colonias; es el origen del concepto de “nación” en el siglo XVIII⁴¹⁸, enfatizado durante la Guerra de la Independencia y materializado en la Constitución de 1812.

⁴¹⁷ ZAFORTEZA Y MUSOLES, D., “La azulejería valenciana en la rotulación de la ciudad de Mallorca”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 38, 1956, pp. 197-206.

⁴¹⁸ FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. (ed.), *Los Borbones. Dinastía y Memoria de la Nación en la España del siglo XVIII: (Actas del coloquio internacional celebrado en Madrid, mayo de 2000)*, Madrid, Marcial Pons: Casa de Velázquez, 2002; LÓPEZ GUERRA, L., *La Constitución de Cádiz. Edición conmemorativa del segundo centenario*, Madrid, Editorial Tecnos, 2012; TOMAS Y VALIENTE, F., *Génesis de la Constitución de 1812*, Navarra, Uargoiti, 2011.

3.1.6. Ermita de San Antonio Abad en Cáceres.

Se conserva en el Museo de Cáceres un azulejo de aparente factura talaverana realizado en 1803 que estaba colocado sobre la puerta de la ermita de San Antonio Abad (Fig. 164). Se trata de una pieza cuadrada, inventariada con el número CE000718, de 42 x 42 x 8 cm., con fondo blanco estannífero sobre el que se representa al santo con sus atributos entre un marco de flores y arquillos con la leyenda “REAL HERMITA DE SAN ANTONIO / ABAD AÑO DE 1803”.



Fig. 164. MCC, nº CE000718.

Aunque no existe constancia documental, parece que esta ermita comenzó a construirse entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI por una penitencia que, según la tradición, impuso el Papa al Cardenal de la Basílica romana de Santa Cruz en Jerusalén. El prelado se habría llevado una reliquia del *Lignum Crucis*, de cuya veneración sí quedan vestigios en el Palacio de los Carvajales, actual Palacio de los Duques de Abrantes, aunque Publio Hurtado informó de su traslado a Madrid por parte de una descendiente de la familia⁴¹⁹.

La ermita estaba situada en la calle San Antón, en parte del solar que actualmente ocupa el nuevo edificio de la Chicuela, y se estructuraba en una sola nave con cubierta de crucería en el presbiterio y de cañón con lunetos en el resto del templo, al que se adosaban la sacristía, un patio y la “casa del santero”⁴²⁰. Remodelada la ermita en el siglo XVIII⁴²¹, quizá al término de esas obras se dispuso el azulejo comentado.

⁴¹⁹ HURTADO PÉREZ, P., *Ayuntamiento y familias cacerenses*, Cáceres, Tipografía, Encuadernación y Librería de Luciano Jiménez Merino, 1918, pp. 250 y 251.

⁴²⁰ RUBIO ROJAS, A., “Una ermita cacereña desaparecida (la de San Antón)”, en *Actas VI Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1981, pp. 240-242.

⁴²¹ HURTADO PÉREZ, P., *op. cit.*, p. 103.

En 1880 Emilio M^a Rodríguez firmó el proyecto de ensanche de la calle San Antón⁴²² y en 1889 comenzaron a expropiarse las viviendas desde el número 12 para alinear la calle San Antón⁴²³ y ensancharla debido al aumento del tráfico rodado por la inauguración de la estación de ferrocarril y por ser ésta la entrada a la ciudad desde los caminos de Badajoz, Andalucía y Castilla⁴²⁴.

Puesto que la ermita era un impedimento para ensanchar la vía porque sobresalía 3,5 metros del edificio colindante, el Ayuntamiento decidió expropiarla, tasarla en 10.011,49 pesetas y demolerla en 1890 con el consentimiento del obispo de Coria⁴²⁵. Del desaparecido edificio sólo se conserva en la actualidad la imagen del santo en la iglesia de San Juan y el azulejo custodiado por el Museo de Cáceres.

3.1.7. Monasterio de Yuste en Cuacos de Yuste.

El Monasterio de Yuste se encuentra enclavado en un paraje natural a dos kilómetros de la localidad verata de Cuacos de Yuste y próximo también a Garganta la Olla. Su origen se remonta a 1402, año en el que llegaron a ese lugar dos ermitaños procedentes de la ermita placentina de San Cristóbal en busca de un nuevo emplazamiento, la ermita de San Salvador. Posteriormente, ante la necesidad de un lugar más amplio en el que acoger a una numerosa comunidad que se había ido formando en torno a los dos primeros ermitaños, un vecino de Cuacos llamado Sancho Martín les cedió unos terrenos próximos a los arroyos Gilona y Vercelejo o Yuste, de donde tomó el nombre el monasterio⁴²⁶.

A pesar de los problemas que tuvieron que superar con el obispo de Plasencia, Vicente Arias de Balboa, los ermitaños de Yuste consiguieron el favor del Papa Benedicto

⁴²² TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M^a J., *Conservación, intervenciones y práctica restauradora en el centro histórico de Cáceres (1850-1975)*, tesis doctoral inédita, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, p. 131, fig. 39.

⁴²³ CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J., *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Delegación de Cáceres, 1981, p. 206.

⁴²⁴ RUBIO ROJAS, A., *op. cit.*, p. 237.

⁴²⁵ *Op. cit.*, pp. 237, 244 y 246.

⁴²⁶ El Padre Domingo de G. María de Alboraya atribuye el nombre de Yuste a algún propietario de los terrenos cercanos al riachuelo, en GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *Historia del Monasterio de Yuste*, Madrid, 1906, pp. 27-29.

XIII y el Infante Fernando de Antequera, hermano del rey Enrique III, para construir un monasterio dedicado a San Jerónimo bajo la Regla de San Agustín⁴²⁷.

En 1409, cuando los ermitaños ya se habían constituido como comunidad jerónima, comenzaron a construir el convento. En 1410 recibieron el permiso necesario para cercar el terreno de su propiedad abarcando un manantial que habían localizado y que fue determinante para la formación de la llamada “Huerta de San Juan”⁴²⁸. Cinco años más tarde levantaron la iglesia primitiva, las celdas y demás estancias destinadas a albergar a los clérigos y sus oficios religiosos gracias a la ayuda de don Garci Álvarez de Toledo, Señor de Oropesa⁴²⁹.

La ermita de San Salvador, primer cobijo de los ermitaños llegados a Yuste, perteneció al obispado de Plasencia hasta que los monjes reclamaron su propiedad, la cual les fue concedida en 1426 mediante Bula del Papa Martino V. A partir de ese momento se llevó a cabo la reparación del edificio y demás obras de acondicionamiento en el interior entre las que se incluye la colocación de “variados y ricos azulejos”⁴³⁰.

A comienzos del siglo XVI, cuando la comunidad contaba con más presupuesto y también con la ayuda económica del obispo de Plasencia Gómez de Solís y Toledo, comenzó a edificar un monasterio de mayor envergadura, de modo que entre 1508 y 1525 se acometieron las obras de una nueva iglesia⁴³¹, la que se conserva en la actualidad, y el claustro plateresco, en cuya parte baja se dispuso el refectorio sobre el que se elevaban dos pisos con catorce celdas. A todo el conjunto se añadían la ermita de Belén, de la que sólo quedan las ruinas, y la “Casa del Obispo”, destinada a albergar a los criados del prelado placentino⁴³².

⁴²⁷ FERNÁNDEZ, fray A., *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (1627), *op. cit.*, p. 148.

⁴²⁸ La huerta recibió ese nombre porque en ella colocaron los monjes una imagen del Bautista, en GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, pp. 55-57.

⁴²⁹ FERNÁNDEZ, fray A., *op. cit.*, p. 149.

⁴³⁰ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, pp. 78-82, 85.

⁴³¹ De esta época y también sufragada por el obispo Gómez de Solís es la sillería del coro (*Op. cit.*, p. 73), de estilo próximo a Rodrigo Alemán, autor de la sillería de la Catedral de Plasencia.

⁴³² *Op. cit.*, pp. 72-74.

Fueron muchos los benefactores que tuvo el Monasterio de Yuste durante estos primeros momentos constructivos, pero sin duda fue la breve estancia del emperador Carlos V la que mayor gloria y grandeza dio al convento verato. Mucho se ha escrito sobre esta parte de la historia del edificio aunque no han sido españoles sino extranjeros la mayoría de los autores de esas publicaciones⁴³³ sin embargo, el texto de Fray Domingo de Guzmán María de Alboraya, *Historia del Monasterio de Yuste*, compendia todas las demás y es en el que se han inspirado gran parte de las obras dedicadas a este monasterio durante el pasado y el actual siglo.

Los diferentes autores no se ponen de acuerdo en los motivos que condujeron al emperador a retirarse a un lugar tan apartado y a un monasterio tan sencillo, pero lo que se deduce de todo eso es su aprecio por la Orden jerónima y su deseo de descanso en los últimos meses de vida.



Fig. 165. Fachada de las estancias palaciegas de Carlos V en el Monasterio de Yuste.

⁴³³ Aunque podemos citar obras españolas relevantes como la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, escrita por fray Prudencio de Sandoval en 1634, sin embargo, destacan por su número y erudición las foráneas: GACHARD, *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste*, 1854-55; MIGNET, *Charles-Quint. Son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*, 1845; STIRLING, Sir W., *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, 1853.

En 1554 el futuro Felipe II viajó a Yuste para elegir los edificios que iban a ocupar tanto su padre como los criados a su servicio y proyectar las obras que se iban a realizar, para las que Carlos V había recomendado al arquitecto real Luis de Vega y al maestro Alonso de Covarrubias⁴³⁴, aunque algunas fuentes reconocen como “obrero principal” a Fray Antonio de Villacastín⁴³⁵, quien posteriormente trabajó en el Monasterio de El Escorial.

La casa-palacio (Fig. 165), que consta de dos pisos y una rampa para acceder al superior, está adosada a los muros de la iglesia de tal manera que en el dormitorio del emperador se abre una ventana desde la que se observa el altar del templo. Este edificio se construyó con un total de nueve habitaciones distribuidas proporcionalmente entre las dos alturas⁴³⁶. Para la decoración de las mismas se trajeron muebles de Flandes y se encargaron algunas obras de arte⁴³⁷, no obstante, el mobiliario que se puede observar en la actualidad no es en su mayoría original, sino que se trata de reproducciones⁴³⁸.

En 1558 falleció Carlos V en Yuste, donde fue enterrado hasta que en 1574 sus restos fueron trasladados al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴³⁹. El emperador había dejado expresado en su testamento el deseo de que una copia del retablo mayor de la iglesia de El Escorial fuera colocado en el templo de Yuste; de este modo en 1584 quedaba asentada en el cenobio verato la obra realizada por el artista Antonio de Segura⁴⁴⁰, quien había pintado para ello una copia del Juicio Final de Tiziano.

⁴³⁴ PIZARRO GÓMEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PRIETO, M. T., *El Monasterio de Yuste y el Palacio de Carlos V*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2003, p. 35.

⁴³⁵ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, p. 136.

⁴³⁶ Tanto Alboraya como Muñoz de San Pedro o Sánchez Loro cuentan ocho cámaras en la casa-palacio de Carlos V en Yuste: GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, p. 139; MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *Extremadura: La Tierra en la que nacían los dioses*, *op. cit.*, p. 81; SÁNCHEZ LORO, D., *La celda de Carlos V: Historia del Monasterio de Yuste*, Cáceres, Asociación “Amigos de Guadalupe”, 1949, pp. 57 y 58. Sin embargo, hay una novena estancia a la que se accede por una puerta a la izquierda del pórtico de entrada y que comunica con la antecámara contigua al dormitorio del emperador.

⁴³⁷ SÁNCHEZ LORO, D. *op. cit.*, p. 58.

⁴³⁸ MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *op. cit.*, p. 81.

⁴³⁹ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, pp. 203 y 213.

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, p. 216.

A partir de este momento comenzó la decadencia del monasterio hasta que en el siglo XIX una sucesión de acontecimientos lo condujeron a la inevitable ruina, que retrató el taller del fotógrafo francés Jean Laurent en los años sesenta de esa misma centuria (Fig. 166). El incendio de 1809 durante la guerra napoleónica, la exclaustración y la desamortización fueron las principales causas de su deterioro, abandono, expolio y uso para diversos fines tan perjudiciales para la conservación del edificio⁴⁴¹.



Fig. 166. “Restos del claustro incendiado”. J. Laurent y Cía (1860-1866). Archivo Ruiz Vernacci (IPCE).

Algunas obras de arte que decoraban los interiores del conjunto monacal pudieron conservarse gracias a que fueron repartidas por diferentes pueblos cacereños, así lo atestigua Miguel de Unamuno en 1908: “La sillería de su coro [...] está distribuida entre varios pueblecitos, lo más de ella en Cuacos. El retablo [...] en Casatejada. Los ornamentos, los libros de coro, todo se desparramó”⁴⁴². Tanto este autor como Antonio Ponz, en 1784, en las cartas referentes a Extremadura de su *Viage de España*, comentan el estado ruinoso en el que se encontraba el monasterio⁴⁴³.

En 1821 el catalán Bernardo Borja y Tarrus compró el monasterio y palacio de Carlos V y, posteriormente, la iglesia. El conjunto fue usado como almacén y

⁴⁴¹ PIZARRO GÓMEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PRIETO, M. T., *op. cit.*, pp. 66 y 67.

⁴⁴² UNAMUNO, M. de, *Viajes por Extremadura (1908-1920)*, Cáceres, Excma. Diputación Provincial, 2004, p. 63.

⁴⁴³ PONZ, A., *Viage de España, op. cit.*, Carta Sexta, caps. 12-18.

concretamente el coro, para secadero de gusanos de seda. En 1857 fue comprado por el X Marqués de Mirabel, don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias-Bohorques, por 400.000 reales. Este nuevo propietario se encargó de restaurar la iglesia⁴⁴⁴, aunque también de recoger la cerámica arquitectónica dispersa por la ruina para decorar los zócalos, el pensil y la Sala de Carlos V de su palacio placentino.

En 1891 el Marqués de Mirabel cedió el convento a una comunidad de terciarios capuchinos que se encargó de adecentar la iglesia, las dependencias monacales y el palacio de Carlos V en el transcurso de tiempo hasta 1917, además de constituir un colegio para los niños de los pueblos cercanos⁴⁴⁵.

Desde la declaración del Monasterio de Yuste como Monumento histórico-artístico en 1931 se emprendió la tarea de restaurarlo y rehabilitarlo para convertirlo en espacio museístico y acoger de nuevo a una comunidad jerónima a la que se cedió la custodia del edificio, aunque el Estado se reservara el derecho de su propiedad. Las obras fueron encargadas al arquitecto José Manuel González Valcárcel y realizadas entre 1941 y 1958⁴⁴⁶ con un criterio historicista próximo a las teorías del arquitecto francés del siglo XIX Viollet-le-Duc.

En 1998 nació el “Proyecto Yuste” a propuesta de la Fundación Hispania Nostra como parte del programa “Interreg II”, con la intención de conservar el conjunto y ponerlo en valor. Bajo esta iniciativa se realizaron diferentes obras de reforma. Paralelamente a esas intervenciones se llevaron a cabo sucesivas campañas arqueológicas que han sacado a la luz un gran número de restos cerámicos, en cuyo análisis y catalogación pormenorizada por tipologías he estado trabajando.

⁴⁴⁴ MARTÍN MARTÍN, T., “El expolio del Monasterio de Yuste (Cáceres)”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, 2007, p. 695; MARTÍN MARTÍN, T., “Ruina y abandono en Yuste”, en HERMOSO RUIZ, F. (coord.), *VIII Congreso de Estudios Extremeños: Libro de actas*, 2007, pp. 2061 y 2062.

⁴⁴⁵ MARTÍN MARTÍN, T., “Ruina y abandono en Yuste”, *op. cit.*, p. 2063.

⁴⁴⁶ PIZARRO GÓMEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PRIETO, M. T., *op. cit.*, pp. 73-76.

Las fuentes citan constantemente la presencia de azulejos en el Monasterio de Yuste, lo cual permite conocer la ubicación exacta, la cronología y el alfar de algunas de las 460 piezas depositadas actualmente en el Museo de Cáceres y procedentes de las excavaciones arqueológicas efectuadas en dos campañas, 1999-2000 y 2001 respectivamente. A continuación, describiremos las piezas mejor conservadas, en las que el motivo iconográfico es fácilmente reconocible.

Los numerosos azulejos de arista depositados en el Museo de Cáceres que presentan motivos propios de alfares toledanos del siglo XVI pueden proceder tanto de las obras de mejora ejecutadas en el monasterio a partir de 1426⁴⁴⁷, como del frontal de altar fabricado en 1547 para la sacristía: “[...] se hizo Altar de N. P. S. Hyermo. con adorno de pintura y azulexos”⁴⁴⁸ o del refectorio, cuya decoración cerámica también se fecha en 1547⁴⁴⁹.



Fig. 167. MCC, nº DO006143.



Fig. 168. MCC, nº DO006066.

Los azulejos de arista DO006143 (Fig. 167) y DO006066 (Fig. 168), así como algunas olambrillas en las que predomina el negro de manganeso pudieron ser realizados para decorar el monasterio en el último tercio del siglo XV, teniendo en cuenta que la técnica de arista empleada no aparece hasta esas fechas, o en la primera mitad del siglo XVI, ya que el uso del óxido de manganeso va desapareciendo paulatinamente de la azulejería toledana en favor del azul cobalto. Aunque también representan dos modelos utilizados frecuentemente en alfombrillas

⁴⁴⁷ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, pp. 78-82 y 85.

⁴⁴⁸ SANTA MARÍA, fray L. de, *A la Cassa y Monasterio Ymperial de St. Hrmo. de Yuste Augmento en la Spiritual y Conservación en lo temporal* (1629), edición facsímil, Madrid, 2000, p. 694.

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 681.

y decoración mural de cenobios toledanos, por lo que pudieron haber sido encargados para los revestimientos del refectorio de Yuste en 1547.

La prohibición de los alfareros árabes de representar imágenes derivó en un amplio repertorio de motivos abstractos entre los que destacó la escritura de versos del Corán. El arte mudéjar recuperó esta vertiente, a pesar de que las letras fueran ya simples recursos decorativos ininteligibles⁴⁵⁰. Muestra de ello es el azulejo DO006143 (14,6 x 11 x 2,3 cm.) que combina la pseudoepigrafía en la parte superior con un ribete de dientes de sierra blancos y negros en la parte inferior (Fig. 167). Este tipo de azulejos se fabricó en Toledo entre finales del siglo XV y principios del XVI⁴⁵¹.

La pieza DO006066 (13,4 x 7,3 x 1,6 cm.) combina la decoración de cardina gótica en la parte superior con el entrelazo mudéjar en la inferior (Fig. 168). En la colección del castillo de Alburquerque del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz se conserva un azulejo similar a éste (CE00722) cuya tipología, como se ha dicho, empezó a fabricarse en Toledo a finales del siglo XV⁴⁵². En el contexto del material cerámico hallado en Yuste, es lógico pensar que este azulejo fuera fabricado en Toledo a finales del siglo XV o en los inicios del XVI. El aspecto deteriorado del esmalte y las burbujas parecen ser las consecuencias de un incendio, quizá el que asoló el monasterio en 1809 provocado por las tropas napoleónicas⁴⁵³.

En cuanto a la decoración del refectorio, en 1547 se colocaron los azulejos del zócalo y el pavimento⁴⁵⁴. Decía Mélida: “[...] hoy abandonado y alterado, es una habitación rectangular que conserva los asientos corridos de fábrica y zócalo de

⁴⁵⁰ VAN LEMMEN, H., “Azulejos de Egipto y Persia hasta el Barroco”, en *Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, celebrado en el Museo del Azulejo “Manolo Safont” de Onda del 7 al 9 de diciembre de 2006, Onda, Asociación de Ceramología, 2008, pp. 16 y 17.

⁴⁵¹ AGUADO VILLALBA, J., “La azulejería toledana a través de los siglos”, *op. cit.*, lám. III, N.

⁴⁵² MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵³ SÁNCHEZ LORO, D., *La celda de Carlos V: Historia del Monasterio de Yuste*, Cáceres, *op. cit.*, pp. 93 y 94.

⁴⁵⁴ SANTA MARÍA, fray L. de, *op. cit.*, p. 681.

azulejos mudéjares”⁴⁵⁵. En 1961 Muñoz de San Pedro lo describía así: “[...] la cámara que tiene más sabor es el refectorio, salón rectangular, que conserva adosados a los muros los largos asientos recubiertos de azulejos mudéjares”⁴⁵⁶. En esta estancia había además una fuente decorada con azulejos,⁴⁵⁷ que podemos suponer mudéjares teniendo en cuenta el estilo de los zócalos.

El alizar DO006043 (6,8 x 22,9 x 4,9 cm.) combina flores lanceoladas enmarcadas por arquillos apuntados en una cara y entrelazo geométrico en la otra (Fig. 169). La combinación de colores blanco, negro y melado y el motivo mudéjar informa de su producción toledana. Estos alizares de cuerda seca se fabricaron en Toledo desde mediados del siglo XV hasta finales del XVI debido a que la técnica de arista era más difícil de realizar para este tipo de piezas destinadas a cubrir las aristas de los escalones o enmarcar frontales de altar, por ello sólo encontramos alizares de cuerda seca o de superficie plana pintada, haciendo así un salto en la habitual correlación de técnicas de azulejería⁴⁵⁸. Numerosos conventos toledanos como los de San Clemente o Santo Domingo el Antiguo conservan ejemplos de este tipo.



Fig. 169. MCC, nº DO006043.

⁴⁵⁵ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, op. cit.*, tomo II, p. 384.

⁴⁵⁶ MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *op. cit.*, p. 79.

⁴⁵⁷ PIZARRO GÓMEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PRIETO, M. T., *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵⁸ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

Las guardillas de arista DO006238 (Fig. 170) (5,2 x 10,3 x 2,2 cm.) y DO007136 (Fig. 171) (7,6 x 13 x 1,9 cm.) presentan dos variantes del mismo motivo de cintas entrelazadas de diferentes colores, de origen clásico y frecuentemente usado por el arte islámico. Estas piezas, fabricadas con profusión en Toledo, pero también en Salamanca por Pedro Vázquez y en Valladolid por Juan Lorenzo, estaban destinadas a decorar alfombrillas en combinación con variadas olambrillas y azulejos, como aún se puede ver en algunos conventos toledanos y en la solería del antiguo refectorio del Real Monasterio de Guadalupe (Fig. 54). El color rojo de la pasta arcillosa de las cenefas de Yuste permite ubicar su fabricación en alfares toledanos, probablemente en 1547 con destino a la solería del refectorio de este monasterio.



Fig. 170. MCC, nº DO006238.



Fig. 171. MCC, nº DO007136.

Los verdugillos como el de arista inventariado con el número DO006221 (2,9 x 9 x 1,4 cm.) servían para enmarcar composiciones cerámicas (Fig. 172). Posee un motivo típico islámico de acicates escalonados presentes también, pero en color dorado, en el recercado de un azulejo nazarí del siglo XV procedente de Jaén conservado en el Museo Arqueológico Nacional. Encontramos ejemplos de estas piezas rematando un zócalo de azulejos toledanos de “flor vista de frente” en una capilla de la iglesia del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. Fabricado asiduamente en alfares toledanos del siglo XVI, quizá fueron encargados en 1547 para decorar el refectorio o delimitar el frontal de altar de la sacristía. La Cartuja de Sevilla recuperó esta iconografía en el siglo XIX en azulejos rectangulares de remate denominados “Alfonso”, en los que se combina con merlones escalonados de mayor tamaño.



Fig. 172. MCC, nº DO006221.

El azulejo de arista DO006175 (14,3 x 14,2 x 2,6 cm.), de lazos de cuatro y estrellas de ocho en blanco, verde, negro y melado presenta un motivo de raíz clásica usado con frecuencia en el arte islámico (Fig. 173). Esta composición



aparece en obras de cuerda seca y de arista toledanas desde finales del siglo XV, pero también en la azulejería mudéjar valenciana y aragonesa⁴⁵⁹. Según Mónica Malo, el azulejero toledano Pedro Vázquez fabricó azulejos como éste que comentamos, además de alizares como el DO006043 y guardillas como la DO007136, para el castillo de Alba de Tormes a finales del siglo XV o inicios del XVI⁴⁶⁰.

Fig. 173. MCC, nº DO006175.

En el Monasterio de Yuste este tipo de azulejos de lacería mudéjar pudieron ser fabricados para decorar la solería o los muros del refectorio, decoración fechada en 1547. Actualmente se han reutilizado estas placas en el pavimento de acceso al coro de la iglesia junto con otras de labor con flores en marco polilobulado (DO006132, DO006133, DO006134 y DO006135). Las flores de estas piezas están influidas por los grutescos renacentistas pero la disposición radial deriva del estilo mudéjar. Esta tipología toledana usada en zócalos se fabricó sobre todo en el primer tercio del siglo XVI⁴⁶¹. El Museo de Cáceres posee un conjunto mejor conservado de azulejos como éstos, donados por el artista extremeño Aurelio Cabrera y procedentes de algún convento toledano que estudiaremos más adelante (Fig. 251). Los encontramos también en el Monasterio de Guadalupe, en el frontal de altar y los arrimaderos del coro del Convento de Santa Isabel y en el torno de Santa Clara, ambos en Toledo⁴⁶².

La variedad de olambrillas de arista descubiertas en las excavaciones de Yuste quizá sea el testimonio de la solería fabricada para el refectorio en 1547,

⁴⁵⁹ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., pp. 186-189.

⁴⁶⁰ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", op. cit., pp. 160, 161 y 163.

⁴⁶¹ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", op. cit., lám. IX, G.

⁴⁶² MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., figs.148 y 307, p. 174.

aunque sólo podamos ubicar con certeza las piezas MY 01-2006-2088-2091 y DO006239 (Fig. 174), de 7 x 7,2 x 1,4 cm. André Conte dibujó una olambrilla como éstas entre 1935 y 1936⁴⁶³ después de verla *in situ*. Representan un esquema radial con motivos vegetales de estilo mudéjar. La incorporación del esmalte azul fecha su fabricación a mediados del siglo XVI, lo cual corrobora la cronología de la decoración cerámica del refectorio en 1547. El Monasterio de Guadalupe conserva piezas similares a ésta en alfombrillas y en el Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro se conservan olambrillas con la misma composición, pero en las que el uso del negro de manganeso y la ausencia de azul cobalto parecen indicar una fecha de fabricación más temprana. La posible producción vallisoletana de los azulejos de arista del cenobio toresano⁴⁶⁴ parece coincidir en Yuste, puesto que el color claro de la arcilla con que se fabricaron las dos olambrillas veratas, son propias de las piezas fabricadas en Valladolid.



Fig. 174. MCC, nº DO006239.



Fig. 175. MCC, nº DO006276

André Conte también situó en el refectorio del monasterio verato unas guardillas de arista con motivos de corazones vegetales como la inventariada en la excavación arqueológica con el número DO006276 (Fig. 175), con unas medidas de 6,9 x 13,4 x 1,6 cm⁴⁶⁵. Aunque los óxidos se corresponden con las producciones toledanas, el color claro de la pasta remite quizá a las alcañerías vallisoletanas,

⁴⁶³ Los planos y dibujos de André Conte aparecen recogidos en GÁRATE ROJAS, I., *Proyecto Yuste. El silencio del emperador*, Fundación Hispania Nostra, 1999. El plano del refectorio con las imágenes de dos piezas de azulejería también se incluye en RODRÍGUEZ PRIETO, M^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Yuste. Arte y patrimonio*, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008, p. 40.

⁴⁶⁴ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 37, 73, 74 y 75.

⁴⁶⁵ RODRÍGUEZ PRIETO, M^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Yuste. Arte y patrimonio*, *op. cit.*, p. 40.

deudoras de las producciones de Toledo. Entre las cenefas con este motivo encontradas en las excavaciones del Monasterio de Yuste se pueden distinguir dos tipos de arcillas, las ferruginosas, tradicionalmente consideradas de Toledo, y las sedimentarias propias de los alrededores de Valladolid, por lo que se trataría de producciones encargadas a talleres cerámicos de distinta procedencia.



Fig. 176. MCC, nº DO006262, DO006282, DO006193 y DO006253.

En las excavaciones de Yuste se hallaron numerosas olambrillas de arista, pasta rojiza, composiciones y esmaltes en negro, melado, blanco y verde, los denominados “colores árabes”, propios de alfares toledanos desde el último tercio del siglo XV hasta mediados del siglo XVI, momento el que se impuso el azul sobre el negro⁴⁶⁶. Este tipo de azulejos se fabricó en Toledo en cuerda seca y arista, aunque piezas como la DO006262 (8,6 x 3,2 x 2,3 cm.), con el motivo de “patas de gallo”, también fueron fabricadas en cuerda seca, entre los siglos XIV y XV, en Niebla (Huelva) para el castillo de esa localidad, de las que se conservan algunos ejemplos en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla inventariadas como DE00742⁴⁶⁷. El Centro Cerámica de Triana también posee azulejos de cuerda seca con el motivo de “patas de gallo” fabricados en Sevilla hacia el año 1500 para el antiguo Monasterio de la Encarnación, hoy desaparecido⁴⁶⁸. Otras olambrillas de Yuste como la DO006282 (8,7 x 8,7 x 2,3 cm.), DO006193 (8,8 x 8,5 x 1,9 cm.) y DO006253 (8,6 x 8,7 x 2,6 cm.) presentan motivos de estrella de ocho y lacería mudéjar (Fig. 176). Piezas de este tipo aparecen con frecuencia en alfombrillas toledanas del siglo XVI como las de las Salas Capitulares de los Conventos de San

⁴⁶⁶ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *op. cit.*, pp. 74 y 75.

⁴⁶⁷ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, *op. cit.*, nº 32, p. 127.

⁴⁶⁸ IDEM, *Centro Cerámica Triana*, *op. cit.*, fig. 59, p. 94.

Clemente y Santo Domingo⁴⁶⁹. En el contexto de la azulejería mudéjar del Monasterio de Yuste puede afirmarse que su fabricación se produjo en la primera mitad del siglo XVI.

El fragmento de azulejo de arista DO006113 (5,7 x 8,4 x 2,6 cm.) muestra una composición de palmetas (y tracería gótica en la parte perdida) en verde, negro y melado sobre fondo blanco típica de alfares toledanos de finales del XV o principios del XVI (Fig. 177). La alfombrilla de la Sala Capitular del Convento de San Antonio de Toledo está compuesta por piezas como éstas procedentes del Convento de San Juan de la Penitencia⁴⁷⁰ combinadas con otras de cardina gótica, también presentes en Yuste (Fig. 168).



Fig. 177. MCC, nº DO006113.



Fig. 178. MCC, nº DO007140.

El azulejo de arista DO007140 (Fig. 178) mide 8,7 X 8,7 X 2,3 cm. Este tipo de piezas era ligeramente de mayor tamaño que las olambrillas, solían medir unos 10 centímetros de lado, y se utilizaban para decorar las contrahuellas de escaleras. Representa un lebril negro con la cara interior de dos patas diferenciadas en color verde y melado respectivamente y una flor sobre el lomo. Pertenece a la serie toledana de “cetrería” que representa perros o liebres sobre cuyo lomo sobrevuela un pájaro (halcón) o asoma una flor de estilo mudéjar⁴⁷¹. El Museo de Badajoz conserva una olambrilla similar, perteneciente a la variante del halcón, procedente de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 106) y también vemos ejemplos en el Palacio de Mirabel en Plasencia, originarios del Monasterio de Yuste.

⁴⁶⁹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., figs. 366 y 367.

⁴⁷⁰ IDEM, *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, op. cit., fig. 216, p. 250.

⁴⁷¹ AGUADO VILLALBA, J., “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, op. cit., p. 77.

El motivo de palmeta con flor en su interior y perlas en la base del azulejo de arista DO006273 (13,6 x 15,5 x 2,2 cm.) es de inspiración renacentista (Fig. 179). Según Aguado Villalba estas piezas se fabricaron en Toledo a mediados del siglo XVI⁴⁷², por lo que pudieron formar parte de la decoración del refectorio en 1547 como remate de los arrimaderos. Placas con este motivo también fueron fabricadas por alcañerías vallisoletanas de esa misma centuria para el Convento de Nuestra Señora de la Concepción o el Convento de Santa Isabel de Hungría⁴⁷³. Azulejos de este tipo fueron fabricados también para el Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro⁴⁷⁴. En todos esos conjuntos pucelanos llama la atención cómo el óxido de cobre ha rebasado los límites de la arista manchando el fondo blanco, peculiaridad que también vemos en las piezas halladas en Yuste y que, junto con la coloración ocre de la pasta, parece apuntar a su posible fabricación en Valladolid. Este mismo modelo fue recuperado por La Cartuja de Sevilla en azulejos rectangulares denominados “Aurora”.



Fig. 179. MCC, nº DO006273.



Fig. 180. MCC, nº DO006434.

El fragmento de azulejo de labor de arista con el número DO006434 (10,9 x 6,1 x 1,8 cm.) sólo conserva el último de los dos círculos concéntricos de la composición de flor central, en el que se representan aletones en verde y melado

⁴⁷² IDEM, “La azulejería toledana a través de los siglos”, *op. cit.*, lám. VII, D.

⁴⁷³ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, *op. cit.*, pp. 62, 63, 111 y 112.

⁴⁷⁴ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 44.

(Fig. 180). Este motivo está presente en varios modelos atribuidos al azulejero toledano asentado en Salamanca Pedro Vázquez⁴⁷⁵ y en azulejos del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro⁴⁷⁶. Estos aletones también fueron representados en azulejos de labor sevillanos como el DO01188A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. El color claro de la pasta arcillosa de la pieza de Yuste se corresponde con producciones salmantinas o vallisoletanas y la combinación de los óxidos verde, melado, negro y azul, propia de alfares toledanos, fue tomada por los alcalleres de Salamanca y Valladolid. Quizá este azulejo fue fabricado en Valladolid, en 1547, para el refectorio de Yuste con el resto de piezas contextualizadas en esa localidad castellanoleonesa.



Fig. 181. MCC, nº DO006152. Anverso y reverso

Dentro del conjunto de Yuste sobresale el azulejo DO006152 (Fig. 181), con unas proporciones inusuales, 12 x 25 x 1,5 cm. Está realizado con la técnica de arista y presenta, sobre un fondo blanco, hojarasca verde entre la que sobresalen tres medallones blancos con flores azules y meladas en disposición radial típica del estilo mudéjar. El sello del reverso en el que se lee “PICKMAN Y C^a/ LA CARTUJA DE/ SEVILLA” se utilizó en azulejos de arista entre 1870 y 1899⁴⁷⁷. Esta pieza aparece en un catálogo de la fábrica como azulejo de “basamentos” identificado con el pintoresco nombre de “Abencerraje”. Según consta en la hoja de precios de la

⁴⁷⁵ MALO CERRO, M., “El azulejero Pedro Vázquez”, *op. cit.*, figs. 30 y 34, pp. 172 y 173.

⁴⁷⁶ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷⁷ *Catálogo de sellos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. La Cartuja. Mucho más que loza. Sello 63*, en http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/media/museos/visitas/macpse_web_cartuja/CatalogoDetalle.html?ID=63&scatalog=s [consulta, 24 de abril, 2014].

última página, el metro cuadrado realizado con barro de marga costaba 12,50 pesetas.

Esta pieza sevillana adquiere mayor valor en tanto que las ventas de La Cartuja en Extremadura no eran muy numerosas, como se desprende de unas estadísticas de 1893 y 1914 en las que el porcentaje es tan sólo de un 2,7 en comparación con Madrid, en torno al 10%, o Barcelona, donde las ventas suponían un 19,32% en 1914⁴⁷⁸. Dentro del contexto de la cerámica arquitectónica española de finales del siglo XIX y principios del XX, La Cartuja de Sevilla fue una de las principales fábricas representantes del estilo historicista, que trajo consigo la recuperación de estilos pasados también en la azulejería con el resurgimiento de la técnica de arista y los motivos mudéjares.

Además de los azulejos procedentes de excavaciones arqueológicas en Yuste, hay otros pertenecientes a la colección estable del Museo de Cáceres, como la pieza número CE002409, una guardilla con decoración de corazones y roleos vegetales en verde, azul y melado sobre fondo blanco que nos remite a motivos renacentistas del siglo XVI. Éste y otros ejemplos idénticos aparecidos en las excavaciones arqueológicas de Yuste procedían del refectorio, según André Conte, en cuyos dibujos de 1935-36 aparece representado, como ya he comentado⁴⁷⁹. El motivo de roleos vegetales se reproduce habitualmente en guardillas como las descritas de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín (Fig. 53).

Los azulejos de arista CE002433 (Fig. 182) y CE002434 (12,6 x 13,8 x 1,7 cm.) muestran una peculiar decoración de corazón rodeado por tallos con espinas. Fueron donados en 1905 a la Comisión Provincial de Monumentos de Cáceres por Elías Tormo y Monzó, Comisario General de Bellas Artes y Antigüedades, después de haber sido comprados a José Losada junto con otros azulejos procedentes del castillo de Belvís de Monroy y de una ermita en Hinojal, como ya he citado arriba. Un ejemplar idéntico a éstos ha sido localizado en la parroquia de San Pedro en

⁴⁷⁸ ARENAS POSADAS, C., "La Cartuja de Pickman: la primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936", *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷⁹ GÁRATE ROJAS, I., *Proyecto Yuste. El silencio del emperador*, *op. cit.*

Garrovillas, combinado con azulejos talaveranos de los siglos XVI y XVII⁴⁸⁰, así como en el frontal de altar del Santuario de Nuestra Señora de Altagracia en



Garrovillas (Fig. 124)⁴⁸¹ y en el altar mayor de la iglesia de Santiago del Campo (Fig. 183) junto a otros azulejos toledanos del siglo XVI que contextualizan estas piezas.

Fig. 182. MCC, nº CE002433.



Fig. 183. Azulejos toledanos en el altar mayor de la iglesia parroquial de Santiago del Campo. Fotografía cedida por Dña. Juana Alfonso Carballo.

⁴⁸⁰ GARCÍA BLANCO, Á., "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)", *op. cit.*, lám. II, 1 c-b.

⁴⁸¹ Quizá los azulejos desaparecidos de la iglesia de San Pedro en Garrovillas fueran recolocados en el frontal de la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora de Altagracia.

El azulejo CE002436 (13 x 12,9 x 1,9 cm.) presenta el motivo toledano de flor “vista de frente”⁴⁸², con la diferencia del esmalte verde y la forma en cruz, pero con



el típico marco en cruz griega (Fig. 184). Se trata de un tema renacentista muy utilizado en los zócalos de azulejería toledana del siglo XVI. Ingresó en el Museo de Cáceres junto a la pieza CE002433 y a la CE002455, que comentaremos a continuación; todas ellas pudieron formar parte del frontal de la sacristía o de la decoración del refectorio del Monasterio de Yuste en 1547.

Fig. 184. MCC, nº CE002436.

Azulejos como el CE002455 (Fig. 185), con unas medidas de 16,7 x 16,7 x 2,3 cm., han sido colocados, durante las últimas obras de restauración, en las escaleras por las que se accede al coro desde el claustro gótico. El tema mudéjar de estrella de ocho con lacería trenzada alrededor, así como el cromatismo en blanco, negro, azul, verde y melado se asemeja a las piezas fabricadas en Toledo en el siglo XVI⁴⁸³. El excelente estado de conservación de este azulejo nos hizo dudar en un primer momento sobre su cronología ya que los temas mudéjares y la técnica de arista reaparecieron en la segunda mitad del siglo XIX y continúan empleándose en la actualidad⁴⁸⁴; ejemplo de ello es el cuadro con cuatro azulejos similares a éstos, propiedad de la Fundación Lázaro Galdiano, inventariado como una interpretación posterior de azulejos mudéjares del siglo XVI realizada en alfares sevillanos⁴⁸⁵. Sin embargo, el grosor de la placa y la forma biselada de los costados son características propias del siglo XVI, aunque no existen modelos similares contextualizados con suficiente fiabilidad que nos permita determinar el lugar de producción.

⁴⁸² MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, op. cit., p. 291.

⁴⁸³ AGUADO VILLALBA, J., “La azulejería toledana a través de los siglos”, op. cit., lám. I, E.

⁴⁸⁴ BUSCAGLIA, G., “Criterios de identificación de los azulejos sevillanos y ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI”, *Laboratorio de Arte*, nº 5, tomo II, 1992, p. 328.

⁴⁸⁵ CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*, inédito, catálogo nº 650.



Fig. 185. MCC, nº CE002455.

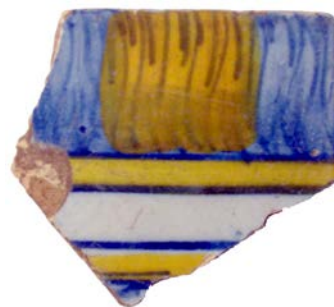


Fig. 186. MCC, nº DO006332.

Entre el material cerámico de excavación depositado en el Museo de Cáceres constan cuarenta y tres piezas de “florón escurialense” Con motivo de la exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres* celebrada en 2014, se realizó un panel con las inventariadas con los números DO006000, DO006006, DO006008, DO006009, DO006025, DO006058, DO006059, DO006061, DO006063, DO006069 y DO006086 (Fig. 188), rematadas todas ellas por una línea de arquillos con vegetación superpuesta de la que sólo se conservaba un azulejo en buen estado, el DO006048 (Fig. 187). Todos estos azulejos poseen las mismas medidas, 13,9 x 13,9 x 1,6 centímetros, y quizá formaban parte de la desaparecida decoración cerámica de la Capilla de San Juan, en el claustro gótico, fabricada en 1580⁴⁸⁶. Los florones debían de enmarcar alguna escena religiosa que no se conserva, pero de la que vemos indicios de existencia en los restos de piezas con dibujos de flecos, como el fragmento DO006332 (7,3 X 6,7 X 1,5 cm.) (Fig. 186). Estos motivos se usan como remate de manteles litúrgicos, algo habitual en los frontales de altar de los siglos XVI y XVII, como los de la iglesia de Tejada de Tiétar (Fig. 207), la iglesia del castillo de Monfragüe, la parroquia de Valverde de la Vera o la iglesia de Santa Teresa en Plasencia (Fig. 234).

El frontal de altar de la Capilla de San Juan, carente ahora de decoración cerámica, pudo estar cubierto, como decíamos, por florones de tipo escurialense, motivo muy repetido en ese momento sobre todo en frontaleras de iglesias veratas y placentinas como las comentadas en el párrafo anterior, próximas al Monasterio de

⁴⁸⁶ SANTA MARÍA, fray L. de, *op. cit.*, p. 729.

Yuste. El modelo de florón utilizado en Yuste, sobre fondo amarillo, fue creado por el alfarero toledano José de Oliva en 1577 para el Monasterio de El Escorial⁴⁸⁷ y, dado que se supone su muerte en 1578⁴⁸⁸, esta obra podría ser de alguno de sus seguidores.



Fig. 187. MCC, nº DO006048.



Fig. 188. MCC, nº DO006000, DO006008, DO006009 y DO006163.

⁴⁸⁷ LANG, G., *1000 Azulejos*, *op. cit.*, lám. 170, p. 75.

⁴⁸⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Flores, Fernández y Oliva. Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II", *op. cit.*, p. 201.

Paralelamente a la instalación del retablo mayor de Yuste en 1584 se hicieron varias obras de reforma en el presbiterio entre las que cabe destacar la colocación de una serie de azulejos que, en 1906, aún se podían contemplar gracias a una restauración realizada por los miembros de la comunidad religiosa que entonces estaba asentada en el monasterio⁴⁸⁹. Como se aprecia en una fotografía de Jean Laurent y Cía. fechada hacia 1885⁴⁹⁰ y publicada en 1924 por Mélida (Fig. 189), el presbiterio estaba decorado con un zócalo de azulejos talaveranos de las series de



clavo (DO006061 y DO006062 -Fig. 190-), recortes (DO007121 -Fig. 191-) y punta de diamante (DO007133 -Fig. 192-). Todos ellos poseen las mismas medidas, 13,9 x 13,9 x 1,6 cm. aproximadamente. Este tipo de zócalos se remataba con azulejos de arquillos como el DO006048, con otros decorados con ovas, de los que se conservan algunos fragmentos, o con piezas rectangulares de grecas en blanco y azul también presentes entre los restos de excavación. La Capilla de Santa Ana en Guadalupe conserva una composición idéntica en el zócalo enmarcada por alizares con las comentadas esvásticas.

Fig. 189. Fotografía de J. Laurent y Cía. *Monasterio de Yuste*. J. R. Mélida y Alinari (1924).

Aunque la serie de “recortes” parece tener raíces flamencas, los temas de “punta de diamante” y “clavo” tienen su origen en las placas policromas de alto relieve y el repertorio iconográfico de la familia Della Robbia, cuyos motivos geométricos y colores contrastados pretendían crear sensación de volumen⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁹⁰ La fotografía original forma parte del Archivo Ruiz Vernacci, en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. La fecha ha sido facilitada por D. Carlos Teixidor (IPCE).

⁴⁹¹ LANG, G., *1000 Azulejos*, *op. cit.*, p. 63.

En el Museo de Cáceres se conservan cuatro azulejos de la serie de “clavo” completos y de distintos tipos, numerosos azulejos de la serie de “recortes” y pocos fragmentos de azulejos de “punta de diamante”. Actualmente se han reutilizado algunas de estas placas en distintas estancias del monasterio en las que nunca estuvieron. Encontramos piezas de “punta de diamante” decorando las contrahuellas de la escalera de acceso al coro desde el palacio de Carlos V y el escalón corrido del refectorio, en el que también se han colocado azulejos de la serie de “clavo”. Asimismo, en las escaleras de acceso al púlpito se han dispuesto alizares como el DO006110 (Fig. 193) (5,1 x 18,4 x 4,4 cm.), con un cabujón central característico de la serie de “recortes”, similar al DO006255 (Fig. 194) (4,9 x 18,4 x 4,2 cm.), que presenta un cabujón de menor tamaño. Estas piezas talaveranas de estilo renacentista no se corresponden con las mudéjares que sitúan las fuentes documentales en el refectorio.

En Extremadura se conservan numerosas obras en su contexto en las que se utilizan las series talaveranas comentadas como el sepulcro de Fabián Antonio de Cabrera y Barrantes en la iglesia conventual de los Remedios en Alcántara (Fig. 131), el retablo de los zapateros de la ermita de San Lázaro de Plasencia (267), actualmente en el museo catedralicio de la ciudad, o en el Real Monasterio de Guadalupe.



Fig. 190. MCC, nº DO006062.



Fig. 191. MCC, nº DO007121.



Fig. 192. MCC, nº DO007133.



Fig. 193. MCC, nº DO006110.



Fig. 194. MCC, nº DO006255.

Alizares como el MY 01/1004/39 (4,1 x 6,5 x 1,5 cm.) (Fig. 195) y azulejos como el DO006150 (16,4 x 8,5 x 1,6 cm.) (Fig. 196), que decoraban las contrahuellas de la escalera de acceso al altar mayor, corresponden a la serie “marmolizada”. Esta tipología es deudora de la serie “jaspeada” de la loza fabricada en Talavera de la Reina y su representación en la azulejería plana, imitando mármoles y otras piedras, tuvo gran aceptación en otros centros productores como Toledo, Sevilla y Valencia desde el último tercio del siglo XVI hasta el XVIII.



Fig. 195. MCC, nº MY 01-1004-39.



Fig. 196. MCC, nº DO006150.

El azulejero Hernando de Loaysa decoró con este motivo, frecuentemente encerrado en bandas geométricas ovaladas o mixtilíneas, el Palacio del Infantado en Guadalajara (1595) y el Palacio de Vila Viçosa (1603). En Extremadura se conservan ejemplos de esta serie en el Real Monasterio de Guadalupe y en el Relicario del Convento de Santa Clara en Zafra (Fig. 197), construido entre 1590 y 1607 para acoger las reliquias traídas por el tercer Duque de Feria, don Gómez IV Suárez de Figueroa y Córdoba, de distintas partes de Europa. La relación de esta casa nobiliaria con los mejores artistas de la época, inclusive el azulejero real Juan Flores⁴⁹², y el estilo y calidad de estas piezas cerámicas, conduce a pensar que esta capilla fuera decorada por Hernando de Loaysa o su yerno Juan Fernández de Oropesa, artífices de una obra de similares características en el citado Palacio del Infantado de Guadalajara, residencia de los abuelos del tercer Duque de Feria⁴⁹³.



Fig. 197. Cubierta del Relicario del Convento de Santa Clara de Zafra.

⁴⁹² FRANCO POLO, N. M^a, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *op. cit.*, pp. 1229-1232.

⁴⁹³ *Op. cit.*, pp. 1222 y 1223.

Por las fechas en las que fueron colocados estos azulejos en Yuste, 1584, y dado que se trataba de un encargo de Felipe II para adecentar el lugar en el que descansaron los restos de su padre Carlos V hasta su traslado al Monasterio de El Escorial, es lógico que la obra se contratara con un importante azulejero al servicio del rey, probablemente al maestro afincado en Toledo Juan de Vera, sucesor de Juan Fernández desde 1578 hasta 1595 y autor de la decoración cerámica del Alcázar de Segovia y de El Escorial, monasterio para el que fabricó también más de 800 piezas de vajilla⁴⁹⁴, entre las que destaca un gran número de piezas de la serie “jaspeada” similar a los azulejos de las contrahuellas del presbiterio de Yuste. Asimismo, el apellido de este ceramista quizá haga alusión a la comarca cacereña de la Vera, donde se encuentra el Monasterio de Yuste, y de la que podría ser oriundo. Sin embargo, la composición calcárea de las piezas de Yuste no se corresponde con los barros ferruginosos toledanos con los que fabricaría Juan de Vera y otros maestros conciudadanos citados en el Archivo de Procuración del Real Monasterio de El Escorial como Gabriel García, Baltasar de Medina, Diego Ballesteros, Juan del Campo o Sebastián de Morales⁴⁹⁵.

También podría tratarse de una obra fabricada por el citado azulejero Hernando de Loaysa, dado el nivel social de la clientela con la que trabajaba y las características de su obra. El color ocre de las pastas es similar al usado en las alcañerías vallisoletanas, donde trabajaba Loaysa en las fechas en las que se decoró el presbiterio de Yuste. Asimismo, los motivos iconográficos coinciden plenamente con su repertorio habitual; tanto la serie jaspeada descrita arriba como las coronas o azulejos de remate con arquillos, los guilochés y las distintas tipologías de la serie de clavos presentes en Yuste se repiten en edificios cuya decoración fabricó o se le atribuye. Incluso el motivo vegetal del azulejo DO006319 (12,1 x 7,5 x 1,3 cm.) (Fig. 198) es atribuido por Moratinos y Villanueva a este azulejero talaverano, quien lo usaría en la decoración de la Capilla de los Páez-Cepeda del Monasterio de Nuestra Señora de Prado en Valladolid⁴⁹⁶ y que

⁴⁹⁴ RAY, A., “Juan de Vera, azulejero de Toledo”, *op. cit.*, pp. 144, 145, 146 y 149.

⁴⁹⁵ *Op. cit.*, p. 150.

⁴⁹⁶ MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”, *op. cit.*, figs. 2a, 2c, 7 y 9; MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, *op. cit.*, pp. 173 y 174.

anteriormente había sido fabricado por Juan de Oliva para el Salón de Cortes de la Generalitat valenciana, aunque el de Yuste es bicromo en blanco y azul mientras que los citados de Loaysa y Oliva son polícromos en verde, azul, amarillo y naranja.



Fig. 198. MCC, nº DO006319.

Sin embargo, cualquier atribución está basada en teorías supeditadas a la inspección visual de las piezas a falta de documentación que resuelva las dudas expresadas. Por una parte, la ingente producción de Juan de Vera en esas fechas con destino a inmuebles reales y la similitud con su producción de loza nos parece razonable para fundamentar su atribución, no obstante, el color de las pastas suscita dudas respecto al lugar de producción puesto que la composición de la arcilla se corresponde con los alfares de Talavera de la Reina o incluso Valladolid, ciudad en la que trabajaba Hernando de Loaysa, importante y prolífico azulejero con el que coinciden muchas de las composiciones presentes en Yuste. Por todo ello, lo más cauto es atribuir los azulejos de superficie plana del presbiterio del Monasterio de Yuste a algún maestro de Talavera de la Reina seguidor de Juan de Oliva, Juan de Vera o Hernando de Loaysa.

Como se aprecia en la fotografía de Jean Laurent y Cía., en los últimos escalones de acceso al altar mayor se reaprovecharon azulejos de labor como los DO006028, DO006040, DO006041, DO006247, cuyas medidas rondan los 14,4 x 14,4 x 2,5 cm. (Fig. 199). Están dispuestos aleatoriamente y en ellos se representa,

con la técnica de arista, un motivo frecuente de estilo mudéjar de lazos de ocho en negro alrededor de lacería verde de dieciséis, característico de alfares toledanos del siglo XVI. La fabricación de estas piezas puede fecharse en la primera mitad de esa centuria como la gran mayoría de los azulejos de arista toledanos del conjunto religioso que comentamos. El Museo Victoria and Albert de Londres conserva azulejos idénticos a éstos procedentes de España. La Cartuja de Sevilla recuperó este diseño a finales del siglo XIX con el nombre de “Dos Hermanas”, tal y como aparece en catálogos de la época. También se fabricaron zócalos de este tipo en Manises, a finales del XIX, con un vivo cromatismo.



Fig. 199. MCC, nº DO006247, DO006041, DO006028 y DO006040.

De la misma fecha, alfar y estilo renacentista de raigambre italiana que los azulejos de superficie plana comentados son varias olambrillas como la DO007134 (9,5 x 9,5 x 1,4 cm.) (Fig. 200), en la que se representa una rosa de los vientos enmarcada por un círculo amarillo y cuya ubicación exacta en el monasterio desconocemos, aunque podría haber decorado las solerías de la ermita de Belén,

construida entre 1508 y 1525 y en la que, según las fuentes documentales, había “ricos azulejos y tapices”⁴⁹⁷ de procedencia talaverana⁴⁹⁸.

Dentro del conjunto comentado destaca por su buen estado de conservación, su diseño y cromatismo opuesto a los anteriores, el azulejo DO006149 (Fig. 201). Se trata de una pieza cuadrada (13,7 x 13,6 x 2,3 cm.), de superficie plana pintada con fondo blanco y perfiles en manganeso dibujando una flor central amarilla y naranja rodeada por hojas de acanto azules. En esta composición se aprecian semejanzas con una de tipo mudéjar difundida por el alfarero vallisoletano Juan Lorenzo en el siglo XVI⁴⁹⁹. Las medidas de esta pieza, la combinación de colores, los perfiles de manganeso y el tema iconográfico vegetal con acanto en disposición radial nos informan de que se trata de un azulejo “de serie”, de los que solían destinarse a decorar zócalos, y cuya fabricación se fecha entre 1650 y 1720/30 en Valencia, fecha a partir de la cual cambia el formato de 13,5 a 21,5 centímetros⁵⁰⁰.



Fig. 200. MCC, nº DO007134.



Fig. 201. MCC, nº DO006149.

En conclusión, los azulejos de arista, a excepción de la pieza DO006152, parecen haber sido fabricados en dos épocas diferentes, en el último tercio del siglo XV y en 1547, tanto para el frontal de altar de la sacristía como para el refectorio.

⁴⁹⁷ GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D., *op. cit.*, pp. 72-74.

⁴⁹⁸ SÁNCHEZ LORO, D., *La celda de Carlos V: Historia del Monasterio de Yuste*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹⁹ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁰⁰ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Valencia, Diputació de Castelló, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1996.

También parecen proceder de dos centros productores diferentes, Toledo y Valladolid, con grandes similitudes iconográficas en fechas tan tempranas como el año 1547, del que datan las piezas salidas de las alcallerías de Valladolid para decorar, casi con seguridad, el refectorio del cenobio verato.

La gran variedad de tipologías (olambrillas, guardillas, verduguillos, azulejos de labor, azulejos cuadrados y rectangulares) y de motivos representados permite hacer una reconstrucción ideal de los zócalos y las alfombrillas que durante varios siglos decoraron el refectorio del monasterio, similares en todo caso a los que aún permanecen en algunos conventos toledanos como San Juan de la Penitencia o Santo Domingo el Antiguo. Las series representadas en Yuste se corresponden, en su gran mayoría, con las presentes en esos conjuntos conventuales y en el Castillo de los Fonseca en Coca (Segovia), cuya colección de azulejería ha sido fechada en la segunda década del siglo XVI⁵⁰¹.

Respecto a los azulejos de superficie plana, excepto el producido en Valencia, fueron fabricados por alfareros asentados en Talavera de la Reina en los años ochenta del siglo XVI, vinculados de algún modo a la Corte de Felipe II y deudores de los maestros Juan de Oliva, Juan de Vera o Hernando de Loaysa.

Como se ha dicho, en 1857 el X Marqués de Mirabel compró el desamortizado Monasterio de Yuste, y los restos de la cerámica arquitectónica dispersos por el derruido conjunto fueron llevados al Palacio del Marquesado de Mirabel en Plasencia. La heterogénea decoración cerámica fue instalada en altos zócalos en los que se combinan azulejos de superficie plana con otros de labor y olambrillas de arista. En el Salón de Carlos V (Fig. 202) encontramos azulejos de florón escurialense con otros de palmeta renacentista como el DO006273 (Fig. 179), y de lazos de ocho como los que decoraban los últimos escalones de acceso al altar de Yuste, así como olambrillas de cetrería similares a la DO007140 (Fig. 178). El pensil se decoró con numerosas piezas de flor vista de frente en marco de cruz griega como la inventariada con el número CE002436 (Fig. 184). En los zócalos de

⁵⁰¹ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y catalogación*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 51.

la escalera del Palacio de Mirabel hay olambrillas de entrelazo mudéjar idénticas a las DO006282 y DO006253 (Fig. 176), azulejos de lacería como el DO006175 (Fig. 173), pseudoepigráficos como el DO006143 (Fig. 167) y de cardina gótica con entrelazo mudéjar como el DO006066 (Fig. 168).



Fig. 202. Escaleras y Salón de Carlos V en el Palacio de Mirabel, en Plasencia. Fotografías cedidas por Dña. Esther Abujeta Martín.

3.1.8. Hinojal.

El Museo de Cáceres conserva dos azulejos “de gusto renacentista” procedentes de “una ermita en Hinojal”, según consta en el *Libro de Inventario* antiguo. Fueron donados en 1905 por Elías Tormo y Monzó, Comisario General de Bellas Artes y Antigüedades, a la Comisión Provincial de Monumentos de Cáceres según consta en el primer *Libro de Registro* del Museo de Cáceres, donde también se especifica que estas piezas habían sido compradas a José Losada al igual que otras procedentes del Monasterio de Yuste y del castillo de Belvís de Monroy, como he dicho anteriormente.

Junto a los dos azulejos citados (CE002337 y CE002339) ha sido inventariado un tercero, CE002338, de calidad inferior, pero con el mismo motivo y medidas de 14 x 14 x 1,4 cm. Representan las dos partes superiores y una inferior de tres personajes de la mitología grecolatina, quizá arpías o sirenas ya que el torso y el rostro son femeninos pero los miembros inferiores poseen forma de cola emplumada

(Figs. 203 y 204). Las piezas están realizadas con la técnica de superficie plana pintada, contornos azules y colores blanco, azul y amarillo. El interés por la perspectiva y el relieve denota la influencia del estilo renacentista.



Fig. 203. MCC, nº CE002337 (arriba) y CE002339 (abajo).



Fig. 204. MCC, nº CE002338.

Aunque la pieza CE002338 es más tosca, de contornos poco definidos y poca maestría en el dibujo, las otras dos recuerdan a las figuras y los motivos manieristas difundidos por el azulejero Juan Fernández y su círculo, como se puede apreciar en dos conjuntos cerámicos del artista talaverano Hernando de Loaysa, el Palacio del Infantado en Guadalajara (1595) y el Palacio del Duque de Braganza en Vila Viçosa, Portugal (1603). En los dos casos citados aparecen figuras aladas con herrajes en vez de plumas en las piernas, como también vemos en el retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia que trataremos a continuación.

Frecuentemente se combinan estos personajes mitológicos con follaje a modo de piernas o ángeles con pámpanos y roleos de tradición clásica difundidos ampliamente por grabadores del norte de Europa durante el siglo XVI como Heinrich Aldegrever (Fig. 205) o Allaert Claesz (Fig. 206). La simbología eucarística de la vid propició el uso de estos motivos en frontales de altar, en los que también se imitaban



los flecos de los manteles litúrgicos o antependios, como se ve en la pieza CE002339, recurso frecuentemente utilizado tanto por Juan Flores en la parroquia de Garrovillas en una fecha tan temprana como 1559, como por otros azulejeros en los frontales extremeños de la iglesia de Santa Teresa en Plasencia (Fig. 234), la iglesia de Tejeda de Tiétar (Fig. 207), la ermita del Cristo de Garganta la Olla o la iglesia conventual de los Remedios en Alcántara (Fig. 131). La bicromía de estos flecos en azul y amarillo se identifica con las obras fabricadas en Talavera de la Reina.

Fig. 205. Heinrich Aldegrever. *Ornament with mask*, grabado, 1550.

Fotografía: National Gallery of Art, Washington.



Fig. 206. Allaert Claesz. *Horizontal panel with a siren with foliage for legs and two children*, grabado, ca. 1520-55. Fotografía: Metropolitan Museum de Nueva York.

Atendiendo a la iconografía empleada en los tres azulejos de Hinojal podemos fechar las piezas; la serie talaverana de *ferronerías* o recortes a la que pertenecen fue empleada tanto en azulejería como en loza durante el último tercio del siglo XVI

e incluso inicios del XVII. El color de la pasta arcillosa y los esmaltes empleados permiten ubicar la fabricación de estas piezas en Talavera de Reina.

La escasa documentación anterior al siglo XVII que se conserva en los archivos imposibilita contextualizar las mencionadas piezas. Por el *Libro de Capellanías y visita de las mismas desde 1647 hasta el año 1789* conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Coria-Cáceres sabemos que en el siglo XVII había numerosas ermitas en Hinojal, muchas de ellas deterioradas. De este modo se advierte en una visita del 6 de febrero de 1672 sobre el mal estado del tejado de las ermitas de San Bartolomé y San Antonio Abad, y del estado “indecente” de las ermitas de los Santos Mártires y de Santo Toribio, en 1731.



Fig. 207. Frontal de altar de la iglesia de Tejada de Tiétar.

3.1.9. Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia.

Está situado en la zona noroccidental de la ciudad de Plasencia, frente a la parroquia de San Nicolás y junto al Palacio de Mirabel (Fig. 208). El Convento de San Vicente Ferrer fue construido por donación de los Duques de Plasencia y Béjar, Leonor Pimentel y Álvaro de Zúñiga. De 1477 es la Carta de donación del Duque y en 1484 la duquesa firma la Carta Fundacional, en la que expone pormenorizadamente los detalles de la construcción y explica los motivos de la fundación en virtud del gran aprecio que siente por la Orden dominica y, en concreto, por San Vicente Ferrer, de quien afirma haber recibido “muchos e señalados beneficios”⁵⁰². Quizá con esos “beneficios” se refiriera a la leyenda que recogen tanto el físico y médico placentino Luis de Toro, en 1573, como Fray Alonso Fernández, en 1627, acerca de la resurrección de Juan de Zúñiga, el hijo mayor de los Condes de Plasencia y posterior maestro de la Orden de Alcántara, propiciada por parte de este santo⁵⁰³.



Fig. 208. Exterior de la iglesia del Convento de San Vicente adosada al Palacio de Mirabel.

⁵⁰² PALOMO IGLESIAS, C., “Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, Doña Leonor Pimentel, donando a los dominicos el Convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de agosto y 10 de octubre de 1484)”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXI, nº I, 1975, pp. 46-49.

⁵⁰³ TORO, L. de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia (1575)*, Plasencia, La Victoria, 1961, pp. 30 y 31; FERNÁNDEZ, fray A., *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia (1627)*, *op. cit.*, pp. 178 y 179.

La comunidad de monjes dominicos que se iba a alojar en el nuevo convento llegó en 1464 a Plasencia procedente del Convento de San Esteban de Salamanca⁵⁰⁴. En un primer momento habitaron una casa junto a la puerta de Trujillo⁵⁰⁵ hasta que en 1487 pudieron trasladarse al nuevo edificio, a pesar de estar inconcluso⁵⁰⁶.

El edificio se ubicó en el lugar denominado “la Mota” o “fortaleza antigua”, donde anteriormente estaba “la sinagoga de los judíos”⁵⁰⁷. La presencia de población judía fue probada gracias a la intervención arqueológica realizada entre 1995 y 1997 con motivo de las obras de rehabilitación para convertir parte del conjunto religioso en Parador Nacional de Turismo, ya que en las excavaciones se encontraron pequeñas lámparas votivas del *Hanukkah*, denominadas *hannukkiyah*, y un puntero (*yad*) para leer la *Torah*⁵⁰⁸.

Fray Alonso Fernández afirma que las obras del Convento de San Vicente Ferrer habían comenzado en 1464, año en el que el Papa Paulo II bendijo su fundación y, en 1487, ya estaban edificadas el claustro, la iglesia y la sala capitular⁵⁰⁹. La espaciosa iglesia está dividida en tres naves cubiertas con bóvedas de crucería muy elaboradas y, en torno al claustro, de dos pisos de arcos conopiales sobre pretilos corridos, se distribuyen las dependencias conventuales: la sala capitular, el refectorio, la biblioteca, etc., todo ello ocupado hoy por el Parador de Turismo.

⁵⁰⁴ PALOMO IGLESIAS, C., “El Convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXIV, nº I, 1978, p. 139.

⁵⁰⁵ Esa vivienda comenzó a conocerse con el nombre de Santo Domingo *el viejo*, en FERNÁNDEZ, fray A., *op. cit.*, p. 179.

⁵⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 179-181.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, pp. 180 y 181.

⁵⁰⁸ MATESANZ VERA, P. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, C., “Intervención arqueológica en el Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres): cerámicas de los siglos XIII a XV”, en VV. AA., *GARB: sitios islámicos do sul peninsular = sitios islámicos del sur peninsular*, catálogo de la exposición, Lisboa y Mérida, Junta de Extremadura, 2001, p. 287.

⁵⁰⁹ FERNÁNDEZ, fray A., *op. cit.*, pp. 179 y 181.

Las obras prosiguieron en el siglo XVI. Entre 1577 y 1578 se sucedieron los alarifes Juan Ezquerro y Juan Álvarez para realizar la soberbia escalera al aire situada en el ángulo sureste del claustro gótico⁵¹⁰. A Juan Álvarez se le atribuye también la sacristía y antesacristía⁵¹¹. Hacia finales de 1610 se erigió la fachada principal del templo, situada en el lado de la Epístola, cuyo segundo cuerpo corrió a cargo de los maestros canteros Alonso Sánchez, Antonio Suárez y Juan de Ruesga⁵¹² (Fig. 209).



Fig. 209. Portada de la Epístola de la iglesia del Convento de San Vicente Ferrer.

La decadencia del edificio comenzó durante la Guerra de la Independencia, cuando sufrió un incendio que destruyó un pabellón y todas las aulas, fue saqueado y posteriormente ocupado por las tropas napoleónicas del general Lefebvre, que había tomado Plasencia en 1807⁵¹³. Con la desamortización de Mendizábal los dominicos se vieron obligados a abandonar el edificio, que más tarde acogería a claretianos y servitas sucesivamente hasta su definitivo abandono en los inicios de la década de los noventa del siglo XIX. Sin embargo, la labor docente por la que destacó este convento se mantuvo hasta mediados del siglo XX como colegio de enseñanza media. Ya desde los inicios del conjunto religioso la duquesa Leonor Pimentel, en su Carta Fundacional, expresó su deseo de que hubiera cinco

⁵¹⁰ PESCADOR DEL HOYO, M^a del C., "El maestro Juan Álvarez y la escalera del aire de Plasencia", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XV, nº 2, 1959, pp. 397-404.

⁵¹¹ LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, tomo III, copia digital: Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", Biblioteca Pública Estatal de Oviedo, 2010, p. 25.

⁵¹² MÉNDEZ HERNÁN, V., "La portada del convento placentino de San Vicente y su relación con otra serie de construcciones", *Norba: revista de arte*, nº 26, 2006, p. 55.

⁵¹³ PALOMO IGLESIAS, C., "El Convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia", *op. cit.*, pp. 142, 147, 148.

estudiantes de Teología, para lo que mandó construir “camaras e estudios”⁵¹⁴. En el siglo XVII había dos cátedras de Teología y una de Arte y, en el XIX, el convento placentino impartía estudios de un alto nivel para preparar a futuros profesores de universidad⁵¹⁵.

Entre 1995 y 1997 se llevó a cabo la rehabilitación del convento para adecuar una parte del inmueble a Parador Nacional de Turismo, mientras que el uso de la iglesia fue cedido a las Cofradías Penitenciales de Plasencia.



Fig. 210. Capilla del Evangelio en la iglesia del Convento de San Vicente Ferrer.

En el Museo de Cáceres se encuentran depositados varios azulejos procedentes de las excavaciones arqueológicas acometidas en esos años de reformas. Dos fragmentos realizados con la técnica de arista (DO004895 y DO004896) en los que se representa el típico motivo renacentista toledano de flor azul “vista de frente”⁵¹⁶ envuelto por una orla en verde, melado y azul. El fragmento inventariado con el número DO004895 mide 6,1 x 7,8 x 2,7 cm. (Fig. 211). Probablemente estas piezas pertenezcan al zócalo de una capilla situada en el lado del Evangelio de la iglesia conventual, donde aún se conservan algunos ejemplares idénticos a los comentados (Fig. 210).



Fig. 211. MCC, nº DO004895.

⁵¹⁴ PALOMO IGLESIAS, C., “Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, Doña Leonor Pimentel...”, *op. cit.*, p. 52.

⁵¹⁵ IDEM, “El Convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia”, *op. cit.*, pp. 146-149.

⁵¹⁶ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, p. 322.

Azulejos similares a éstos son los conservados en conventos toledanos como San Clemente, en el coro del Monasterio de Santo Domingo el Real, de mediados del siglo XVI, y los que recubren unas escaleras del Convento de San Pablo, realizados a principios del XVI⁵¹⁷. El pavimento de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza en Ávila está decorado con azulejos toledanos de este tipo combinados con otros de flor en marco cruciforme y guardillas de corazones vegetales⁵¹⁸. En



Extremadura también encontramos ejemplos como los azulejos del altar mayor de la iglesia parroquial de Santiago del Campo (Fig. 183) y en el primitivo zócalo del patio del Hospital de la Piedad en Alcántara, Cáceres (Fig. 212), en cuyas obras de rehabilitación para adecuarlo a la función de Biblioteca Municipal, el revestimiento cerámico primitivo fue arrancado y sustituido por uno moderno.

Fig. 212. Azulejo recuperado del zócalo del Hospital de la Piedad de Alcántara.

El mismo motivo de flor de ocho pétalos se encuentra en armaduras mudéjares toledanas como el alfarje de la antigua enfermería, ahora archivo, del Convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo. Esto demuestra la adecuación del repertorio iconográfico mudéjar a diferentes manifestaciones artísticas.

Por lo tanto, podemos afirmar que los azulejos de arista de San Vicente Ferrer son de manufactura toledana, no sólo por el diseño sino también por el color rojizo de la pasta, mientras que su cronología se sitúa en el siglo XVI, tanto por la incorporación de la flor de ocho pétalos en el interior de un tondo como por el uso del color azul cobalto que, según Aguado Villalba, empezó a sustituir al negro de manganeso a partir de las primeras décadas del siglo XVI⁵¹⁹.

⁵¹⁷ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit., figs. 365 y 370; *IDEM*, *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, op. cit., fig. 372.

⁵¹⁸ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., p. 291.

⁵¹⁹ AGUADO VILLALBA, J., "La azulejería toledana a través de los siglos", op. cit., pp. 78-83.

Tras las excavaciones arqueológicas en San Vicente fue depositado en el Museo de Cáceres un interesante conjunto de azulejos realizado con la técnica de superficie plana. Las piezas, muchas de ellas fragmentadas, proceden en su mayoría del retablo de la sacristía, incluso algunas mantienen en el reverso el número que informaba sobre su ubicación en el conjunto (Fig. 214), aunque también hay algunos ejemplares del refectorio, como veremos más adelante.

En 2015 la Junta de Extremadura, cesionaria de la iglesia conventual, decidió arrancar el retablo para restaurarlo y exponerlo posteriormente en el Museo Catedralicio de Plasencia atendiendo a los problemas de humedad de la iglesia que afectaban a la conservación del retablo cerámico. La empresa encargada del arranque y preparación para la musealización del conjunto fue Taller de Restauración del Patrimonio S.L., mientras que la restauración y reintegración ha sido efectuada por TEKNE Conservación y Restauración S.L.⁵²⁰. En febrero de 2017 fue levantado el depósito del Museo de Cáceres de los azulejos de este retablo para que pudieran ser reintegrados durante su restauración y posterior musealización en el Museo de la Catedral de Plasencia.

El retablo cerámico se conservó prácticamente intacto durante casi cuatro siglos y su deterioro se inició en la década de los ochenta del XX coincidiendo con el declive del convento, que fue finalmente abandonado a principios de los noventa. Esta afirmación se deduce de un seguimiento realizado a través de varias publicaciones de esa centuria.

En el *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres* Mérida incluyó una fotografía del retablo en perfectas condiciones de mantenimiento (Fig. 213)⁵²¹. Varias décadas después el Conde de Canilleros declaró en su obra *Extremadura*:

⁵²⁰ Información facilitada por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, responsable de las intervenciones que se han llevado a cabo en el retablo de la sacristía. Por su parte, la Iglesia, mediante el convenio suscrito con la Junta de Extremadura, sufragó los gastos de musealización del conjunto que se han realizado a lo largo del año 2017 y principios del 2018 en el Museo Catedralicio de Plasencia,

⁵²¹ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, op. cit.*, tomo III, lám. CCXLIII.

“[...] el friso de azulejos de Talavera, del siglo XVI, bellísimo y perfectamente conservado.”⁵²²

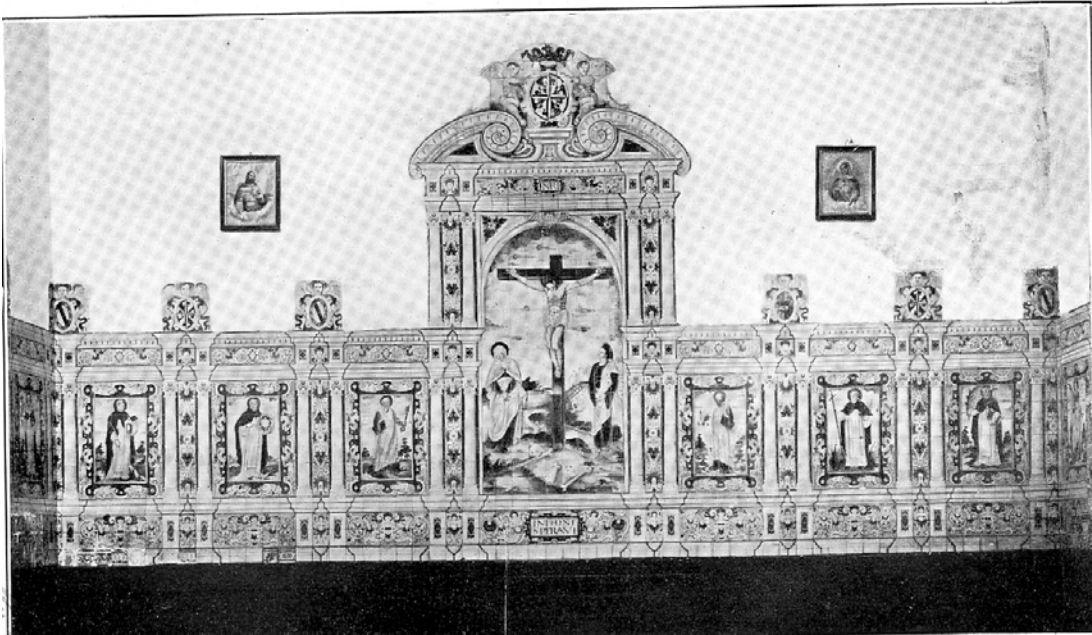


Fig. 213. Retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer. J. R. Mélida y Alinari (1924).

En un artículo de Balbina Martínez Caviro sobre azulejos talaveranos del siglo XVI aparece una fotografía del ático del retablo en el que aún se conservaban los ángeles tenantes y el escudo de la Orden dominica⁵²³, sin embargo, quince años más tarde, el cuerpo central estaba muy deteriorado, sobre todo en su parte superior e inferior, como se puede apreciar en fotografías de la época.

En el Museo de Cáceres se conservaba una pequeña parte del escudo dominico y los ángeles que lo sostenían en el ático del retablo (Figs. 215, 216 y 217). Los azulejos presentan un fondo vidriado en blanco estannífero y tienen unas medidas de 13,7 x 13,7 x 1,4 cm., a excepción de algunas piezas recortadas como las alas o las piernas de los *putti*. Estas placas han sido reintegradas en el retablo durante la restauración que se ha llevado a cabo.

⁵²² MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *Extremadura: La Tierra en la que nacían los dioses*, op. cit., p. 114.

⁵²³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, tomo 44, 1971, lám. I, fig. 1.



Fig. 214. Reverso de un azulejo.



Fig. 215. Azulejos de la corona del escudo dominico.

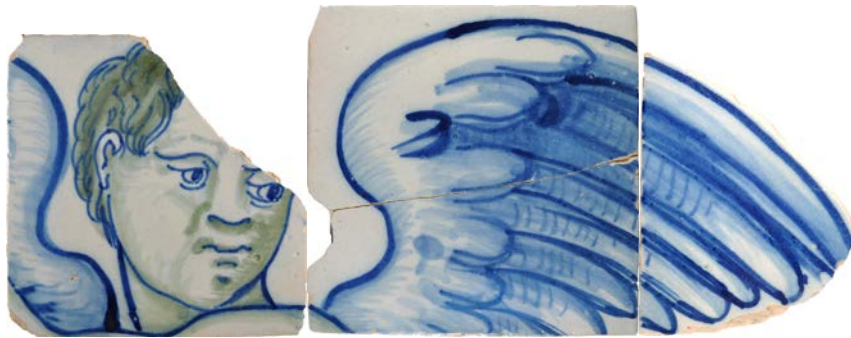


Fig. 216. Parte de uno de los ángeles tenantes del escudo dominico del ático del retablo.



Fig. 217. Azulejos del escudo dominico.

El retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer (Fig. 218) está constituido por un panel central de doble altura en el que se representa un Calvario (Fig. 219) coronado por una cornisa partida sobre la que se disponían dos ángeles tenantes soportando el escudo de la Orden dominica. A ambos lados de la escena central se sitúan diversos santos dominicos y Santa Catalina enmarcados por cartelas de metales recortados separadas por columnas pareadas sobre las que apoya una extensa cornisa de roleos vegetales, rematada por escudos alternos

pertenecientes a los apellidos de la familia benefactora (Zúñiga y Pimentel) y a la Orden dominica, fundadora del convento.



Fig. 218. Estado del retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en 2013.

Esta obra ha sido tradicionalmente atribuida al taller del azulejero flamenco Juan Flores desde que la investigadora hispanista Alice W. Frothingham así lo afirmara en su obra *Tile Panels of Spain, 1500-1650*⁵²⁴, puesto que Floris aparece como vecino de Plasencia entre 1558⁵²⁵ y 1563, año en el que se traslada a Talavera de la Reina para trabajar a las órdenes de Felipe II⁵²⁶. Sin embargo, autores como Alfonso Pleguezuelo desmienten esa teoría. El intenso cromatismo del frontal de altar de la iglesia de Garrovillas fechado en 1559 y firmado con las iniciales I. F., identificadas con Juan Flores (Fig. 220)⁵²⁷, así como el dramatismo, realismo y trazo virtuoso en la representación de las figuras tanto en Garrovillas como en su obra pictórica del retablo de la Asunción en la iglesia placentina de San Nicolás, no se corresponden con el estilo del retablo cerámico de San Vicente. Además, como he apuntado arriba, la sacristía debió de ser construida en la década de 1570 y ha sido atribuida al maestro Juan Álvarez, quien culminó la escalera al

⁵²⁴ FROTHINGHAM, A. W., *Tile Panels of Spain, 1500-1650*, op. cit., láms. 104-109.

⁵²⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, vol. 2, p. 128.

⁵²⁶ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Azulejos talaveranos del siglo XVI", op. cit., p. 285.

⁵²⁷ GARCÍA BLANCO, Á., "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XXXVI, 1970.

aire del convento en 1578, pero en esas fechas Juan Flores ya había fallecido, puesto que se documenta su muerte en 1567⁵²⁸.

Por otro lado, Ainaud de Lasarte atribuye el retablo placentino a Juan Fernández por las similitudes con la cerámica de El Escorial⁵²⁹. Sin embargo, este artista utiliza frecuentemente recursos que no aparecen en el retablo de San Vicente como los fondos punteados o los árboles de copas superpuestas.



Fig. 219. Detalle del Calvario.

No obstante, la autoría del retablo puede suscitar algunas dudas debido a la falta de documentos que aporten alguna información y, sobre todo, porque carece de firma, pero su adscripción a un importante taller talaverano del último tercio del siglo XVI es evidente debido a la gran cantidad de recursos decorativos de influjo italiano y flamenco empleados, así como por la excepcional calidad de las piezas. Incluso pudo ser fabricado en un alfar de la ciudad de Plasencia puesto que consta la presencia de varios talleres en el arrabal de San Juan, también llamado Toledillo, desde al menos el siglo XV hasta el XIX⁵³⁰.

⁵²⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *op. cit.*, p. 22.

⁵²⁹ AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio", *op. cit.*, fig. 673, p. 258.

⁵³⁰ LÓPEZ MARTÍN, J. M., *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, *op. cit.*, pp. 96, 97 y 280; LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia, siglo XVI y XVII*, *op. cit.*, p. 44; SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas inéditas, Primera parte: Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A, *op. cit.*, p. 97.



Fig. 220. Detalle de los azulejos de Juan Flores en la iglesia de San Pedro de Garrovillas.

El motivo iconográfico denominado *ferronerías* por algunos autores y serie de recortes por otros⁵³¹, parece que fue introducido en España por Juan Flores y Frans Andries a partir de grabados de Cornelis Floris y Cornelis Bos, y de las cerámicas del artista italiano Guido di Savino, conocido como Guido Andries en Amberes, y padre de Frans Andries, asentado en Sevilla en 1556⁵³². Se trata de bandas simulando herrajes, normalmente combinadas con florescencias y atlantes de cabezas emplumadas cuya mitad inferior está constituida también por hierros. En el retablo de San Vicente aparece este motivo en forma de cartelas de metales o cueros recortados alrededor de las figuras de santos y de los escudos, herrajes mezclados con elementos vegetales en los intercolumnios (Fig. 221), y atlantes que recorren el friso y el banco del retablo.

⁵³¹ Balbina Martínez Caviro y Trinidad Sánchez-Pacheco coinciden en emplear el término *ferronerías* mientras que Alfonso Pleguezuelo y César Rodríguez prefieren la denominación de serie de recortes.

⁵³² CAIGNIE, F., "Guido di Savino alias Guido Andries", *Teget*, nº 23, 1995, pp. 2-10; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Azulejos talaveranos del siglo XVI", *op. cit.*, fig. 9, pp. 284 y 285.

La difusión de este tipo ornamental fue tal que su presencia en paneles de azulejería talaveranos es constante a lo largo del siglo XVI y XVII. Por lo tanto, esta característica no es determinante para atribuir la obra placentina a Juan Flores sino simplemente a un taller talaverano influido por las obras de Juan Flores o Juan Fernández.



Fig. 221. Detalle de las cartelas de metales recortados y los intercolumnios.

En cuanto a la loza, la serie de recortes sólo ha sido localizada en piezas cerradas tales como botes de farmacia, ollas, cántaros y orzas⁵³³. En lo que respecta a los azulejos, las cartelas de metales recortados se usaron en numerosas ocasiones para enmarcar las figuras de santos, como ocurre en San Vicente, o incluso de la Virgen. Ejemplos de esto que decimos se pueden ver en el panel de San Nuflor conservado en el Museo Arqueológico Nacional, el frontal de la Virgen y el Niño procedente del Santuario de la Gran Promesa, hoy en el Museo Catedralicio de Valladolid⁵³⁴ y en el frontal de altar de la ermita de San Polo conservado en el Museo de la Catedral de Plasencia (Fig. 222), de idéntica composición a la empleada en un frontal de altar del Museo Ruiz de Luna en el que se representa la Crucifixión.

⁵³³ GONZÁLEZ ZAMORA, C., *Talaveras: Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*, Madrid, Antiquaria, 2004, fig. 37, p. 106.

⁵³⁴ *Op. cit.*, fig. 8, p. 287.

La cartela de metales recortados que enmarca la escena del santo en el panel de San Nuflor citado arriba es igual a las que aparecen en el retablo placentino que tratamos; quizá por ello y, tomando como referencia a Frothingham, quien había señalado a Juan Flores como autor del retablo de San Vicente Ferrer, Balbina Martínez Caviro atribuye el panel de San Nuflor al mismo artista⁵³⁵.



Fig. 222. Frontal de altar de la ermita de San Polo. Museo Catedralicio de Plasencia.

En el Museo de Cáceres también fueron depositados fragmentos de azulejos que formaban parte de la decoración de los intercolumnios del retablo de San Vicente, constituida por herrajes combinados con espesas florescencias (Fig. 223). Motivos similares a éstos fueron representados por Sebastiano Serlio en el *Libro IV*⁵³⁶, en una chimenea siguiendo un esquema paralelo al de este retablo, con roleos en el friso e incluso mascarones semejantes al situado entre las volutas del ático del retablo. Existen dos obras con herrajes casi idénticos en Extremadura, se trata de los frontales de altar de la iglesia parroquial de El Salvador en Pasarón de la Vera. Las escenas representadas en su frente, un Calvario en el frontal del Evangelio y una Virgen en el de la Epístola, adolecen de ingenuidad y poca precisión en los volúmenes y perspectivas a diferencia del retablo placentino, por lo que los temas de *ferronerías* que enmarcan el conjunto podrían haberse ejecutado con plantillas.

⁵³⁵ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Azulejos talaveranos del siglo XVI", *op. cit.*, fig. 2, p. 286.

⁵³⁶ SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, traducido por Francisco de Villalpando, Toledo, Juan de Ayala, 1552, p. LXXVI.



Fig. 223. Atlantes y herrajes con florescencias en la predela y los intercolumnios del retablo de San Vicente Ferrer.

Los roleos vegetales de los frisos y el banco del retablo aparecen, con ligeras modificaciones, en otras obras como el frontal del Museo Catedralicio de Valladolid citado arriba o un retablo de San Juan Bautista conservado en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina, ambas obras fechadas en la segunda mitad del siglo XVI⁵³⁷.

Los atlantes de cabezas emplumadas que comparten protagonismo con los anteriores motivos vegetales en la predela del retablo placentino (Fig. 221) aparecen tanto en piezas de loza como en obras de azulejería, es el caso de un panel del Museo Ruiz de Luna fechado en 1571, el retablo de San Juan Bautista conservado en el Museo Arqueológico de Madrid⁵³⁸, el retablo del Evangelio en la iglesia de Valdastillas, el retablo de la capilla de la Casa del Rincón en Logrosán (Fig. 224), el frontal de los zapateros de la ermita placentina de San Lázaro, fechado en 1599 por

⁵³⁷ *Op. cit.*, fig. 16, p. 288.

⁵³⁸ AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio", *op. cit.*, figs. 669 y 676, p. 258.

una cartela en su base⁵³⁹, y los citados frontales de la iglesia de El Salvador en Pasarón de la Vera.



Fig. 224. Detalle del retablo de la capilla de la Casa del Rincón en Logroñán.

Otro tipo de decoración presente en la obra de San Vicente Ferrer es el de los arquillos ciegos que recorren la cornisa del retablo y que aparecen en multitud de obras del siglo XVI actuando como marco para una composición retablística o un arrimadero. Este último caso es el de los azulejos encargados en 1570 a Juan Fernández para decorar los zócalos de El Escorial⁵⁴⁰ o los del Palacio del Marqués de Lozoya en Segovia⁵⁴¹.

Entre las piezas depositadas en el Museo de Cáceres se encuentran otras que decoraban el lavatorio anexo a la sacristía y los muros del refectorio, del que Mélida decía en su *Catálogo Monumental* que poseía un zócalo de “azulejos

⁵³⁹ Mélida lo atribuyó a talleres menos importantes que el de San Vicente Ferrer por su factura un tanto tosca, en MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, op. cit.*, tomo II, pp. 322 y 323 y tomo III, lám. CCXLIV.

⁵⁴⁰ En los zócalos de El Escorial los arquillos se reúnen en grupos de tres mientras que en el retablo placentino constituyen una sucesión continua.

⁵⁴¹ AINAUD DE LASARTE, J., “Cerámica y vidrio”, *op. cit.*, fig. 670, p. 258.

talaveranos del siglo XVI, formando recuadros ornamentales [...]” y en la cabecera, también revestida de azulejos, destacaba un escudo de la Orden dominica⁵⁴².

Con motivo de las obras de rehabilitación del convento, el refectorio se adaptó a la función de restaurante del Parador y el zócalo cerámico fue restaurado, de tal modo que se conserva prácticamente íntegro (Fig. 225). La composición está formada por paneles cuadrados que se repiten a lo largo de toda la sala con coronas o azulejos de remate con postas y, en el banco, cartelas de metales recortados y casetones imitando profundidad con pequeños guillochés en la base, como el azulejo DO004855, cuyas medidas son 13,9 x 13,9 x 1,3 cm. (Fig. 226). Las pilastras que separan los mencionados paneles están decoradas con azulejos blancos y azules que combinan hojas con metales recortados. Los marcos repetidos por todo el zócalo poseen guardillas vegetales de intenso color verde enmarcando azulejos de arquillos y hojas, que a su vez acogen cuatro azulejos de labor formando una composición radial de hojas blancas, amarillas, naranjas y verdes sobre fondo azul.



Fig. 225. Cabecera del antiguo refectorio de San Vicente Ferrer.

Preside el zócalo, en la cabecera, un escudo de la Orden Dominica enmarcado en cartela de metales recortados con pámpanos y máscaras de influencia italiana, todo ello rematado por dos azulejos cuadrangulares girados con caras de niños o ángeles tocados con penachos. A ambos lados del escudo hay dos cartelas

⁵⁴² MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, op. cit.*, tomo II, p. 319.

ilegibles, también enmarcadas con metales recortados, y todo el zócalo se corona con azulejos girados alternos en los que se representan cabezas tocadas con penachos similares a las del retablo cerámico de la sacristía, perlas llameantes y escudos de la Orden Dominica y de la familia Zúñiga.



Fig. 226. MCC, nº DO004855.

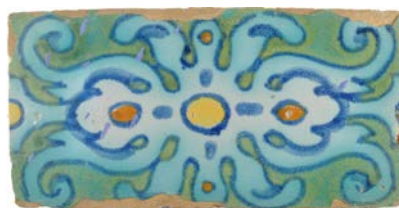


Fig. 227. MCC, nº DO004858.

Las piezas con los números de inventario DO004848, DO004858 (Fig. 227) y DO004859 son guardillas de 6,9 x 14 x 1,5 cm. con motivos vegetales en blanco y azul, perla amarilla en el centro y fondo verde. Este tipo de placas cerámicas suelen enmarcar zócalos o frontales de altar como ocurre en el frontal de Santa Úrsula de Villanueva de la Vera (Cáceres)⁵⁴³.

Azulejos como el DO004828 (13,9 x 14 x 1,5 cm.) decoran las pilastras del refectorio (Fig. 228). Posee un motivo flamenco de cintas metálicas blancas entrelazadas sobre un fondo azul cobalto que podríamos encuadrar bajo la denominación común de *ferronerías* o serie de recortes. Aunque este tipo de decoraciones continuaron creándose en el siglo XVII, la fecha de esta obra parece ser la segunda mitad del siglo XVI, al igual que las anteriores, tanto por la superposición del color blanco de las figuras sobre el fondo azul, como por la línea también azul que rodea los contornos⁵⁴⁴.

⁵⁴³ MONTERO APARICIO, D., "Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXI, nº I, 1975, fig. 2.

⁵⁴⁴ Martínez Caviro diferencia los azulejos de los siglos XVI y XVII por el color de los contornos, azul en las obras más tempranas y manganeso para las fechadas en el XVII, en MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Azulejos talaveranos del siglo XVI", *op. cit.*, p. 293.



Fig. 228. MCC, nº DO004828.



Fig. 227. MCC, nº DO004829.

Los arquillos sobre línea vegetal que decoran la superficie de los azulejos DO004829 (13,9 x 13,9 x 1,6 cm.) (Fig. 229) y DO004856 son un motivo muy característico de los talleres talaveranos del siglo XVI. Estas piezas denominadas coronas solían disponerse como remate para frontales de altar o zócalos como el del Salón de Cortes del antiguo Palacio de la Generalitat de Valencia, obra de José de Oliva realizada en Toledo o Talavera hacia 1575⁵⁴⁵, aunque en el refectorio de San Vicente Ferrer circundan la composición vegetal del centro de los paneles repetidos por toda la sala. También se conservan azulejos de este tipo en el conjunto que Hernando de Loaysa realizó para el Palacio del Duque del Infantado de Guadalajara en 1595⁵⁴⁶, el frontal de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera, fechado a principios del XVI⁵⁴⁷, o entre los restos cerámicos de las excavaciones arqueológicas del Monasterio de Yuste depositados en el Museo de Cáceres (Fig. 187). En el siglo XX se retomó este tema decorativo, como muestra el zócalo fabricado por el taller talaverano de Juan Ruiz de Luna en 1952 para el Santuario de Nuestra Señora del Puerto de Plasencia (Fig. 230).

⁵⁴⁵ AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio", *op. cit.*, fig. 660, p. 245.

⁵⁴⁶ *Op. cit.*, fig. 675, p. 258

⁵⁴⁷ MONTERO APARICIO, D., "Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera", *op. cit.*, fig. 7.



Fig. 230. Zócalo de azulejos del Santuario de Nuestra Señora del Puerto en Plasencia.

El zócalo del refectorio de San Vicente Ferrer presenta, por tanto, caracteres italianos y flamencos propios de la azulejería talaverana de la segunda mitad del siglo XVI, adscritos a la serie de recortes o de *ferronerías* y con un estilo próximo a Juan Flores, sobre todo en el motivo vegetal de los azulejos de labor situados en el centro de cada panel, cuya composición e intenso cromatismo en verde se asemeja al que decora el frontal de la iglesia de Garrovillas, firmado y fechado en 1559. Alfonso Pleguezuelo coincide en atribuir este conjunto cerámico al azulejero real Juan Flores por el estilo, la calidad artística de los dibujos, el color y la escasa adherencia del esmalte a la pasta arcillosa⁵⁴⁸. De ser cierta esta atribución, la decoración cerámica del refectorio de San Vicente Ferrer habría sido fabricada entre 1558, año en el que consta la presencia de Juan Flores en Plasencia como vecino de la localidad⁵⁴⁹, y 1563, año en el que fijó su residencia en Talavera de la Reina para atender los encargos del rey Felipe II⁵⁵⁰.

En la iglesia parroquial de Valverde de la Vera he encontrado restos de un frontal de altar cuyos motivos iconográficos guardan numerosas semejanzas con los

⁵⁴⁸ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *op. cit.*, pp. 22 y 23.

⁵⁴⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁵⁰ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Azulejos talaveranos del siglo XVI", *op. cit.*, p. 285.

vistos en el refectorio de San Vicente. Por una parte, hay guilochés clásicos combinados con florescencias (Fig. 231), semejantes, pero de menor tamaño, a las que muestran las placas centrales del zócalo del refectorio de San Vicente y, en otros lugares de la iglesia, han sido reutilizadas placas de la serie de recortes que también vemos en Plasencia. El estilo y el cromatismo de las piezas valverdeñas, con predominancia de verdes y azules, son propios de la obra de Juan Flores, como comprobamos en otras atribuidas a este autor, por lo que consideramos que se trata de una obra de este azulejero. Asimismo, hay que tener en cuenta la cercanía de esta localidad a Plasencia, donde fijó su residencia y trabajó al menos entre 1558 y 1563, como he apuntado arriba.



Fig. 231. Iglesia parroquial de Valverde de la Vera. Fotografía cedida por Dña. Juana Alfonso Carballo.

En el Museo de Cáceres también están depositadas cinco piezas del Convento de San Vicente Ferrer, pero desconocemos el lugar exacto del que proceden, aunque quizá formaban parte de un frontal de altar, como era habitual en los edificios religiosos de los siglos XVI y XVII. Se trata de los azulejos DO004833, DO004853 (14 x 14 x 1,4 cm.) (Fig. 232), DO004857 y DO004889, que representan el motivo denominado “florón escurialense” difundido por Juan Fernández a partir de 1570 en los arrimaderos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Anteriormente había sido empleado en los zócalos de la iglesia toledana de Erustes, fechados en 1567⁵⁵¹.



Fig. 232. MCC, nº DO004853.



Fig. 233. Relicario del Convento de Santa Clara de Zafra.

En cuanto a las obras extremeñas que reproducen el diseño de “florón escurialense” se encuentran el Relicario del Convento de Santa Clara en Zafra⁵⁵² (Fig. 233), el zócalo de la iglesia de Santiago Apóstol en Garciaz, el frontal de San Miguel de la iglesia parroquial de Tejeda de Tiétar (Fig. 207), el frontal de la capilla del Ayuntamiento de Trujillo o los frontales del Evangelio y la Epístola de la iglesia de Santa Teresa en Plasencia (Fig. 234), encargados por el obispo Cristóbal de Lobera y Torres (1630-1632)⁵⁵³.

⁵⁵¹ Una cartela nos informa de la fecha de fabricación: “AÑO .1.5.6.7.”.

⁵⁵² FRANCO POLO, N. M^a, “La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria”, *op. cit.*, pp. 1222 y 1223.

⁵⁵³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio: los obispos de Plasencia: sus biografías*, Los Santos de Maimona, Caja de Ahorros de Plasencia, 1986, p. 51; MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la Diócesis de Plasencia: siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004, p. 77. La prelatura del obispo Lobera permite fechar estos frontales en el primer tercio del siglo XVII, dato que corroboraría las tesis de Ainaud de Lasarte que data en el siglo XVII obras con el mismo tipo de



Fig. 234. Frontal de altar en la iglesia de Santa Teresa en Plasencia.

decoraciones mixtilíneas y tonalidades más cálidas que en épocas precedentes, en AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio", *op. cit.*, p. 215.

3.2. Provincia de Badajoz.

3.2.1. Convento de Santa Isabel en Llerena.

A finales del siglo XV dos beatas de la Tercera Orden de San Francisco llamadas María Sánchez Salmerón y Leonor Sánchez Pelote llegaron a Llerena con la intención de fundar un convento de monjas, para lo cual pidieron permiso al concejo de la villa de Llerena y al prior de León, García Ramírez⁵⁵⁴.



El 24 de febrero de 1496 recibieron el beneplácito para comenzar las obras en el lugar ocupado por el hospital de Santa Catalina, que dejó de funcionar como tal a partir de ese momento, pero en 1509 hicieron constar ante el concejo la dificultad de continuar con la construcción debido a la pobreza de la comunidad religiosa. Para remediar la situación se les cedió una casa contigua al convento y en 1510 se dieron por terminadas las obras con la bendición de la iglesia⁵⁵⁵ (Fig. 235).

Fig. 235. Estado actual del Convento de Santa Isabel en Llerena.

En 1552 fue necesaria una ampliación del edificio debido al elevado número de religiosas que habían entrado en los últimos años y, para ello, adquirieron algunos inmuebles anejos y recibieron otros como donación. En 1554 Juan Domingo de Castro se comprometió a construir la capilla mayor del templo a cambio de ejercer, él y sus descendientes, el derecho de patronazgo sobre ella. Las obras

⁵⁵⁴ SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*, op. cit., Libro IX, cap. XV.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

continuaron hasta 1571 con la erección de las naves de la iglesia en consonancia con la magnitud del testero⁵⁵⁶.

A partir de 1565 la comunidad de monjas adoptó la Regla y el hábito de Santa Clara bajo la profesión de las Urbanitas y optó por mantener el régimen de clausura que hasta ese momento había llevado de forma voluntaria. Desde entonces la advocación de Santa Isabel fue la escogida⁵⁵⁷ para evitar confusiones con el otro monasterio de clarisas instaurado en Llerena⁵⁵⁸.

Después de todas estas modificaciones tomó los hábitos María de Larrea, hija de Francisco de Larrea, una de las mecenas del convento que aportó algunos bienes raíces y mil quinientos ducados “para reparos de la casa, sacando dispensación del Papa Gregorio Terciodezimo expedida a trece de Octubre de 1574 por quanto los bienes por el testamento de su padre estaban aplicados a la erección de un hospital, ó Monasterio”⁵⁵⁹. Por las fechas deducimos de esta cita que la colocación de los azulejos que luego comentaremos debió de realizarse en este momento.

Sin embargo, los descendientes de la familia Castro, que se contaban entre los principales bienhechores del convento de Santa Isabel, se desentendieron del edificio y éste fue cayendo en la ruina hasta su definitivo abandono después de la desamortización de Mendizábal. En los años centrales del siglo XIX fue adquirido por sucesivos propietarios hasta que en 1854 pasó a manos de Miguel de Torre y fue reaprovechado para la construcción del Teatro Santa Isabel⁵⁶⁰. Entre los años 1924 y 1928 se utilizó lo que quedaba de la fábrica del convento para mercado de abastos de la localidad, lo cual supuso la pérdida casi total del edificio que, en 1843, cuando fue vendido por primera vez, contaba con una iglesia de dos ábsides, tres

⁵⁵⁶ SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *op. cit.*, Libro IX, cap. XVI.

⁵⁵⁷ *Ibidem*. F. J. de Santa Cruz recoge en su *Crónica* las anteriores advocaciones del convento: Santa María, Nuestra Señora de los Remedios y Santa Isabel “por la Orden Tercera”.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ PEÑA GÓMEZ, M^a P. de la, *Arquitectura y urbanismo de Llerena*, Cáceres, Ayuntamiento de Llerena y Universidad de Extremadura, 1991, pp. 166 y 167.

naves, coro y sacristía, además del patio y diversas dependencias distribuidas en torno a él⁵⁶¹.

La Junta de Extremadura propuso en el año 2002, dentro del marco de recuperación del conjunto histórico-artístico de Llerena, la restauración de la única estancia que quedaba del antiguo convento, un espacio cubierto con una bella bóveda vaída que en ese momento albergaba un “establecimiento comercial un tanto precario” y su reutilización como Oficina de Turismo⁵⁶². Sin embargo, tal proyecto no se llevó a cabo y el aspecto actual del inmueble evidencia sus múltiples usos.

De este convento proceden ocho azulejos de arista donados al Museo de Cáceres por Daniel Berjano Escobar el 18 de junio de 1914. Berjano fue un jurista, aficionado a la arqueología y escritor, miembro de la Real Academia de la Historia y correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando, fundador y Director de la Revista de Extremadura⁵⁶³. Como vocal de la Comisión Provincial de Monumentos de Cáceres destacó por la protección del patrimonio artístico y por la recuperación de objetos arqueológicos que donó al Museo de Cáceres⁵⁶⁴.

Los azulejos del Convento de Santa Isabel son “de labor”. El motivo representado es renacentista, muy frecuente en las obras de arista sevillanas en el segundo y tercer cuarto del siglo XVI⁵⁶⁵, y los colores empleados también son los típicos de los alfares hispalenses de esa época⁵⁶⁶.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² M^a Pilar de la Peña considera que se trata del coro de la iglesia, aunque los autores del proyecto de rehabilitación citan esta parte del convento como capilla mayor, en VV. AA., *Conjuntos Históricos: Burguillos del Cerro, Coria, Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros y Llerena*, Mérida, Junta de Extremadura, 2002.

⁵⁶³ PASCUAL, P., *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, tomo II, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, p. 591.

⁵⁶⁴ MARÍN HERNÁNDEZ, C., *Arqueología y patrimonio arqueológico en la Extremadura contemporánea: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres (1898-1936)*, *op. cit.*, pp. 106 y 107.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, p. 283.

Estos azulejos quizá fueron encargados tras el ingreso de doña María de Larrea en la comunidad de religiosas en 1574, con cuya aportación económica se sufragó la remodelación del edificio.

Las piezas con los números de inventario CE002441, CE002445 y CE002446, cuyas medidas rondan los 12,9 x 12,9 x 1,9 cm., forman una composición radial de flores cuadrifolias de dos tipos en azul, verde, negro y melado sobre blanco estannífero (Fig. 236). Azulejos similares a éstos encontramos en los arrimaderos del refectorio del Convento de Santa Clara de Sevilla, fechados a mediados del siglo XVI⁵⁶⁷ y en los zócalos del Convento sevillano de la Madre de Dios.



Fig. 236. MCC, números CE002441, CE002445 y CE002446.

Este mismo motivo iconográfico, con algunas diferencias, se puede apreciar en un azulejo “por tabla”⁵⁶⁸ de la colección Manuel González Martí⁵⁶⁹ y en varios

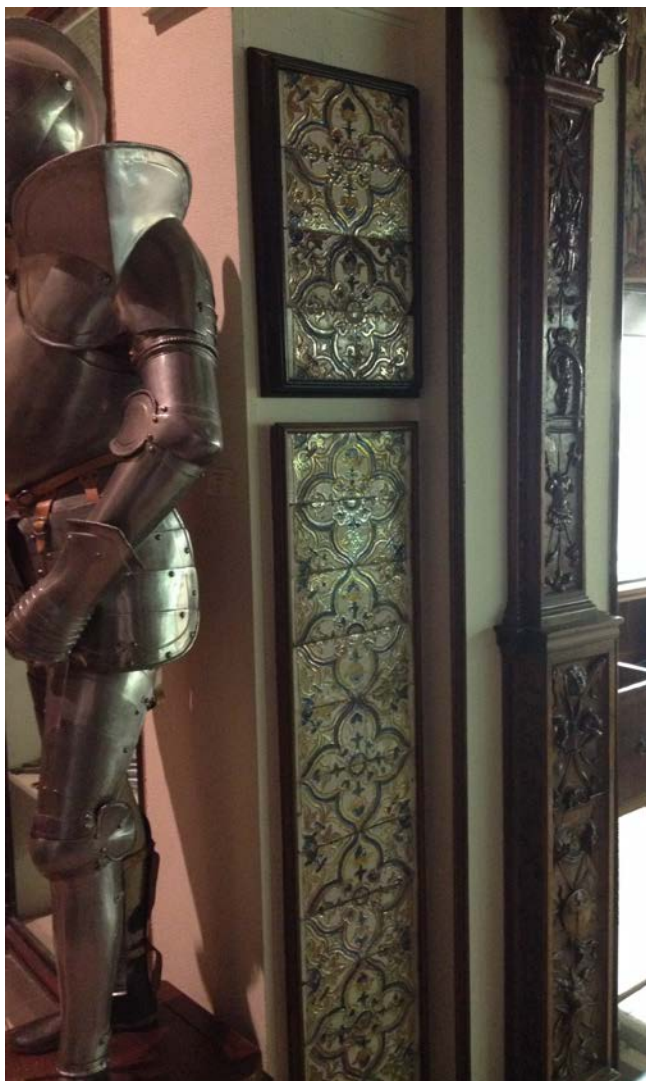
⁵⁶⁷ *Op. cit.*, fig. 315, p. 280.

⁵⁶⁸ Los azulejos “por tabla” son piezas rectangulares, dispuestas solas o en pareja para completar una composición. Se solían disponer en techumbres de madera, entre las jácenas y las jaldetas.

⁵⁶⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica española*, *op. cit.*, fig. 63, pp. 118 y119.

paneles con azulejos en dorado y azul cobalto, de mediados del XVI, conservados en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid⁵⁷⁰ (Fig. 237). Además, este modelo fue recuperado por La Cartuja de Sevilla, como se aprecia en un catálogo publicado en torno a 1900 en el que aparece denominado como “Isabel”.

El otro conjunto de azulejos procedentes del convento llerenense de Santa Isabel (CE002442, CE002443, CE002444, CE002447 y CE002448) tiene medidas



similares de 12,9 x 12,9 x 2 cm. y probablemente también fueron fabricados en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI tanto por el motivo de flores en disposición radial, una composición muy frecuente en los alfares hispalenses de esa época⁵⁷¹, como por la elección de los esmaltes en verde, negro, melado y azul sobre blanco de estaño (Fig. 238). La iglesia de Santiago en Carmona (Sevilla) posee azulejos idénticos a éstos en las contrahuellas de las escaleras de acceso a la capilla de la Virgen de la Paciencia. Este mismo esquema fue recuperado a finales del siglo XIX por La Cartuja de Sevilla en piezas con el nombre de “Consuelo”.

Fig. 237. Paneles con azulejos en azul y dorado. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

⁵⁷⁰ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, fig. 321, pp. 285-287.

⁵⁷¹ SANCHO CORBACHO, A., “Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla”, *op. cit.*, pp. 236 y 237.



Fig. 238. MCC, números CE002442, CE002443, CE002444 y CE002447.



Fig. 239. Iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena.

En Llerena hay una importante tradición de azulejería sevillana⁵⁷². Un ejemplo de ello lo encontramos en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada, concretamente en los arrimaderos y la solería de la Capilla de San Juan Bautista, donde se desarrolla un interesante programa de motivos renacentistas hispalenses en azulejos y olambrillas (Fig. 239).

⁵⁷² PEÑA GÓMEZ, M^a P. de la, *Arquitectura y urbanismo de Llerena*, op. cit., p. 83.

3.3. Otras provincias españolas.

3.3.1. Córdoba.

De esta ciudad procede un pequeño azulejo de superficie plana pintada del que no se especifica el contexto en el que fue encontrado. Se trata de la olambrilla CE002425, de 8,2 x 7,8 x 1,3 cm., en blanco y azul cobalto con la representación de un busto de mujer dentro de un tondo (Fig. 240). La pieza formaba parte de un lote de objetos donados en 1918 por Manuel Galindo, coleccionista y Director del Museo Arqueológico de Córdoba.

En la descripción de este azulejo en el *Libro de Inventario* antiguo del Museo de Cáceres leemos “talaverano”, lo cual parece aludir no tanto al lugar de producción como a la técnica empleada, es decir, superficie plana.



Fig. 240. MCC, nº CE002425.

Como se ha dicho, al hablar de las olambrillas de los Conventos de Santa Clara en Cumbres Mayores y en Zafra (Figs. 83, 84 y 85), este tipo de azulejos recibe el nombre de la ciudad holandesa de Delft, topónimo que pasó a denominar esta tipología en la que retratos, paisajes, animales o flores se enmarcan en un círculo o tondo⁵⁷³.

En el siglo XVII llegaron numerosas importaciones de cerámica holandesa a Sevilla y Cádiz cuyo estilo influyó en la decoración de vajilla y azulejería. En Talavera de la Reina y Triana estas olambrillas se fabricaron con profusión durante

⁵⁷³ LANG, G., *1000 Azulejos*, op. cit., pp. 66, 67 y 99.

el siglo XVIII, dado su extendido uso en el ámbito doméstico, centuria en la que predominó la bicromía en blanco y azul por influjo de la azulejería de Delft⁵⁷⁴.

Los zócalos del claustro del Convento de Santa Clara en Zafra poseen olambrillas similares a ésta de Córdoba en las que se representan retratos, paisajes, animales y flores (Fig. 85), aunque desconocemos si pertenecían al convento o fueron reaprovechadas de una de sus múltiples propiedades.

Teniendo en cuenta la proximidad del lugar de origen de esta olambrilla de Córdoba es posible que fuera realizada en algún alfar de Triana en el siglo XVIII, ya que el uso del blanco y el azul combinados de forma diferente que en el siglo XVI⁵⁷⁵, el abocetamiento del dibujo y el tema aparentemente banal se corresponden con las características de la azulejería sevillana del XVIII. En ese momento la cerámica arquitectónica fabricada en Sevilla sufrió importantes cambios en el aspecto técnico y estilístico, los temas se tornaron más populares que en fechas anteriores y la azulejería adquirió nuevas utilidades como la decoración de fachadas, zócalos y alféizares.

3.3.2. Castillo de la Rocha Blanca en Padrón, La Coruña.

Del que fuera Palacio Episcopal y morada del arzobispo de Santiago de Compostela Lope de Mendoza en el siglo XV, el castillo de la Rocha Blanca en Padrón, apenas quedan vestigios debido a la destrucción que sufrió durante la revuelta de los Irmandiños. Muchas fueron las fortalezas de la Mitra compostelana destruidas durante esta contienda, pero la mayoría volvieron a erigirse tras el conflicto, algo que no ocurrió con este castillo tan representativo para la sociedad compostelana de la época.

⁵⁷⁴ MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, op. cit., p. 92.

⁵⁷⁵ En el siglo XVI la composición en blanco se superponía a un fondo azul como vimos en el motivo de "florón escurialense", sin embargo, a partir del siglo XVII y sobre todo en el XVIII el dibujo azul resalta sobre un fondo blanco de estaño.

La descripción de esta fortaleza, así como las causas que originaron su destrucción han sido extraídas del pleito Tabera-Fonseca, una valiosa fuente histórica a partir de la cual es posible reconstruir la Galicia del siglo XV. El Pleito Tabera-Fonseca surge a raíz de la marcha del arzobispo Alonso III de Fonseca de la sede de Santiago de Compostela a la de Toledo en 1523 y su sustitución por parte de un nuevo prelado, Juan Tabera. Este último reclama a Alonso III y su padre una cuantiosa indemnización para sufragar la reconstrucción de las fortalezas destruidas de la Mitra. Durante el litigio, arbitrado por dos letrados y dos arquitectos (Juan Gil el Mozo y Juan de Álava), personas de todos los estamentos de la sociedad gallega aportaron interesantes descripciones sobre los castillos y las revueltas que los derrocaron⁵⁷⁶.

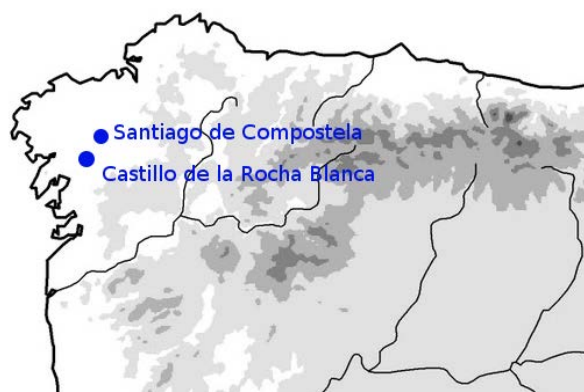


Fig. 241. Mapa de situación del castillo de la Rocha Blanca.

La Rocha Blanca fue sede episcopal desde el siglo VI, según algunos autores⁵⁷⁷. El arzobispo de Santiago, Lope de Mendoza, mandó realizar una gran reforma en el castillo para adaptarlo a vivienda, puesto que residió en él durante su prelatura (1408-1445), y encargó la fabricación de azulejos para el solado del patio y la vivienda. Son precisamente las placas cerámicas de revestimiento las que aparecen reiteradamente en los testimonios del Pleito: la Rocha Blanca era “muy rica de aposiento e azulejos”⁵⁷⁸.

La fortaleza de la Rocha Blanca se ubica entre las localidades de Horta y Retén, parroquia de Santa María de Iria Flavia (Concello de Padrón, La Coruña) (Fig. 241). Es descrita por los testigos del Pleito como “casa fuerte y de plazer y la

⁵⁷⁶ La transcripción completa de este pleito puede consultarse en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á., *Las fortalezas de la Mitra Compostelana y los “irmandiños” Pleito Tabera-Fonseca*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa”, 1984.

⁵⁷⁷ YZQUIERDO PERRÍN, R. J., “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 38-39, 2006-2007, p. 125.

⁵⁷⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á., *op. cit.*, p. 100.

más hermosa e deleitosa que abia en todo el Reino”⁵⁷⁹. Era “casa fuerte” como muestra su extenso y robusto cerco amurallado de cantería, almenado y salpicado de torres, su barbacana exterior y el puente levadizo situado en la entrada al recinto, donde también había un baluarte. El motivo de tal exhibición de arquitectura militar se debía a que la fortaleza “[...] hera muy importante al estado de la dicha Sancta Iglesia para defender sus basallos de los henemigos de la Iglesia que biben en la dicha comarca usurpadores de los vienes della.”⁵⁸⁰.

Además de su carácter defensivo, la fortaleza de la Rocha Blanca era residencia arzobispal y para ello disponía de una elevada Torre del Homenaje situada en el centro del conjunto fortificado. Los testimonios de los declarantes en el Pleito Tabera-Fonseca coinciden en que el exterior estaba construido de sillería y rematado por almenas, mientras que las cámaras y corredores interiores estaban decorados con numerosas pinturas murales y azulejos de solería en colores rojos, verdes y negros. Similares pinturas y placas cerámicas debían de ser las que cubrían los muros y pavimentos del patio ajardinado situado alrededor de la vivienda y poblado de estanques, huertas y naranjos para deleite de sus moradores.

Otros pavimentos estaban decorados con aliceres verdes, blancos y negros de formas triangulares o cuadrangulares, mientras que los de formas prismáticas y esmaltes verdes formaban las “aristas de las solerías o antepechos de las ventanas”⁵⁸¹.

La Rocha Blanca, así como numerosas fortalezas de la Mitra compostelana erigidas por señores y prelados, fue derrocada durante el levantamiento popular de los “Irmandiños”. Los testigos del Pleito Tabera-Fonseca coinciden en la declaración de las causas y características de tal levantamiento: en el siglo XV habitaban en el Reino de Galicia una gran cantidad de señores indiferentes a los dictados reales y crueles con la población gallega, a la que sometían a continuos abusos al amparo del régimen feudal. Durante un corto periodo de tiempo los vasallos de esos

⁵⁷⁹ *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁰ *Ibidem.*

⁵⁸¹ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del levante español, siglos medievales*, tomo II (*Alicatados y azulejos*), Barcelona, Editorial Labor, 1952. p. 716.

caballeros, agrupados en “Santas Hermandades” dirigidas por alcaldes, diputados y cuadrilleros, se levantaron en armas para derrocar las fortalezas de sus señores⁵⁸².

La Rocha Blanca fue destruida durante la prelatura de Rodrigo de Luna (1451-1460) y los restos que quedaron en pie fueron derribados en torno a 1600 por la Real Audiencia para que no dieran cobijo a “vagabundos y malhechores”⁵⁸³. La fortaleza no volvió a ser reconstruida porque, según los testigos del pleito, no era de gran utilidad para la Iglesia de Santiago y su reconstrucción y mantenimiento serían muy costosos.

En los primeros años del siglo XX aún quedaban vestigios de algunas estructuras y arranques de muros. En 1913 el Correspondiente Fernando Mon Vázquez dona a la Real Academia Gallega cinco azulejos hallados por él mismo entre las ruinas unos años antes, además de unas cartas y calcos de ellos realizados por el arqueólogo José Villaamil y Castro⁵⁸⁴, publicados en su obra *Catálogo de los objetos de Galicia en la Exposición Histórico-Europea (1892)*⁵⁸⁵.

Couselo Bouzas afirma que en torno a 1912 un juez de Padrón realizó excavaciones arqueológicas en el yacimiento de la Rocha Blanca, de donde extrajo azulejos con el nombre del arzobispo Lope de Mendoza, similares a los que conservaba en ese momento el Museo de la Económica⁵⁸⁶.

Una excavación arqueológica efectuada en 1981 identificó la estructura arquitectónica de la Rocha Blanca, que estaría formada por un muro perimetral de mampostería en cuyo interior se alzaba una torre cuadrangular a la que se adosaban distintas dependencias de servicios y habitacionales. En cuanto a la cronología se establecía una primera etapa de mediados del siglo XIII coincidente con la prelatura

⁵⁸² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á., *Las fortalezas de la Mitra Compostelana...*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸³ YZQUIERDO PERRÍN, R. J., “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁸⁴ REDACCIÓN, “Junta Ordinaria de 14 de octubre de 1913”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, Sección Oficial, tomo 7, nº 78, pp. 166 y 167.

⁵⁸⁵ VILLAAMIL Y CASTRO, J., *Catálogo de los objetos de Galicia. Exposición Histórico-Europea*, Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1892, pp. 25 y 39.

⁵⁸⁶ COUSELO BOUZAS, J., “Palacios y fortalezas de la Mitra de Santiago antes de la guerra Hermandina”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo 16, nº 183, 1926, pp. 45 y 46.

de Juan Arias (1238-1266) y otra etapa de reformas llevadas a cabo por el arzobispo Lope de Mendoza en los inicios del siglo XV. Las recientes excavaciones del año 2014 han identificado dos yacimientos próximos geográficamente, pero diferenciados. Para el castillo de la Rocha Blanca se establece como cronología límite el siglo XIII sin que se pueda corroborar una existencia previa, mientras que se constata una ocupación residual hasta el siglo XVII⁵⁸⁷.

El Museo de Cáceres custodia seis azulejos procedentes de esta fortaleza gallega con los números de inventario CE002641, CE002644, CE0026447, CE002649, CE002655, CE002657, y CE007435⁵⁸⁸. Fueron donados en 1945 por la “viuda de Julián de San Juan”, según consta en el *Libro de Inventario* antiguo, de lo que se deduce que pueda tratarse de un legado testamentario. Julián San Juan Cava ejerció su labor de juez en distintas localidades, entre ellas Padrón, a donde solicitó ser trasladado el 17 de septiembre de 1913. Al año siguiente pidió dos licencias de treinta días desde el 8 de septiembre, lo cual nos hace pensar que utilizaba estos permisos para excavar y, por tanto, se trata del mismo juez que excavó en la Rocha Blanca, según Couselo Bouzas⁵⁸⁹. Asimismo, estas licencias informarían de la fecha exacta de la intervención arqueológica, los meses de septiembre y octubre de 1914. En 1917 fue trasladado a Cáceres y ocupó distintos cargos en la Audiencia interrumpidos por traslados a otras localidades españolas hasta su muerte, acaecida en Cáceres en 1928⁵⁹⁰.

Además del Museo de Cáceres, el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela, el Museo de Pontevedra y el Instituto Valencia de Don Juan conservan azulejos idénticos a éstos procedentes de la Rocha Blanca.

⁵⁸⁷ FERNÁNDEZ ABELLA, D., “El castillo de A Rocha Branca de Padrón (A Coruña)”, *Férvedes*, nº 8, 2015, pp. 411-419.

⁵⁸⁸ Los azulejos no se conservan enteros sino muy fragmentados, sin embargo, se han podido reconstruir cuatro, además del que se permanece íntegro.

⁵⁸⁹ COUSELO BOUZAS, J., *op. cit.*

⁵⁹⁰ AHN, Expediente personal de Julián San Juan Cava (1907/1928), ES.28079.AHN/2.3.1.10.1//FC-M^o_JUSTICIA_MAG_JUECES,932, Exp.13150.



Fig. 242. MCC, nº CE002649.



Fig. 243. MCC, nº CE002644.

La composición de estas piezas está protagonizada por atributos propios del Apóstol Santiago y la peregrinación relacionada con él. Esto no es de extrañar teniendo en cuenta el cargo eclesiástico que ostentaba el dueño de la fortaleza de la Rocha Blanca, el arzobispo de Santiago de Compostela don Lope de Mendoza (1408-1445), quien encargó numerosos azulejos para decorar tanto el pavimento de las cámaras y corredores de la residencia, como los suelos del jardín circundante. Así lo atestiguan los declarantes del Pleito Tabera-Fonseca:

[...] la primera sala donde entro [el testigo] bido questaba por el suelo ladrillado de colores colorados e berdes e negros e que [...] asi como el bia el primero asi era el postrero"⁵⁹¹ “[...] y dentro tenía en el patio sus naranjos con sus azulejos cruzados y ladrillados [...]”⁵⁹²

Los azulejos conservados en el Museo de Cáceres son piezas cuadradas, de 17 centímetros de lado aproximadamente y 2 cm. de grosor, con dos tipos iconográficos diferentes, aunque relacionados entre sí por el tema de la peregrinación a Santiago de Compostela. La escena central, en unas piezas un sombrero de peregrino (Fig. 242) y, en otras, una esportilla colgada del bordón de peregrino (Fig. 243), está enmarcada por una leyenda arriba y abajo, “SENTIAGO”

⁵⁹¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á., *Las fortalezas de la Mitra Compostelana...*, op. cit., p. 224.

⁵⁹² Op. cit., p. 47.

en los primeros y “DON LOPE DE / MENDOÇA” en los segundos, así como por motivos vegetales en los ángulos y en los costados.

La leyenda “SENTHIAGO” se encuentra vinculada en los azulejos de Padrón al gran sombrero con el que el Apóstol y los peregrinos se protegen de las inclemencias del tiempo. El otro tipo iconográfico muestra la leyenda “DON LOPE DE/MENDOÇA” acompañada de la esportilla o morral en la que el peregrino guarda su exiguo alimento. El *Liber Sancti Jacobi* describe así el morral: “es un saquito estrecho, hecho de la piel de una bestia muerta, siempre abierto por la boca, no atado con ligaduras”⁵⁹³ sin embargo, esta descripción no se corresponde totalmente con la imagen representada en los azulejos de Rocha Blanca porque en éstos la esportilla sí va cerrada con un broche, aunque ese mismo tipo de bolsa se ve en algunas representaciones del Apóstol Santiago en el siglo XV.

Ambas composiciones comparten la presencia de tres veneras, el símbolo por excelencia del peregrino compostelano, cuya interpretación religiosa define así el *Liber Sancti Jacobi*: “La especie de corazas con que el marisco se defiende, significan los dos preceptos de la caridad, con que quien debidamente los lleva debe defenderse, esto es: amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a sí mismo”⁵⁹⁴.

El uso del blanco y del azul cobalto, los motivos vegetales de flor de cuatro pétalos en los ángulos, trifolio con tallo espiral punteado en los laterales y la leyenda de caracteres góticos en los márgenes superior e inferior nos dan las pautas para considerar estas piezas de manufactura valenciana. Estamos hablando por tanto de *rajoles* o *rajoletes*, azulejos de solería cuyas dimensiones oscilan entre los 12 y 18 centímetros de lado, con decoración pintada de óxido de cobalto sobre blanco estannífero y cuya producción se fecha desde principios del siglo XV⁵⁹⁵. La fecha de

⁵⁹³ *Liber Sancti Jacobi*: “*Codex Calixtinus*”, traducción por los profesores Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo; dirigida, prologada y anotada por el primero; La Coruña, Xunta de Galicia, 2004, Libro I, cap. XVII.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ AINAUD DE LASARTE, J., “Cerámica y vidrio”, *op. cit.*, p. 79; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, pp. 199 y 200.

la prelatura del arzobispo Lope de Mendoza permite ubicar las piezas objeto de este estudio en un marco cronológico comprendido entre 1408 y 1445.

La decoración de estos azulejos es similar a la de la loza azul y de reflejo dorado fabricada en Paterna y Manises desde la segunda mitad del siglo XIV⁵⁹⁶, así lo atestiguan los paralelismos decorativos con fragmentos de loza manisera del Museo de Cáceres encontrados en las excavaciones del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia⁵⁹⁷, un bote de farmacia de la Colección Eguillor de Barcelona y un jarro de loza dorada del Museo Nacional de Arte de Cataluña⁵⁹⁸.

Los azulejos de la Rocha Blanca son un ejemplo de los muchos encargos que personalidades de la aristocracia, la Iglesia y la nobleza españolas y del resto de Europa realizaron a los talleres valencianos desde el siglo XIV, en los que destacan los temas heráldicos (escudos o divisas) mezclados con elementos fáunicos y florales. Prueba de ello son los fabricados para el rey Pedro IV el Ceremonioso en 1370 para decorar el Castillo Real de Tortosa, los encargados por Benedicto XIII al maestro valenciano Bernardo de Moya en 1412 o los miles de azulejos maniseros en azul y dorado realizados desde 1445 hasta 1457 para adornar las solerías del Castillo Nuevo de Nápoles, residencia del rey Alfonso V el Magnánimo⁵⁹⁹.

A Extremadura también llegaron obras maniseras de gran belleza, tal es el caso de las grandes placas de revestimiento del siglo XV en azul cobalto y dorado que cubren la Fuente de la Consolación del Real Monasterio de Nuestra Señora de

⁵⁹⁶ Ainaud de Lasarte incluye estos motivos vegetales en la serie de platos del “Ave María”, denominada así por los abundantes ejemplos que muestran la jaculatoria mariana en letras góticas sobre el ala de platos cuyo fondo contiene abundante ornamentación floral y animal, en AINAUD DE LASARTE, J., *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹⁷ MATESANZ VERA, P. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, C., “Intervención arqueológica en el Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres): cerámicas de los siglos XIII a XV”, *op. cit.*, pp. 282-309.

⁵⁹⁸ AINAUD DE LASARTE, J., *op. cit.*, figs. 114 y 135.

⁵⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 77-80; COLL CONESA, J., *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación de Cerámica Valenciana Avec-Gremio, 2009, pp. 105 y 106; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, *op. cit.*, pp. 201-213.

Guadalupe en Cáceres (Fig. 244). La decoración de cardina reproducida en estos azulejos parece estar inspirada en un diseño textil⁶⁰⁰.



Fig. 244. Fuente de la Consolación. Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

3.3.3. Iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca.

Ubicada en la Cuesta de Sancti Spiritus, en el recinto intramuros de la ciudad monumental de Salamanca. Hacia 1190 fue fundada la iglesia primitiva, una parroquia situada probablemente al norte del actual coro y de la que sólo se conserva la portada. En 1223 el rey Alfonso X la donó a la Orden Militar de Santiago y en 1268 el maestro de la Orden, Pelay Pérez Correa, cedió el templo y la casa aneja para Convento de Dueñas a petición del Infante Martín Alonso y su mujer María Melendes. En 1786 el rey Carlos III disolvió el convento⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del levante español, siglos medievales, op. cit.*, p. 712; AINAUD DE LASARTE, J., *op. cit.*, fig. 207, p. 79; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana, op. cit.*, fig. 231, p. 213.

⁶⁰¹ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, tomo I, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 267; CHUECA GOITIA, F., "Arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 11, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 111.

En 1541 la comendadora Leonor de Acevedo recibió permiso para reconstruir la iglesia nueva, la que se conserva en la actualidad⁶⁰², un templo de aspecto gótico en el exterior, pero interior diáfano, al estilo renacentista, de una sola nave cubierta con bóveda de crucería.

Según Manuel Villar y Macías el maestro de la obra fue Juan Gil, hijo de Juan Gil de Hontañón, pero Antonio García Boiza atribuye la decoración del templo a Fray Martín de Santiago, ayudante de Rodrigo Gil de Hontañón en el palacio salmantino de Monterrey⁶⁰³. Gómez Moreno no descarta la posibilidad de que fuera Juan Gil el Mozo el artífice de la obra, aunque hace constar que en 1541 el convento contrató a los maestros de cantería Juan de Inestrosa y Juan de Carrión para construir los muros del monasterio⁶⁰⁴.



Fig. 245. Exterior de la iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca.

La portada meridional de la iglesia, con una cuidada y abigarrada decoración plateresca, es sin duda el elemento más destacable de la construcción (Fig. 245).

⁶⁰² CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI, Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 185.

⁶⁰³ *Ibidem*; CHUECA GOITIA, F., *op. cit.*, p. 111.

⁶⁰⁴ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca, op. cit.*, pp. 267 y 268.

Está formado por un arco de entrada de medio punto entre pilastras pareadas, decoradas en su interior con grutescos, y entre las que debieron de ir sendas imágenes de santos bajo los doseles que aún se conservan. En las enjutas de la portada se disponen los medallones de los promotores de la obra y sobre ellos el texto de un Privilegio apócrifo atribuido al rey Fernando I. Remata este primer cuerpo un friso con abundante ornamentación renacentista que, en opinión de Camón Aznar, es el “más clásico y más italianizante de Salamanca”⁶⁰⁵.

En el segundo cuerpo de la fachada se disponen dos vanos ciegos de medio



punto coronados por medallones de San Pedro y San Pablo, todo ello flanqueado por dobles columnas abalaustradas. Remata el conjunto un friso de grutescos y un frontón triangular con altorrelieves entre los que destaca la imagen de Santiago Matamoros en el centro.

José Camón Aznar ve en los relieves de la fachada de la iglesia la mano de Pedro de Ybarra⁶⁰⁶, maestro mayor de la Orden de Alcántara desde 1544/1545 hasta 1570 y responsable, entre otras muchas obras, de la iglesia y la hospedería del Conventual de San Benito de Alcántara.

Fig. 246. Estado actual del coro de la iglesia de Sancti-Spiritus.

A los pies de la iglesia y separado de ésta mediante una puerta se extiende el coro, construido en 1551⁶⁰⁷ y cubierto por un bello artesonado en el que se mezclan la lacería mudéjar con tallas vegetales de estilo renacentista (Fig. 246).

⁶⁰⁵ CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, p. 185.

⁶⁰⁶ *Op. cit.*, p. 189.

⁶⁰⁷ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca, op. cit.*, p. 268.

Camón Aznar ha establecido similitudes entre algunos monumentos extremeños y esta iglesia salmantina, de ese modo parece relacionarse la crestería que corona la iglesia con la que cubre la tribuna de la Catedral de Coria y la “traceraía salmantina en forma de cruz”, que decora los vanos de Sancti-Spiritus, se encuentra en las ventanas de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Guareña⁶⁰⁸. No es de extrañar que en esta obra extremeña aparezcan elementos de la arquitectura salmantina dado que aquí trabajaron importantes maestros de ese foco como Juan de Álava, Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro de Ybarra, maestro mayor de la Catedral de Coria desde mediados del siglo XVI⁶⁰⁹. Además, esto corroboraría la tesis de Camón Aznar en la que afirma que este último alarife intervino en la decoración de Sancti-Spiritus. Asimismo, Ana Castro Santamaría encuentra similitudes con las ventanas de la nave y los contrafuertes de la iglesia salmantina de San Esteban, obra de Juan de Álava⁶¹⁰.

De la iglesia de Sancti-Spiritus proceden dos azulejos triangulares de arista (CE002411 y CE002412) y dos guardillas de la misma técnica (CE002413 y CE002414) (Figs. 247 y 248). En el *Libro de Inventario* antiguo del Museo de Cáceres consta un quinto azulejo cuadrado del que no se aporta ninguna descripción por lo que no ha sido posible localizarlo. Estas piezas fueron donadas en 1913 por Antonio Floriano Cumbreño, vocal de la Comisión de Monumentos de Cáceres.

⁶⁰⁸ CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, pp. 160 y 192.

⁶⁰⁹ ANDRÉS ORDAX, S. (dir.) et al, *Monumentos Artísticos de Extremadura*, tomo I, pp. 287-289.

⁶¹⁰ CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002, p. 378.



Fig. 247. MCC, nº CE002411.



Fig. 248. MCC, nº CE002413.

En la actualidad no quedan restos de azulejería en esta iglesia pero en 1967 Manuel Gómez Moreno describía la solería del coro en la que se intercalaban ladrillos con azulejos triangulares formando octógonos rodeados por una “cenefa con labor romana” (que parece aludir a las guardillas con decoración renacentista de roleos vegetales) y otros azulejos de “lazos moriscos”⁶¹¹.

Gómez Moreno afirma que el azulejero Pedro Vázquez, afincado en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI, suministró azulejos a la Sala Capitular de la Catedral Nueva de Salamanca en 1526 y probablemente realizó la cenefa, frontal y pavimento de la Capilla Dorada y su sacristía, también en la Catedral. Gómez Moreno fechó estos azulejos en 1525 y los atribuyó al taller de Pedro Vázquez, del que afirma que poseía taller en Salamanca hasta al menos 1546:

Son de azulejos polícromos, de verduguillos, como los toledanos, y en colores blanco, azul celeste, amarillo, verde de hoja y negro parduzco; su labor, ya lazos moriscos, descollando el de ocho y veinte, ya encintados, ya adornos y follaje semirromano, ya las armas del fundador y un cordón de bulto que bordea la cenefa. Teniendo en cuenta que la capilla se concluyó en 1525, resulta probable los hiciese

⁶¹¹ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca, op. cit.*, p. 271.

el azulejero Pedro Vázquez, que en el año siguiente suministraba azulejos para la Sala Capitular, y aún residía en Salamanca en 1546⁶¹².

La descripción de las piezas de esa capilla posee ciertas similitudes con la que hace de los azulejos del coro de Sancti-Spiritus: “El suelo del coro está formado con ladrillos, triángulos de azulejo, componiendo octógonos, y cenefa también de azulejos, con labor romana y algo de lazos moriscos”⁶¹³. Asimismo, atribuye estas placas a Pedro Vázquez, que las fabricaría en torno a 1551, año de la construcción del coro⁶¹⁴.

Los azulejos triangulares (Fig. 247) rondan los 17 x 14 x 2 cm. y presentan una flor en azul verdoso y melado con lacería en negro y ocre de influencia mudéjar. Los capullos entre hojas y las cintas entrecruzadas que decoran la superficie de los azulejos triangulares son representaciones comunes del mudéjar castellanoleonés del siglo XVI. Estas flores aparecen en azulejos de labores de los Conventos toledanos de San Clemente y Santo Domingo el Antiguo, mientras que este tipo de cadeneta es frecuente en los alizares de cuerda seca toledanos, como se puede apreciar también en los conventos mencionados anteriormente.

Los azulejos triangulares se fabricaban para completar los márgenes de composiciones de azulejos cuadrados. Así podemos verlo en un panel conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid que originalmente pertenecía a las solerías del Convento toledano de la Concepción Francisca.

Las guardillas de la iglesia salmantina de Sancti-Spiritus (Fig. 248), de 14 x 7,5 x 2 cm. aproximadamente, son similares a las comentadas de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y del Monasterio de Yuste, con decoración de roleos vegetales en forma de corazón de raigambre renacentista. Este motivo fue usado tanto por azulejeros castellanos como sevillanos durante todo el siglo XVI. Martínez

⁶¹² *Op. cit.*, pp. 217.

⁶¹³ *Op. cit.*, p. 271

⁶¹⁴ TORMO Y MONZÓ, E., *Salamanca: Las catedrales*, *op. cit.*, p. 271.

Caviró fecha este tipo de piezas en los inicios del siglo XVI⁶¹⁵, aunque su utilización se prolonga durante toda la centuria tanto en obras toledanas como sevillanas. Ejemplos de ello encontramos en el coro del Convento de San Antonio en Toledo, en las solerías del capítulo del Convento toledano de San Clemente y en los arrimaderos de la Casa de Pilatos en Sevilla. El azulejero salmantino Pedro Vázquez fabricó guardillas como éstas para otras obras suyas como la Capilla Dorada de la Catedral Nueva, el convento de Santa Isabel en Alba de Tormes o la iglesia de San Polo en Salamanca⁶¹⁶.

Destaca la peculiar coloración de estos azulejos del Museo de Cáceres, el esmalte verde azulado y el hecho de que éste haya rebasado las aristas y manche el fondo blanco estannífero. La misma característica es apreciable en las cenefas de corazones vegetales que cubren un frontal de altar situado en el claustro del convento de Santa Clara en Salamanca (Fig. 249), azulejos que han sido atribuidos a Pedro Vázquez⁶¹⁷. Esto corroboraría la atribución de Gómez Moreno sobre la fabricación de los azulejos del coro de Sancti Spiritus por parte del azulejero toledano asentado en Salamanca Pedro Vázquez.



Fig. 249. Frontal de altar en el claustro del Convento de Santa Clara, Salamanca.
Fotografía: Manuel Pablo Rodríguez Rodríguez (<http://www.retabloceramico.net/6693.htm>)

⁶¹⁵ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, *op. cit.*, p. 250.

⁶¹⁶ MALO CERRO, M., "El azulejero Pedro Vázquez", *op. cit.*, p. 168.

⁶¹⁷ *Op. cit.*, pp. 157 y 158.

3.3.4. Toledo.

De esta localidad castellana proceden treinta y dos azulejos de arista que fueron donados por el artista extremeño Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920, según la información recogida en el *Libro de Inventario* antiguo del Museo de Cáceres. En el apartado dedicado a la colección del castillo de Alburquerque, depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, ya se habló de este escultor extremeño, profesor y Director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, posterior Escuela de Artes y Oficios, que reunió una importante colección de objetos arqueológicos procedentes de donaciones de particulares, desde 1913, y excavaciones realizadas por él mismo en Toledo, Alburquerque y varios municipios extremeños desde 1914. Desde ese mismo año expuso esta colección particular en un pequeño local de Alburquerque y en 1931 decidió donarla al Ayuntamiento de la localidad para su musealización en la iglesia del castillo, rehabilitada para tal fin. Tras su muerte y después de la Guerra Civil los objetos dispersos de dicho museo fueron depositados en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, donde constan treinta y dos azulejos previamente inventariados como parte de la colección del castillo de Alburquerque. Precisamente el mismo número de piezas, procedentes de Toledo según consta en el *Libro de Inventario* antiguo del museo, fueron donadas por Aurelio Cabrera al Museo de Cáceres en 1920.

Entre estos azulejos se encuentran dos con el motivo renacentista del siglo XVI denominado por Martínez Caviro "flor vista de frente" en un marco de cruz griega, uno de ellos es el CE002452 (Fig. 250), de 14 x 13,8 x 2,3 cm., parecido al comentado del Monasterio de Yuste (Fig. 184). En otras dos piezas se representa la típica flor toledana en azul cobalto dentro de un tondo, todo ello característico también del siglo XVI, es el caso del CE002453 (11,8 x 14 x 2,1 cm.) (Fig. 251).



Fig. 250. MCC, nº CE002452.



Fig. 251. MCC, nº CE002453.

Junto con esas cuatro placas cerámicas ingresaron también varias piezas que fueron enmarcadas en dos cuadros con catorce azulejos cada uno. Ambos conjuntos poseían un contenido similar de cuatro guardillas, seis olambrillas y cuatro azulejos de labor.

Todas las guardillas responden al motivo renacentista del siglo XVI compuesto por corazones vegetales unidos por roleos, como ya se vio en las iglesias de Santa María del Castillo de Medellín, de Sancti-Spiritus de Salamanca y en el Monasterio de Yuste. Aunque el tratamiento del tema y la paleta cromática de estos azulejos procedentes de Toledo es similar, sin embargo, se pueden apreciar ligeras variaciones en algunos de ellos tanto en la combinación de los verdes, azules y melados como en el dibujo de las hojas. Muestra de ello son las piezas CE002456-1 (Fig. 252) y CE002456-2, de medidas similares, 7,5 x 13,6 x 2 cm. aproximadamente.



Fig. 252. MCC, nº CE002456-1.

El conjunto de olambrillas es bastante numeroso y diverso en cuanto a sus tipos decorativos, entre los que se encuentran hojas en espiral, flores azules de ocho pétalos y estrellas de ocho puntas.

La olambrilla CE002457-7 (8,5 x 9,1 x 2,2 cm.) es similar a otras de este conjunto con decoración mudéjar de estrella de ocho puntas rodeadas por lacería blanca sobre un fondo negro de manganeso (Fig. 253). Como se comentó en el apartado del Monasterio de Yuste, este tipo de azulejos se fabricó en Toledo en cuerda seca y arista desde el último cuarto del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI, momento el que se impuso el azul cobalto sobre el negro⁶¹⁸.

La olambrilla CE002457-10 (9,5 x 9,4 x 1,7 cm.) está formada por una flor verde de seis hojas en espiral dentro de un círculo ocre con flores azules en las esquinas de la pieza (Fig. 254). Los motivos en espiral proceden del arte clásico, y posteriormente fueron usados con profusión en el arte islámico. Azulejos como éste que comentamos fueron realizados entre 1501 y 1510 para decorar la solería del coro del Monasterio de la Concepción Francisca en Toledo y también figuran entre los azulejos que cubren las jambas de la puerta de acceso al coro de Santo Domingo el Antiguo⁶¹⁹. Los azulejos de flor en espiral también fueron fabricados en Valladolid por alcañeres como Juan Lorenzo, del que se conserva un frontal de altar revestido con este tipo de piezas en la cripta de la iglesia de Santa María Magdalena de Valladolid. También se produjeron para el pavimento de la torre del Palacio del Licenciado Butrón y para arrimaderos y frontales de conventos vallisoletanos como los de Nuestra Señora de la Concepción y Santa Isabel de Hungría⁶²⁰.

⁶¹⁸ AGUADO VILLALBA, J., "Azulejería toledana de 'cuerda seca' y 'arista'", *op. cit.*, pp. 74 y 75.

⁶¹⁹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, *op. cit.*, figs. 77 y 268, p. 94.

⁶²⁰ MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, *op. cit.*, p. 150.



Fig. 253. MCC, nº CE002457-7.



Fig. 254. MCC, nº CE002457-10.

Los azulejos con los números de inventario del CE002456-11 al CE002456-14 miden 14,3 x 14,3 x 2,1 cm. y representan un motivo renacentista con influencias mudéjares de flores en disposición radial dentro de un marco polilobulado, propio de la azulejería toledana del siglo XVI (Fig. 255). Guarda gran similitud con varios azulejos del Museo de Cáceres, uno de procedencia desconocida (CE004182) y cuatro procedentes del Monasterio de Yuste, aunque estos últimos difieren en la elección de los esmaltes y presentan un mayor esquematismo en las figuras vegetales. En el Real Monasterio de Guadalupe encontramos azulejos de esta tipología adornando una ventana abocinada (Fig. 256).



Fig. 255. MCC, números del CE002456-11 al CE002456-14.



Fig. 256. Interior de una ventana del Real Monasterio de Guadalupe.

También proceden de Toledo cuatro azulejos de labor con decoración mudéjar de lazo de dieciséis, son los inventariados con los números comprendidos entre el CE002457-11 y el CE002457-14 (Fig. 257), cuyas medidas rondan los 14 x 14 x 2,4 cm. Ya se dijo que se trata de piezas toledanas fechadas en la primera mitad del siglo XVI como las procedentes del Monasterio de Yuste, también depositadas en el Museo de Cáceres.

El motivo de estrella de lazos aparece ya en los alicatados nazaríes de la Alhambra de Granada y posteriormente fue utilizado con gran éxito por azulejeros toledanos, trianeros y valencianos. Además, este tema ornamental no sólo fue empleado en la azulejería sino también en yeserías nazaríes y mudéjares, en artesonados, encuadernaciones, cajas de madera, etc.



Fig. 257. MCC, números del CE002457-11 al CE002457-14.

En conclusión, todos los azulejos donados por Aurelio Cabrera no sólo proceden de Toledo, según consta en el *Libro de Inventario* antiguo del museo, sino que, con toda seguridad, fueron fabricados en alfares de esa localidad ya que tanto los tipos iconográficos como la coloración de los esmaltes y del barro coinciden con obras toledanas. Estas piezas quizá decoraban alguno de los muchos zócalos y alfombrillas toledanas desaparecidas tales como las del Convento de San Juan de la Penitencia, a las que pertenecían algunos azulejos de flor de ocho pétalos y flor “vista de frente” que fueron reaprovechados en torno a 1980 para decorar las solerías del Convento de San Antonio en Toledo⁶²¹.

⁶²¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, op. cit., fig. 216, p. 250.

3.3.5. Procedencia desconocida.

Dentro de la colección de azulejos del Museo de Cáceres hay varias piezas que no han podido ser ubicadas en un contexto determinado debido a que han perdido la referencia, tanto el número de inventario antiguo como la cartela explicativa que suele acompañar a estos objetos.

El azulejo CE007213 (8,9 x 9,2 x 1,6 cm.), recortado con forma de estrella (Fig. 258), es similar a dos fragmentos depositados en el Museo de Cáceres procedentes de las excavaciones en el Monasterio de Yuste e incluso el corte se asemeja a uno de los del conjunto verato. Los esmaltes blanco, negro, azul y melado, así como la decoración mudéjar de lacería y



estrellas de ocho están relacionados con talleres toledanos y sevillanos del siglo XVI. El origen de esta composición parece estar en alicatados del siglo XIV, como lo demuestra un fragmento cerámico de Fez (Marruecos) depositado en el Museo del Louvre (inv. 74.1962.0.376). El color rosáceo de la pasta parece indicar su fabricación en alfares sevillanos.

Fig. 258. MCC, nº CE007213.

Otros dos azulejos de procedencia desconocida también guardan paralelismos con piezas de Yuste. El azulejo CE007436 con lacería y estrellas de ocho es igual al DO006175 (Fig. 173) y el fragmento de azulejo CE007214, con flores de cardo de diversos colores es semejante al DO006066 (Fig. 168). Por todo ello es posible que estas tres piezas descontextualizadas procedan también del Monasterio de Yuste.

Los azulejos número CE002403 y CE004183 muestran el mismo motivo toledano de flor “vista de frente”⁶²² azul cobalto enmarcada en cruz griega. Ya se ha comentado que se trata de un tema renacentista muy utilizado en los zócalos de

⁶²² *Op. cit.*, p. 291.

azulejería toledana del siglo XVI. Ejemplos de este tipo se pueden ver en el pensil del Palacio de Mirabel en Plasencia (Fig. 138), enmarcados por azulejos de ondas azules como los del castillo y el Convento de Belvís de Monroy. También encontramos piezas con flor “vista de frente” en la ermita del Cristo del Humilladero, en la localidad verata de Garganta la Olla (Cáceres), donde acompañan al escudo de azulejos de superficie plana de don Gaspar Enríquez de Montalvo atribuido a Juan Flores. Los de arista parecen haber sido añadidos posteriormente para cubrir el hueco dejado por otros que, según García Mogollón, procedían del desaparecido santuario de San Martín⁶²³.

También de “flor vista de frente” es la pieza CE002435 (13,5 x 12,7 x 1,9 cm.), aunque en este caso el marco es circular y el color de la imagen principal ha sustituido el azul comúnmente utilizado por el verde (Fig. 259). Aunque el esmalte y la composición ubican la pieza en alfares toledanos, sorprende la coloración intensamente roja de la pasta arcillosa.



Fig. 259. MCC, nº CE002435.



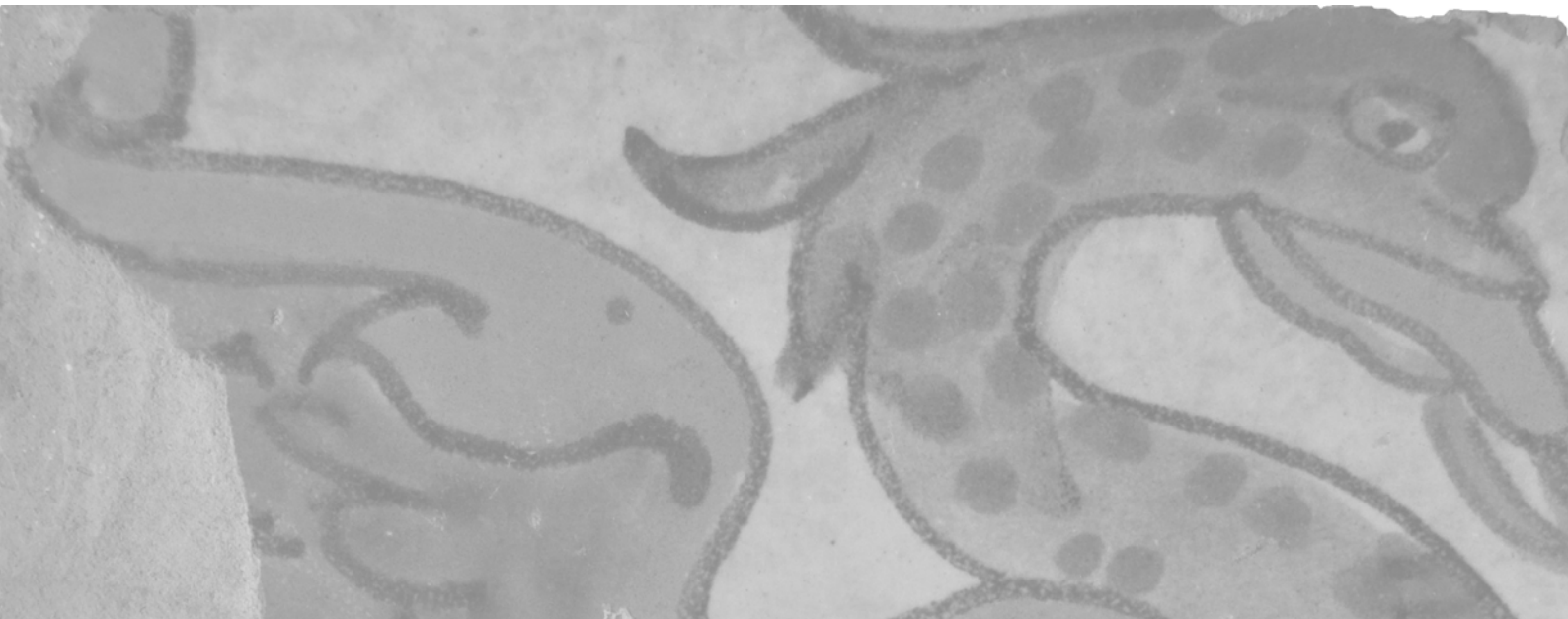
Fig. 260. MCC, nº CE002415.

El azulejo número CE004182 muestra flores en disposición radial dentro de un marco polilobulado, composición típica de alfares toledanos del siglo XVI. Se trata de un azulejo de labor muy parecido a los comentados en Toledo (Fig. 255).

⁶²³ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo monumental*, Madrid, 1988, Pedro Cid, pp. 123 y 125.

El azulejo CE002415 (13,6 x 13,6 x 2,3 cm.), con flor de ocho pétalos enmarcada por una forma cuadrangular decorada con perlas (Fig. 260), es similar al ya comentado del Convento franciscano de Belvís de Monroy, aunque existen diferencias cromáticas con el belviso puesto que la flor en este caso es de un solo color, verde. Se trata de una pieza fabricada en alfares toledanos en el siglo XVI.

Capítulo 4. Análisis estadísticos.



4.1. Análisis estadístico de la colección de azulejería del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

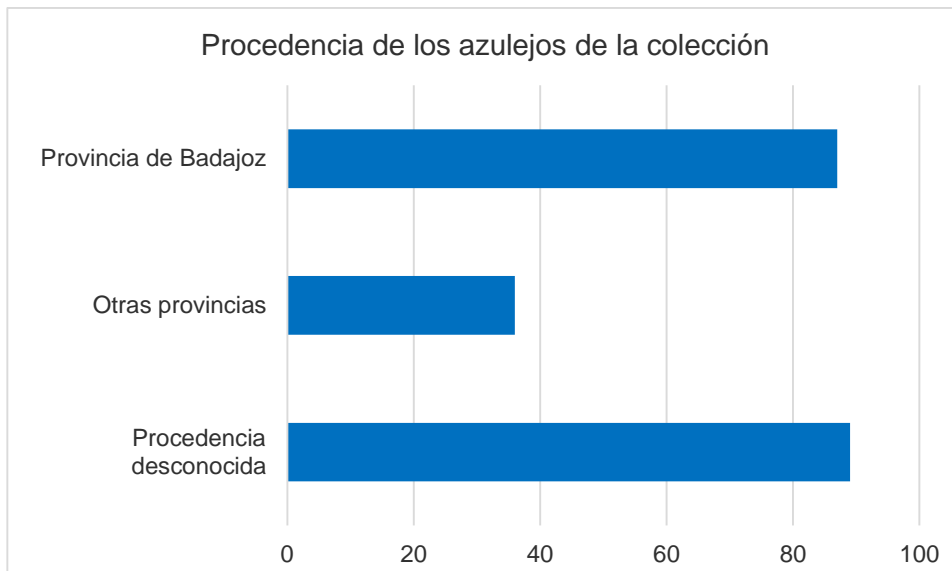


Fig. 261. Gráfico con los lugares de procedencia de los azulejos del Museo de Badajoz.

El gráfico relativo a los lugares de procedencia de los azulejos que conforman la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (Fig. 261) muestra que las piezas procedentes de la provincia de Badajoz suponen un 41 por ciento del total, casi el mismo porcentaje representado por los azulejos de procedencia desconocida, en el que se incluyen tanto los carentes de información en los documentos del museo como los que integran la colección del castillo de Alburquerque. En menor número está representada la azulejería procedente de edificios localizados en otras provincias españolas como Huelva y Granada.

El Museo de Badajoz adscribió, con algunas reservas, 79 azulejos a la colección del castillo de Alburquerque, pero entendemos que tal adscripción se basó en las similitudes entre algunos de ellos. Sin embargo, como he dicho en el apartado

dedicado a la descripción de la colección de Aurelio Cabrera, en su inventario, elaborado por el autor de la misma, sólo constaban 32 azulejos por lo que parece improbable que fuera depositado un mayor número del que, además, no queda constancia escrita en el museo.

En general, destaca la poca dispersión de las piezas, es decir, la amplia representación de algunas zonas como La Serena o la comarca de Tentudía, en detrimento del resto de la provincia y, sobre todo, la falta de representación de localidades de gran tradición azulejera como Llerena, Zafra o Azuaga, receptoras de importantes obras cerámicas desde época moderna.

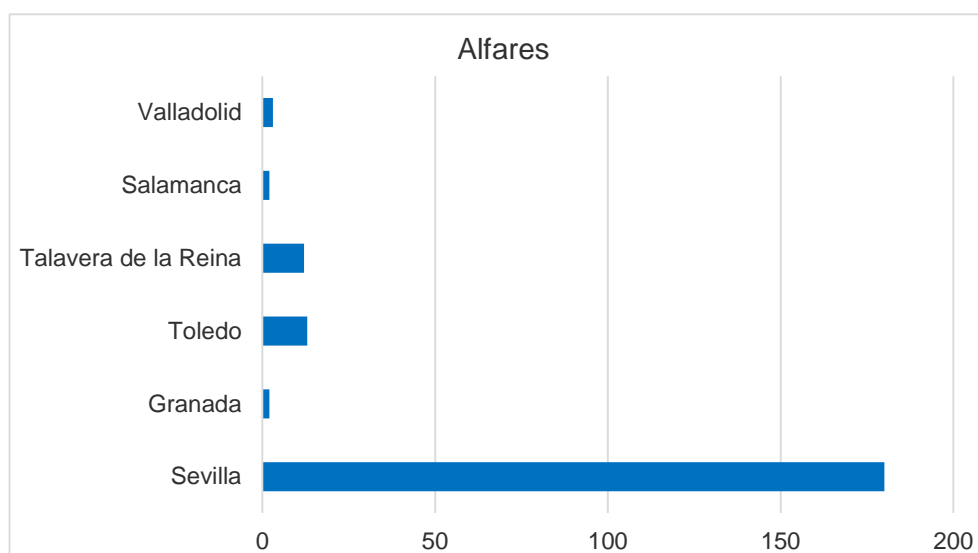


Fig. 262. Gráfico de los alfares de los azulejos del Museo de Badajoz.

Las conclusiones del gráfico de alfares (Fig. 262) se corresponden con las esperadas. La inmensa mayoría de los azulejos catalogados han sido fabricados en alfares sevillanos, aunque también están representadas localidades de gran tradición productora como Toledo y Talavera de la Reina, además de una pequeña muestra de focos alfareros poco conocidos hasta ahora como Salamanca, Valladolid y Granada.

La preferencia por las fábricas sevillanas en la provincia de Badajoz desde el siglo XV hasta el XX es notable y patente en numerosas localidades y monumentos, basta una simple visita a Llerena, Zafra, Azuaga, Calera de León o la misma capital, Badajoz, para comprobar el predominio de la cerámica sevillana sobre otros centros productores españoles.

En cuanto a la pequeña representación de los alfares talaveranos en el museo, se reduce a los trece azulejos de estilo barroco y técnica de superficie plana pintada de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín. Las particularidades de la arquitectura del antiguo Partido de la Serena y su entorno presentan rasgos identitarios vinculados tanto a la Diócesis de Plasencia, a la que se adscribieron Medellín, Don Benito, Navalvillar de Pela y Guareña, como a la Orden de Alcántara, propietaria de esos terrenos tras la reconquista cristiana. Por este motivo el estilo arquitectónico y algunas obras de azulejería de esta zona muestran un estilo más próximo al castellano que al sevillano, predominante en el resto de la provincia pacense. A ejemplos como los comentados del castillo de Medellín se unen otros como la decoración cerámica talaverana del siglo XVII de la Real Capilla del Santísimo Cristo de la Quinta Angustia en Zalamea de la Serena.

Respecto a la representación de los alfares de Toledo y las alcañerías de Salamanca y Valladolid, se trata de azulejos descontextualizados, bien integrados en la colección del castillo de Alburquerque o sin datos en el Museo de Badajoz. En cuanto al apenas conocido foco productor de Granada, dos olambrillas procedentes del Monasterio de San Jerónimo de esa localidad presentan peculiaridades que permiten adscribirlos a algún taller granadino.

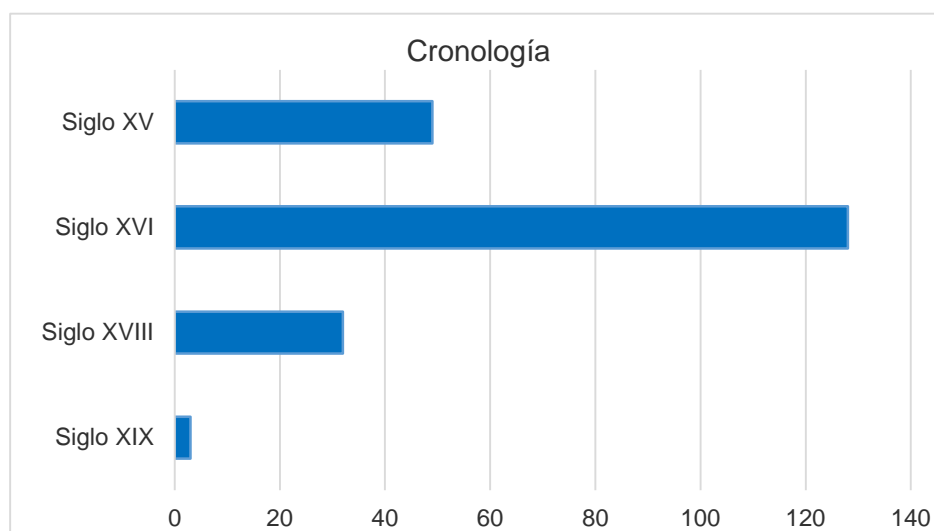


Fig. 263. Gráfico sobre la cronología de los azulejos del Museo de Badajoz.

En la colección del Museo de Badajoz predominan los azulejos del siglo XVI (Fig. 263), algo posiblemente extensible al panorama extremeño e incluso español debido al auge de la fabricación cerámica en ese siglo, aunque requeriría de un estudio más detallado de la situación para corroborar tal afirmación.

También destaca el cuantioso número de piezas de esta colección fechadas en el siglo XV, todas ellas pertenecientes al Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena. Aunque las catas arqueológicas realizadas en dicho palacio no hayan definido con exactitud la cronología estamos, sin duda, ante un conjunto del tránsito de siglo y cuyo estilo, aún marcado por el XV, difiere del que predominará en la centuria siguiente.

Es llamativo el gran descenso numérico entre el siglo XVI y el XIX que parece corresponderse con la crisis productora del sector cerámico español a partir del siglo XVII. De esta centuria no se conservan vestigios en el Museo de Badajoz mientras que del XVIII son varias piezas encontradas en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y un grupo de olambrillas de tipo Delft procedentes del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva). Del XIX tan sólo se conserva un azulejo con una función señalética muy distinta de la

decorativa tan representada en el Museo de Badajoz, se trata de la placa que indicaba la altura a la que habían llegado las aguas durante la riada de 1876 en la antigua calle del Tercio en Badajoz (Fig. 19). Respecto a los dos azulejos de la fábrica de Manuel Ramos Rejano (Figs. 108 y 109) de la colección del castillo de Alburquerque, a pesar de que corresponden a una tipología fabricada entre 1895 y 1922 he optado por datarlos en el XIX puesto que el modelo fue creado en esas fechas.

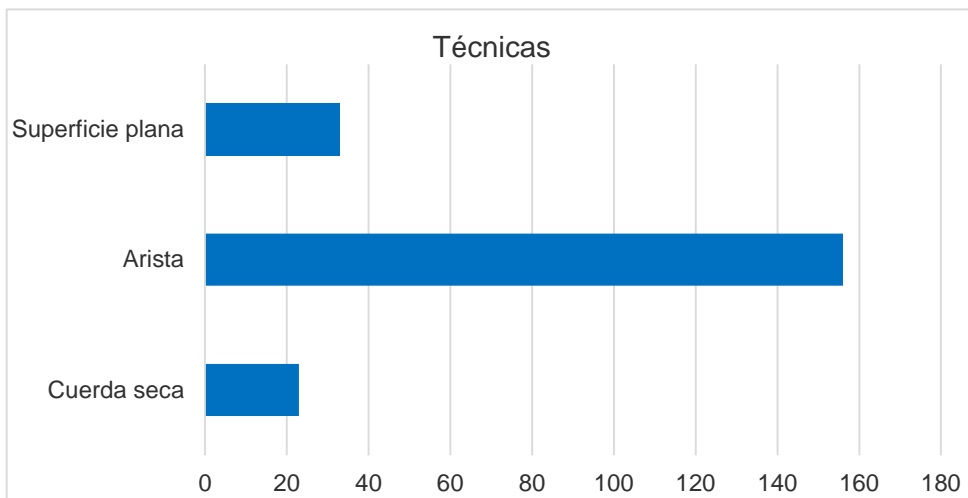


Fig. 264. Gráfico sobre las técnicas de los azulejos del Museo de Badajoz.

La técnica más representada en la colección del Museo de Badajoz es la arista (Fig. 264), lo cual se encuentra relacionado con la cronología imperante, los siglos XV y XVI. La falta de representación de piezas del XVII y la escasez de ejemplos fechados en el XVIII y XIX limitan el número de azulejos que atestigüen el auge de la superficie plana pintada a partir de mediados del XVI hasta la recuperación de la arista por las revisiones historicistas de la segunda mitad del XIX.

A pesar de la escasez de la cerámica arquitectónica de cuerda seca conservada en su contexto en Extremadura, esta técnica se encuentra ampliamente representada en la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz gracias a la solería hallada recientemente en las excavaciones del Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena. En este caso también existe relación con la

cronología tratada en el anterior gráfico puesto que la arista aún es incipiente en el siglo XV mientras que la cuerda seca era una de las técnicas predominantes, si exceptuamos los aliceres de superficie plana que componen los alicatados, sin representación en esta colección.

4.2. Análisis estadístico de la colección de azulejería del Museo de Cáceres.

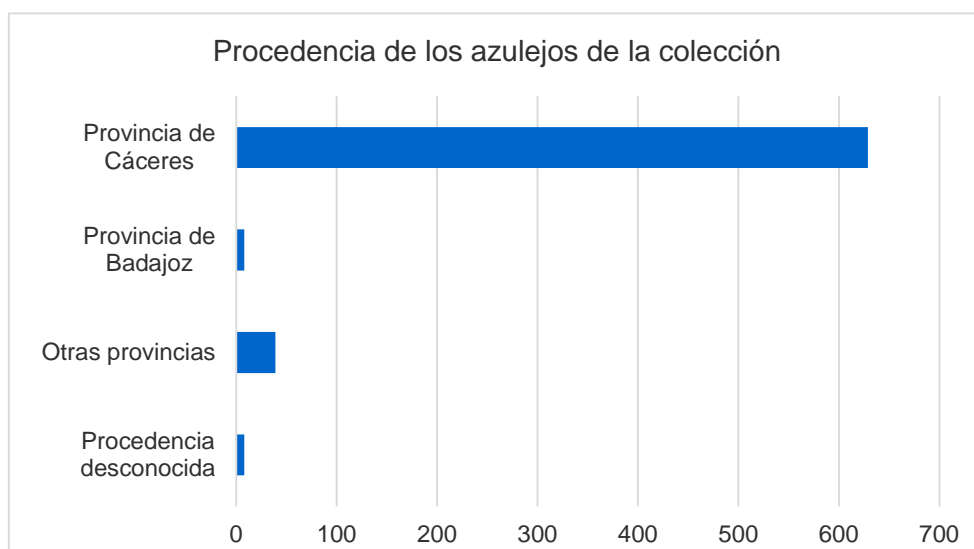


Fig. 265. Gráfico sobre los lugares de procedencia de los azulejos del Museo de Cáceres.

La gran mayoría de las piezas que componen la colección de azulejos del Museo de Cáceres procede de la provincia cacereña y tan sólo siete de ellas pertenecen a la provincia de Badajoz, un número bastante inferior a la representación de otras provincias españolas como Salamanca, Córdoba, La Coruña y Toledo (Fig. 265).

Del número de azulejos cacereños un 70 por ciento procede del Monasterio de Yuste y el 30 por ciento restante supone una amplia representación de diferentes zonas de la provincia, a diferencia de lo que ocurre en la colección del Museo de

Badajoz, en el que los azulejos descontextualizados constituyen una gran parte de la colección equiparable con las piezas procedentes de la provincia pacense.

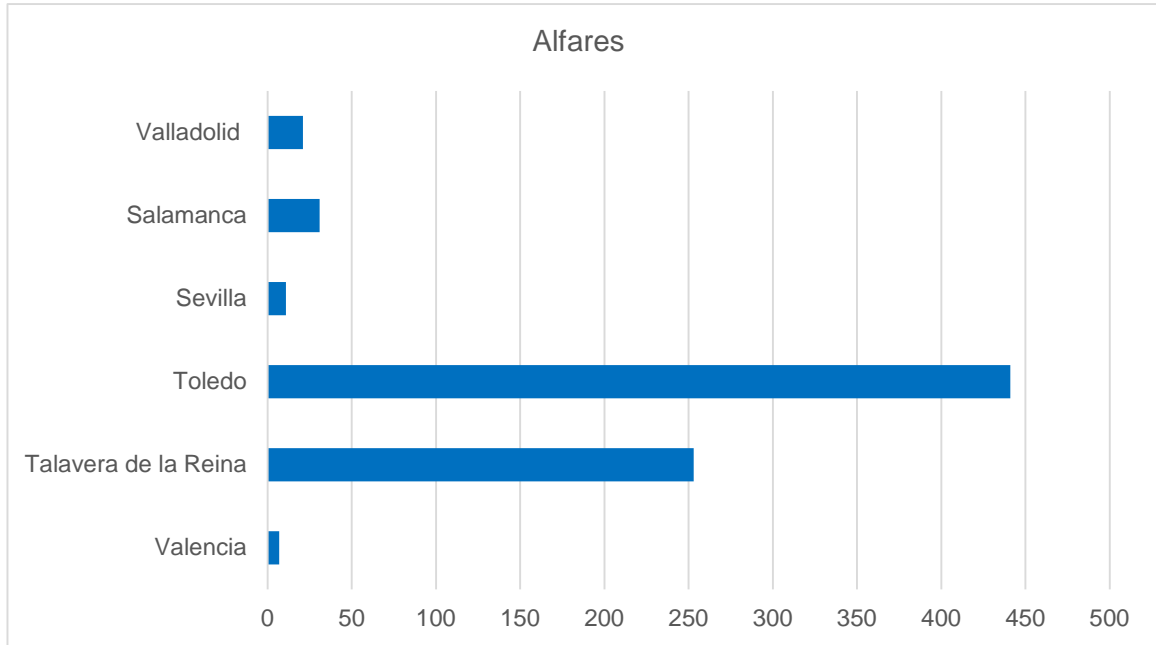


Fig. 266. Gráfico sobre los alfares de los azulejos del Museo de Cáceres.

A pesar de la abundante cerámica arquitectónica extremeña fabricada en Talavera de la Reina, o al menos eso es lo que se ha pensado hasta ahora a falta de documentación que lo verifique en la mayoría de los casos, las piezas conservadas en el Museo de Cáceres proceden, en su mayoría, de talleres toledanos (Fig. 266).

Teniendo en cuenta que la mayor parte de la colección de azulejería de este museo procede del Monasterio de Yuste, los resultados del gráfico se ven indefectiblemente determinados por el alfar predominante de ese conjunto verato; Toledo.

En menor medida, pero también cuantitativamente reseñable, es el numeroso grupo de piezas fabricadas en Talavera de la Reina, la mayoría de ellas procedentes del Monasterio de Yuste.

La convivencia entre azulejos de arista toledanos y de superficie plana talaveranos en un mismo edificio fue algo habitual durante el siglo XVI, y así podemos constatarlo también en la azulejería de las ermitas, iglesias y monasterios de la provincia de Cáceres como en las iglesias de Valverde de la Vera o Garciaz, la ermita del Cristo del Humilladero en Garganta la Olla, el Real Monasterio de Guadalupe o el Monasterio de Yuste.

También se encuentran representados en el Museo de Cáceres, aunque residualmente, otros centros productores como Valencia, Valladolid o Sevilla, aunque las piezas maniseras no proceden de Extremadura sino de una fortaleza coruñesa, el castillo de la Rocha Blanca en Padrón, mientras que los azulejos de Valladolid proceden de las excavaciones del Monasterio de Yuste y las de Sevilla de distintos contextos como Yuste, Llerena y Córdoba.

Respecto al foco salmantino, cuya producción azulejera puede considerarse menos numerosa por el poco tiempo constatado de producción y el menor número de piezas conservadas, está representado en el museo con azulejos procedentes de la iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca y del Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy.

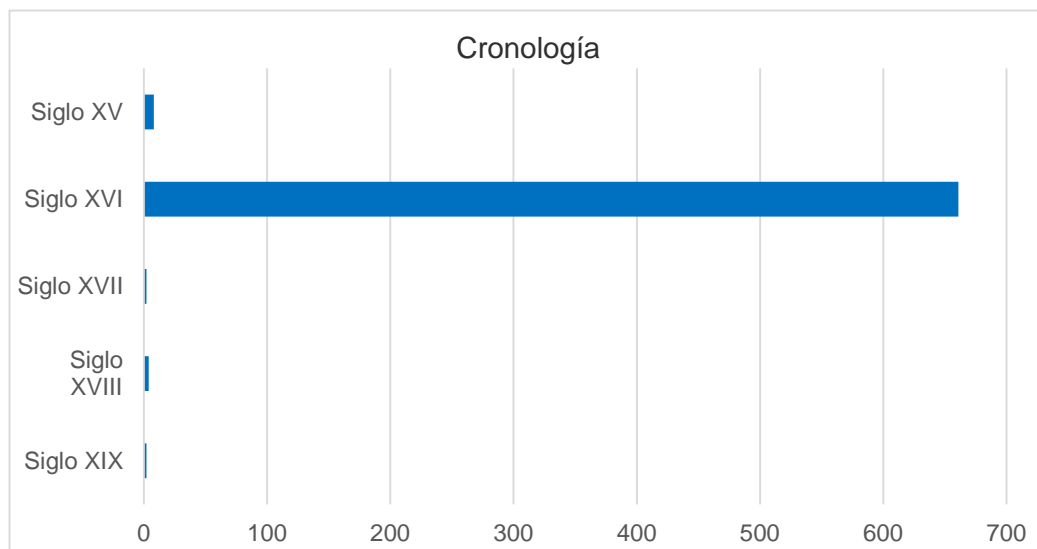


Fig. 267. Gráfico sobre la cronología de los azulejos del Museo de Cáceres.

Como se ha dicho al analizar los gráficos de la colección del Museo de Badajoz, la prevalencia de azulejería del siglo XVI, también en el Museo de Cáceres podría tratarse de un denominador común para el resto de obras extremeñas e incluso nacionales, aunque haría falta un estudio más amplio para corroborar esta teoría (Fig. 267).

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en el museo pacense, en la institución cacereña están representados todos los siglos desde el XV hasta el XIX, aunque sea de una forma escasa, con un par de piezas del XVII y XIX y cuatro del XVIII, en comparación con el apabullante protagonismo del XVI, fecha de la que se conservan numerosas obras de azulejería en su contexto original como los frontales de altar de las iglesias veratas.

A pesar de que la cronología de algunas series azulejeras traspasa los límites de dos centurias, como en el caso de la serie de recortes talaverana o de algunos azulejos toledanos de arista, la datación de los contextos o la ausencia de documentación de algunas fechas ha orientado la investigación hacia uno de los dos siglos.

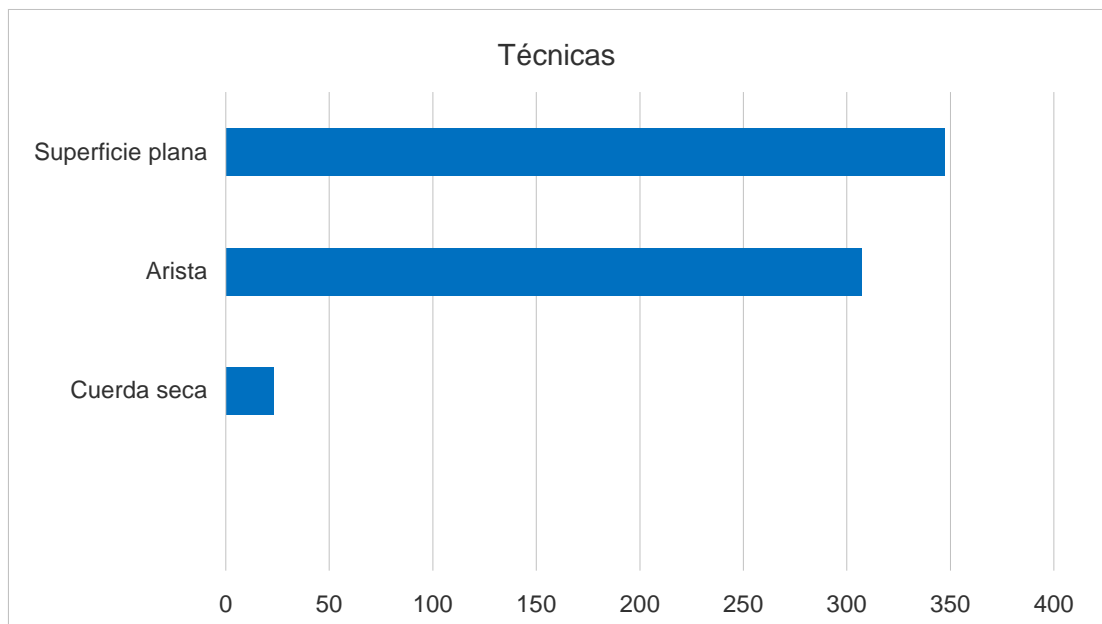


Fig. 268. Gráfico sobre las técnicas de los azulejos del Museo de Cáceres.

Como se ha dicho al analizar los gráficos de la colección del Museo de Badajoz, el empleo de unas determinadas técnicas cerámicas se halla relacionado con la fecha en la que fueron fabricadas las placas. La amplia y casi igualitaria representación de las técnicas de arista y superficie plana pintada en el Museo de Cáceres (Fig. 268) está ligada con el periodo cronológico que predomina en esta colección, el siglo XVI. En algunas ocasiones los mismos alfareros recibían encargos para realizar azulejos de estas dos técnicas indistintamente, tal es el caso de Niculoso Pisano en Sevilla, Juan de Vera en Toledo o el taller de Juan Lorenzo en Valladolid. En otros casos es frecuente ver cómo conviven en un mismo edificio obras de azulejería de arista toledanas fabricadas en la primera mitad del siglo XVI con otras talaveranas típicas de la segunda mitad de esa centuria o inicios de la siguiente.

Respecto a la cuerda seca, la representación en el Museo de Cáceres se limita a los alizares procedentes del Monasterio de Yuste, una tipología cerámica vinculada estrechamente a esa técnica desde el siglo XV hasta bien entrado el XVI, momento en el que se introduce la superficie plana sin el paso lógico por la arista.

Capítulo 5. Conservación, restauración, exposición museográfica y mercado de azulejos.



5.1. La conservación del patrimonio azulejero.

El principal problema que presenta la conservación de la azulejería es su escasa valoración y reconocimiento como parte integrante del patrimonio cultural. Si bien la restauración de este tipo de bienes cuenta ya con casi un siglo de antigüedad, se trata de casos excepcionales en los que ha primado la importancia general del edificio, como la restauración ejecutada por el taller Ruiz de Luna en las obras de azulejería del Real Monasterio de Guadalupe en 1933, o por la relevancia de los autores de las obras, como ocurrió con el retablo mayor de la iglesia de Tentudía, de Niculoso Pisano, cuya intervención data de los años setenta del pasado siglo.

Las acciones encaminadas a la protección y restauración de este olvidado patrimonio son cada vez más abundantes, sobre todo en lo relativo a los revestimientos cerámicos arquitectónicos, sin embargo, aún hoy existe diferente consideración para las piezas meramente decorativas, las más valoradas, y otras destinadas a señalización comercial o viaria, menospreciadas quizá por su funcionalidad.

La conservación de la azulejería depende de distintos factores, humanos o ambientales, que pueden ocasionar daños de diversa índole, a veces reversibles, otras irreparables, e incluso la destrucción y pérdida de este patrimonio.

Su utilización como revestimiento mural decorativo, conmemorativo, comercial o informativo, ya sea en zócalos, fachadas, frontales de altar, retablos o pavimentos fue durante siglos la opción más idónea por su perdurabilidad. Además, cuando el edificio presentaba problemas de humedad, la azulejería se imponía a la pintura o la madera, que resultaban menos estables y resistentes; las placas cerámicas no sólo

podían ocultar las manchas de humedad, sino que la forma biselada de sus perfiles permitía la transpiración del muro.

Los zócalos o arrimaderos de cerámica llegaron a ser tan comunes que incluso encontramos un curioso ejemplo de combinación de pintura mural y azulejería en la antigua portería del Convento de San Benito de Alcántara. El zócalo está decorado con un trampantojo en el que la pintura imita una decoración de azulejos talaveranos de las series de punta de diamante y recortes con azulejos de remate de ovas y arquillos (Fig. 133).

Las colecciones de azulejos de los museos son, en ocasiones, el único vestigio de la decoración cerámica de un monumento. El siglo XIX fue el periodo histórico de mayor destrucción y pérdida del patrimonio cultural español. La Guerra de la Independencia y el abandono del patrimonio inmueble eclesiástico tras las desamortizaciones contribuyeron al progresivo deterioro de monumentos y, consecuentemente, de su cerámica arquitectónica, bien por el paso del tiempo y las patologías provocadas por la ruina de estos edificios o bien por el expolio reiterado.

El relativamente fácil robo de placas cerámicas fue reflejado por el artista Gustave Doré en su dibujo *Les voleurs d'azulejos, á la Alhambra*, publicado en 1864 en uno de los fascículos de la revista *Le Tour du monde*⁶²⁴ (fig. 269), que difundía las crónicas del viaje por España del barón Jean-Charles Davillier y el artista Gustave Doré. La ilustración recogía el momento en el que un matrimonio inglés, como tantos otros viajeros ingleses del siglo XIX, robaban un azulejo de uno de los muros de la Alhambra como indecoroso recuerdo de su viaje. Robert Irwin relata en su obra *The Alhambra* cómo muchos de estos azulejos y estucos arrancados por viajeros ingleses del XIX engrosan en la actualidad las colecciones del British Museum o el Victoria and Albert: “In the nineteenth century it was common for visitors [...] to take tiles and chippings of stone and stucco away with them. (Some of

⁶²⁴ DORÉ, G. y DAVILLIER, CH., “Voyage en Espagne”, *Le Tour du Monde*, vol. 10, 1864 / 2º semestre, p. 369.

this tourist loot has ended up in the British Museum and the Victoria and Albert Museum.)”⁶²⁵

Los monumentos extremeños también sufrieron el expolio de azulejos por parte de vecinos y foráneos, entre ellos viajeros ingleses cuyos recuerdos terminaron en esos mismos museos londinenses; es el caso de los azulejos de la Fuente de la Consolación del claustro mudéjar de Guadalupe, fabricados en Manises en el siglo XV.

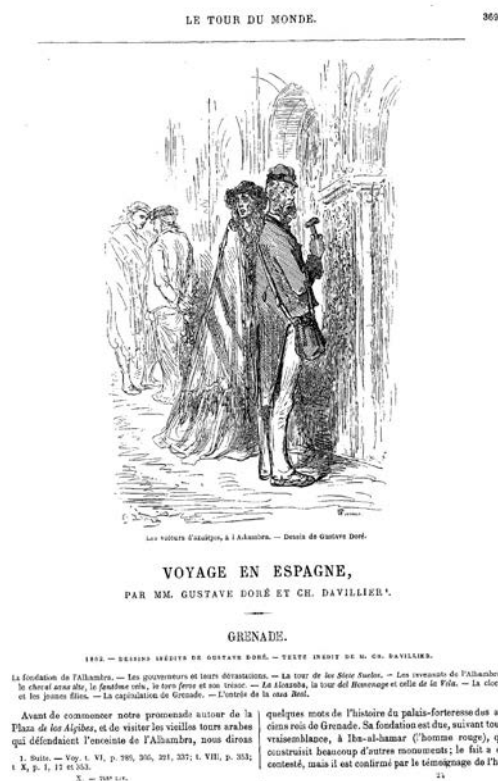


Fig. 269. *Les voleurs d'azulejos, à la Alhambra*, Gustave Doré.

En la actualidad, la azulejería con una función comercial y de señalética viaria es, quizá, la que presenta mayores problemas de conservación debido a su mayor exposición a agentes peligrosos por estar en fachadas, a la falta de reconocimiento como bien cultural y a la ausencia de medidas de protección patrimonial hacia esta tipología artística. La aparición de otros materiales para la cartelería, la

⁶²⁵ IRWIN, R., *The Alhambra*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 2004, p. 10.

transformación del tejido urbano, la rehabilitación o derrumbe de los edificios que poseían estos azulejos o el expolio fueron los causantes de su progresiva desaparición. En algunos casos pudieron ser rescatados y llevados a museos⁶²⁶, pero en otros terminaron en manos de coleccionistas privados o perdidos para siempre.

Como decíamos, la azulejería para uso comercial o identificación de calles, casas, seguros, etc. es una de las tipologías más difíciles de conservar por estar situadas en la fachada de los edificios y, por tanto, expuestas a las inclemencias del tiempo, al vandalismo y al expolio, algo habitual debido a la existencia de un mercado especializado en este tipo de obras⁶²⁷. Ya vimos en el capítulo dedicado a la colección de azulejos del Museo de Cáceres los problemas de conservación de los azulejos de nomenclatura y numeración de calles y casas de Cáceres del siglo XVIII, de los que sólo perviven dieciocho de los 1.729 fabricados, problema extensible a otras ciudades españolas con azulejos de identificación coetáneos como Sevilla, Madrid, Valladolid, Toledo, Barcelona, etc. Entre las pocas medidas de protección emprendidas destaca la del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, que decidió incluir estas placas cerámicas en el Plan Especial de Protección.

Los paneles de azulejería comercial más representativos de toda la geografía española son los del abono Nitrato de Chile. Muchos de ellos han desaparecido al derribarse o remodelarse los edificios en cuyas fachadas se exponían. En algunos casos han sido recuperados por coleccionistas privados mientras que ayuntamientos como el de Santa Cruz de La Palma han invertido en su restauración⁶²⁸.

⁶²⁶ Sobre la problemática y la recuperación del ingente patrimonio cerámico valenciano por parte del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí ver COLL CONESA, J., "El azulejo en el museo", en COLL CONESA, J.; SANZ NÁJERA, M. y RALLO GRUSS, C. (dir.), *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2001, pp. 7-11.

⁶²⁷ LUPIÓN ÁLVAREZ, J. J. y ARJONILLA ÁLVAREZ, M., "La cerámica aplicada en arquitectura: hacia una normalización de los criterios de intervención", *Ge-conservación/conservação*, nº 1, 2010, p. 102.

⁶²⁸ El ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma invertirá unos 56.000 euros en la restauración de un panel de Nitrato de Chile y dos de Philips, en SANZ, D., "Restaurar los mosaicos de Nitrato de Chile y Philips cuesta más de 56.000 euros", *El Español*, 15/12/2016.

Desde los años setenta del pasado siglo distintos instrumentos normativos destinados a establecer las directrices para la conservación y restauración del patrimonio cultural hacen una mención expresa a los materiales cerámicos, aunque no es hasta el año 2000 cuando se habla concretamente de azulejería.

En la *Carta del Restauo 1972*, en el Anexo A dedicado a las *Instrucciones para la salvaguardia y restauración de Antigüedades* leemos lo siguiente:

En estas especiales condiciones de rescate así como en las exploraciones arqueológicas terrestres normales deberán considerarse las especiales exigencias de conservación y restauración de los objetos según su tipo y su material, por ejemplo, para los materiales cerámicos y para las ánforas se tomarán todas las precauciones que permitan la identificación de los posibles residuos o huellas de su contenido, que constituyen datos preciosos para la historia del comercio y de la vida de la antigüedad; además, deberá prestarse especial atención al examen y fijación de posibles inscripciones pintadas, especialmente en el cuerpo de las ánforas.⁶²⁹

La UNESCO incluyó en la *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles* de 28 de noviembre de 1978, en su definición de “bienes culturales muebles”: “(vi) los bienes de interés artístico, tales como: [...] -obras de arte y artesanía hechas con materiales como el vidrio, la cerámica, el metal, la madera, etc.”⁶³⁰

La *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, que renovaba los contenidos de la Carta del Restauo de 1972, incluía entre esos objetos, “[...] obras de figuración plana sobre cualquier tipo de soporte (mural, de papel, textil, lúneo, de piedra, metálico, cerámico, vítreo, etc.)⁶³¹

La publicación *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias*

⁶²⁹ *Carta del Restauo 1972*, Roma, Anexo A: *Instrucciones para la salvaguardia y restauración de Antigüedades*.

⁶³⁰ *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles*, UNESCO, París, 28 de noviembre de 1978.

⁶³¹ *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, Roma.

González Martí expuso en 2001 el estado de la cuestión sobre la problemática de la azulejería en España, sobre todo en lo referente a la conservación de los numerosos conjuntos valencianos. El papel desempeñado por el Museo Nacional de Cerámica en el rescate, conservación y restauración de la azulejería valenciana⁶³², aparte de la heterogénea colección inicial, puede ser tomado como referencia por otras instituciones españolas.

El Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) y la Academia de España publicaron en 2003 *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura* fruto del trabajo de investigación llevado a cabo desde finales del año 2000. Este documento pretende no sólo tratar el estado de conservación de la cerámica arquitectónica y los criterios de restauración aplicados en diversos conjuntos sino, sobre todo, “identificar un aspecto de la conservación del patrimonio cultural que merece recibir mayor atención y, a la vez, promover el intercambio de experiencias a nivel internacional.”⁶³³

Sin embargo, toda la normativa citada parece ser insuficiente para garantizar la conservación de la azulejería en España. Dado el poco valor del que gozan estas piezas artísticas y los graves problemas para su conservación debido al vandalismo, la expansión y remodelación urbana, el expolio o el auge de un comercio especializado, es necesario tomar medidas legales que impidan su deterioro, destrucción e irremediable pérdida. El inventario y catalogación de las placas cerámicas con una importancia artística, histórica o tecnológica fundamentada, así como su inclusión expresa en los Planes Especiales de Protección y en las leyes de patrimonio –nacional y autonómicas-, al igual que se ha hecho con otros elementos potencialmente en peligro como los escudos o los rollos y picotas, son medidas urgentes y fundamentales para la conservación de la azulejería en nuestro país.

⁶³² COLL CONESA, J.; SANZ NÁJERA, M. y RALLO GRUSS, C. (dir.), *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, op. cit.*

⁶³³ ALVA BALDERRAMA, A.; ALMAGRO VIDAL, A. y BESTUÉ CARDIEL, I. (compiladoras), *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura*, Roma, Centro Internacional de estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, 2003, v.

Las instituciones públicas y privadas pueden aportar mucho más por la conservación del patrimonio azulejero español a partir de la difusión y sensibilización de la ciudadanía mediante publicaciones, conferencias, exposiciones o talleres para público infantil y juvenil. Desde el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura hemos difundido la azulejería extremeña en publicaciones, conferencias y exposiciones, además de incrementar el número de restauraciones de conjuntos cerámicos de la región en los últimos años.

Resulta ejemplar el proyecto portugués “SOS Azulejo”, creado en 2007 por iniciativa del Museo de la Policía Judicial, órgano de la Escuela de Policía Judicial, para localizar paneles de azulejos portugueses robados. La publicación de esas obras en su página web supuso el hallazgo inmediato de algunas de ellas. El proyecto, premiado por Europa Nostra en 2013, ha ido creciendo en este tiempo con la colaboración de distintos organismos portugueses, involucrados en la difusión y sensibilización de los ciudadanos acerca de su patrimonio más importante. El vandalismo, el derribo de edificios y el expolio con destino a un lucrativo mercado nacional e internacional de azulejería portuguesa estaban poniendo en serio peligro su conservación. Las consecuencias de esta iniciativa son evidentes: desde 2007 ha descendido el robo de azulejos en Portugal en un 65%, ha aumentado el conocimiento y la valoración del patrimonio azulejero por parte de los ciudadanos y el reglamento urbanístico del Ayuntamiento de Lisboa (CML) prohíbe desde 2013 el derribo de fachadas decoradas con azulejos o la sustracción de ellos⁶³⁴.

5.2. La restauración de azulejos en Extremadura⁶³⁵.

La restauración del patrimonio azulejero extremeño consta al menos desde los años sesenta del siglo XX, abordada entonces por el Ministerio de Cultura del

⁶³⁴ SÁ, L., “Sensibilización en torno al azulejo. Hacia la protección de un paisaje cultural portugués único”, *Las Noticias del ICOM*, vol. 68, nº 3-4, diciembre de 2015, pp. 14 y 15; <http://www.sosazulejo.com/> [consulta 06/05/2017].

⁶³⁵ Para la elaboración de este apartado ha sido de suma importancia la documentación e información facilitada por D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, cuyo archivo he consultado.

Gobierno de España. Desde los años noventa del pasado siglo las actuaciones, bajo el auspicio ya de la Junta de Extremadura, han sido numerosas y han afectado, sobre todo, a obras de gran formato. El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura se encarga de la restauración de la azulejería extremeña así como de otros bienes patrimoniales desde su creación por Decreto 123/2000 de 16 de mayo⁶³⁶.

El 1968, cuando el acceso al Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía mejoró significativamente con la construcción de una carretera, el aumento de visitas al conjunto puso en evidencia su deplorable estado. La Dirección General de Bellas Artes del Gobierno de España decidió acometer la restauración del monasterio, encargada al arquitecto José María Menéndez-Pidal Álvarez, quien eligió al restaurador Antonio Llopart Castells para ejecutar las necesarias reparaciones en el retablo mayor, que no sólo se había visto afectado por las humedades que afloraron desde la construcción del cenobio sino también por actuaciones poco respetuosas como la llevada a cabo en 1870, cuando se sustituyó la antigua imagen de la Virgen de Tudía por otra que, para ser protegida, se introdujo en una urna de madera y cristal anclada al retablo cerámico por varios puntos⁶³⁷.

Las sales provocadas por la humedad en Tentudía afectaban al esmalte y la integridad de los azulejos del retablo por lo que en 1974 fue desmontado y trasladado a la Delegación de Cultura de Badajoz para limpiar, consolidar y reintegrar las placas cerámicas con tonos neutros en los que se perfiló el dibujo perdido (Fig. 270). Las piezas fueron trasladadas a Tentudía en 1977 y montadas sobre un bastidor de acero y plástico separado del muro para aislarlas de las filtraciones⁶³⁸.

⁶³⁶ Diario Oficial de Extremadura (DOE) nº 59, de 23 de mayo de 2000.

⁶³⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", *op. cit.*, pp. 40, 41 y 44.

⁶³⁸ *Op. cit.*, pp. 44 y 45.



Fig. 270. Retablo mayor de Tentudía. Detrás de la Virgen se aprecian las placas de color neutro.

Entre 1995 y 1997 se acometió la rehabilitación del Convento de San Vicente Ferrer para acoger el Parador Nacional de Turismo. El antiguo refectorio poseía un zócalo decorado con azulejos de gran calidad artística atribuido al azulejero real Juan Flores, conocido en España como Juan Flores (Fig. 271). La decoración cerámica, muy afectada por el uso como centro de enseñanza media durante gran parte del siglo XX, ocupa un friso corrido sobre el primitivo banco de granito del que aún se conservan restos en esta sala, utilizada en la actualidad para un fin semejante al que fue concebida, restaurante del Parador de Turismo. A las piezas se les aplicó una reintegración volumétrica con un mortero, pero se optó por no realizar la reintegración cromática ni reproducir los dibujos perdidos puesto que se trata de azulejos decorativos con motivos repetidos por todo el arrimadero y cuya lectura no se ve interrumpida por esas faltas.

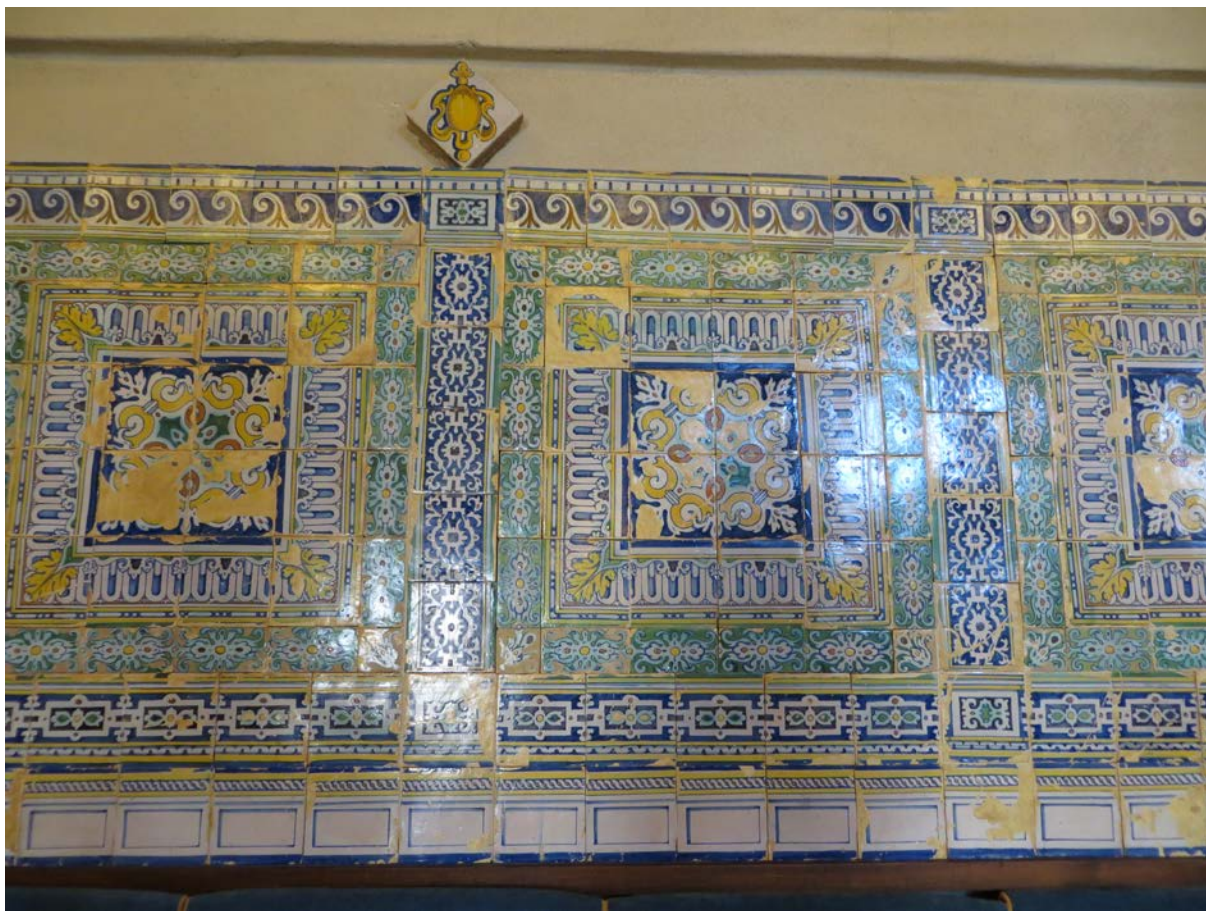


Fig. 271. Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer. Actual restaurante del Parador de Plasencia.

Entre 1996 y 1997 la empresa TEKNE Conservación y Restauración llevó a cabo la limpieza, reintegración y consolidación del retablo cerámico de la ermita de San Lázaro en Plasencia (Fig. 272). El conjunto de azulejos talaveranos, que estaba situado en la nave lateral izquierda, fue sufragado por el gremio de zapateros en 1599, y, por ello, representa a sus patronos, San Crispín y San Crispiniano. A las patologías que presentaba, derivadas de la humedad y los defectos del vidrio debidos a la fabricación, se unían los saltos del esmalte en las juntas, quizá por haberse desmontado con anterioridad, y la lechada de cal que cubría algunos de los azulejos que coronan el retablo. Los cambios de temperatura y las sales provocadas por el exceso de humedad en el interior de la ermita habían provocado fisuras y desprendimientos en la capa vítrea, así como la pérdida del brillo natural de las piezas, por lo que se procedió al desmontaje del conjunto para consolidar la pasta arcillosa y el vidriado mediante resina sintética diluida en disolvente orgánico. Una



vez limpiadas las sales y unidas las grietas con resina epoxi se reintegraron las partes necesarias para completar la lectura de las escenas representadas con colores al barniz y se fabricaron los azulejos perdidos. Finalmente, el retablo fue montado sobre “Aerolan”, un soporte de gran estabilidad con un coeficiente muy bajo de dilatación, y se dispuso delante del muro dejando una cámara de aire que permitiera la ventilación y evitara su contacto con la humedad⁶³⁹. Posteriormente fue trasladado al Museo de la Catedral de Plasencia para su exposición.

Fig. 272. Retablo de San Crispín y San Crispiniano en el Museo de la Catedral de Plasencia. Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.

Entre los años 2000 y 2003 se llevó a cabo la restauración del retablo de San Fulgencio y Santa Florentina y la azulejería que decora el frontal de altar, solados y arrimaderos del templete construido para la custodia de las reliquias de los mencionados santos (Fig. 273). Una inscripción fecha la inauguración de esta obra el 3 de octubre de 1610, momento al que parece corresponder el estilo de la azulejería talaverana que decora los zócalos, con un motivo inspirado en brocados de la época, y la que cubre el frontal de altar, en el que se representa a San Isidoro, San Leandro, San Hermenegildo y Santa Teodosia en un marco paisajístico carente de perspectiva y realismo (Fig. 274).

⁶³⁹ CANO RAMOS, J., “Retablo de cerámica de la ermita de San Lázaro. Plasencia”, en VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo I, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 270-273.

La empresa Restaura. Restauraciones y rehabilitaciones acometió dicha intervención y, según consta en el expediente de la obra⁶⁴⁰, consistió en recolocar los azulejos mal dispuestos por una intervención anterior. Para ello se arrancaron y pegaron con malla de poliéster, se consolidaron con éster de silicato de etilo por inmersión, se restauraron las piezas deterioradas y se fabricaron otras nuevas para la reintegración de los conjuntos, se armó el soporte del frontal de altar en malla de poliéster, mortero de cal grasa y sílice pura certificada y, finalmente, se rejuntó y limpió todo el conjunto cerámico. Los altares laterales o el solado del primer piso del templete no pudieron reconstruirse por falta de piezas y documentación que certificase el estado original de los mismos.



Fig. 273. Templete de la iglesia de Berzocana.

⁶⁴⁰ RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP. S.L., *Informe-presupuesto sobre caracterización de materiales y diseño de tratamientos en el retablo de los santos de la iglesia de Berzocana*, 2000. Esta documentación forma parte del expediente facilitado por D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.



Fig. 274. Frontal de altar del templete de Berzocana.

En 2008 se llevó a cabo la restauración de los paramentos y muebles del Relicario del Convento de Santa María del Valle en Zafra, también llamado de Santa Clara por su advocación (Fig. 275), una pequeña sala rectangular cubierta por azulejos talaveranos de “florón escurialense”, con la cubierta en forma de artesa decorada con roleos y medallones de la serie “marmolizada”. Esta sala fue construida entre 1590 y 1607 para albergar la colección de reliquias del tercer duque de Feria, Gómez IV Suárez de Figueroa y Córdoba, donada al convento en 1603⁶⁴¹.

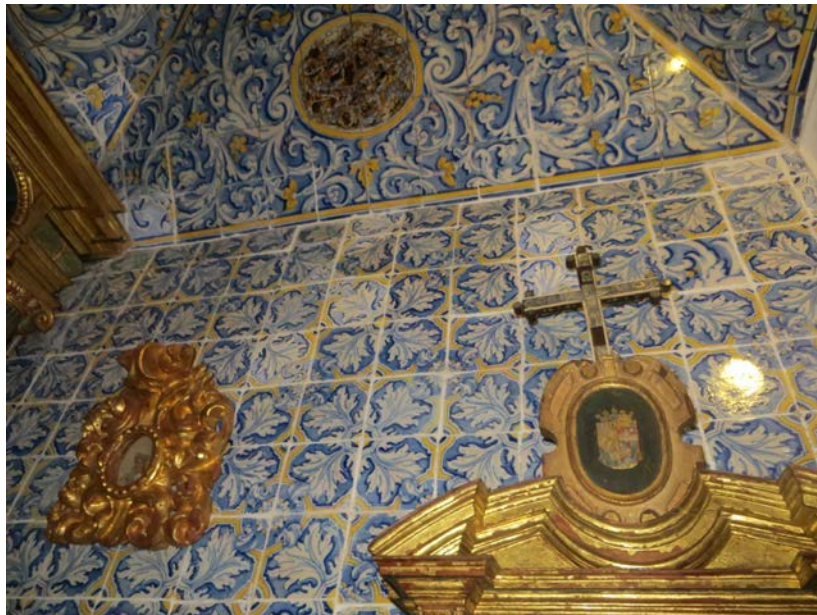


Fig. 275. Detalle del Relicario del Convento de Santa Clara, Zafra.

⁶⁴¹ FRANCO POLO, N. M^a, “La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria”, *op. cit.*, p. 1222.

En cuanto a la intervención practicada sobre el conjunto de azulejos que cubren los muros y el solado de la capilla, éstos presentaban suciedad, sales, sobre todo en la parte más baja, y pérdidas de algunas piezas. La empresa Ábside Restauraciones suprimió las sales con lavados de agua desmineralizada, limpió restos de humus y desmontó las placas sueltas para eliminar y sanear viejos morteros. Para reintegrar los azulejos que faltaban se utilizó un mortero de cal y polvo de mármol con una pequeña cantidad de acrilato de metilo para reforzar la adhesividad; sobre él se pintó en seco con acuarela el dibujo perdido⁶⁴² (Fig. 276).



Fig. 276. Azulejos reintegrados con acuarela.

En 2014, con motivo de la exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, fueron limpiados los azulejos expuestos en la muestra, afectados por la acumulación de morteros sobre el vidriado, yeso procedente de antiguos criterios expositivos, sales y concreciones de las piezas extraídas en intervenciones arqueológicas. La reintegración no fue necesaria ya que no afectaba a la lectura de los motivos iconográficos. Asimismo se realizó una reconstrucción ideal de un panel a partir de los azulejos de “florón escurialense” y una placa de remate o corona procedentes de las excavaciones en el Monasterio de Yuste (Fig. 277)⁶⁴³.

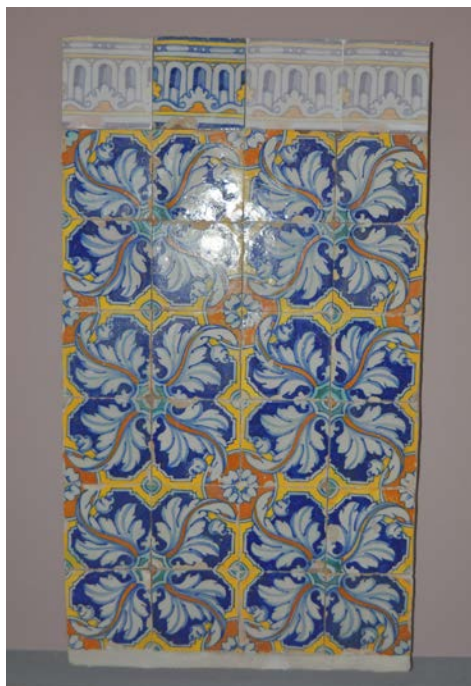


Fig. 277. Reconstrucción con azulejos del Monasterio de Yuste en *De barro y esmalte*.

⁶⁴² ÁBSIDE RESTAURACIONES, *Memoria final. Restauración del Relicario del Monasterio de Santa María del Valle*. Zafra, Badajoz, 2008, pp. 6-9. Documento facilitado por D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.

⁶⁴³ Esta intervención fue realizada por el Miguel Ángel Ojeda Zarallo, restaurador del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.

Entre 2014 y 2015 se intervino en la decoración cerámica del presbiterio y la sacristía de la Real Capilla del Santísimo Cristo de la Quinta Angustia en Zalamea de la Serena. Los azulejos del zócalo del altar mayor representan escenas de la Pasión de Cristo, sin embargo, en los años setenta del pasado siglo, habían sido trasladados a ese lugar tres paneles de la sacristía con imágenes del Diluvio Universal, el Sacrificio de Isaac y la Zarza ardiente. Por otra parte, el arrimadero de la sacristía representa escenas del Antiguo Testamento, pero aquí también fueron trasladados dos paneles pertenecientes al presbiterio, la Virgen y San Juan Bautista (Fig. 278), imágenes que completaban, con la escultura de bulto redondo del Cristo crucificado, la escena del Calvario. Aparte de las consecuencias de éstas y otras acciones desafortunadas para el conjunto cerámico, las humedades por capilaridad del templo habían afectado a la pasta arcillosa y el vidriado de las piezas provocando la aparición de sales y las consecuentes grietas y roturas (Fig. 279).



Fig. 278. Imagen de San Juan Bautista en la sacristía, antes de su traslado al presbiterio.

La empresa Restaura. Restauraciones y rehabilitaciones se encargó de desmontar los azulejos del presbiterio y la sacristía para sanear los muros de apoyo y montarlos, al final del proceso, sobre paneles suficientemente resistentes y aislantes de la humedad. Se reubicaron las escenas en su lugar original, se consolidaron las piezas en las que la pasta y el vidriado estaban desligados y se limpiaron las sales, barnices, yeso y pinturas adheridas. Finalmente, se efectuó la

reintegración volumétrica y cromática de los azulejos y se aplicó un barniz protector que, además, devolviera el brillo natural perdido⁶⁴⁴.



Fig. 279. Friso de azulejos del presbiterio de Zalamea, antes de la restauración.

Entre 2015 y 2016 se ha abordado el desmontaje y la restauración del retablo cerámico de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. En 2015 fue desmontado de su lugar original por la empresa Taller de Restauración del Patrimonio (T.R.P.) y trasladado al taller de la empresa TEKNE Conservación y Restauración, en Madrid, que se ha encargado de su montaje y reintegración para la musealización del conjunto en el Museo de la Catedral de Plasencia, donde ha sido recientemente inaugurado (Fig. 280)⁶⁴⁵.

La sacristía de San Vicente Ferrer presenta graves problemas de humedad que habían provocado no sólo el deterioro de los azulejos del retablo sino también el desprendimiento de muchos de ellos (Fig. 281). Algunas de estas piezas, afortunadamente, habían sido recogidas por los arqueólogos responsables durante

⁶⁴⁴ RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP. S.L., *Memoria técnica para la restauración de la azulejería de la iglesia del Santísimo Cristo, en Zalamea de la Serena (Badajoz)*, 2014. Documento facilitado por D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.

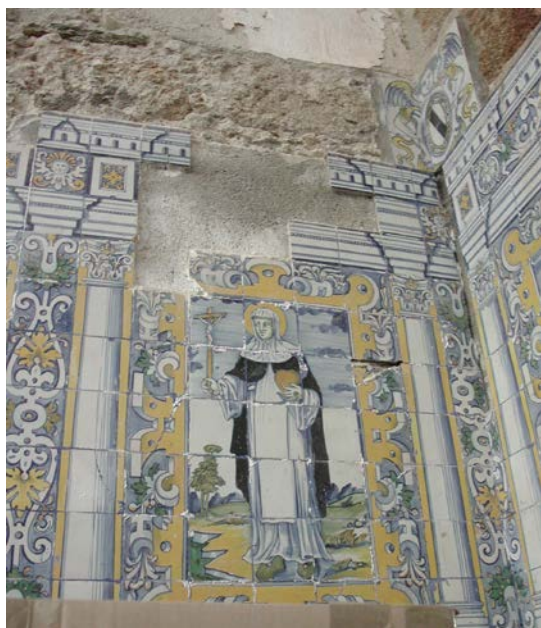
⁶⁴⁵ TEKNE Conservación y Restauración S.L., *Montaje, reintegración y musealización de los azulejos de Santo Domingo para uso cultural en el Museo Catedralicio de Plasencia*, junio de 2017. Documento facilitado por D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

el proceso de rehabilitación del convento para su adecuación al uso de Parador Nacional de Turismo y depositadas en el Museo de Cáceres.



Fig. 280. Retablo de San Vicente Ferrer montado en el Museo de la Catedral de Plasencia. Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.

El retablo consta de 1.216 azulejos que habían sido arrancados en una intervención anterior y que presentaban una gruesa capa de mortero de cemento en el reverso. La mayoría de las piezas mostraban eflorescencias salinas sobre el



vidriado provocadas por la humedad. La limpieza ha consistido en eliminar ese mortero y limpiar las sales para pegar posteriormente los fragmentos, reintegrar los azulejos con escayola y fabricar las piezas perdidas con moldes y escayola o, en otros casos, un azulejero ha producido réplicas de ellas. Por último, el conjunto ha sido montado sobre paneles rígidos con estructura de nido de abeja en aluminio y se ha procedido a la reintegración cromática con acuarelas y barniz o con pigmentos al barniz.

Fig. 281. Estado del retablo antes de su arranque de la sacristía.

5.3. La exposición museográfica de azulejos.

La exposición de azulejos en museos generalistas representa en torno a un 5 por ciento del total de los objetos expuestos, entre los que destacan por número otras manifestaciones artísticas consideradas tradicionalmente más importantes como la pintura y la escultura. La calificación de la cerámica como un “arte menor” o como parte integrante de las denominadas “artes decorativas”, terminología aplicada tradicionalmente a expresiones artísticas consideradas de menor importancia, ha supuesto un hándicap para su reconocimiento dentro de la Historia del Arte y su presencia se ha visto relegada a algo meramente anecdótico en las instituciones museísticas, ya que se consideraba más propio de otro tipo de instituciones como los museos de artes decorativas.

La cerámica se encuentra ligada a otras manifestaciones culturales como la arquitectura, la pintura, el grabado, la escultura, la indumentaria o las artes suntuarias, sobre todo en lo que concierne a la iconografía y, como ellas, es reflejo del entorno y la época en que fue creada por lo que su exhibición, difusión e investigación son necesarias para conocer el desarrollo social, cultural y económico de su contexto.

A lo largo del siglo XX y, sobre todo, desde la segunda mitad se observa un crecimiento exponencial de los museos dedicados a la producción cerámica en general o a la azulejería en particular. La creación de estas instituciones ha surgido tanto de la iniciativa pública a nivel estatal, autonómico y local, como privada. A continuación, presentamos de forma somera algunos datos sobre los museos de cerámica en España y en el extranjero, aunque nos centraremos en aquellos que contienen azulejos entre sus fondos.

El Museo Nacional de Cerámica creado en Valencia por decreto de 7 de febrero de 1947, a partir de la colección donada al Estado español por el matrimonio formado por Manuel González Martí y Amelia Cuñat, fue el pionero de los museos especializados en cerámica en España. Constituido inicialmente en el domicilio

particular del coleccionista, en 1954 se instaló en el Palacio del Marqués de Dos Aguas (Fig. 282), que había sido adquirido previamente por el Estado. Los fondos museísticos se fueron completando desde los inicios por las piezas de mobiliario, joyería, indumentaria y artes decorativas de la familia, de ahí que en 1969 se ampliara el nombre a Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”. La institución ha seguido creciendo gracias a las donaciones y depósitos de particulares y administraciones, sobre todo en el ámbito de la cerámica contemporánea, de la que se pretende recoger una muestra representativa tanto de artistas españoles como foráneos. La exposición actual, con un marcado carácter didáctico en torno a la fabricación cerámica, posee una completa, aunque poco numerosa representación de todas las tipologías de azulejos valencianos desde el siglo XV al XIX y unas pocas piezas procedentes de Sevilla y Toledo. La azulejería valenciana del XIX se encuentra representada en la solería y muros de una cocina tradicional montada por el fundador, González Martí, en 1957 y que aún se conserva como ejemplo de los antiguos criterios museográficos.



Fig. 282. Fachada del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”.

La intensa labor de investigación de esta institución se traduce en la participación en excavaciones arqueológicas, la colaboración en un proyecto de investigación con Portugal sobre intercambio comercial y estético de la cerámica de ambos países o la sistematización de las formas y la decoración de la cerámica manisera junto con el Museo de Cerámica de Manises⁶⁴⁶.

El Museo de Cerámica de Manises (Valencia) tiene su origen el Museo Municipal inaugurado el 26 de noviembre de 1967 en el edificio del siglo XVIII propiedad del médico José Casanova Dalfó y su esposa Pilar Sanchis Causa (Fig. 283), legado para tal fin junto a una colección cerámica y de obras de arte. El incremento de los fondos obligó a una primera reforma y ampliación del inmueble entre 1985 y 1987; la segunda ampliación tendrá lugar en los próximos años puesto que el Ayuntamiento de la localidad ha adquirido el edificio colindante. Desde su reinauguración en 1989 conserva, difunde e investiga sobre las más de 5.000 piezas



de cerámica manisera fabricadas desde el siglo XIV hasta la actualidad. Custodia, además, las obras premiadas en el Concurso Nacional de Cerámica de Manises (1972-1987) y en la Bienal Internacional de Cerámica celebrada desde 1993 hasta la actualidad. El importante papel de este museo en la investigación de la cerámica de Manises se completa con la coordinación de las excavaciones arqueológicas efectuadas en las zonas protegidas por el Plan General de Ordenación Urbana de la localidad⁶⁴⁷.

Fig. 283. Fachada del Museo de Cerámica de Manises.

⁶⁴⁶ COLL CONESA, J., "Los museos de cerámica en España. Investigación y difusión", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38 (4), 1999, pp. 360 y 361.

⁶⁴⁷ <http://www.manises.es/es/ayto/museos/mcm/un-museo> [consulta 20/05/2017].

Su discurso museográfico describe pormenorizadamente la fabricación cerámica en Manises, sobre todo la de reflejo dorado, apoyándose en las numerosas piezas halladas en las excavaciones arqueológicas. Entre los museos españoles, es uno de los que exhibe un mayor número de azulejos abarcando un amplio periodo cronológico comprendido entre los siglos XV y XX (Fig. 284).

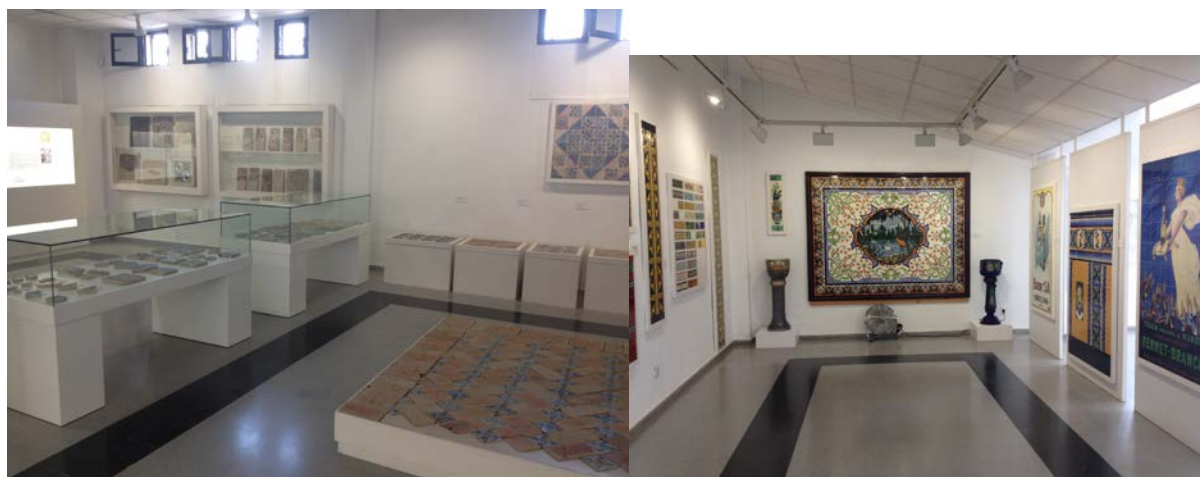


Fig. 284. *Rajoles*, *alfardons* y *socarrats* del XV y XVI (izquierda) y paneles del primer tercio del siglo XX (derecha) en el Museo de Cerámica de Manises.

El Museo Municipal de Cerámica de Paterna (Valencia) se encuentra situado en un edificio de 1881 que fue el antiguo Ayuntamiento de la localidad. Aunque su origen se remonta a 1980, momento en el que se instituye con los fondos del coleccionista Rafael Alfonso Barberá, su reconocimiento como museo llegó en el año 2000, cuando se integra en el Sistema Valenciano de Museos en virtud de la Ley 4/1998. La colección se centra en la historia de la producción cerámica de Paterna desde el siglo XII hasta finales del XVI; su estudio, conservación, restauración y difusión se complementa con las excavaciones arqueológicas dirigidas por la institución y encaminadas a conocer mejor este patrimonio cerámico reconocido en el Mediterráneo por las numerosas exportaciones realizadas por la Corona de Aragón⁶⁴⁸.

El Museo del Azulejo “Manolo Safont” fue fundado por el Ayuntamiento de Onda (Valencia) en 1968 para otorgar el necesario soporte cultural a la industria

⁶⁴⁸ <http://www.paterna.es/es/municipio/cultura/museo-de-ceramica.html> [consulta 20/05/2017].

azulejera que aún hoy forma parte del tejido empresarial de esa localidad. Pretende erigirse en un centro de difusión, conservación e investigación del azulejo con un fondo museográfico de unas 30.000 piezas fechadas desde la Antigüedad hasta nuestros días. Su intensa labor educativa se desarrolla tanto en talleres familiares y escolares como en su Escuela de Cerámica, en la que instruye a mayores de dieciséis años en la técnica y la decoración cerámica. Numerosas publicaciones de referencia como *Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX*; *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica* o *700 años de azulejos ingleses* avalan la labor investigadora y divulgadora de esta institución⁶⁴⁹.

El Museo de la Cerámica de Alcora (Valencia) fue fundado por el Ayuntamiento en 1994 para dar a conocer el patrimonio cerámico de la localidad, constituido tanto por las piezas fabricadas en la Real Fábrica de Alcora como por alfarería popular y cerámica contemporánea. Desde la ampliación efectuada en 2012 ha enriquecido su colección mediante cesiones del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, el Museo de Cerámica de Barcelona (actualmente integrado en el Museu del Disseny), el Museo de Bellas Artes de Castellón, Parroquia de l'Alcora, las colecciones Torrecid y Ceracasa de l'Alcora, colecciones particulares y fondos cedidos por la Asociación de Amigos del Museo de Cerámica (AMCA). En su exposición destaca un pavimento de azulejería procedente de Alcora, cedido en depósito por el Museu del Disseny de Barcelona, que representa personajes de la Comedia del Arte, está fechado en torno a 1750 y ha sido atribuido al ceramista Julián López⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ <http://www.museoazulejo.org/es/home.php> [consulta 20/05/2017].

⁶⁵⁰ <http://www.museualcora.es> [consulta 20/05/2017].

El Museo de Cerámica de Barcelona está ligado a la localidad de Alcora. Los hermanos José M^a y Manuel Roviralta cedieron al Ayuntamiento de Barcelona su colección de más de 400 piezas de cerámica de Alcora en 1965 y al año siguiente el cabildo fundó el Museu de Ceràmica de Barcelona en el Palau Nacional de Montjuïc. En 1990 fue trasladado a su última sede, el Palau Reial de Pedralbes, hasta que en 2013 quedó integrado en el Museu del Disseny de Barcelona, dentro de la sección de Artes decorativas⁶⁵¹. La colección cerámica abarca el periodo comprendido entre



Al-Andalus y el siglo XXI⁶⁵². Aunque la azulejería escasea en la exposición permanente, destacan, sin embargo, los originales azulejos modernistas catalanes (Fig. 285).

Fig. 285. Azulejos de arista sevillanos y loza de cuerda seca en el Museu del Disseny de Barcelona.

L'Enrajolada, Casa Museu Santacana, en Martorell (Barcelona) fue fundada en 1876 por Francesc Santacana i Campmany en una antigua casa familiar, labor continuada su nieto Francesc Santacana i Romeu. En los años sesenta del pasado siglo la Diputación de Barcelona adquirió el inmueble y lo reformó para adaptarlo a la función de museo de azulejos y otras piezas cerámicas de la colección particular del militar y erudito Lluís Faraudo i de Saint-Germain (1867-1957). Los fondos incluyen, además de azulejos desde el siglo XIV al XX, cerámica, mobiliario, pintura, elementos arquitectónicos de iglesias, conventos, e incluso, de la Catedral de Barcelona y material de las excavaciones arqueológicas efectuadas por Francesc

⁶⁵¹http://www.museualcora.es/72348_es/La-Comedia-del-Arte.-Dep%C3%B3sito-del-Museu-del-Disseny-de-Barcelona/ [consulta 20/05/2017].

⁶⁵² <http://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/colleccion/artes-decorativas> [consulta 20/05/2017].

Santacana en Martorell y alrededores. En la colección destacan por número los azulejos, que dan nombre al museo, entre los que sobresalen los góticos y modernos procedentes de solerías catalanas y valencianas. Este museo se distingue por su museografía accesible para personas con discapacidad visual ya que, además de facilitar folletos en braille, permiten tocar los azulejos que decoran la vivienda⁶⁵³.

La preeminencia de los museos cerámicos valencianos vinculados a la importancia del sector en esa comunidad autónoma debía ser equiparada por museos localizados en otros centros cerámicos históricamente señeros de la geografía española como Toledo, Talavera de la Reina y Sevilla, y así surgieron las instituciones que comentaremos a continuación. Si bien sólo podemos hablar de dos museos especializados fuera del ámbito valenciano, el Museo Ruiz de Luna en Talavera de la Reina y el Centro Cerámica Triana, la cerámica y la azulejería en particular también se encuentran representadas en las colecciones de algunos museos provinciales.

El Museo Ruiz de Luna en Talavera de la Reina (Toledo), ubicado en el antiguo Convento de San Agustín, fue inaugurado en 1996 y ampliado en 2013. Custodia la producción y la colección particular del ceramista Juan Ruiz de Luna, cedida al Ayuntamiento tras su muerte. Está compuesta por obras fabricadas tanto en Talavera como en Puente del Arzobispo entre los siglos XVI y XVIII, así como las creaciones de la fábrica de Ruiz de Luna desde finales del XIX hasta el siglo XX. El conjunto exhibe una valiosa información sobre la historia de la cerámica talaverana y de Puente, además de un recorrido por las conocidas series de “las golondrinas”, “las mariposas”, “los helechos”, “tricolor”, etc.

La colección de cerámica de Vicente Carranza, considerada la más importante y completa de España, está compuesta por unas 6.000 piezas procedentes de los alfares más representativos a nivel nacional e internacional. En 2001 el coleccionista donó por veinte años, inicialmente, a la Junta de Comunidades

⁶⁵³ <http://museuslocals.diba.cat/museu/35> [consulta 20/05/2017].

de Castilla-La Mancha, trescientas obras cerámicas fechadas entre los siglos XV y XVIII fabricadas en Talavera de la Reina, Manises, Teruel, Cataluña, Portugal y Holanda, que actualmente expone el Museo de Santa Cruz de Toledo (Fig. 286).



Fig. 286. Museo de Santa Cruz de Toledo.

La segunda parte de la colección fue donada al Museo Comarcal de Daimiel (Ciudad Real), ciudad natal de Vicente Carranza. Inaugurado en 2006 para mostrar la historia de la localidad desde la prehistoria, en su discurso museográfico se incluye una sala dedicada a la colección Carranza con cerámica talaverana de los siglos XVII al XX y paneles de azulejos fabricados en Sevilla, Toledo, Lisboa, Holanda, Cataluña y Valencia entre los siglos XVI y XVIII⁶⁵⁴.

Una tercera parte de la Colección Carranza fue donada al Ayuntamiento de Sevilla; tres salas de los Reales Alcázares exponen de forma permanente 170 piezas de loza y azulejería de Triana de los siglos XII al XVIII, muestra de las diferentes técnicas y estilos utilizados en los alfares trianeros. En 2014 la donación se completó con piezas de los siglos XIX y XX destinadas al Centro Cerámica Triana, fundado ese mismo año en la mítica fábrica Santa Ana, situada sobre una parcela con siglos de tradición fabril como muestran los hornos visitables del siglo XVI (Fig. 287). El moderno proyecto museográfico muestra la historia de la cerámica sevillana y destaca por su función didáctica centrada en el proceso de fabricación y las técnicas cerámicas, explicadas de forma paralela al recorrido por la fábrica.

⁶⁵⁴ <http://pazycia.com/museo/> [consulta 21/05/2017].



Fig. 287. Centro Cerámica Triana, Sevilla.

En Sevilla varios centros conservan y exponen de forma permanente colecciones de azulejería fabricadas en alfares locales como el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fundado en 1972, de titularidad estatal pero gestionado por la Junta de Andalucía. Está asentado en el Pabellón Mudéjar de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, diseñado por Aníbal González y construido entre 1911 y 1914 en la plaza de América. Posee una importante colección de azulejos reunida por el ceramólogo y ceramista José Gestoso procedente de los fondos del Museo Arqueológico Provincial a la que se añadieron posteriormente algunas piezas de la colección de González Abreu del Museo Provincial de Bellas Artes; toda la colección fue catalogada por Alfonso Pleguezuelo en 1989⁶⁵⁵. El discurso museográfico aún posee antiguos criterios de exposición etnográfica con la representación escenográfica, por ejemplo, de sendos talleres de alfarería y loza. Además de la sala dedicada a la azulejería histórica, suficientemente

⁶⁵⁵ www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MACSE [consulta 08/09/2017]; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano*, op. cit., pp. 14 y 15.

representativa, pero con pocas piezas por problemas de espacio (Fig. 288), se expone un panel de azulejos de La Cartuja de Sevilla.



Fig. 288. Fachada y sala de azulejería en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

El Centro del Mudéjar en Sevilla (Fig. 289), inaugurado en 2013 en el Palacio de los Marqueses de la Algaba, acoge una pequeña colección de azulejos



depositados por el Museo Arqueológico de Sevilla y el citado Museo de Artes y Costumbres Populares. Las piezas que componen la muestra permanente no son muy numerosas y su discurso museográfico se centra en las distintas manifestaciones artísticas asociadas al estilo mudéjar por lo que la azulejería comparte espacio con otros objetos de loza, marfil, madera o yeso.

Fig. 289. Centro del Mudéjar en Sevilla.

El Museo de Cerámica de Zaragoza depende del Museo de Zaragoza, es de titularidad estatal y gestión transferida a la comunidad autónoma de Aragón por lo que su creación está vinculada a las Comisiones Provinciales de Monumentos instituidas tras el proceso desamortizador. La sede dedicada a cerámica se encuentra en un edificio independiente en el que se expone una completa colección desde el Neolítico hasta el siglo XIX, con piezas de los talleres y fábricas más reconocidos tanto de España como de fuera del país, con especial atención a la cerámica de los principales centros productores aragoneses (Muel, Villafeliche y Teruel) y a su alfarería popular.

En el ámbito de los museos privados, la Fundación del Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid contiene una de las mejores colecciones de azulejería de España. Esta casa museo debe su fundación a la iniciativa de la XXIV Condesa de Valencia de Don Juan, Adelaida Crooke y Guzmán (1863-1918) y a su marido Guillermo Joaquín de Osma y Scull (1853-1922), que ostentó el cargo de Ministro de Hacienda además de otros muchos relacionados con el ámbito de la cultura como académico de Bellas Artes de San Fernando, miembro del Patronato de la Alhambra o de la Hispanic Society of America de Nueva York. El museo se instaló en la casa familiar, construida por el matrimonio con un estilo neonazarí en consonancia con la temática de la colección artística de los propietarios (Fig. 290). Un patronato constituido en 1916 gestiona el museo, dedicado a la conservación, investigación y publicación de sus fondos, expuestos en el edificio de forma poco habitual y cuya visita es restringida, previa solicitud. Entre las más de ocho mil piezas que componen la colección destaca la cerámica, seguida por piezas arqueológicas, tejidos andalusíes, orfebrería y joyería, armas, tapices, eboraria, pinturas, etc.



Fig. 290. Fachada y sala de azulejería del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

La cerámica de reflejo dorado de Manises (XV-XVIII), la porcelana del Buen Retiro, piezas cerámicas andalusíes, azulejos y lozas o vajillas procedentes de alfares de Paterna, Manises, Aragón, Sevilla, Talavera o Alcora componen la extensa y representativa colección del Instituto de Valencia de Don Juan⁶⁵⁶. La investigación de estas piezas ha sido difundida en numerosas publicaciones desde 1902, tanto por parte del mismo Guillermo Joaquín de Osma como de otros especialistas en esa temática⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ PARTEARROYO LACABA, C., "El Instituto de Valencia de Don Juan. Don Guillermo de Osma y la condesa de Valencia de Don Juan", en CARDONA SUANZES, A. (coord.), *Casas museo: museología y gestión, Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008) Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2013, pp. 44-59.

⁶⁵⁷ CARLOS, M. de, *Los azulejos toledanos del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1973; LÓPEZ, E., *Azulejos sevillanos del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1975; MARTÍNEZ CAVIRO, B., *Cerámica española en el Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1978; IDEM, *La loza dorada en el Instituto de Valencia de Don Juan. Azul y lapislázuli*, Valencia, Orts Molins Ediciones, 2010; OSMÁ Y SCULL, G. J. de, *La loza dorada de Manises en el año 1454*, Madrid, 1906; IDEM, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia en los siglos XIV al XVI*, Madrid, Imprenta Hijos de Manuel Ginés Hernández, 1908 y 1911; PARTEARROYO LACABA, C., *La porcelana del Buen Retiro del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid (memoria de licenciatura inédita), 1974.

Los principales centros cerámicos internacionales también cuentan con museos especializados en cerámica como el Museo Nacional del Azulejo de Lisboa o el Museo Internacional de la Cerámica en Faenza.

El Museo Nacional del Azulejo de Lisboa es ejemplo de la relevancia de la cerámica arquitectónica en la cultura portuguesa. Fue montado en 1958 en el Convento de Madre de Deus por João Miguel dos Santos Simões, responsable de la Brigada de Estudios de Azulejería de la Fundación Calouste Gulbenkian y conservador del Museo Nacional de Arte Antigo, con la colección de azulejos de esta última institución y como exposición dependiente de ella. Habría que esperar hasta 1980, mediante el Decreto 404/80 de 26 de septiembre, para que se independizara del Museo Nacional de Arte Antigo. Sus fondos aglutinan una completa representación de la azulejería portuguesa desde el siglo XV hasta la actualidad en la que se incluyen piezas exportadas desde alfares sevillanos como las encargadas por el rey Manuel I para su palacio en Sintra, con las que se inicia la colección.

El Museo Internacional de la Cerámica se encuentra en Faenza, localidad italiana con una ancestral tradición en la fabricación de loza, no en vano del topónimo deriva la denominación de la técnica de superficie plana pintada. El origen de esta institución se remonta a 1908 con la celebración de la Exposición Internacional de Faenza organizada por Gaetano Ballardini, fundador del museo. La colección abarca creaciones cerámicas desde la Prehistoria en Próximo Oriente hasta la actualidad y, en ella, destacan la cerámica faentina desde el siglo XII, la cerámica italiana a lo largo de la historia y las donaciones efectuadas por artistas tan reseñables como Pablo Picasso, Fernand Léger, Henri Matisse y Marc Chagall. Unas grandes cajoneras incluidas en el montaje expositivo permiten el acceso a su numerosa colección de azulejos (Fig. 291). También expone las obras de ceramistas contemporáneos premiados en el prestigioso concurso internacional “Premio Faenza”. En el año 2000, el museo obtuvo el premio “Expresión del arte cerámico en el mundo” dentro del programa de la UNESCO “Monumento testimonial de una cultura de paz”.



Fig. 291. Azulejos españoles en el Museo Internacional de la Cerámica en Faenza.



Fig. 292. Museo Prinsenhof de Delft.

En Delft, dos museos muestran la historia de la conocida cerámica azul. El Museo Prinsenhof de Delft (Fig. 292), dedicado sobre todo a la historia de Holanda y a la Casa de Orange, posee una pequeña exposición dedicada a la evolución histórica de esta tipología cerámica que adquiere el nombre de la localidad. En la única fábrica que ha permanecido hasta la actualidad, la Royal Delft, cuyo origen se remonta al siglo XVII, se ha instalado una muestra permanente que explica la historia de la fábrica, las técnicas de elaboración de la cerámica de Delft y su evolución representada en piezas originales.

Por otro lado, destacan las excelentes colecciones de cerámica del Victoria and Albert Museum⁶⁵⁸ (Fig. 293) y del British Museum, ambos en Londres. La colección de cerámica española de la Hispanic Society of America es la mayor de Estados Unidos y una de las principales del mundo⁶⁵⁹ y, también en Nueva York, el

⁶⁵⁸ RAY, A., *Spanish pottery, 1248-1898 with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, London, V & A Publications, 2000.

⁶⁵⁹ FROTHINGHAM, A. W., *Catalogue of hispano-moresque pottery in the collection of the Hispanic Society of America, New York, The Trustees, 1936; IDEM, Lustre Ware of Spain, New York, The Hispanic Society of America, 1951.*

Metropolitan Museum (MET) custodia una amplia representación de cerámica y azulejería mudéjar española (Fig. 294).



Fig. 293. Victoria and Albert Museum de Londres.



Fig. 294. Azulejos españoles en el MET.

Fuera del ámbito museístico, pero igualmente relacionada con la cultura cerámica en España, es destacable la labor realizada desde la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio (SECV). Aunque su plan de acción esté dirigido mayoritariamente a las empresas del sector y a promover la investigación y el desarrollo de productos cada vez más competitivos desde el punto de vista de la tecnología y el diseño, colabora con instituciones culturales y difunde las investigaciones sobre la historia de la cerámica desde las mesas de patrimonio de los congresos nacionales e internacionales que organiza periódicamente. Asimismo, otorga anualmente desde hace cuarenta y un años los Premios “Alfa de Oro” a los proyectos empresariales más innovadores en el sector de la cerámica y del vidrio. El Museo del Azulejo “Manolo Safont” acoge la colección de los proyectos premiados como muestra de la evolución de la azulejería contemporánea.

En Extremadura, la azulejería tiene una representación muy limitada en el discurso expositivo de sus museos. El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz tan sólo posee una pieza en su exposición permanente y el Museo de Cáceres aún no expone ninguna a la espera de incluirlas en un nuevo proyecto museográfico después de las obras de remodelación del edificio. Con motivo de la exposición “ÁMBITOS. 500 años de cerámicas de Talavera”, celebrada en 2003 en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, cuya titularidad ostenta la Diputación Provincial de Badajoz, esta institución recibió, de Francisco García Sánchez, la donación de ocho paneles de azulejos fabricados en la primera mitad del siglo XX por el taller talaverano Ruiz de Luna para la decoración de los muros del Cuartel de Menacho en Badajoz (Fig. 295). A mediados de los años ochenta del pasado siglo XX ese edificio fue demolido pero la azulejería pudo ser conservada. Tras la donación, los paneles fueron arrancados del muro donde habían sido instalados y dispuestos en el patio interior del museo, pero tras la ampliación de las instalaciones museísticas, inaugurada en 2015, se desmontaron y almacenaron, de tal modo que, en la actualidad, la exposición permanente no contiene ninguna pieza de azulejería⁶⁶⁰.



Fig. 295. Paneles de azulejos del Cuartel de Menacho donados al Museo de Bellas Artes de Badajoz. Fotografía: HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*.

La exposición de otras tipologías cerámicas sí tiene cabida en las secciones o museos etnográficos extremeños. La Sección de Etnografía del Museo de Cáceres, incluye lozas de Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo y varias localidades

⁶⁶⁰ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones, donaciones y depósitos. 2003-2004*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2004, pp. 33-37; *IDEM, Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2006, pp. 175-177; VV. AA., *El patrimonio militar: el otro valor*, Madrid, Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2016, p. 161.

extremeñas (enchinados de Ceclavín, lebrillos de Arroyo de la Luz, etc.) de los siglos XVII al XX. El Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso” de Plasencia, el Consorcio Museo Etnográfico Extremeño “González Santana” de Olivenza y el Museo Etnográfico de Don Benito también exponen lozas y alfarería popular de la región. Como vemos, en Extremadura la cerámica, sobre todo la loza decimonónica y del siglo XX, se considera un arte propio de la etnografía y no de las Bellas Artes como ocurre en el resto de España y fuera de nuestras fronteras.

La exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de*



Cáceres supuso un referente en la exposición de azulejería en Extremadura ya que estaba dedicada sólo a ese tipo de piezas y no a la cerámica en general, como había ocurrido hasta ese momento. La muestra, que comisarié como Técnico Superior de Arte de la Junta de Extremadura, se celebró entre el 22 de mayo y el 31 de agosto de 2014 y estaba compuesta por los azulejos de la colección permanente y los depósitos del Museo de Cáceres, la mayoría procedentes de distintos puntos de Extremadura, y otros llegados de Salamanca, Toledo, Córdoba o La Coruña (Fig. 296).

Fig. 296. Cartel de la exposición en la entrada a la sala de exposiciones temporales del Museo de Cáceres.

Tras una introducción en la que se explicaba el proceso de fabricación de los azulejos (Fig. 297), las tipologías y las técnicas representadas en la colección con



piezas originales, se mostraban los azulejos más representativos en relación con cada uno de sus contextos (Fig. 298). Para esta exhibición, el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura se encargó de la limpieza de las piezas expuestas y se realizaron composiciones, fácilmente reversibles, para ejemplificar el modo en que estarían colocados en su lugar original.

Fig. 297. Reproducción ideal de azulejos separados por atifles durante la cocción.



Fig. 298. Vitrinas con azulejos y paneles explicativos de los contextos.

La exposición culminaba con un área tifológica en la que los visitantes podían tocar reproducciones de los instrumentos y piezas incluidos en la exposición, fabricados *ex profeso* por el arqueólogo del museo, José Miguel González Bornay, y acompañados de cartelas en braille elaboradas por la Fundación ONCE (Fig. 299). Las formas y texturas del atifle, la gradilla de madera, una placa de barro sin cocer,

el bizcocho y azulejos de arista, cuerda seca y superficie plana pintada contribuían a la accesibilidad y la intención didáctica con la que había sido concebida la exposición.

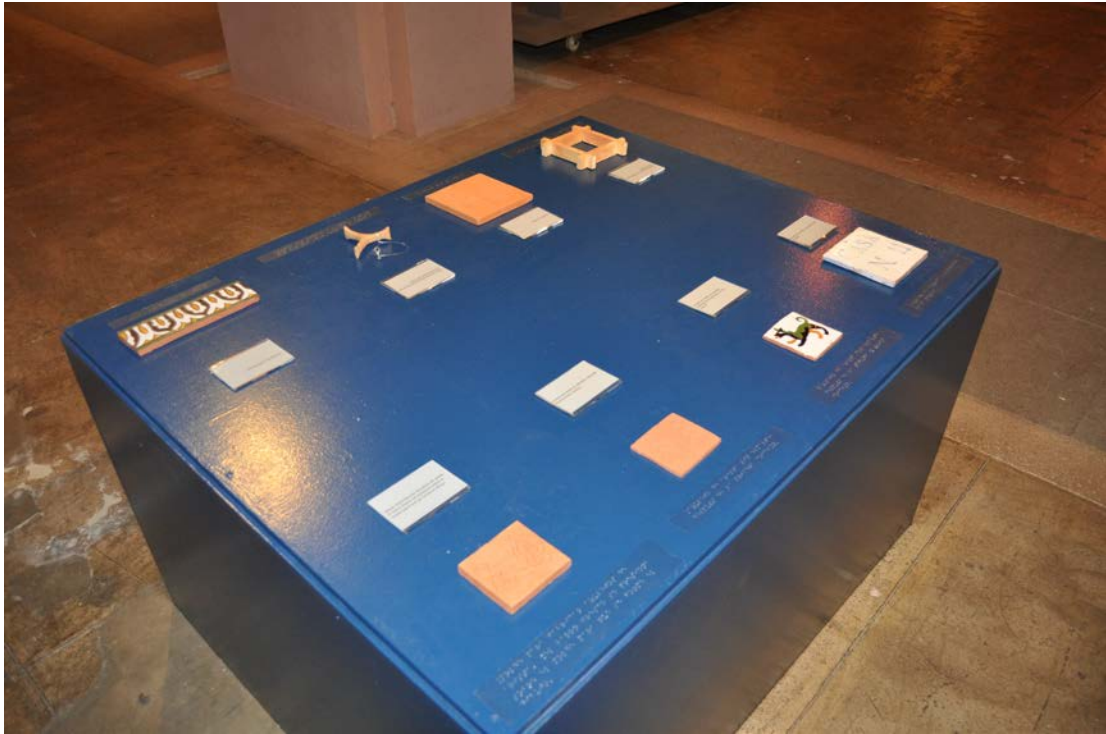


Fig. 299. Área tiflológica de la exposición *De barro y esmalte*.

Coincidiendo con el tiempo de la muestra y los últimos meses del calendario escolar, el Área de Didáctica del Museo de Cáceres llevó a cabo talleres infantiles centrados en el modelado del barro, el corte de los azulejos, la técnica de la arista y el pintado de las piezas con materiales y herramientas similares a las originales.

5.4. El mercado de la azulejería.

La escasa importancia concedida a la azulejería dentro del concepto de patrimonio cultural explica que se haya visto afectada desde hace siglos por el expolio impune destinado tanto al coleccionismo privado como a la venta pública. En capítulos anteriores de esta tesis doctoral se ha hablado del saqueo, en algún caso casi coetáneo a la construcción de palacios, iglesias y conventos con la consiguiente

pérdida de su decoración cerámica como el castillo de la Rocha Blanca en Padrón, el castillo de Belvís de Monroy, el refectorio del Convento de San Benito de Alcántara, el castillo de Medellín o el Convento de Santa Isabel de Llerena. En la actualidad, en ocasiones, sale a la luz el robo de alguna pieza destacada como el ocurrido en 2016 en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Sevilla, de donde sustrajeron dos conjuntos de azulejería atribuidos a Niculoso Pisano⁶⁶¹.

El recuerdo del expolio sufrido por conventos, monasterios, iglesias y ermitas tras las desamortizaciones y conflictos bélicos del siglo XIX se materializa ocasionalmente en subastas organizadas tanto en España como fuera del país. Aunque las acciones legales sean inútiles en estos casos debido al largo tiempo transcurrido o la falta de datos exactos sobre los verdaderos responsables del expolio, entre otros pormenores legales, el Estado español puede jugar su única baza para recuperar esa obra del patrimonio español expoliado, el derecho de tanteo. En el caso de la azulejería es difícil encontrar casos en los que se haya ejercido ese derecho, aunque es cierto que se conserva una amplia muestra de esta tipología artística por todo el país tanto en museos como en los contextos para los que fueron fabricados.

Sin embargo, no deja de sorprendernos cuando se inician ventas de azulejos españoles tan importantes como los que decoraban la Fuente de la Consolación en el Real Monasterio de Guadalupe (Fig. 300). Piezas fabricadas en Manises en la segunda mitad del siglo XV con una exquisita labor inspirada en bordados de la época para la que utilizaron la típica bicromía en azul y dorado. El 1 de noviembre de 2005 Christie's sacó a subasta en Amsterdam parte de la colección cerámica del holandés Jacob van Achterbergh (1928-2009). Entre las obras se encontraba una de las placas guadalupenses, en un excelente estado de conservación y con un precio estimado entre 800 y 1.200€ que finalmente fue superado hasta llegar a la cantidad de 18.000€⁶⁶², pagada por el Metropolitan Museum de Nueva York para completar

⁶⁶¹ BENÍTEZ, M y BARBA, E., "Roban dos azulejos de Niculoso Pisano en el Monasterio de San Isidoro del Campo", *ABC*, 18/08/2016, en http://sevilla.abc.es/provincia/sevi-roban-azulejos-niculoso-pisano-monasterio-san-isidoro-campo-201608181410_noticia.html [consulta 13/05/2017].

⁶⁶² <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-valencia-hispano-moresque-lustre-ware-rectangular-tile-4596113-details.aspx> [consulta 13/05/2017].

su ya suficientemente representativa colección de cerámica mudéjar española. A pesar de tratarse de una sola pieza de 21,7 x 30,5 cm. alcanzó una suma muy superior a la de un frontal de altar sevillano del siglo XVII, vendido en esa misma subasta por 6.250\$⁶⁶³.



Fig. 300. Azulejo procedente de la Fuente de la Consolación del Real Monasterio de Guadalupe. British Museum, Londres.

En general, la venta de azulejos en mercados, ferias y tiendas de antigüedades, en páginas web o casas de subasta es generalizada pero los precios alcanzados por azulejos típicos de Toledo, Sevilla, Valencia o Talavera de la Reina, fechados principalmente entre los siglos XIV y XVII, no suelen ser muy elevados y oscilan entre los 50 y los 200 euros la unidad, dependiendo de la antigüedad o el tamaño; los azulejos por tabla están entre los más caros. Sin embargo, otras piezas adquieren precios más altos como los azulejos de cuerda seca de los siglos XIV y XV (1.000€), *socarrats* y *rajoles* de Paterna y Manises de esa misma época (entre 400 y 600€) o plafones de tema costumbrista o religioso (entre 700 y 4.000€). También hay que apuntar que los precios en subastas internacionales alcanzan precios bastante más elevados que en España, como hemos visto en el caso de la placa manisera del Real Monasterio de Guadalupe.

⁶⁶³ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-spanish-tin-glazed-earthenware-tile-altar-piece-5507805-details.aspx> [consulta 13/05/2017].

Conclusiones



Los museos que conservan, difunden e investigan sus colecciones de azulejería no sólo ensalzan y revalorizan esta denostada parcela del arte, sino que, en ocasiones, son el último reducto en el que encontrar piezas de cerámica arquitectónica desaparecidas de su contexto original, incluso cuando ese contexto (ermita, iglesia, convento, castillo...) también se ha perdido.

La catalogación de las colecciones de azulejería de los museos provinciales extremeños, el Museo de Cáceres y el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, ha permitido obtener diversas conclusiones que afectan tanto a las piezas conservadas en esas instituciones, como al conjunto del patrimonio azulejero conservado en su contexto en Extremadura:

- Los orígenes de ambas colecciones son paralelos teniendo en cuenta que la creación de los dos museos estaba destinada a acoger los bienes recuperados por las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico Artísticos, creadas en 1844 para gestionar los bienes incautados a la Iglesia tras las desamortizaciones del siglo XIX en España. De ahí que los primeros azulejos que entraran en ambos museos fueran donaciones de los miembros de las respectivas Comisiones de Monumentos.
- La evolución en las formas de ingreso de ambas colecciones también es similar puesto que a las donaciones de particulares en la primera época le siguen los depósitos de excavaciones arqueológicas desde los años setenta del pasado siglo XX. Estos ingresos comienzan en fechas más tempranas en Badajoz, quizá influidos por la mayor actividad arqueológica impulsada por José Ramón Mélida en Mérida, pero a partir de los años noventa se convierten en la única forma de entrada de azulejos en los museos provinciales extremeños, debido al aumento de las intervenciones arqueológicas y el depósito de los materiales en estas instituciones

museísticas, todo ello regulado por la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español y la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura.

- Al tratarse de museos provinciales la mayor parte de la colección procede de las respectivas provincias, Cáceres y Badajoz, aunque también conservan un numeroso grupo de azulejos de otras provincias españolas debido tanto al lugar de origen como a la actividad laboral de los donantes. Es el caso del conjunto cerámico del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores, donado por Pablo Manuel Guijarro, médico en Higuera la Real pero oriundo de esa localidad onubense; de la variada colección de azulejos del artista y aficionado a la arqueología Aurelio Cabrera, Director de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo; o los azulejos procedentes del castillo de La Rocha Blanca en Padrón, donados por la viuda del jurista y arqueólogo aficionado Julián San Juan Cava, que ejerció su labor profesional en distintas localidades, entre ellas Padrón.
- Algunas de las placas cerámicas de ambas colecciones museísticas suponen el único o de los pocos vestigios conservados o conocidos de la decoración cerámica de monumentos españoles. Tal es el caso de las olambrillas del refectorio del Convento de San Benito de Alcántara, los azulejos del coro de la iglesia de Sancti-Spiritus de Salamanca, los azulejos del castillo de la Rocha Blanca en Padrón, los azulejos del Convento de Santa Isabel de Llerena, las olambrillas y azulejos del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores, los azulejos de la ermita del Humilladero en Calera de León, los azulejos del castillo y el Convento de San Francisco en Medellín, los azulejos de la iglesia de Nuestra Señora del Castillo en Badajoz o las olambrillas y azulejos del Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena.
- La catalogación de ambas colecciones ha permitido el estudio de numerosas obras conservadas en su contexto en Extremadura, tanto por

la presencia de algunas de sus piezas en los museos, como el caso del Convento de San Vicente Ferrer o el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía, como por las comparaciones establecidas atendiendo a la autoría, el estilo, los motivos iconográficos, etc.

- El análisis estadístico de las técnicas y fechas predominantes en ambas colecciones puede extrapolarse al conjunto de la azulejería extremeña determinando que la arista y la superficie plana pintada son las técnicas más empleadas en Extremadura y el siglo XVI, la época en la que se fabricaron gran parte de las obras conservadas en esta comunidad autónoma.
- Los datos estadísticos relacionados con los alfares más representados en las colecciones de los museos provinciales extremeños han dado resultados distintos que pueden ser extrapolados al resto de obras de ambas provincias. Mientras en el Museo de Cáceres predominan los azulejos fabricados en Toledo y Talavera de la Reina, en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz sobresalen en número los alfares sevillanos. En ambas instituciones también están representados otros centros productores reseñables en España como Valencia, al igual que otros menos conocidos pero cada vez más estudiados como Salamanca, Valladolid o Granada.

El escaso valor y reconocimiento otorgado a la azulejería como parte integrante del patrimonio cultural es una de las principales causas de sus problemas de conservación. El expolio, muchas veces destinado al mercado ilegal, el vandalismo y las condiciones climáticas adversas son los mayores peligros para este tipo de piezas. La solución viene dada por la implicación de las instituciones y la ciudadanía; los instrumentos normativos internacionales que incluyeron los materiales cerámicos desde los años setenta del pasado siglo XX y proyectos como “SOS Azulejo” en Portugal, destinados a la concienciación de los ciudadanos, han

supuesto mejoras considerables en la conservación de este patrimonio, aunque aún haya mucho que hacer.

El mercado legal del azulejo transcurre en un limbo jurídico cuyas posibles consecuencias penales han prescrito o quizá nunca existieron. La venta de azulejos de dudosa y difícilmente rastreada procedencia sigue engrosando las colecciones privadas y públicas de museos suficientemente dotados de importantes y cuantiosos fondos donados, en su mayoría, por coleccionistas decimonónicos. Aunque es justo decir que quizá no conoceríamos algunas de esas obras de no haber sido recuperadas de inmuebles ruinosos y entregadas a instituciones museísticas.

La fundación de numerosos museos dedicados a la cerámica o exclusivamente a la azulejería tanto en España como fuera de nuestro país a lo largo del siglo XX hasta la actualidad constituyen una valiosa herramienta para la conservación, difusión e investigación de estos bienes patrimoniales. El Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” en Valencia, el Museo Nacional del Azulejo en Lisboa o el Museo Internacional de la Cerámica en Faenza fueron los pioneros en la musealización de la cerámica y después de ellos han surgido numerosas instituciones en los principales centros productores.

Para garantizar la conservación preventiva y la restauración de la azulejería es necesaria la actuación de las administraciones públicas. En Extremadura, el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, dependiente de la administración autonómica, lleva años dedicado a velar por la supervivencia de esos y otros conjuntos artísticos extremeños.

Durante la elaboración de las fichas de catalogación incluidas en el Anexo final he comprobado la falta de uniformidad en los criterios y la terminología empleada en los museos que utilizan el sistema *Domus*, al que he recurrido como referente a nivel nacional promovido desde el Ministerio de Cultura y Deporte. A pesar de los tesauros editados por esa institución alusivos a las técnicas, material, e incluso uno de ellos especializado en materiales cerámicos, he comprobado que

algunos descriptores suelen cumplimentarse con respuestas de distinta índole dependiendo de los criterios de cada museo.

En el descriptor de Clasificación genérica he optado por “materiales cerámicos”, ya que “azulejería”, empleada por algunos museos, se correspondería con un apartado específico dentro de las producciones cerámicas.

En cuanto a las medidas, algunas instituciones optan por dos únicos índices denominados “eje mayor” y “eje menor” o, más acertadamente, anchura y altura, obviando el grosor, información que consideramos relevante por el adelgazamiento de las piezas a lo largo de la historia, lo cual permite demostrar las diferencias entre las fabricadas con metodología artesanal o industrial.

Sin embargo, el descriptor más controvertido es el de técnicas. La multitud de respuestas es proporcional a la información facilitada por los citados tesauros sobre los procesos de fabricación de la cerámica: moldeado, moldeado por presión, esmaltado, vidriado, cocido, cocción oxidante, multicocción, pintado, etc. Creemos necesaria la uniformidad en los criterios de respuesta, así como evitar describir en este apartado el procedimiento habitual de la fabricación de azulejos que, en contadas ocasiones, reviste diferencias, como en el caso de los *socarrats*. Por todo ello he optado por establecer tres respuestas atendiendo a las técnicas empleadas en las piezas estudiadas en esta tesis doctoral y que determinan su aspecto final: arista, cuerda seca y superficie plana pintada.

Bibliografía



AGAPITO Y REVILLA, J., *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*, Valladolid, 1937. Copia digital en Biblioteca Digital de Castilla y León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2009-2010.

AGUADO VILLALBA, J., “La azulejería toledana a través de los siglos”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8, 1977, pp. 31-102.

- *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*, Madrid, C.S.I.C., 1983.

- “La decoración cerámica en Santa María la Blanca”, *Beresit I*, Toledo, 1987, pp. 78-83.

- “Azulejería toledana de ‘cuerda seca’ y ‘arista’”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 48, 2002, pp. 73-92.

- “La cerámica en Toledo: de lo islámico al esplendor del Renacimiento”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 54, 2007, pp. 9-42.

- y AGUADO GÓMEZ, R., “Estudio de la azulejería toledana existente en la llamada Casa del Greco, en Toledo”, *Anales toledanos*, nº 38, 2001, pp. 195-212.

AGUILAR PIÑAL, F., *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.

AINAUD DE LASARTE, J., “Cerámica y vidrio”, en *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 10, Madrid, Plus Ultra, 1952.

AL-BAKRI, A. U., *Geografía de España (Kitab al-Masalik wa-l-Mamalik)*. Introducción, traducción, notas e índices por Elíseo Vidal Beltrán, Zaragoza, Anubar, 1982.

AL-IDRĪSĪ, M., (DOZY, R. P. A., traductor), *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, Leyde, Brill, 1866.

ALVA BALDERRAMA, A.; ALMAGRO VIDAL, A. y BESTUÉ CARDIEL, I. (compiladoras), *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura*, Roma, Centro Internacional de estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, 2003.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, T. y MARTÍNEZ GLERA, E., “Aproximación al estudio de la historia de la alfarería de Jerez de la Frontera a través de la documentación de su archivo municipal”, *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 6, 1993, pp. 7-26.

ÁLVAREZ VILLAR, J., “Arte”, en *Extremadura*, Colección *Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March, 1979.

ÁMEZ PRIETO, H. OFM, *La provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña*, Arganda del Rey (Madrid), Ediciones Guadalupe, 1999.

ANDRÉS ORDAX, S., *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*, Madrid, Fundación San Benito de Alcántara, 2004.

- (dir.) et al., *Monumentos Artísticos de Extremadura*, tomos I y II, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2007.

ARENAS POSADAS, C., “La Cartuja de Pickman: la primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936”, *Revista de historia industrial*, nº 33, 2007, pp. 119-143.

BAGO Y QUINTANILLA, M.; HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, H., *Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*, tomo II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1930.

BANGO TORVISO, I. G., *El Camino de Santiago*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

BAZÁN DE HUERTA, M., *Aurelio Cabrera Gallardo (Alburquerque, 1870-Toledo, 1936)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1992.

BOXOYO, S. B., *Noticias históricas de Cáceres y Monumentos de la Antigüedad que conserva (1794): seguido de un estudio sobre el autor y la vida cacereña en el siglo XVIII (ed. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, E.)*, Cáceres, Cicon Ediciones, 2009.

BRAÑA DE DIEGO, M., “La cerámica en El Escorial”, en VV. AA., *El Escorial, 1563-1963*, tomo II: *Arquitectura-Artes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963.

BUSCAGLIA, G., “Criterios de identificación de los azulejos sevillanos y ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI”, *Laboratorio de Arte*, nº 5, tomo II, 1992, pp. 325-339.

CABRERA BONET, P.; MAICAS RAMOS, R. y PADILLA MONTOYA, C., *Diccionario de materiales cerámicos*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2002.

CABRERA MUÑOZ, E., “Beatriz Pacheco y los orígenes del condado de Medellín”, *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 513-551.

CAIGNIE, F., “Guido di Savino alias Guido Andries”, *Tegel*, nº 23, 1995, pp. 2-10.

CALVENTE CUBERO, J., *Zalamea de la Serena, su jurisdicción (siglos XVI-XVIII)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007.

CALVO ALONSO, C., “El Catastro de Ensenada. Proyecto de Única contribución en la Corona de Castilla”, en SEGURA I MAS, A. y CANET RIVES, I. (coords.), *El Catastro en España. 1714-1906. De los Catastros del siglo XVIII a los Amillaramientos de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1988, pp. 89-112.

CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI, Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J., *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Delegación de Cáceres, 1981.

CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*, inédito.

CANO RAMOS, J., “Retablo de cerámica de la ermita de San Lázaro. Plasencia”, en VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo I, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 270-273.

- “Retablo de la Asunción de la iglesia de San Nicolás. Plasencia”, en VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo I, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 274-277.

CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Caja Duero, 2002.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, 6 vols.

CHUECA GOITIA, F., “Arquitectura del siglo XVI”, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 11, Madrid, Plus Ultra, 1953.

COELLO, F., "Alcántara", en *Atlas de España y sus posesiones de ultramar* (cuarta hoja del suplemento León-Extremadura, planos arreglados por Francisco Coello y notas de Pascual Madoz), Madrid, c. 1854-1874.

COLINA MUNGUÍA, S., *Monasterio de San Jerónimo de Granada*, León, Editorial Everest, 1986.

COLL CONESA, J., "Los museos de cerámica en España. Investigación y difusión", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38 (4), 1999, pp. 359-368.

- *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación de Cerámica Valenciana Avec-Gremio, 2009.

- SANZ NÁJERA, M. y RALLO GRUSS, C. (dir.), *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2001.

COLÓN, C., *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, "El tercer viaje", Madrid, Espasa Calpe, 1991.

CONSTANT, C. y OGDEN, S., *La paleta del ceramista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1991.

- "El segundo duque de Alba y las Comunidades de Castilla: nuevas aportaciones extremeñas y murcianas", *VII Jornadas de Historia en Llerena (27 y 28 de octubre)*, 2006, pp. 197-222.

COUSELO BOUZAS, J., "Palacios y fortalezas de la Mitra de Santiago antes de la guerra Hermandina", *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo 16, nº 183, 1926, pp. 44-50.

COVARSÍ YUSTAS, A., "Extremadura artística: los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo VII, nº 1, 1933, pp. 23-35.

CRUZ VILLALÓN, M^a, "La mezquita-catedral de Badajoz", *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 7-28.

DÍAZ DÍAZ, B., "Juan Tamayo Salazar (1602-1661) y su Discurso de la Antigüedad de Zalamea", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXIV, nº 2, 2008, pp. 635-686.

DÍEZ GONZÁLEZ, C., "Paisaje de las creencias en la cuenca del río Guadiana". El caso de Medellín (Badajoz)", en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E), Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación de la Universidad de Extremadura, 2017, pp. 125-145.

DÍEZ JORGE, M^a E., "La mujer y su participación en el ámbito artesanal", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 1998, pp. 173-181.

- "Mujeres en la Alhambra: Isabel de Robles y el Baño de Comares", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 37, 2006, pp. 45-55.

- "Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?", *Archivo español de arte*, tomo 80, nº 317, 2007, pp. 25-43.

- *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, Granada, Universidad de Granada, 2016.

DOMÍNGUEZ DE LA CONCHA, M^a C., “El Museo Arqueológico de Badajoz: situación previa a su montaje definitivo”, *Anabad*, XXXVIII, nº 3, 1988, pp. 203-218.

DOSMA, R., *Discursos Patrios de la Real Ciudad de Badajoz*, edición de Vicente Barrantes, Badajoz, 1870.

DURÁN DÍAZ, M., *Apuntes históricos de Cumbres Mayores escritos por su párroco D. Miguel Durán Díaz*. 1973, original manuscrito.

ESPINAR MORENO, M., “De la mezquita de Maharoch al monasterio de San Jerónimo. Noticias para el urbanismo y la arqueología de Granada (1358-1505)”, *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, nº 18-19, 1993-1994, pp. 73-97.

FERNÁNDEZ, Fray A., *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (1627), Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de FET y de las JONS, 1952.

FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. (ed.), *Los Borbones. Dinastía y Memoria de la Nación en la España del siglo XVIII (Actas del coloquio internacional celebrado en Madrid, mayo de 2000)*, Madrid, Marcial Pons: Casa de Velázquez, 2002.

FERRER, A., “Rotular de nuevo el espacio urbano: el ejemplo de la Barcelona franquista”, *Cahiers d'études romanes*, nº 8, 2003, pp. 163-185.

FRANCO POLO, N. M^a, *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014.

- “Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII”, *Norba: Revista de Arte*, vol. XXXV, 2015, pp. 91-107.

- “La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 2, 2016, pp. 1219-1238.

FROTHINGHAM, A. W., *Catalogue of hispano-moresque pottery in the collection of the Hispanic Society of America*, New York, The Trustees, 1936.

- *Lustre Ware of Spain*, New York, The Hispanic Society of America, 1951.

- “Tile altars by Niculoso Pisano & others at Tentudía, Spain”, *The Connoisseur*, enero, 1964, pp. 28-36.

- *Tile Panels of Spain, 1500-1650*, New York, The Hispanic Society of America, 1969.

GALIAY SARAÑANA, J., *El lazo en el estilo mudéjar –su trazado simplicista-*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995. Reproducción facsímil de la edición de 1944.

GÁRATE ROJAS, I., *Proyecto Yuste. El silencio del emperador*, Fundación Hispania Nostra, 1999.

GARCÍA BLANCO, Á., “Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XXXVI, 1970, pp. 173-191.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo monumental*, Madrid, Pedro Cid, 1988.

- “Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdastillas y el de la ermita placentina de San Lázaro”, *Norba: revista de arte*, tomo XVI, 1996, pp. 369-382.

- “Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores”, *Norba: revista de arte*, nº 18-19, 1998-1999, pp. 51-65.

- “El conjunto de azulejos talaveranos del siglo XVI de la Casa del Rincón de Valdepalacios o de los Frailes (Logrosán, Cáceres) y el maestro Juan Fernández”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXIII, nº III, 2017, pp. 2903-2938.

GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1989.

GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Archer M. Huntington, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.

- “Nuevos datos relativos a un notable ceramista del siglo XV al XVI”, *La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, tomo XXII, nº 1112, 20 de abril de 1903.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

- *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada/Fundación Rodríguez Acosta, 1982.

GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., “Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra”, en VV. AA., *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Granada, Universidad de Granada, vol. 1, 2000, pp. 123-134.

GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1933.

- *Cerámica del levante español, siglos medievales*, tomo II (*Alicatados y azulejos*), Barcelona, Editorial Labor, 1952.

GONZÁLEZ MORENO, F. (dir.), *El arte redivivo: I Centenario de la fábrica de cerámica Ruiz de Luna "Nuestra Señora del Prado" (1908-2008)*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina/Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha/Diputación de Toledo/Empresa Pública de Conmemoraciones Don Quijote 2005/CCM, 2008.

GONZÁLEZ ZAMORA, C., *Talaveras: Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*, Madrid, Antiquaria, 2004.

GURRIARÁN DAZA, P. y MÁRQUEZ BUENO, S., "Sobre nuevas fábricas omeyas en el castillo de Medellín y otras similares de la arquitectura andalusí", *Arquitectura y territorio medieval*, nº 12, 1, 2005.

GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., "Los Azulejos de la Sala Capitular de la Catedral de Guadix y otras noticias sobre la cerámica", *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez": Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 7-8, 1994-1995, pp. 85-88.

GUZMÁN MARÍA DE ALBORAYA, P. D. de, *Historia del Monasterio de Yuste*, Madrid, 1906.

HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones, donaciones y depósitos. 2003-2004*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2004.

- *Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2006.

HURTADO PÉREZ, P., *Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres*, Cáceres, Imprenta y Librería Católica de Santos Floriano, 1912.

- *Ayuntamiento y familias cacerenses*, Cáceres, Tipografía, Encuadernación y Librería de Luciano Jiménez Merino, 1918.

IRWIN, R., *The Alhambra*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 2004.

IZU BELLOSO, M. J., “La toponimia urbana en el derecho español”, *Revista de Administración Pública*, nº 181, Madrid, enero-abril 2010, pp. 267-300.

JIMÉNEZ DE GREGORIO, F., *El Ayuntamiento de Toledo en la Guerra por la Independencia y su entorno, de 1809 a 1814*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1984.

KROUSTALLIS, S. K., *Diccionario de Materias y Técnicas (I. Materias)*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008.

- *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas)*, Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015.

KÜRTZ, W. S., “VII. Historia de la Fábrica”, en TEJADA VIZUETE, F. (dir.), *La Catedral de Badajoz. 1255-2005*, Badajoz, Tecnigraf Editores, Edición especial realizada para el Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 287-327.

LANG, G., *1000 Azulejos. 2.000 años de cerámica decorativa*, Madrid, Lisma Ediciones S.L., 2004.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, nº 3, 2014, pp. 1357-1398.

- “La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor”, *Revista de la CECCEL*, 14, 2014, pp. 23-46.

- “Tentudía y la Comisión Provincial de Monumentos en tiempos de Tomás Romero de Castilla (1885-1901)”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 3, 2016, pp. 1833-1868.

LÓPEZ GUERRA, L., *La Constitución de Cádiz. Edición conmemorativa del segundo centenario*, Madrid, Editorial Tecnos, 2012.

LÓPEZ MARTÍN, J. M., *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993.

LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Plasencia, siglo XVI y XVII*, Plasencia, La Victoria, 1974.

- *Episcopologio: los obispos de Plasencia: sus biografías*, Los Santos de Maimona, Caja de Ahorros de Plasencia, 1986.

LÓPEZ Y LÓPEZ, T. A., “La iglesia de Santa María del Castillo: “principal” de los distritos parroquiales”, en DÍAZ ESTEBAN, F. (coord.), *Badajoz: mil años de libros. Exposición bibliográfica*, Badajoz, Biblioteca de Extremadura, 2014.

LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M., *El desarrollo urbanístico de Cáceres: (siglos XVI-XIX)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980.

- y CRUZ VILLALÓN, M^a, “Así era Cáceres en 1813”, *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 237-242.

LUPIÓN ÁLVAREZ, J. J. y ARJONILLA ÁLVAREZ, M., “La cerámica aplicada en arquitectura: hacia una normalización de los criterios de intervención”, *Geconservación/conservação*, nº 1, 2010, pp. 99-126.

LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, tomo III, copia digital: Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", Biblioteca Pública Estatal de Oviedo, 2010.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imp. del Diccionario, 1845-1850.

- *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura (1845-1850)*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1953-1955, 4 vols.

MAESTRE DE LEÓN, B., *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, Pickman S.A., 1993.

MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., "Recuperación de la memoria arquitectónica de Medellín. Noticias de sus edificios desaparecidos y olvidados", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LX, nº 3, 2004, pp. 1143-1175.

MALDONADO ESCRIBANO, J., "El Cortijo del Rincón, en el paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 22, 2016, pp. 152-167.

MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral inédita.

- "El azulejero Pedro Vázquez", *Salamanca: Revista de Estudios*, nº 48, 2002, pp. 155-174.

MARÍN HERNÁNDEZ, C., *Arqueología y patrimonio arqueológico en la Extremadura contemporánea: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres (1898-1936)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014.

MARÍN PERELLÓN, F. J., “Planimetría general de Madrid y visita general de casas, 1750-1751”, *CT: Catastro*, nº 39, 2000, pp. 87-114.

MARROQUÍN MARTÍNEZ, L. y SEPÚLVEDA MANGAS, R., “D. Tirso Lozano Rubio y la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, número extraordinario, 2014, pp. 863-882.

MARTÍN MARTÍN, T., “El expolio del Monasterio de Yuste (Cáceres)”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, 2007, pp. 681-698.

- “Ruina y abandono en Yuste”, en HERMOSO RUIZ, F. (coord.), *VIII Congreso de Estudios Extremeños: Libro de actas*, 2007, pp. 2059-2067.

MARTÍN NIETO, D. Á., *La casa y cárcel de gobernación, el palacio prioral. Los edificios del poder de la Orden de Alcántara en el partido de la Serena*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, tomo 44, 1971, pp. 283-293.

- *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980.

- *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

- *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991.

- “Cerámica hispanomusulmana”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 91-134.

MATESANZ VERA, P. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, C., “Intervención arqueológica en el Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres): cerámicas de los siglos XIII a XV”, en VV. AA., *GARB: sitios islámicos do sul peninsular = sitios islámicos del sur peninsular*, catálogo de la exposición, Lisboa y Mérida, Junta de Extremadura, 2001, pp. 282-309.

MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres. (1914-1916)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, 3 vols.

- *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. Reproducción digital propiedad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

MÉNDEZ HERNÁN, V., *El retablo en la Diócesis de Plasencia: siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.

- “La portada del convento placentino de San Vicente y su relación con otra serie de construcciones”, *Norba: revista de arte*, nº 26, 2006, pp. 43-61.

MÉNDEZ SILVA, R., *Población General de España. Sus trofeos, blasones y conquistas heroicas*, Madrid, Imp. Diego Díaz de la Carrera, 1645. Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2009.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., “El Monasterio de Tentudía”, en *Actas del Simposio “El arte y las Órdenes Militares”*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1985.

MONTERO APARICIO, D., “Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXI, nº I, 1975, pp. 181-188.

MORALEJO, A. (dir.), *Liber Sancti Jacobi: "Codex Calixtinus"*, traducción por los profesores Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo; dirigida, prologada y anotada por el primero; La Coruña, Xunta de Galicia, 2004.

MORALES, A. J., *Francisco Niculoso Pisano*, Colección *Arte Hispalense*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1977.

MORATINOS GARCÍA, M., "Apuntes sobre azulejería en Valladolid. De los alcalleres del barrio de Santa María a los maestros talaveranos", en WATTENBERG GARCÍA, E. (ed.), *Conocer Valladolid 2015. IX Curso de patrimonio cultural*, Valladolid, España-Duero/Ayuntamiento de Valladolid, 2016.

- *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016.

- MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa", *Goya: Revista de arte*, nº 271-272, 1999, pp. 205-212.

- *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián Ocampo", Diputación de Zamora, 2005.

- "La azulejería del siglo XVI en Castilla. De los maestros locales de la arista a la difusión de la técnica pintada por parte de Hernando de Loaysa", *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, tomo XCIII, fasc. I-III, 2007, pp. 43-59.

MUÑOZ DE SAN PEDRO, M., *Extremadura: La Tierra en la que nacían los dioses*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura y arquitectos del siglo XVI en Extremadura*, Madrid, Universidad de Extremadura, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1994.

ORTÍZ ROMERO, P., *Institucionalización y crisis de la Arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz. Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2007.

OSMA Y SCULL, G. J. de, *Azulejos sevillanos del siglo XIII: papeletas de un catálogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVII*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1902.

- *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid, Imprenta Hijos de Manuel Ginés Hernández, 1908.

PALOMO IGLESIAS, C., “Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, Doña Leonor Pimentel, donando a los dominicos el Convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de agosto y 10 de octubre de 1484)”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXI, nº 1, 1975, pp. 45-55.

- “El Convento de San Vicente Ferrer, de Plasencia”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXIV, nº 1, 1978, pp. 139-149.

PARTEARROYO LACABA, C., “El Instituto de Valencia de Don Juan. Don Guillermo de Osma y la condesa de Valencia de Don Juan”, en CARDONA SUANZES, A. (coord.), *Casas museo: museología y gestión, Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008) Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2013, pp. 44-59.

PASCUAL, P., *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, tomo II, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.

PEÑA GÓMEZ, M^a P. de la, *Arquitectura y urbanismo de Llerena*, Cáceres, Ayuntamiento de Llerena y Universidad de Extremadura, 1991.

PEREIRA IGLESIAS, J. L. y MELÓN JIMÉNEZ, M. A., *La Real Audiencia de Extremadura: fundación y establecimiento material*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1991.

PÉREZ ARRIBAS, J. L., *Azulejería mudéjar y renacentista en el Palacio de Cogolludo*, inédito, 2008, en <http://www.jlperezarribas.es>.

PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Valencia, Diputación de Castellón, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1996.

- “La cerámica valenciana del siglo XV como modelo en la Italia del *Quattrocento*”, *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 12, 2003, pp. 17-25.

- “Las azulejerías de la ciudad de Valencia”, en HERMOSILLA PLA, J. (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2 (*Geografía y arte*), 2009, pp. 441-454.

PESCADOR DEL HOYO, M^a del C., “El maestro Juan Álvarez y la escalera del aire de Plasencia”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XV, nº 2, 1959, pp. 397-404.

PIZARRO GÓMEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PRIETO, M. T., *El Monasterio de Yuste y el Palacio de Carlos V*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2003.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.

- “Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos”, *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXXVIII, nº 3-4, 1992, pp. 171-191.
- “Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)”, *Atrio: revista de Historia del Arte*, nº 4, 1992, pp. 17-30.
- “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 5, 1, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al Profesor Jorge Bernales Ballesteros), pp. 275-293.
- et al., “Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla”, *Aparejadores*, nº 44, 1995, pp. 19-29.
- “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 64, 1998, pp. 289-307.
- “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 343-386.
- “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios*, nº 146, 2000, pp. 15-23.
- “Flores, Fernández y Oliva. Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II”, *Archivo Español de Arte*, tomo 75, nº 298, 2002, pp. 198-206.
- *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- “Cerámica”, en VV. AA, *Manual de catalogación de patrimonio mueble*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2012, pp. 122-137.

- “Un palacio de azulejos”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, nº 14, 2013, pp. 214-233.

- “Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca”, en VV. AA., *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*, Xátiva, 2015, en prensa.

- “Sevilla y los azulejos de relieve del Palacio Nacional de Sintra”, *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 114, julio-diciembre 2016, pp. 56-69.

- *Centro Cerámica Triana*, Colección Patrimonium Hispalense, 8, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017.

PONZ, A., *Viage de España*, Badajoz, Universitas Editorial, 2004, (edición facsímil de la 1^a), 2 vols.

POYÁN RASILLA, C., “Nicolás Díaz y Pérez, escritor y masón”, en FERRER BENIMELI, J. A. (coord.), *La masonería en la España del siglo XIX*, vol. 2, 1987, pp. 637-647.

QUIJADA GONZÁLEZ, D., “Don Justo Corchón García y Extremadura”, *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, 2000, en <http://www.chdetrujillo.com/don-justo-corchon-garcia-y-extremadura/>

RADES Y ANDRADA, F. de, *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, Imprenta de Juan de Ayala, 1572.

RAY, A., “Juan de Vera, azulejero de Toledo”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 28, 1992, pp. 143-151.

- *Spanish pottery, 1248-1898 with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, London, V & A Publications, 2000.

Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles, UNESCO, París, 28 de noviembre de 1978.

REDACCIÓN, “Junta Ordinaria de 14 de octubre de 1913”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, Sección Oficial, tomo 7, nº 78, pp. 165-168.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Á. y BORDES GARCÍA, S., “Precedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica”, en VV. AA., *Cerámica Granadina, siglos XVI-XX*, catálogo de exposición, Granada, Caja General de Ahorros, 2001, pp. 51-116.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á., *Las fortalezas de la Mitra Compostelana y los “irmandiños” Pleito Tabera-Fonseca*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa”, 1984, 2 vols.

RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos de la villa de Medellín (Provincia de Badajoz)*, Cáceres, Imprenta y Librería Católica de Santos Floriano, 1916.

RODRÍGUEZ PRIETO, M^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Yuste. Arte y patrimonio*, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008.

ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, Tipografía El Progreso, 1896.

RUBIO ROJAS, A., “Una ermita cacereña desaparecida (la de San Antón)”, en *Actas VI Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1981, pp. 235-246.

SÁ, L., “Sensibilización en torno al azulejo. Hacia la protección de un paisaje cultural portugués único”, *Las Noticias del ICOM*, vol. 68, nº 3-4, diciembre de 2015, pp. 14-15.

SALAZAR Y CASTRO, L. de, *Historia genealógica de la Casa de Lara: justificada con instrumentos y escritores de indudable fe*, Madrid, Imprenta Real: Mateo de Llanos y Guzmán, 1696.

SÁNCHEZ LORO, D., *La celda de Carlos V: Historia del Monasterio de Yuste*, Cáceres, Asociación “Amigos de Guadalupe”, 1949.

- *Historias placentinas inéditas, Primera parte: Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, vol. A, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1982.

SÁNCHEZ-PACHECO, T., “Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo”, en SÁNCHEZ-PACHECO, T., (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 305-342.

SÁNCHEZ RON, J. M. y LAFUENTE, A. (eds.), *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Residencia de Estudiantes, 2007.

SÁNCHEZ SALOR, E., “La segunda edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija. El ejemplar de don Juan de Zúñiga”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIX, nº 2, 2003, pp. 631-660.

SANCHO CORBACHO, A., “Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, tomo 22, 1949, nº 85, pp. 233-237.

SANGUINO Y MICHEL, J., “Por Alcántara y Brozas”, *Revista de Extremadura*, nº XXXIV (abril), 1902, pp. 179-186.

SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*, Madrid, Cisneros, 1989. Reproducción facsímil de la edición de Viuda de Melchor Alegre, Madrid, 1671.

SANTA MARÍA, Fray L. de, *A la Cassa y Monasterio Ymperial de St. Hrmo. de Yuste Augmento en la Spiritual y Conservación en lo temporal (1629)*, edición facsímil, Madrid, 2000.

SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, traducido por Francisco de Villalpando, Toledo, Juan de Ayala, 1552.

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Braganza, 1956.

SOLANO DE FIGUEROA, J., *Historia y santos de Medellín*, Madrid, Imprenta de Francisco García y Arroyo, 1650.

SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F., *Los documentos de la catedral de Badajoz*, catálogo de exposición, Badajoz, 1999.

TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M^a J., *Conservación, intervenciones y práctica restauradora en el centro histórico de Cáceres (1850-1975)*, tesis doctoral inédita, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014.

TEJADA VIZUETE, F., *Santa María de los Milagros. Patrona de Bienvenida, patria de Riero*, Zafra, Ayuntamiento de Bienvenida, 1996.

TIMÓN GARCÍA, F. J., *Belvís de Monroy. Señorío y Villa*, Navalmoral de la Mata, Ayuntamiento de Belvís de Monroy, 1992.

TOMAS Y VALIENTE, F., *Génesis de la Constitución de 1812*, Navarra, Urgoiti, 2011.

TORMO Y MONZÓ, E., *Salamanca: Las catedrales (Sobre estudios inéditos de Don Manuel Gómez Moreno)*, Madrid, Patronato Nacional de Turismo, 1930.

TORO, L. de, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia (1575)*, Plasencia, La Victoria, 1961.

TORRES BALBÁS, L., “La mezquita de la Alcazaba de Badajoz”, *Al-Andalus*, nº 8, 1943, pp. 466-470.

TORRES Y TAPIA, A. de, *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763, 2 tomos.

TRAMOYERES I BLASCO, L., *La cerámica valenciana*, Valencia, 1898.

UNAMUNO, M. de, *Viajes por Extremadura (1908-1920)*, Cáceres, Excma. Diputación Provincial, 2004.

URBANI, B., “Historia de la primatología en Venezuela, Parte 1: Siglos XV y XVI”, *Memoria de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales*, 2015 (“2011”), 71(175-176), pp. 119-140.

VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA, J., *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943.

VALDÉS FERNÁNDEZ, F., “La mezquita de ‘Abd Al-Rahman ibn Marwan al-Yilliqi en la Alcazaba de Badajoz”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 25, 2, 1999, pp. 267-290.

VALLADAR SERRANO, F., *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*, Granada, Ed. Paulino Ventura Traveset, 1906.

VAN LEMMEN, H., "Azulejos de Egipto y Persia hasta el Barroco", en *Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, celebrado en el Museo del Azulejo "Manolo Safont" de Onda del 7 al 9 de diciembre de 2006, Onda, Asociación de Ceramología, 2008.

VILLAAMIL Y CASTRO, J., *Catálogo de los objetos de Galicia. Exposición Histórico-Europea*, Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1892.

VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y catalogación*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

VV. AA., *Carta Arqueológica Municipal. Jerez. 1: El núcleo urbano*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

VV. AA., *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, Roma.

VV. AA., *Carta del Restauo 1972*, Roma.

VV. AA., *Conjuntos Históricos: Burguillos del Cerro, Coria, Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros y Llerena*, Mérida, Junta de Extremadura, 2002.

VV. AA., *El patrimonio militar: el otro valor*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2016.

VV. AA., *...en delicada forma...75 años del Museo de Cáceres en la Casa de las Veletas*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2008.

VV. AA., *Escrito en el tiempo*, Mérida, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2011.

VV. AA., *Extremadura restaura. Cinco años de actuación en el patrimonio, 1998-2003*, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2003.

VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo II, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999.

VV. AA., *Los códigos españoles, concordados y anotados: Novísima recopilación de las Leyes de España*, tomo II, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1850.

VV. AA., *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2010.

VV. AA., "The record precipitation and flood event in Iberia in December 1876: description and synoptic analysis", en DRUMOND, A.; RODRÍGUEZ-FONSECA, B.; REASON, C. and SOLMAN, S. A. (eds.), *Wet and Dry Periods in Regions Surrounding the Atlantic Ocean Basin*, Lausanne, Frontiers Media, 2016, pp. 124-138.

WADINGO, L., *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, Florencia, Ad Claras Aquas, 1931.

YZQUIERDO PERRÍN, R. J., "El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 38-39, 2006-2007, pp. 117-172.

ZAFORTEZA Y MUSOLES, D., "La azulejería valenciana en la rotulación de la ciudad de Mallorca", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 38, 1956, pp. 197-206.

ZOZAYA, J., "Alicatados y azulejos hispano-musulmanes: los orígenes", en *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI Congrès de l'Association Internationale pour l'étude des céramiques médiévales en Méditerranéenne*, Aix-en-Provence, 1997, pp. 601-613.

PÁGINAS WEB

<http://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/colleccion/artes-decorativas>

<http://www.castillalamancha.es/actualidad/notasdeprensa/esta-colecci%C3%B3n-ha-sido-donada-por-vicente-carranza-la-junta-de-comunidades-de-castilla-la-mancha-los>

<http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-spanish-tin-glazed-earthenware-tile-altar-piece-5507805-details.aspx>

<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-valencia-hispano-moresque-lustre-ware-rectangular-tile-4596113-details.aspx>

<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/five-hispano-moresque-pottery-tiles-spain-16th-century-5420143-details.aspx>

<http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=362>

http://www.iaph.es/paisajecultural/documentos/Banda_gallega.pdf

<https://jeanfiguier.files.wordpress.com/2015/08/mc3a9dicos-provincia-badajoz-1899-bop-24-1.jpg>

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/media/museos/visitas/macpse_web_cartuja/CatalogoDetalle.html?ID=63&scatalog=s

<http://www.manises.es>

http://www.medellinhistoria.com/secciones_2/s_xx_medellin_en_la_guerra_civil_193639_39

<http://www.museoazulejo.org>

www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MACSE

<http://www.museulalcora.es>

http://www.museulalcora.es/72348_es/La-Comedia-del-Arte.-Dep%C3%B3sito-del-Museu-del-Disseny-de-Barcelona/

<http://museuslocals.diba.cat/museu/35>

<http://www.paterna.es/es/municipio/cultura/museo-de-ceramica.html>

<http://pazycia.com>

<http://sig.caceres.es/cartografia/historica/>

<http://www.sosazulejo.com>

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

BENÍTEZ, M y BARBA, E., “Roban dos azulejos de Niculoso Pisano en el Monasterio de San Isidoro del Campo”, *ABC*, 18/08/2016, en http://sevilla.abc.es/provincia/sevi-roban-azulejos-niculoso-pisano-monasterio-san-isidoro-campo201608181410_noticia.html

Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 140, de 13 de junio de 1989.

Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 128, de 29 de mayo de 1990.

Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 257, de 23 de octubre de 2014. Decreto 162/2014, de 22 de julio, por el que se declara el patrimonio histórico-artístico en el término municipal de Medellín (Badajoz) como bien de interés cultural, con categoría de sitio histórico.

Boletín Oficial De la Provincia de Cáceres (BOPCC) del 12 de febrero de 1902.

Diario Oficial de Extremadura (DOE) nº 59, de 23 de mayo de 2000.

DORÉ, G. y DAVILLIER, CH., “Voyage en Espagne”, *Le Tour du Monde*, vol. 10, 1864 / 2º semestre, p. 369.

Gaceta de Madrid, nº 84, 25 de marzo de 1914.

Gaceta de Madrid nº 155, 4 de junio de 1931.

INFANZÓN, A., “Casco antiguo”, *ABC Sevilla*, 10 de enero de 1978.

La farmacia española, Año XV, 23 de agosto de 1883, nº 34, Madrid.

La Ilustración Española y Americana, 22 de diciembre de 1867, nº XLVII, Madrid.

SANZ, D., “Restaurar los mosaicos de Nitrato de Chile y Philips cuesta más de 56.000 euros”, *El Español*, 15/12/2016, en <http://diariodeavisos.elespanol.com/2016/12/restaurar-los-mosaicos-nitrato-chile-philips-cuesta-mas-56-000-euros/>

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Diocesano de Coria-Cáceres (A.H.D.CC).

- *Hinojal. Libro de Capellanías y visita de las mismas desde 1647 hasta el año 1789.*

Archivo Histórico Nacional (A.H.N.).

- Expediente personal de Julián San Juan Cava (1907/1928), ES.28079.AHN/2.3.1.10.1//FC-M^o_JUSTICIA_MAG_JUECES,932, Exp.13150.

Archivo Histórico Provincial de Cáceres (A.H.P.CC)

- Real Audiencia. Legajo 676. Carpeta 20.

Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.).

- Traslado de una carta de Sancho IV fechada en Toro a 4 de noviembre de 1293. Sección 1, carpeta 4, Número 1.

Cartoteca del Centre Geogràfic de l'Exèrcit.

- *Batalla de Medelín el 28 de marzo de 1809 (182-).* Diseñado sobre el terreno por el Sr. Berlier. Capitán de Ingeniería. Colección: SG. Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-188.
- *Plano del campo de la batalla de Medellín.* El Capitán del Ejército José Calderón y González, El Teniente del Cuerpo Emilio March y García. Colección: SG- Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-191.

Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura.

- GUERRA MILLÁN, S., *Informe final sobre el seguimiento y excavaciones arqueológicas realizadas durante las obras de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín (Badajoz)*, programa “Patrimonio Crea Empleo”, 2008.
- LLANOS GIRÓN, R. y TIRAPU CANORA, L. M., *Informe de la excavación. Parcela us.62, Medellín, 2000.*
- RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP. S.L., *Memoria técnica para la restauración de la azulejería de la iglesia del Santísimo Cristo, en Zalamea de la Serena (Badajoz)*, 2014.
- TEKNE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN S.L., *Montaje, reintegración y musealización de los azulejos de Santo Domingo para uso cultural en el Museo Catedralicio de Plasencia*, junio de 2017.
- TERA S.L., *Informe final del estudio arqueológico del castillo de Zalamea de la Serena*, 2007.

Excmo. Ayuntamiento de Medellín.

- Acta del Ayuntamiento de Medellín relativa a las obras necesarias para levantar la casa arruinada donde vivió Hernán Cortés, en www.cervantesvirtual.com.

Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

- *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz.*
- Inventario informatizado, actualmente en Domus.

Museo de Cáceres.

- *Actas del Patronato del Museo de Cáceres.*
- *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres.*
- *Libro de Inventario antiguo.*
- *Libros de Registro.*
- Inventario informatizado, actualmente en Domus.

Glosario⁶⁶⁴

Alcarrería: nombre que recibían los alfares o talleres cerámicos en Salamanca y Valladolid, donde se fabricaban piezas de vajilla, sobre todo, pero también azulejos de arista en algunos de ellos.

Alfar: taller donde trabaja el alfarero.

Alfombrilla: nombre que reciben los pavimentos decorados con azulejos de diferentes tipos.

Alicatado: composición cerámica formada por aliceres.

Alicer: pequeña pieza esmaltada de un solo color que forma parte de un mosaico o alicatado.

Alizar: azulejo rectangular con dos caras destinado a cubrir alféizares, ángulos de escalones o bordes de zócalos y frontales de altar.

Arista o *cuenca*: técnica originada en Sevilla a principios del siglo XVI que consiste en imprimir el dibujo sobre el barro fresco con una matriz o molde. Las concavidades resultantes son coloreadas con diferentes óxidos que no se mezclan entre sí durante la cocción debido a las aristas que los separan.

Atifle: instrumento de barro también llamado trípode o trébedes por estar compuesto de tres patas. Sirve para separar las piezas cerámicas durante la cocción.

⁶⁶⁴ Para la elaboración de este glosario se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas: CONSTANT, C. y OGDEN, S., *La paleta del ceramista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997; MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit.; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Cerámica", en VV. AA, *Manual de catalogación de patrimonio mueble*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2012; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit. En el caso de las técnicas cerámicas he contrastado la información encontrada en textos generalistas con los datos facilitados por José Miguel González Bornay, arqueólogo del Museo de Cáceres y ceramista.

Azulejos de labor: son aquellos que se disponen en número de cuatro para completar un motivo ornamental.

Azulejos por tabla: azulejos rectangulares que se disponían solos o por parejas para formar composiciones decorativas en las techumbres de madera, entre las jácenas y las jaldetas.

Bizcocho: pieza de barro cocida una vez, aún porosa y sin esmaltar.

Cenefa: azulejo rectangular que suele disponerse junto a otros iguales rodeando o delimitando los azulejos de fondo en zócalos, pavimentos o frontales de altar.

Corona: azulejo de remate utilizado para delimitar la parte superior de un frontal de altar o zócalo.

Cuerda seca: técnica utilizada desde la segunda mitad del siglo X que consiste en trazar las líneas del dibujo con óxido de manganeso mezclado con grasa sobre la arcilla cocida (bizcocho) y rellenar los espacios entre las líneas con esmaltes de colores. Después de la segunda cocción el resultado es de colores brillantes delimitados por líneas secas, de ahí el nombre de la técnica.

Esmalte: compuesto principalmente por sílice, alúmina y un fundente que al aplicarse sobre el barro bizcochado vitrifica la superficie. Al esmalte se añaden los óxidos que le aportan los colores deseados.

Gradilla: marco de madera o hierro que sirve para cortar el barro fresco, no demasiado blando, con la forma y tamaño adecuado al azulejo que se va a fabricar.

Guardilla: cenefa.

Melado: esmalte de color ocre, similar al de la miel, de la que toma su nombre, obtenido con óxido de hierro.

Olambrilla: azulejo cuadrado y pequeño, de medidas comprendidas entre ocho y diez centímetros de lado que solía disponerse en solerías entre ladrillos de barro sin esmaltar.

Óxidos: elemento combinado con oxígeno para dar color a barros y esmaltes. Los óxidos de estaño, cobre, cobalto, hierro o manganeso son los más habituales en la azulejería histórica.

Vedrío o vidriado: esmalte.

Verdugillo: azulejo rectangular, normalmente monocromo, que se suele disponer en hilera para separar los azulejos de fondo de las guardillas y éstas, de los remates o basamentos de zócalos.

Índice de figuras

Fig. 1. Alfares constatados en época musulmana.

Fig. 2. Azulejo en relieve. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

Fig. 3. Azulejo sevillano de cuerda seca. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Fig. 4. Azulejo sevillano de arista. Museo de Cáceres.

Fig. 5. Azulejo de superficie plana pintada fabricado en Sevilla en el siglo XVI. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Fig. 6. Azulejos del refectorio del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

Fig. 7. Azulejos de Juan Flores en la iglesia de San Pedro de Garrovillas.

Fig. 8. Panel de azulejos de Juan Ruiz de Luna en Cáceres.

Fig. 9. Alicatados de la fuente del Pudridero en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

Fig. 10. Azulejos de cuerda seca y arista en un banco de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo.

Fig. 11. Panel de azulejos de Hernando de Loaysa en el Palacio de Fabio Nelli, actual Museo de Valladolid.

Fig. 12. Azulejo de nomenclatura viaria (1769). Museo de Valladolid.

Fig. 13. Azulejo del coro de Sancti-Spiritus. Museo de Cáceres.

Fig. 14. *Socarrats* en el Museo de Cerámica de Manises, Valencia.

Fig. 15. *Rajoles*, *alfardons* y azulejos triangulares del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia.

Fig. 16. Azulejos valencianos del siglo XVIII en el Museo de Cerámica de Manises, Valencia.

Fig. 17. Mapa de los lugares de procedencia de los azulejos de la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Fig. 18. Azulejos expuestos en La Galera (1942-1989). Margen derecha de la fotografía.

Fig. 19. Azulejo del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (en adelante MAPB), nº CE00891.

Fig. 20. Grabados de Felipe Checa (inferior dcha.) y Serafín de Uhagón (izq.) en *La Ilustración Española y Americana*.

Fig. 21. Detalle y panorámica del azulejo conmemorativo de la riada de 1876 en la Puerta de la Trinidad, Badajoz.

Fig. 22. Restos de la iglesia de Santa María del Castillo adosados a la Biblioteca de Extremadura.

Fig. 23. MAPB, nº CE00446.

Fig. 24. MAPB, nº CE00447.

Fig. 25. Exterior de la ermita del Humilladero en Calera de León.

Fig. 26. MAPB, nº CE00442.

Fig. 27. MAPB, nº CE00443.

Fig. 28. Exterior del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía.

Fig. 29. Capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Tentudía.

Fig. 30. Capilla de Santiago Matamoros al lado de la Epístola.

Fig. 31. MAPB, nº CE00444.

Fig. 32. MAPB, nº CE00445.

Fig. 33. MAPB, nº CE00543.

Fig. 34. Retablo de San Agustín en la capilla del Evangelio y detalle de las contrahuellas en las escaleras de acceso.

Fig. 35. MAPB, nº CE00560.

Fig. 36. Vista exterior del castillo de Medellín.

Fig. 37. Muro diafragma que divide el interior del castillo de Medellín.

Fig. 38. La Guerra Civil española en el castillo de Medellín. Diario *Ahora* (26/08/1936). Fotografía: http://www.medellinhistoria.com/secciones_2/s_xx_medellin_en_la_guerra_civil_193639_39

Fig. 39. MAPB, nº CE00540.

Fig. 40. Azulejos por tabla en el claustro de La Cartuja de Sevilla.

Fig. 41. Restos de muros de tapial del Convento de San Francisco de Medellín.

Fig. 42. Escudo de Hernán Cortés en la plaza homónima de Medellín.

Fig. 43. "Batalla de Medelín el 28 de marzo de 1809 (182-). Diseñado sobre el terreno por el Sr. Berlier. Capitán de Ingeniería".

Fig. 44. Detalle del Convento de San Francisco en el plano de Berlier.

- Fig. 45. Detalle del *Plano del campo de la batalla de Medellín* (1862).
- Fig. 46. Restos de muro de tapial y ladrillo del Convento de San Francisco de Medellín.
- Fig. 47. Reconstrucción de azulejo. MAPB, nº DO04850.
- Fig. 48. MAPB, nº DO04850.
- Fig. 49. Vista de la planta de la iglesia del castillo de Medellín.
- Fig. 50. MAPB, U. E. 688.
- Fig. 51. Azulejo de censo. Convento de Santa Clara, Zafra.
- Fig. 52. MAPB, U. E. 533.
- Fig. 53. MAPB, U. E. 549.
- Fig. 54. Alfombra de azulejos formada por guardillas de corazones vegetales. Antiguo refectorio del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.
- Fig. 55. MAPB, U. E. 560.
- Fig. 56. Fachada principal del Palacio de Juan de Zúñiga.
- Fig. 57. Antonio de Nebrija impartiendo clase de gramática en presencia de D. Juan de Zúñiga. *Introducciones latinae* (1485). Biblioteca Nacional de España.
- Fig. 58. Estado actual de las dependencias del Palacio de Juan de Zúñiga.
- Fig. 59. MAPB, U. E. 1000-92.
- Fig. 60. MAPB, U. E. 1000-79.
- Fig. 61. Cruz formada por distintos azulejos en la fachada de una vivienda en Zafra.
- Fig. 62. MAPB, U. E. 1000-84.
- Fig. 63. MAPB, U. E. 1000-86.
- Fig. 64. MAPB, U. E. 1000-111.
- Fig. 65. MAPB, U. E. 1000-110.
- Fig. 66. MAPB, U. E. 1000-108, U. E. 1000-122, U. E. 1000-138, U. E. 1000-142 y U. E. 1000-144 (de izquierda a derecha).
- Fig. 67. MAPB, U. E. 1000-112.
- Fig. 68. Solería del coro del Convento de Santa Clara en Zafra.
- Fig. 69. MAPB, U. E. 1000-116.
- Fig. 70. MAPB, U. E. 1000-126.
- Fig. 71. Retrato de Catalina de Aragón (1530/31). Artista desconocido.

Fig. 72. Olambrilla de mono. Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía (1518).

Fig. 73. MAPB, U. E. 1000-130.

Fig. 74. MAPB, U. E. 1000-135.

Fig. 75. MAPB, U. E. 1000-137.

Fig. 76. MAPB, U. E. 1000-140.

Fig. 77. MAPB, U. E. 1000-124, U. E. 1000-194, U. E. 1000-127, U. E. 1000-113, U. E. 1000-148, U. E. 1000-128, U. E. 1000-150, U. E. 1000-125, U. E. 1000-118, U. E. 1000-120, U. E. 1000-114 y U. E. 1000-75 (de izquierda a derecha y de arriba abajo).

Fig. 78. Estado actual de la portada del Convento de Santa Clara. Fotografía cedida por Dña. Ana García Martín.

Fig. 79. MAPB, nº CE00534.

Fig. 80. MAPB, nº CE00535.

Fig. 81. MAPB, nº CE00537.

Fig. 82. MAPB, nº CE00536.

Fig. 83. MAPB, nº CE00538.

Fig. 84. MAPB, nº CE00539.

Fig. 85. Olambrillas de tipo Delft en el Convento de Santa Clara de Zafra.

Fig. 86. MAPB, nº CE00541.

Fig. 87. MAPB, nº CE00542.

Fig. 88. Vista exterior de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

Fig. 89. MAPB, nº CE00559.

Fig. 90. MAPB, nº CE00558.

Fig. 91. Olambrillas originales y restauradas en la solería de la sala *De profundis*. Fotografía cedida por D. Alberto Pino González.

Fig. 92. Calle de las Bulas Viejas en Toledo.

Fig. 93. Castillo de Alburquerque.

Fig. 94. MAPB, nº CE00712.

Fig. 95. MAPB, nº CE00713.

Fig. 96. MAPB, nº CE00714.

Fig. 97. MAPB, nº CE00715.

Fig. 98. MAPB, nº CE00717.

Fig. 99. MAPB, nº CE00724.

Fig. 100. MAPB, nº CE00719.

Fig. 101. MAPB, nº CE00721 y CE00729.

Fig. 102. MAPB, nº CE00722.

Fig. 103. MAPB, nº CE00723 y CE00725.

Fig. 104. MAPB, nº CE00731.

Fig. 105. MAPB, nº CE00726.

Fig. 106. MAPB, nº CE00727.

Fig. 107. MAPB, nº CE00728.

Fig. 108. MAPB, nº CE00733 (anverso y reverso).

Fig. 109. MAPB, nº CE00735 (anverso y reverso).

Fig. 110. Panel de azulejos de Manuel Ramos Rejano y José Mensaque y Vera (1913). Museo Internacional de la Cerámica, Faenza (Italia).

Fig. 111. Panel de azulejos de la fábrica Ramos Rejano en la parada de autobús de Salorino.

Fig. 112. MAPB, nº CE00743.

Fig. 113. MAPB, números CE02686, CE02688, CE02689 y CE02690.

Fig. 114. MAPB, nº CE02693.

Fig. 115. MAPB, nº CE02724.

Fig. 116. MAPB, números CE02726, CE02731, CE02732 y CE02733.

Fig. 117. MAPB, nº CE02746.

Fig. 118. MAPB, números CE02751 y CE02752.

Fig. 119. Lugares de procedencia de los azulejos de la colección del Museo de Cáceres.

Fig. 120. Azulejos expuestos en el interior de una vitrina del Museo de Cáceres.

Fotografía: Miguel Beltrán Lloris, Director del Museo de Cáceres (1971-1973).

Fig. 121. Exterior de la iglesia y el Convento de San Benito de Alcántara.

Fig. 122. Refectorio del Conventual de San Benito de Alcántara.

Fig. 123. Museo de Cáceres (en adelante MCC), nº CE002422.

Fig. 124. Frontal de altar de la ermita de Nuestra Señora de Altagracia en Garrovillas. Fotografía cedida por D. Juan M. Valadés Sierra.

Fig. 125. MCC, nº CE002439.

Fig. 126. MCC, nº CE002438.

Fig. 127. MCC, nº CE002437.

Fig. 128. Aspecto actual de la portada de la Epístola.

Fig. 129. MCC, nº CE002404-3.

Fig. 130. MCC, nº CE002404-2.

Fig. 131. Sepulcro de Fabián Antonio de Cabrera y Barrantes. Iglesia conventual de Nuestra Señora de los Remedios en Alcántara.

Fig. 132. Retablo y decoración cerámica mural de la capilla de la Casa del Rincón en Logrosán.

Fig. 133. Trampantojo de un zócalo de azulejos en la antigua portería del Convento de San Benito de Alcántara.

Fig. 134. Castillo de Belvís de Monroy.

Fig. 135. MCC, nº CE002449.

Fig. 136. MCC, nº CE002454.

Fig. 137. Restos de azulejería en el castillo de Belvís de Monroy.

Fig. 138. Pensil del Palacio de Mirabel en Plasencia. Fotografía cedida por Dña. Esther Abujeta Martín.

Fig. 139. Exterior de la iglesia y algunos restos del convento.

Fig. 140. Azulejos reutilizados en un vano de la sacristía del Convento de San Francisco.

Fig. 141. Estado actual del altar mayor.

Fig. 142. MCC, nº DO005548.

Fig. 143. MCC, nº DO005556 y DO005559.

Fig. 144. MCC, nº DO005560.

Fig. 145. MCC, nº DO005545, DO005550, DO005542 y DO005547.

Fig. 146. MCC, nº DO005574.

Fig. 147. MCC, nº DO005537.

Fig. 148. MCC, nº DO005568.

Fig. 149. MCC, nº DO005534.

Fig. 150. MCC, nº DO005571.

Fig. 151. MCC, nº DO005573.

Fig. 152. “Expediente de establecimiento de Cuarteles” en la villa de Cáceres. AHPCC.

Fig. 153. Azulejo de identificación de manzana en la Calle de León, Madrid.

Fig. 154. MCC, nº CE002936.

Fig. 155. MCC, nº CE007274.

Fig. 156. Azulejo de la plazuela del Marqués de la Isla situado en la fachada del palacio homónimo, en la actual plaza de la Concepción.

Fig. 157. *Plano Urbano e Inmediaciones de Cáceres y Plano geométrico de la Montaña de Cáceres*. J. J. M. Baier (1813). Copia de Antonio Talledo (1822).

Fig. 158. Azulejo del portal del Pan en la plaza Mayor de Cáceres.

Fig. 159. Azulejo del número 4 de la calle de la Cruz en Cáceres.

Fig. 160. Azulejos del siglo XVIII conservados *in situ* en Cáceres.

Fig. 161. “Azulejos de Olavide” en Sevilla.

Fig. 162. Azulejo de calle de Valladolid. Museo de Valladolid.

Fig. 163. Azulejo de número de vivienda en la fachada de la Lonja (izquierda) y azulejo de manzana junto a otros de fechas posteriores (derecha) en Valencia.

Fig. 164. MCC, nº CE000718.

Fig. 165. Fachada de las estancias palaciegas de Carlos V en el Monasterio de Yuste.

Fig. 166. “Restos del claustro incendiado”. J. Laurent y Cía (1860-1866). Archivo Ruiz Vernacci (IPCE).

Fig. 167. MCC, nº DO006143.

Fig. 168. MCC, nº DO006066.

Fig. 169. MCC, nº DO006043.

Fig. 170. MCC, nº DO006238.

Fig. 171. MCC, nº DO007136.

Fig. 172. MCC, nº DO006221.

Fig. 173. MCC, nº DO006175.

Fig. 174. MCC, nº DO006239.

Fig. 175. MCC, nº DO006276.

Fig. 176. MCC, nº DO006262, DO006282, DO006193 y DO006253.

Fig. 177. MCC, nº DO006113.

Fig. 178. MCC, nº DO007140.

Fig. 179. MCC, nº DO006273.

Fig. 180. MCC, nº DO006434.

Fig. 181. MCC, nº DO006152. Anverso y reverso.

Fig. 182. MCC, nº CE002433.

Fig. 183. Azulejos toledanos en el altar mayor de la iglesia parroquial de Santiago del Campo. Fotografía cedida por Dña. Juana Alfonso Carballo.

Fig. 184. MCC, nº CE002436.

Fig. 185. MCC, nº CE002455.

Fig. 186. MCC, nº DO006332.

Fig. 187. MCC, nº DO006048.

Fig. 188. MCC, nº DO006000, DO006008, DO006009 y DO006163.

Fig. 189. Fotografía de J. Laurent y Cía. *Monasterio de Yuste*. J. R. Mérida y Alinari (1924).

Fig. 190. MCC, nº DO006062.

Fig. 191. MCC, nº DO007121.

Fig. 192. MCC, nº DO007133.

Fig. 193. MCC, nº DO006110.

Fig. 194. MCC, nº DO006255.

Fig. 195. MCC, nº MY 01-1004-39.

Fig. 196. MCC, nº DO006150.

Fig. 197. Cubierta del Relicario del Convento de Santa Clara de Zafra.

Fig. 198. MCC, nº DO006319.

Fig. 199. MCC, nº DO006247, DO006041, DO006028 y DO006040.

Fig. 200. MCC, nº DO007134.

Fig. 201. MCC, nº DO006149.

Fig. 202. Escaleras y Salón de Carlos V en el Palacio de Mirabel, en Plasencia. Fotografías cedidas por Dña. Esther Abujeta Martín.

Fig. 203. MCC, nº CE002337 (arriba) y CE002339 (abajo).

Fig. 204. MCC, nº CE002338.

Fig. 205. Heinrich Aldegrever. *Ornament with mask*, grabado, 1550. Fotografía: National Gallery of Art, Washington.

Fig. 206. Allaert Claesz. *Horizontal panel with a siren with foliage for legs and two children*, grabado, ca. 1520-55. Fotografía: Metropolitan Museum de Nueva York.

Fig. 207. Frontal de altar de la iglesia de Tejada de Tiétar.

Fig. 208. Exterior de la iglesia del Convento de San Vicente adosada al Palacio de Mirabel.

Fig. 209. Portada de la Epístola de la iglesia del Convento de San Vicente Ferrer.

Fig. 210. Capilla del Evangelio en la iglesia del Convento de San Vicente Ferrer.

Fig. 211. MCC, nº DO004895.

Fig. 212. Azulejo recuperado del zócalo del Hospital de la Piedad de Alcántara.

Fig. 213. Retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer. J. R. Mélida y Alinari (1924).

Fig. 214. Reverso de un azulejo.

Fig. 215. Fragmentos de la corona del escudo dominico.

Fig. 216. Parte de uno de los ángeles tenantes del escudo dominico del ático del retablo.

Fig. 217. Azulejos del escudo dominico.

Fig. 218. Estado del retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en 2013.

Fig. 219. Detalle del Calvario.

Fig. 220. Detalle de los azulejos de Juan Flores en la iglesia de San Pedro de Garrovillas.

Fig. 221. Detalle de las cartelas de metales recortados y los intercolumnios.

Fig. 222. Frontal de altar de la ermita de San Polo. Museo Catedralicio de Plasencia.

Fig. 223. Atlantes y herrajes con florescencias en la predela y los intercolumnios del retablo de San Vicente Ferrer.

Fig. 224. Detalle del retablo de la capilla de la Casa del Rincón en Logrosán.

Fig. 225. Cabecera del antiguo refectorio de San Vicente Ferrer.

Fig. 226. MCC, nº DO004855.

Fig. 227. MCC, nº DO004858.

Fig. 228. MCC, nº DO004828.

Fig. 229. MCC, nº DO004829.

Fig. 230. Zócalo de azulejos del Santuario de Nuestra Señora del Puerto en Plasencia.

Fig. 231. Iglesia parroquial de Valverde de la Vera. Fotografía cedida por Dña. Juana Alfonso Carballo.

Fig. 232. MCC, nº DO004853.

Fig. 233. Relicario del Convento de Santa Clara de Zafra.

Fig. 234. Frontal de altar en la iglesia de Santa Teresa en Plasencia.

Fig. 235. Estado actual del Convento de Santa Isabel en Llerena.

Fig. 236. MCC, números CE002441, CE002445 y CE002446.

Fig. 237. Paneles con azulejos en azul y dorado. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

Fig. 238. MCC, números CE002442, CE002443, CE002444 y CE002447.

Fig. 239. Iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena.

Fig. 240. MCC, nº CE002425.

Fig. 241. Mapa de situación del castillo de la Rocha Blanca.

Fig. 242. MCC, nº CE002649.

Fig. 243. MCC, nº CE002644.

Fig. 244. Fuente de la Consolación. Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

Fig. 245. Exterior de la iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca.

Fig. 246. Estado actual del coro de la iglesia de Sancti-Spiritus.

Fig. 247. MCC, nº CE002411.

Fig. 248. MCC, nº CE002413.

Fig. 249. Frontal de altar en el claustro del Convento de Santa Clara, Salamanca.

Fotografía: Manuel Pablo Rodríguez Rodríguez

(<http://www.retabloceramico.net/6693.htm>)

Fig. 250. MCC, nº CE002452.

Fig. 251. MCC, nº CE002453.

Fig. 252. MCC, nº CE002456-1.

Fig. 253. MCC, nº CE002457-7.

Fig. 254. MCC, nº CE002457-10.

Fig. 255. MCC, números del CE002456-11 al CE002456-14.

Fig. 256. Interior de una ventana del Real Monasterio de Guadalupe.

Fig. 257. MCC, números del CE002457-11 al CE002457-14.

Fig. 258. MCC, nº CE007213.

Fig. 259. MCC, nº CE002435.

Fig. 260. MCC, nº CE002415.

Fig. 261. Gráfico con los lugares de procedencia de los azulejos del Museo de Badajoz.

Fig. 262. Gráfico de los alfares de los azulejos del Museo de Badajoz.

Fig. 263. Gráfico sobre la cronología de los azulejos del Museo de Badajoz.

Fig. 264. Gráfico sobre las técnicas de los azulejos del Museo de Badajoz.

Fig. 265. Gráfico sobre los lugares de procedencia de los azulejos del Museo de Cáceres.

Fig. 266. Gráfico sobre los alfares de los azulejos del Museo de Cáceres.

Fig. 267. Gráfico sobre la cronología de los azulejos del Museo de Cáceres.

Fig. 268. Gráfico sobre las técnicas de los azulejos del Museo de Cáceres.

Fig. 269. *Les voleurs d'azulejos, á la Alhambra*, Gustave Doré.

Fig. 270. Retablo mayor de Tentudía. Detrás de la Virgen se aprecian las placas de color neutro.

Fig. 271. Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer. Actual restaurante del Parador de Plasencia.

Fig. 272. Retablo de San Crispín y San Crispiniano en el Museo de la Catedral de Plasencia. Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.

Fig. 273. Templete de la iglesia de Berzocana.

Fig. 274. Frontal de altar del templete de Berzocana.

Fig. 275. Detalle del Relicario del Convento de Santa Clara, Zafra.

Fig. 276. Azulejos reintegrados con acuarela.

Fig. 277. Reconstrucción con azulejos del Monasterio de Yuste en *De barro y esmalte*.

Fig. 278. Imagen de San Juan Bautista en la sacristía, antes de su traslado al presbiterio.

- Fig. 279. Friso de azulejos del presbiterio de Zalamea, antes de la restauración.
- Fig. 280. Retablo de San Vicente Ferrer montado en el Museo de la catedral de Plasencia. Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.
- Fig. 281. Estado del retablo antes de su arranque de la sacristía.
- Fig. 282. Fachada del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”.
- Fig. 283. Fachada del Museo de Cerámica de Manises.
- Fig. 284. *Rajoles*, *alfardons* y *socarrats* del XV y XVI (izquierda) y paneles del primer tercio del siglo XX (derecha) en el Museo de Cerámica de Manises.
- Fig. 285. Azulejos de arista sevillanos y loza de cuerda seca en el Museu del Disseny de Barcelona.
- Fig. 286. Museo de Santa Cruz de Toledo.
- Fig. 287. Centro Cerámica Triana, Sevilla.
- Fig. 288. Fachada y sala de azulejería en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.
- Fig. 289. Centro del Mudéjar en Sevilla.
- Fig. 290. Fachada y sala de azulejería del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.
- Fig. 291. Azulejos españoles en el Museo Internacional de la Cerámica en Faenza.
- Fig. 292. Museo Prinsenhof de Delft.
- Fig. 293. Victoria and Albert Museum de Londres.
- Fig. 294. Azulejos españoles en el MET.
- Fig. 295. Paneles de azulejos del Cuartel de Menacho donados al Museo de Bellas Artes de Badajoz. Fotografía: HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*.
- Fig. 296. Cartel de la exposición en la entrada a la sala de exposiciones temporales del Museo de Cáceres.
- Fig. 297. Reproducción ideal de azulejos separados por atifles durante la cocción.
- Fig. 298. Vitrinas con azulejos y paneles explicativos de los contextos.
- Fig. 299. Área tiflológica de la exposición *De barro y esmalte*.
- Fig. 300. Azulejo procedente de la Fuente de la Consolación del Real Monasterio de Guadalupe. British Museum, Londres.

ANEXO
(Fichas de catalogación)

El modelo de fichas de catalogación empleado está inspirado en Domus, Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España en 1996 y utilizado por unos 170 museos actualmente.

El orden seguido en este anexo es, en primer lugar, por museos, empezando por las fichas correspondientes al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y siguiendo por las del Museo de Cáceres. Dentro de cada uno de esos dos apartados la ordenación se ha establecido por número de inventario.

A continuación, describimos el método seguido para la cumplimentación de cada uno de los prescriptores utilizados, que son sólo algunos de los numerosos incluidos en el sistema Domus:

Museo: en este prescriptor se citará, en cada caso, uno de los museos estudiados, el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz o el Museo de Cáceres.

Inventario: número de inventario otorgado por el museo o, en el caso de las piezas procedentes de excavaciones arqueológicas sin numerar por la institución, se consignan las siglas dadas en la excavación.

Clasificación genérica: se ha optado por la denominación “materiales cerámicos” que engloba a todas las piezas fabricadas siguiendo la técnica de fabricación cerámica.

Objeto/Documento: nombre genérico de la pieza, que en todos los casos descritos es “azulejo”.

Título: nombre específico del tipo de azulejo si lo hubiera. Los nombres empleados en este anexo son: alizar, azulejo de labor, azulejo por tabla, corona, guardilla, olambrilla y verduguillo,

Autor/Taller: nombre del autor o taller cierto o atribuido, en caso de conocerse.

Materia/Soporte: en este caso se ha optado por “cerámica” puesto que es el soporte último. Los términos comúnmente empleados “barro” o “barro cocido” hacen alusión al primer soporte o a una de las partes del proceso, por lo que faltaría la información necesaria hasta llegar al objeto descrito en la ficha.

Técnica: en este prescriptor se especifica la técnica de decoración empleada, que en los azulejos descritos se resume en tres diferentes: cuerda seca, arista y superficie plana pintada.

Dimensiones: muestra los datos numéricos relativos a la altura, anchura y grosor de la pieza descrita.

Iconografía: descripción somera del motivo iconográfico o decorativo del azulejo o nombre de la serie a la que pertenece.

Datación: para cumplimentar este campo se ha optado por valores numéricos basados en el sistema específico de Domus. En caso de no conocer la fecha exacta pero sí el siglo se delimitará la fecha de inicio y final de la centuria (ej. 1501=1600). Para expresar un intervalo de fechas éstas se separan con un signo de igual, como en el ejemplo anterior. Para las fechas aproximadas se incluye [ca] a continuación del valor numérico. En cuanto a las fechas dudosas pero atribuibles se ha optado por escribirlas entre signos de interrogación.

Lugar de Producción: ciudad (c), provincia (p) y comunidad autónoma actual en que se fabricó la pieza descrita.

Lugar de procedencia: inmueble del que procede la pieza. En algunos casos se conoce la localidad, pero no el edificio para el que fue fabricado. En el supuesto de no conocer ninguno de esos dos datos se consigna “desconocido”.

Historia del Objeto: en este prescriptor se detallan diversos datos como el donante y el año de donación de la pieza o los datos del depósito, las fechas de la excavación arqueológica, el número de inventario antiguo (NIG) para facilitar su localización en los libros de registro del museo y las exposiciones de las que ha formado parte la pieza referida.

Forma de Ingreso: en este campo se especifica cómo ha entrado el azulejo en el museo, que en los casos descritos se limitan a donaciones o depósitos, éstos últimos por excavaciones arqueológicas.

Bibliografía: sólo se enumeran las publicaciones en la que aparece citada la pieza descrita en la ficha.

Por último, los datos dudosos se expresan con signos de interrogación y los prescriptores de los que no se conoce o no existe ningún dato se cumplimentan como desconocido/a o en blanco.

Museo Arqueológico Provincial de Badajoz



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00442
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Atribuido a Niculoso Pisano (en esta tesis doctoral)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 17,2 cm; Anchura = 16 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Flor doble en octógono
Datación	1551=1574
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Ermita del Humilladero en Calera de León (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por José Caballero Vizquete el 28 de septiembre de 1884
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00443
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Atribuido a Niculoso Pisano (en esta tesis doctoral)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,2 cm; Anchura = 13,3 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Vegetal en dos círculos concéntricos
Datación	1551=1574
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Ermita del Humilladero en Calera de León (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por José Caballero Vizquete el 28 de septiembre de 1884
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI", <i>Revista de Estudios Extremeños</i> , tomo LXX, nº 3, 2014, p. 1391.



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00445
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Niculoso Pisano
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,3 cm; Anchura = 7,5 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Busto masculino negro de perfil
Datación	1518
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Solería de la capilla mayor o el coro de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por José Caballero Vizquete el 28 de septiembre de 1884
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00446
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 11,3 cm; Anchura = 18 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Tondos con flor en el interior
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Capilla de San José. Iglesia de Santa María del Castillo. Badajoz
Historia del Objeto	Donado por Nicolás Díaz Pérez el 1 de enero de 1880
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00447
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 17,2 cm; Anchura = 16 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Palmeta con roleos
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Capilla de San José. Iglesia de Santa María del Castillo. Badajoz
Historia del Objeto	Donado por Nicolás Díaz Pérez el 1 de enero de 1880
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00534
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 2,5 cm (sin marco)
Iconografía	Lazo de ocho
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00535
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Panel de dos azulejos
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,3 cm (sin marco) Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,3 cm (sin marco)
Iconografía	Flor en marco cuadrado
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00536
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Panel de dos azulejos
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,8 cm; Anchura = 12,8 cm; Grosor = 1,5 cm (sin marco) Altura = 12,8 cm; Anchura = 12,5 cm; Grosor = 1,5 cm (sin marco)
Iconografía	<i>Candelieri</i> y flor en aspa
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00537
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Panel de cuatro azulejos de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm (cada uno, sin marco)
Iconografía	Flor doble dentro de un octógono
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00538
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Panel de seis olambrillas
Autor/Taller	Hernando de Valladares
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 8 cm; Anchura = 8 cm; Grosor = 1,7 cm (cada uno, sin marco)
Iconografía	Tema único
Datación	1701=1730
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00539
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Conjunto de quince olambrillas
Autor/Taller	Hernando de Valladares
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 8 cm; Anchura = 6,8 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Tema único
Datación	1701=1730
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00540
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo por tabla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,3 cm; Anchura = 29,2 cm; Grosor = 2,8 cm
Iconografía	Decoración vegetal dentro de una corona de laurel
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Castillo de Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por Manuel Borrallo entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00541
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Conjunto de dos azulejos
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,2 cm; Anchura =14,2 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Eses vegetalizadas
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00542
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Panel de tres azulejos de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,5 cm; Anchura =12,5 cm; Grosor = 2 cm (cada uno, sin marco)
Iconografía	Flores en aspa y círculos
Datación	1515=1550 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)
Historia del Objeto	Donado por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00543
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Atribuido a Cristóbal de Augusta (por Alfonso Pleguezuelo)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,3 cm; Anchura = 12,9 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Ave fantástica
Datación	1575 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Contrahuella de la capilla de San Agustín o la de Santiago Matamoros en la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por Manuel Regaña y Riar en 1897
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00558
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,5 cm; Anchura = 8,5 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Geométrica
Inscripciones/Leyendas	Cartela central: "1543"
Datación	1543
Lugar de Producción	Granada (c) (Granada (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Monasterio de San Jerónimo en Granada
Historia del Objeto	Donado por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00559
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,1 cm; Anchura = 8,1 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1543
Lugar de Producción	Granada (c) (Granada (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Monasterio de San Jerónimo en Granada
Historia del Objeto	Donado por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00560
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Atribuido a Niculoso Pisano (en esta tesis doctoral)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,5 cm; Anchura = 13,7 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Esferas gallonadas
Datación	1518
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00712
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 18 cm; Anchura = 16 cm; Grosor = 2,4 cm
Iconografía	Estrella de David dentro de hexágono
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00713
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,7 cm; Anchura = 11,3 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1525=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00714
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,6 cm; Anchura = 14,6 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Flor dentro de cruz griega
Datación	1525=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00715
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 16,5 cm; Anchura = 14,4 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Roleos y <i>candelieri</i>
Datación	1525=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00717
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,1 cm; Anchura = 11,5 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1525=1625
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00719
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,4 cm; Anchura = 13,4 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Flor dentro de un cuadrado
Datación	1501=1575
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00721
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Escudo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 13,3 cm; Anchura = 13,3 cm; Grosor = 2,9 cm
Iconografía	Heráldica
Datación	1501=1525
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943. Forma un conjunto con el azulejo CE00729 de esta misma colección
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00722
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 15,4 cm; Anchura = 11,5 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Cardina y cintas entrelazadas
Datación	1490=1550
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz) propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00724
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 10,1 cm; Anchura = 13,9 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Pámpanos
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00725
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 11,7 cm; Anchura = 12 cm; Grosor = 2,8 cm
Iconografía	Geométrica y vegetal
Datación	1501=1600
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00726
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 9,4 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1501=1570
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00727
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 9,6 cm; Anchura = 9,5 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Lebrer con ave sobre el lomo. Serie de cetrería
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00728
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,4 cm; Anchura = 12,9 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1525=1550
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00729
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Escudo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 13,3 cm; Anchura = 13,3 cm; Grosor = 2,9 cm
Iconografía	Heráldica
Datación	1501=1525
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943. Forma un conjunto con el azulejo CE00721 de esta misma colección
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00731
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,5 cm; Anchura = 12,2 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00733
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Fábrica Manuel Ramos Rejano
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7 cm; Anchura = 9,1 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Vegetal
Firmas/Marcas/Etiquetas	Reverso: (PA)TEN(TE 17105 / M. R)AMOS (REJANO / SEVILLA)
Datación	1895=1922
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00735
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Fábrica Manuel Ramos Rejano
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,4 cm; Anchura = 8,3 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Círculos con tracería calada
Firmas/Marcas/Etiquetas	Reverso: (PAT)ENTE (17105 / M. RA)MOS (REJANO / SEVILLA)
Datación	1895=1922
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00743
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 10 cm; Anchura = 13,2 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Cintas entrelazadas
Datación	1501=1625
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	Colección del Castillo de Alburquerque (Badajoz), propiedad de Aurelio Cabrera. Donada por Lino Duarte y Jesús Cánovas Pesini en 1943
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE00891
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 16,5 cm; Anchura = 20,2 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Conmemorativa
Inscripciones/Leyendas	HABIÉNDOSE DESBORDADO EL RÍO / GUADIANA EN LA MADRUGADA DEL / DÍA 7 DE DICIEMBRE DE 1876, LAS / AGUAS SE ELEVARON EN SU ALTU / RA MÁXIMA, HASTA LA LÍNEA / SIGUIENTE:
Datación	1876 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Calle de la Trinidad, 30. Badajoz
Historia del Objeto	Desmontado de la antigua calle del Tercio, número 30 (actual calle Trinidad) y donado por el Excmo. Ayuntamiento de Badajoz en marzo de 1951
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE02693
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,3 cm; Anchura = 12,2 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Postes
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE02724
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	¿Pedro Vázquez?
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,6 cm; Anchura = 14,9 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Flores en marco cuadrilobulado
Datación	1558 [ca]
Lugar de Producción	Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	¿Convento de la Magdalena en Medina del Campo (Valladolid)?
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE02726
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,1 cm; Anchura = 13,1 cm; Grosor = 2,8 cm
Iconografía	Círculos tangentes con flores y hojas
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE02746
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Flor dentro de dos círculos concéntricos
Datación	1550=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	CE02752
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,2 cm; Anchura = 14,2 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Vegetal en marco octogonal
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Valladolid (c) (Valladolid (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	DO04850
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,3 cm; Anchura = 6,4 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Estrella de ocho y dieciséis enmarcada en una estrella de primer cruce.
Datación	1508=1550
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura el 25 de febrero de 2000. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	DO04850
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,7 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Cintas
Datación	1508=1550
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura el 25 de febrero de 2000. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 533
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,5 cm; Anchura = 13,5 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Flores y círculos tangentes
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Iglesia de Santa María del Castillo en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2008. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 549
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 9,5 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Corazones vegetales
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Iglesia de Santa María del Castillo en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2008. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 560
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,5 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Flor dentro de octógono
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Iglesia de Santa María del Castillo en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2008. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 688
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 21 cm; Anchura = 21 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Hojas de acanto
Datación	1701=1799
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Iglesia de Santa María del Castillo en Medellín (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2008. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-75
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Geométrica
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-79
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Estrella de ocho y dieciséis enmarcada en una estrella de primer cruce
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-84
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6 cm; Anchura = 9 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-86
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Lazo de doce
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-92
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Lacería y estrella de ocho
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-108
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,4 cm; Anchura = 6,6 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-110
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-111
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6 cm; Anchura = 6 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Grifo
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-112
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,3 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Aspillas entrelazadas
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



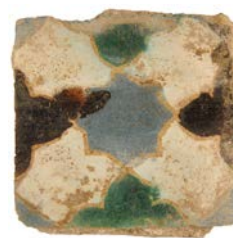
Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-113
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6,7 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Lacería y estrella de ocho
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



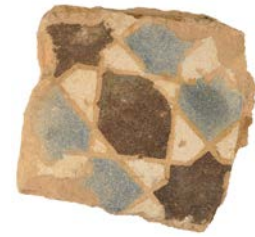
Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-114
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,4 cm; Anchura = 6 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Lacería y estrella de ocho
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-116
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,4 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 2,7 cm
Iconografía	Lágrimas en disposición radial
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-118
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,6 cm; Anchura = 6,2 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Lacería y estrella de ocho
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-120
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-122
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 5,7 cm; Anchura = 5,7 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-124
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,2 cm; Anchura = 6,2 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y de cuatro
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-125
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,2 cm; Anchura = 6,2 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Estrella de ocho dentro de un cuadrado
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-126
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 5,7 cm; Anchura = 5,7 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Mono con collar y cadena
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-128
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,2 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Estrella de ocho y lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-130
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 4,2 cm; Anchura = 6,4 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Círculos tangentes y secantes
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



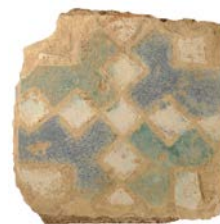
Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-135
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,4 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-137
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y cuadrados
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-138
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 6 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-140
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,4 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Cuadrados encadenados por sus vértices
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-142
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,2 cm; Anchura = 6,2 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-144
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 7 cm; Anchura = 6,4 cm; Grosor = 3 cm
Iconografía	Lacería
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-148
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,2 cm; Anchura = 6,2 cm; Grosor = 3 cm
Iconografía	Estrella de ocho y lazo de cuatro
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo Arqueológico Provincial de Badajoz
Inventario	U. E. 1000-152
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,5 cm; Anchura = 5,8 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Lazo de cuatro
Datación	1495 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Palacio de Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena (Badajoz)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 2014. Procede de excavación arqueológica
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	

Museo de Cáceres



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE000718
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 42 cm; Anchura = 42 cm; Grosor = 8 cm
Iconografía	San Antonio Abad
Inscripciones/Leyendas	REAL HERMITA DE SAN / ANTONIO ABAD A[ÑO] DE 1803
Datación	1803
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Puerta de la ermita de San Antonio Abad, Cáceres
Historia del Objeto	Donado por Pedro Vidal el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 942. Exposición: “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 151; VV. AA., <i>Escrito</i>

en el tiempo. *Escritura y escrituras en la colección del Museo de Cáceres*, catálogo de la exposición, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2011, p. 60.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002337
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Figura alada
Datación	1570 [ca]=1650 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Ermita en Hinojal (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 135. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 47 y 48.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002338
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Figura alada
Datación	1570 [ca]=1650 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Ermita en Hinojal (Cáceres)
Historia del Objeto	Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 47 y 48.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002339
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Atlante
Datación	1570 [ca]=1650 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Ermita en Hinojal (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 135. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 47 y 48.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002404-2
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 6,7 cm; Anchura = 11,6 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1601=1700
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Ermita de la Encarnación en Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Vicente Bernáldez entre 1905 y 1910. NIG antiguo: 21. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 46.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002404-3
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 9,6 cm; Anchura = 13,7 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1575=1700
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Ermita de la Encarnación en Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Vicente Bernáldez entre 1905 y 1910. NIG antiguo: 21. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 46.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002411
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Atribuido a Pedro Vázquez (por Manuel Gómez Moreno)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 17,1 cm; Anchura = 14,8 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Vegetal y cintas entrelazadas
Datación	1551 [ca]
Lugar de Producción	Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Solería del coro de la iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca
Historia del Objeto	Donado por Antonio Floriano Cumbreño en 1913. NIG antiguo: 294. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 74 y 75.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002413
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Atribuido a Pedro Vázquez (por Manuel Gómez Moreno)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,4 cm; Anchura = 13,8 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Corazones vegetales
Datación	1551 [ca]
Lugar de Producción	Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Solería del coro de la iglesia de Sancti-Spiritus en Salamanca
Historia del Objeto	Donado por Antonio Floriano Cumbreño en 1913. NIG antiguo: 294. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 74 y 75.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002415
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,6 cm; Anchura = 13,6 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Flor de ocho pétalos en marco cuadrangular
Datación	1501=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 80.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002422
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla recortada para utilizarse como olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7 cm; Anchura = 7 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1505=1575
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Solería del refectorio del Convento de San Benito de Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Floriano Cumbreño el 31 de agosto 1917. NIG antiguo: 20. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 28, 30 y 31.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002425
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 8,2 cm; Anchura = 7,8 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	Tema único
Datación	1701=1799
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Córdoba
Historia del Objeto	Donado por Manuel Galindo en 1918. NIG antiguo: 444.
Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)	
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 72.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002433
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,6 cm; Anchura = 13,8 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Corazón vegetal rodeado de espinas
Datación	¿1547?
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio Jerónimo de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 134. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 55 y 56.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002435
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,5 cm; Anchura = 12,7 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Flor de ocho pétalos en marco circular
Datación	1501=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Desconocido
Historia del Objeto	
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 80.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002436
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 12,9 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Flor tetrafolia en marco cruciforme
Datación	¿1547?
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio Jerónimo de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 133. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 56.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002437
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,3 cm; Anchura = 7,1 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	Retrato femenino
Datación	1505=1575
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Solería del refectorio del Convento de San Benito de Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Floriano Cumbreño el 31 de agosto 1917. NIG antiguo: 377. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 28 y 31.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002438
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,1 cm; Anchura = 6,6 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	León rampante
Datación	1505=1575
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Solería del refectorio del Convento de San Benito de Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Floriano Cumbreño el 31 de agosto 1917. NIG antiguo: 377. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 28 y 31.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002439
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Ces vegetalizadas
Datación	1505=1575
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Solería del refectorio del Convento de San Benito de Alcántara (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Floriano Cumbreño el 31 de agosto 1917. NIG antiguo: 377. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 28 y 31.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002441
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,8 cm; Anchura = 12,9 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Flor cuadrifolia
Datación	1574 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Isabel en Llerena (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por Daniel Berjano Escobar el 18 de junio de 1914. NIG antiguo: 329. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 64 y 65.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002444
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,9 cm; Anchura = 12,9 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1574 [ca]
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Convento de Santa Isabel en Llerena (Badajoz)
Historia del Objeto	Donado por Daniel Berjano Escobar el 18 de junio de 1914. NIG antiguo: 329. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 65.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002449
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Hojas lanceoladas en marcos almendrados
Datación	1470=1500
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Castillo de Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Donado por Justo Corchón García en 1954. NIG antiguo: 1713. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 25.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002452
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 13,8 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Flor en marco cruciforme
Datación	1530=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 944. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 76 y 77.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002453
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 11,8 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 2,1 cm
Iconografía	Flor de ocho pétalos en marco circular
Datación	1530=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 944. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 76 y 77.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002454
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,7 cm; Anchura = 17,5 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Ondas
Datación	1501=1600
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Castillo de Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 136. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 25 y 26.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002455
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 16,7 cm; Anchura = 16,7 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Estrella de ocho y cintas entrelazadas
Datación	¿1547?
Lugar de Producción	Desconocido
Lugar de Procedencia	Monasterio Jerónimo de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Comprado a José Losada y donado por Elías Tormo y Monzó en 1905. NIG antiguo: 134. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 55 y 56.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002456-1
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,3 cm; Anchura = 13,6 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Corazones vegetales
Datación	1500=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 945. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 76 y 77.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002456-12
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,4 cm; Anchura = 14,2 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Flores dentro de marco polilobulado
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 945. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 77 y 78.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002457-7
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,5 cm; Anchura = 9,1 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Estrella de ocho puntas y cintas entrelazadas
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 946. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 77 y 78.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002457-10
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 9,4 cm; Anchura = 9,5 cm; Grosor = 1,7 cm
Iconografía	Flor en espiral en marco circular
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 946. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 77 y 78.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002457-14
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,3 cm; Anchura = 14,3 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Lazo de dieciséis
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Toledo
Historia del Objeto	Donado por Aurelio Cabrera el 6 de diciembre de 1920. NIG antiguo: 946. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 77 y 78.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002644
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 17 cm; Anchura = 16,4 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Morral de peregrino compostelano
Inscripciones/Leyendas	[DO]N LOPE DE / MENDO[ÇA]
Datación	1408=1445
Lugar de Producción	Manises (c) (Valencia (p), Comunidad Valenciana)
Lugar de Procedencia	Castillo de la Rocha Blanca en Padrón (La Coruña)
Historia del Objeto	Donado por la viuda de Julián San Juan en 1945. NIG antiguo: 1562. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 68.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE002649
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 17,3 cm; Anchura = 17 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Sombrero de peregrino compostelano
Inscripciones/Leyendas	SENTIAGO / SENTIAGO
Datación	1408=1445
Lugar de Producción	Manises (c) (Valencia (p), Comunidad Valenciana)
Lugar de Procedencia	Castillo de la Rocha Blanca en Padrón (La Coruña)
Historia del Objeto	Donado por la viuda de Julián San Juan en 1945. NIG antiguo: 1562. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 69.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO002936
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Manuel Montemayor
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 29,1 cm; Anchura = 29,5 cm; Grosor = 2,8 cm
Iconografía	Nomenclatura viaria
Inscripciones/Leyendas	CALLE / DE LA ZA/ PATERIA / VIEJA
Datación	1792
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Calle de la Zapatería Vieja, Cáceres
Historia del Objeto	Desmontado de su ubicación original en 1886 debido al ensanche de la vía y cambio de nomenclatura por Calle Gabriel y Galán. Exposiciones: “Escrito en el tiempo” (Museo de Cáceres, 18 de mayo-30 de octubre de 2011) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación

Bibliografía

FRANCO POLO, N. M^a, *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 147; “Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII”, *Norba: Revista de Arte*, vol. XXXV, 2015, pp. 101 y 102; VV. AA., *Escrito en el tiempo. Escritura y escrituras en la colección del Museo de Cáceres*, catálogo de la exposición, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2011, p. 64.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE007213
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,9 cm; Anchura = 9,2 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y lazos de cuatro
Datación	1500=1550
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Desconocida
Historia del Objeto	Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Desconocida
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 80.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	CE007274
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Manuel Montemayor
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 21 cm; Anchura = 21 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Numeración viaria
Inscripciones/Leyendas	CASA / N.º, 14.
Datación	1792
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Primera casa de la acera derecha de la calle San Antón, Cáceres
Historia del Objeto	Exposiciones: “Escrito en el tiempo” (Museo de Cáceres, 18 de mayo-30 de octubre de 2011) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Donación
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 147; “Los azulejos de

nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII”,
Norba: Revista de Arte, vol. XXXV, 2015, p. 105; VV. AA., *Escrito en el tiempo. Escritura y escrituras en la colección del Museo de Cáceres*, catálogo de la exposición, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2011, p. 60.



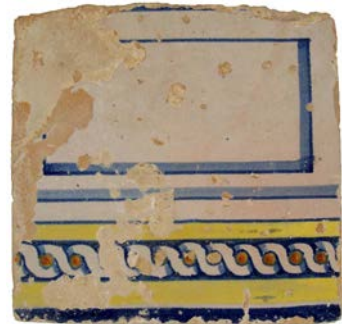
Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004828
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Atribuido a Juan Flores (por Alfonso Pleguezuelo)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,9 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1558=1563
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la excavación arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 39 y 44.



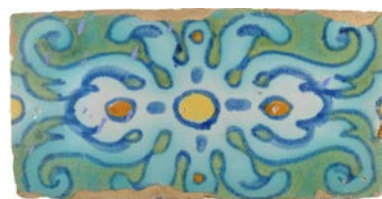
Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004829
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Atribuido a Juan Flores (por Alfonso Pleguezuelo)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,9 cm; Anchura = 13,9 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Arquillos con vegetación
Datación	1558=1563
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la excavación arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 39 y 44.



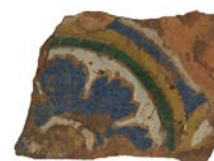
Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004853
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Florón escurialense
Datación	1567=1600
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 39 y 44.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004855
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Atribuido a Juan Flores (por Alfonso Pleguezuelo)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,9 cm; Anchura = 13,9 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	Casetón y guillochés
Datación	1558=1563
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la excavación arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 39.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004858
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor	Atribuido a Juan Flores (por Alfonso Pleguezuelo)
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 6,9 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1558=1563
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la excavación arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 39 y 43.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO004895
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,1 cm; Anchura = 7,8 cm; Grosor = 2,7 cm
Iconografía	Flor de ocho pétalos en marco circular
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Capilla del Evangelio. Iglesia del Convento de San Vicente Ferrer, Plasencia (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de la excavación arqueológica efectuada entre 1995 y 1997 durante las obras de rehabilitación del convento
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 38.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005534
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Alizar
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 6,9 cm; Anchura = 13,2 cm; Grosor = 4,1 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 36.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005537
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,5 cm; Anchura = 13,5 cm; Grosor = 1,2 cm
Iconografía	Geométrica
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 36.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005545
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Flores y ovas en marco octogonal
Datación	1501=1550
Lugar de Producción	¿Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)?
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 36.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005548
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 10,9 cm; Anchura = 9 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Flor en marco octogonal
Datación	1501=1550
Lugar de Producción	¿Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)?
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005556
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12,7 cm; Anchura = 12,7 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Flor en marco polilobulado
Datación	1501=1550
Lugar de Producción	¿Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)?
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 35.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005560
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 3,2 cm
Iconografía	Flor de ocho pétalos en marco cuadrangular
Datación	1501=1550
Lugar de Producción	¿Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)?
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 35.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005568
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 10,1 cm; Anchura = 13,2 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Punta de diamante
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 36.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005571
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 9 cm; Anchura = 14,3 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005573
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14,3 cm; Anchura = 14,3 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1550=1625
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 34 y 36.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO005574
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8 cm; Anchura = 15,1 cm; Grosor = 2 cm
Iconografía	Lazo de dieciséis
Datación	1501=1550
Lugar de Producción	¿Salamanca (c) (Salamanca (p), Castilla y León)?
Lugar de Procedencia	Convento de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura en 1998. Procede de una excavación arqueológica efectuada por la Escuela Taller de Belvís de Monroy en 1991
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006008
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,8 cm; Anchura = 13,7 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Florón escurialense
Datación	1580 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Probablemente de la Capilla de San Juan. Claustro gótico del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 57 y 58.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006041
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,4 cm; Anchura = 14,4 cm; Grosor = 2,5 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y lazos de ocho y dieciséis
Datación	1501=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014).
Forma de Ingreso	Donado por Elías Tormo y Monzó en 1905.
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 60.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006043
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Alizar
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Cuerda seca
Dimensiones	Altura = 6,8 cm; Anchura = 22,9 cm; Grosor = 4,9 cm
Iconografía	Flores lanceoladas bajo arcos apuntados y cintas entrelazadas
Datación	1450=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 52 y 53.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006048
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,8 cm; Anchura = 13,9 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Arquillos con vegetación
Datación	1580 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Probablemente de la Capilla de San Juan. Claustro gótico del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 57.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006062
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,8 cm; Anchura = 13,8 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Clavo
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Zócalo del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 58.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006066
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,6 cm; Anchura = 11 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Cardina y cintas entrelazadas
Datación	1470=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 51.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006110
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Alizar
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 5,1 cm; Anchura = 18,4 cm; Grosor = 4,4 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Zócalo del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 59.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006113
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,4 cm; Anchura = 5,7 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Palmetas
Datación	1470=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001.
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006143
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,6 cm; Anchura = 11 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Pseudoepigráfica
Datación	1470=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española” (Parainfo de la Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010- 9 de enero de 2011) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del

Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 51; VV. AA., *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2010, p. 112.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006149
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de serie
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 13,7 cm; Anchura = 13,6 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Hojas de acanto
Datación	1601=1730
Lugar de Producción	Valencia (c) (Valencia (p), Comunidad Valenciana)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 61.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006150
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 16,4 cm; Anchura = 8,5 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Serie marmolizada
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Escaleras del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 59.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006152
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Pickman y C ^a . La Cartuja de Sevilla
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 12 cm; Anchura = 25 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Medallones vegetales
Firmas/Marcas/Etiquetas	Reverso: PICKMAN Y C ^a / LA CARTUJA DE / SEVILLA
Datación	1870=1899
Lugar de Producción	Sevilla (c) (Sevilla (p), Andalucía)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 55 y 56.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006175
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 14,3 cm; Anchura = 14,2 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y lazos de cuatro
Datación	1470=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: "Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española" (Parainfo de la Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010- 9 de enero de 2011) y "De barro y esmalte" (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación "Adaegina" Amigos del

Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 54; VV. AA., *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2010, p. 161.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006193
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,8 cm; Anchura = 8,5 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Estrellas de ocho y lacería
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001.
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006221
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Verduguillo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 2,9 cm; Anchura = 9 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Acicates
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 54.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006238
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 5,2 cm; Anchura = 10,3 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Cintas entrelazadas
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 51 y 53.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006239
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7 cm; Anchura = 7,2 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	1547
Lugar de Producción	Valladolid (c) (Valladolid (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 54; RODRÍGUEZ PRIETO, M ^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M ^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., <i>Yuste. Arte y</i>

patrimonio, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008,
p. 95.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006253
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,6 cm; Anchura = 8,7 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Estrella y lazo de ocho
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 54.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006255
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Alizar
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 5,1 cm; Anchura = 18,4 cm; Grosor = 4,4 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Zócalo del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 59.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006262
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,6 cm; Anchura = 3,2 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Patas de gallo
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001.
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006273
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Corona
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 13,6 cm; Anchura = 15,5 cm; Grosor = 2,2 cm
Iconografía	Palmeta
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Valladolid (c) (Valladolid (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 55.



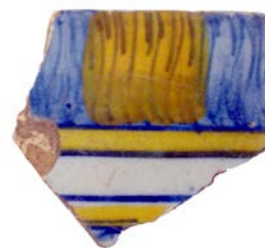
Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006276
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 6,9 cm; Anchura = 13,4 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Corazones vegetales
Datación	1547
Lugar de Producción	Valladolid (c) (Valladolid (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001.
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006282
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,7 cm; Anchura = 8,7 cm; Grosor = 2,3 cm
Iconografía	Estrella de ocho y cintas entrelazadas
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposición “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 54.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006319
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 12,1 cm; Anchura = 7,5 cm; Grosor = 1,3 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	¿1584?
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006332
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 7,3 cm; Anchura = 6,7 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Flecos
Datación	1580 [ca]
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Probablemente de la Capilla de San Juan. Claustro gótico del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001.
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO006434
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo de labor
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 10,9 cm; Anchura = 6,1 cm; Grosor = 1,8 cm
Iconografía	Vegetal
Datación	¿1547?
Lugar de Producción	Valladolid (c) (Valladolid (p), Castilla y León)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO007121
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 14 cm; Anchura = 14 cm; Grosor = 1,6 cm
Iconografía	Serie de recortes
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Zócalo del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 58; RODRÍGUEZ

PRIETO, M^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Yuste. Arte y patrimonio*, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008, p. 95.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO007133
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Azulejo
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 10,2 cm; Anchura = 13,5 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Punta de diamante
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Zócalo del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 59; RODRÍGUEZ PRIETO, M ^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M ^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., <i>Yuste. Arte y</i>

patrimonio, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008, pp. 42 y 95.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO007134
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 9,5 cm; Anchura = 9,5 cm; Grosor = 1,4 cm
Iconografía	Rosa de los vientos
Datación	1501=1599
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 59 y 60; RODRÍGUEZ PRIETO, M ^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M ^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., <i>Yuste. Arte y</i>

patrimonio, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008,
p. 94.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO007136
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Guardilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 7,6 cm; Anchura = 13 cm; Grosor = 1,9 cm
Iconografía	Cintas entrelazadas
Datación	1470=1547
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 52 y 53; RODRÍGUEZ PRIETO, M ^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M ^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., <i>Yuste. Arte y patrimonio</i> , catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008, p. 93.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	DO007140
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Olambrilla
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Arista
Dimensiones	Altura = 8,6 cm; Anchura = 8,7 cm; Grosor = 2,6 cm
Iconografía	Serie de cetrería
Datación	1547 [ca]
Lugar de Producción	Toledo (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Refectorio del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001. Exposiciones: “Yuste. Arte y patrimonio” (Monasterio de Yuste, 30 de septiembre-14 de diciembre de 2008), “Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española” (Parainfo de la Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010-9 de enero de 2011) y “De barro y esmalte” (Museo de Cáceres, 22 de mayo-31 de agosto de 2014)
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	FRANCO POLO, N. M ^a , <i>De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres</i> , Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del

Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 53 y 55; RODRÍGUEZ PRIETO, M^a T.; TERRÓN REYNOLDS, M^a T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Yuste. Arte y patrimonio*, catálogo de exposición, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2008, p. 93; VV. AA., *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2010, p. 112.



Museo	Museo de Cáceres
Inventario	MY 01/1004/39
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Azulejo
Título	Alizar
Autor/Taller	Desconocido
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Superficie plana pintada
Dimensiones	Altura = 4,1 cm; Anchura = 6,5 cm; Grosor = 1,5 cm
Iconografía	Serie marmolizada
Datación	1584
Lugar de Producción	Talavera de la Reina (c) (Toledo (p), Castilla La Mancha)
Lugar de Procedencia	Escaleras del presbiterio de la iglesia del Monasterio de Yuste, Cuacos de Yuste (Cáceres)
Historia del Objeto	Depositado por la Junta de Extremadura. Procede de una excavación arqueológica ejecutada entre 1999 y 2001
Forma de Ingreso	Depósito
Bibliografía	